

UNIVERSIDADE PAULISTA

MÚSICA ERUPOPULAR

**O hibridismo brasileiro pelas mídias
(1922-1989)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

JOSÉ MARCELO MARTINS

**SÃO PAULO
2017**

UNIVERSIDADE PAULISTA

MÚSICA ERUPOPULAR

O hibridismo brasileiro pelas mídias

(1922-1989)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Solange Wajnman

JOSÉ MARCELO MARTINS

SÃO PAULO

2017

Martins, José Marcelo.

Música erupopular: o hibridismo brasileiro pelas mídias (1922 – 1989) / José Marcelo Martins. - 2017.

112 f. : il. color.

Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2017.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática.

Orientadora: Prof.^a Dra. Solange Wajnman.

1. Música. 2. Comunicação. 3. Erudito e popular. 4. Erupopular.
5. Hibridismo musical. I. Wajnman, Solange (orientadora). II. Título.

JOSÉ MARCELO MARTINS

MÚSICA ERUPOPULAR
O hibridismo brasileiro pelas mídias
(1922-1989)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____/_____/_____
Prof.^a Orientadora: Dr.^a Solange Wajnman
Universidade Paulista – Unip

_____/_____/_____
Prof. Dr. Jorge Miklos
Universidade Paulista – Unip

_____/_____/_____
Prof.^a Dr.^a Clarice Greco Alves
Universidade Paulista – Unip

_____/_____/_____
Prof. Dr. César Adriano Traldi
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

_____/_____/_____
Prof. Dr. Theóphilo Augusto Pinto
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

DEDICATÓRIA

À memória de meu pai, professor Ananias Antônio Martins, o grande amor da minha vida.

À minha mãe, Maria Idiomar Pitoli Martins, meu modelo do sagrado.

A minha esposa, Karen Cristine Tavano Martins. Sem você, nada seria! Obrigado, com todo o meu amor!

Aos meus filhos, Giulia, Marcelo, Julia e João. Ao meu neto, Gabriel, e ao meu genro, Luiz. Vocês são a razão de tudo!

Aos meus irmãos, Irene, Ananias, Luiz, Rosemírian, Paulo e Marcos, meus maiores exemplos!

A Deus, Jesus Cristo.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Solange Wajnman, por dividir seus conhecimentos comigo desde seu aceite até aqui, sempre com muita gentileza, sabedoria e paciência.

Aos professores Jorge Miklos, César Adriano Traldi, Theóphilo Augusto Pinto, Clarice Greco Alves e Heloísa de Araújo Duarte Valente, por comporem e abrilhantarem nossa banca examinadora com tanta maestria, acrescentando muito a nossa pesquisa.

Ao meu grande amigo Marcelo Rodrigues, secretário da pós-graduação. Meu irmão, se cheguei até aqui, foi por sua ajuda. Deus lhe pague!

À Fundação Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela concessão da bolsa neste último ano.

À Universidade Paulista – Unip, pelo privilégio de cursar meu doutorado em um centro de pesquisa avançado, com professores, funcionários e estrutura de referência.

RESUMO

É comum na cultura brasileira julgarmos o fato de que algo não pertencente ao nosso universo tenha que ser automaticamente seu opositor; quase como uma trama entre o “bem e o mal”, o “céu e o inferno”, o “sacro e o profano”. Nosso tema central é um segmento da música popular brasileira que absorveu influência da música erudita em sua estrutura, distanciando-se da música popular convencional, colocando em discussão os conceitos sobre música erudita e música popular, questionando a necessidade de criar uma terminologia para designar este hibridismo dentro da música brasileira: música erupopular brasileira. Levantamos a hipótese de que alguns compositores não se enquadrem como populares ou eruditos, mas transitem simultaneamente nesses dois segmentos da música brasileira. No *corpus* desta pesquisa, fizemos um levantamento nas mídias impressas de quais eram os principais jornais e revistas que abordavam a música brasileira de 1922 a 1989, até a criação das orquestras e universidades voltadas a esse segmento musical. Escolhemos como metodologia para este trabalho a pesquisa qualitativa. Na análise bibliográfica, buscamos embasamento teórico e reflexivo em autores que abordam o assunto. Fizemos um levantamento das discussões conceituais sobre folclore e cultura popular/erudita, destacando Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, José Miguel Wisnik e Mário de Andrade e contextualizando a música brasileira na década de 1920, partindo da Semana de Arte Moderna de 1922, devido à grande preocupação dos compositores de inserir elementos da cultura nacional em suas obras.

Palavras-chave: música; comunicação; erudito e popular; erupopular; hibridismo musical.

ABSTRACT

It is common in the Brazilian culture to judge the fact of something that doesn't belong to our universe, it has to be automatically our oposer; almost like a scheme between "better x worse", "sky x hell", "sacred x profane". Our central themme is to describe about one segment of the popular brazilian music, which had absorbed the influence of classical music and its structure, and distancing it self from conventional popular music, bringing into discussion the concepts of about classical and popular music, questioning the need to create a terminology to designate hybridism within the brazilian music: brazilian erupopular music. We present a hypothesis that some composers don't fit as popular or erudite, but they transit simultaneously in these two segments of brazilian music. In the corpus of this research, we did a survey inside print media on which were the main newspapers and magazines that approached brazilian music from 1922 to 1989, until the creation of the orchestras and the universities directioned to this musical segment. We chose as methodology to this work the qualitative research. In the bibliographic analysis we seek a reflexive theorical basics through the authors who approach the subject. We did a survey of the conceptual dicussions about folklore, popular, erudite culture, highlighting Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, José Miguel Wisnik, and Mário de Andrade, and contexting brazilian music in the twenties, 1920, starting from the Wheek of Modern Art, due to the great concern of the composers in inserting elements of the national culture into their works.

Keywords: music; communication; erudite and popular; erupopular;musical hybridism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa dos exemplares 1 a 9 da revista <i>Klaxon</i> , periódico mensal sobre arte moderna (1922)	17
Figura 2. Capa do volume 3 da revista <i>Weco</i> , periódico sobre vida e cultura musical. Casa Carlos Wehrs e Cia. (1928-1931)	18
Figura 3. Capa do primeiro exemplar da <i>Revista da Música Popular</i> (1954-1956)	19
Figura 4. Cartaz de divulgação da Semana de Arte Moderna de 1922	21
Figura 5. Programação da Semana de Arte Moderna de 1922. Primeiro festival com Villa-Lobos. Teatro Municipal de São Paulo	36
Figura 6. Trecho de partitura. <i>Valsa nº 1</i> , Radamés Gnattali, c. 33-38	42
Figura 7. Trecho de partitura. <i>Valsa nº 1</i> , Radamés Gnattali,	43
Figura 8. Trecho de partitura. <i>1 x 0</i> , Pixinguinha e Benedito Lacerda	49
Figura 9. Partitura de <i>Segura ele</i> , Pixinguinha, 1946)	51
Figura 10. Trecho de partitura. <i>Estudo nº. 8, op. 25</i> , Chopin	66
Figura 11. Trecho de partitura. <i>Frevo</i> , Egberto Gismonti, c. 119-121	66
Figura 12. Trecho de partitura. <i>Prelúdio BWV 867</i> , Bach	67
Figura 13. Trecho de partitura. <i>Frevo</i> , Egberto Gismonti	67
Figura 14. Trecho de partitura. <i>Frevo</i> , Egberto Gismonti, c. 33	68
Figura 15. Trecho de partitura. <i>Memórias de Marta Saré</i> , Edu Lobo	70
Figura 16. Capa do LP <i>Ella abraça Tom</i> , gravação das músicas de Tom Jobim por Ella Fitzgerald	74
Figura 17. Capa do LP <i>Stan Getz & Tom Jobim: Their Greatest Hits</i>	75
Figura 18. Capa do CD <i>Antonio Carlos Jobim: Symphonic</i> , obras sinfônicas de Tom Jobim gravadas na Sala São Paulo pela Osesp, 1993	76
Figura 19. Trecho de partitura. <i>Chovendo na roseira</i> , Tom Jobim	79
Figura 20. Trecho de partitura. <i>La plus que lente</i> , Debussy	79
Figura 21. Partitura de <i>A lenda</i> , Tom Jobim	81
Figura 22. Partitura de <i>Sinfonia da alvorada</i> , Tom Jobim	83
Figura 23. Milton Nascimento recebe o título de doutor <i>honoris causa</i> no Berklee College of Music, EUA, 2016	85

Figura 24. Capa do CD da Banda Mantiqueira gravado com a Osesp, 2000	87
Figura 25. <i>Jornal da Unicamp</i> , matéria sobre Cyro Pereira, 2008	91
Figura 26. <i>Jornal da Unicamp</i> , matéria sobre a abertura do curso de graduação em Música Popular, 2006	94
Figura 27. <i>Jornal da Unicamp</i> , matéria sobre a abertura do curso de graduação em Música Popular	95
Figura 28. Capa da publicação <i>Música Popular em Revista</i> , Unicamp	96
Figura 29. Banner da Emesp	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. O CENÁRIO DA MÚSICA BRASILEIRA NOS ANOS 1920, DA PERSPECTIVA DAS MÍDIAS IMPRESSAS	16
1.1 As revistas e jornais que abordavam a música brasileira e de seus principais colunistas	16
1.2. A Semana de Arte Moderna de 1922	20
1.3. O folclore na identidade da cultura musical brasileira	23
1.3.1. Discussões teóricas sobre cultura	27
1.4. Música Artística Brasileira (MAB) – música erudita	30
1.4.1- Compositores expoentes da MAB	32
1.4.1.1– Heitor Villa-Lobos	34
1.4.1.2– Guerra-Peixe	36
1.4.1.3– Radamés Gnattali	39
CAPÍTULO 2. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 AOS FESTIVAIS TELEVISIVOS	44
2.1. A Música Popular Brasileira	44
2.1.1. Compositores e grupos expoentes da música popular brasileira	47
2.1.1.1. Pixinguinha	47
2.1.1.2. Os Oito Batutas	51
2.2. A Música Popular Brasileira vai ao rádio e à TV	52
2.2.1. Música midiática	52
2.2.2. A era dos festivais	57
CAPÍTULO 3. ERUPOPULAR: O HIBRIDISMO NA MÚSICA BRASILEIRA E SEUS COMPOSITORES	60
3.1. Música Erupopular brasileira	60
3.2. A Materialidade da música Erupopular nas obras de Egberto Gismonti, Edu Lobo e Tom Jobim	64
3.2.1. Egberto Gismonti	65

3.2.2. Edu Lobo	68
3.2.3. Tom Jobim	72
3.2.4. Compositores e grupos expoentes da música Erupopular brasileira	85
3.3. 1989: Conquistas da música Erupopular - a música popular invade as universidades, orquestras e teatros	90
3.3.1. Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo	90
3.3.2. Graduação em música popular	93
3.3.2.1. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp	93
3.3.2.2. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio	95
3.3.2.3. Escola de Música do Estado de São Paulo – Emesp	97
CONCLUSÃO	98
BIBLIOGRAFIA	101
SITES RELACIONADOS	108

INTRODUÇÃO

Nos primórdios, a música era utilizada em rituais, danças, caças, guerras etc. como pura manifestação humana, com instrumentos produzidos rusticamente a partir de madeira, pedras, chifres, couro, entre outros materiais dispostos na natureza, sem qualquer critério de classificação ou julgamento. Com ela, os homens se comunicavam com seus deuses nos rituais, pedindo proteção e agradecendo pelas batalhas e colheitas.

Na Idade Média surge o termo *música sacra* para definir uma teoria musical distinta só para a Igreja, onde a forma musical dessa época era o canto gregoriano. Deparamos com duas divisões fundamentais dentro da história da música, a *música sacra* ou *eclesiástica*, feita exclusivamente com o propósito de ser utilizada nas liturgias, e a *música profana*, feita à margem da Igreja. Indiretamente, dessa forma a Igreja definia o que pertencia ou não ao seu universo.

A partir de então, essas separações passaram a ter uma conotação mais delicada, pois, além de classificar o que estava ligado à liturgia, passaram a relacionar a música sacra à música culta, transformando automaticamente o que não pertencia a ela em música sem cultura. De acordo com Almeida (2010, p. 40), “a Igreja se considerava como a única detentora da verdadeira cultura e negava as expressões artísticas populares por considerar o povo inculto e ignorante”.

Diante disso, ressaltamos músicos renascentistas e barrocos (Palestrina, Vivaldi, Haendel, Bach e outros) que trabalhavam para a Igreja compondo músicas litúrgicas, denominados de *mestres de capela*, que também passaram a compor músicas profanas, mantendo seus padrões estéticos. Assim, essa música, que continha os conhecimentos advindos dos compêndios e tratados sobre o assunto, que até então pertenciam exclusivamente à música sacra, passa a ser apresentada nas cortes e nos teatros.

Percebe-se uma modificação de natureza social; a música sai do recinto das igrejas para preencher a vida da sociedade aristocrática. Os mesmos músicos que ocupavam o cargo de *mestre de capela* muitas vezes também tinham o cargo de *mestre concertista* ou *mestre da corte*, apresentando nas cortes concertos com obras profanas. William Byrd, mestre de capela, revela-se dentro da música profana ao escrever variações sobre as danças aristocráticas e populares. Outro compositor

que viveu o paralelo entre a música sacra e a profana foi Thomas Morley; mestre do coro e organista da catedral de St. Paul, em Londres, ele modernizou os madrigais, trazendo temas populares para suas obras.

A *troca* entre a música sacra e a profana sempre foi notória. A forma musical *cânone* veio do ambiente profano para a Igreja; o *cantochão*, completamente subordinado ao texto e ricamente melódico, trouxe à música profana a criação de “poesias líricas” cantadas. Outro elemento de suma importância é a utilização da orquestra na Igreja. No século XVI, encontramos as origens da orquestra, um grupamento de instrumentos que tocava nas cortes e em cerimônias especiais. Mais tarde, as orquestras entram como acompanhamento na música litúrgica, espaço ocupado anteriormente pelos corais e o órgão.

A contextualização desse período da história, mesmo não sendo foco de nossa pesquisa, fez-se necessária para verificarmos o quanto sempre houve essa dualidade dentro história da música, seja entre *sacro* e *profano*, seja entre *erudito* e *popular*, mas principalmente para demonstrar a influência de uma sobre a outra, criando um hibridismo musical que só veio agregar qualidade e diversidade à música.

Trazendo para o contexto da música brasileira, que é nosso objeto de estudo, notamos que ela se inicia num ambiente propício ao hibridismo, pois nasce da música europeia, trazida pelos portugueses, misturada a diversas outras etnias devido à presença indígena, ao tráfico de escravos africanos, à imigração de espanhóis, franceses, holandeses, japoneses etc., fornecendo uma riqueza imensurável a cultura brasileira.

A música erudita no Brasil, inicialmente denominada de música artística brasileira (MAB), teve como referência entre seus compositores Villa-Lobos e Guerra-Peixe, músicos que se debruçaram sobre o folclore, inserindo-o em suas composições. No mesmo período, compositores como Pixinguinha exerceram influência inversa, acrescentando elementos da música erudita à música popular, criando assim uma música de melodias ousadas, com harmonia rebuscada, e desenvolvendo a partir daí o choro, que mais tarde foi absorvido por compositores eruditos.

Dois fatores foram importantíssimos para a divulgação e a apropriação dessas linguagens de forma nacional: a Semana de Arte Moderna de 1922, em que a preocupação com a inserção dos elementos nacionais nas artes passa a ser

predominante; e o advento do rádio e da televisão, principalmente na transmissão dos festivais, midiaticizando a música popular, levando-a para todos sem distinção de classe, com arranjos mais elaborados e complexos para tal ocasião.

Esta pesquisa propõe argumentar sobre um segmento da música popular brasileira que absorveu influência da música erudita em sua estrutura, distanciando-se da música popular convencional e colocando em discussão os conceitos de música erudita e música popular, questionando desse modo a necessidade de criar uma terminologia para designar esse hibridismo na música brasileira: música *erupopular* brasileira. Selecionamos alguns compositores representantes desse segmento musical pela relevância do reconhecimento de suas obras nacional e internacionalmente. Para demonstrarmos a materialidade em suas composições, selecionamos alguns trabalhos que evidenciam essas influências, tanto eruditas como populares, nas obras desses compositores.

Para o *corpus* desta pesquisa, fizemos um levantamento nas mídias impressas de quais eram os principais jornais e revistas que abordavam a música brasileira de 1922 a 1989, de maneira que pudéssemos ter um panorama desde a Semana de Arte Moderna até a criação das orquestras e universidades voltadas a esse segmento musical.

O motivo de desenvolvermos esta pesquisa sobre música, no campo dos estudos aplicados à comunicação social, é o fato de não estarmos discutindo o código musical em si, mas sim conceitos criados para representar diferentes segmentos musicais relacionados diretamente à cultura do nosso país, no que diz respeito tanto à qualidade como a preconceitos institucionalizados internamente.

É comum na cultura brasileira julgarmos o fato de que algo não pertencente ao nosso universo tenha que ser automaticamente seu opositor; quase como uma trama entre o “bem e o mal”, o “céu e o inferno”, o “sacro e o profano”; levantamos a hipótese de que alguns compositores não se enquadrem como populares ou eruditos, mas transitem simultaneamente nesses dois segmentos da música brasileira.

Visto que a natureza do problema é o que nos impulsiona e determina o método, escolhemos como metodologia para este trabalho a pesquisa qualitativa, uma vez que, de acordo com Jenken & Janowski (1991), ela não está fundamentada na lógica, mas sim na oportunidade de acesso a informações e dados. Fizemos um levantamento documental histórico nas mídias impressas que traziam relatos sobre

a música brasileira, tanto no âmbito erudito como no popular, a partir da década de 1920. A materialidade dos compositores que atuavam nesse hibridismo foi o subsídio necessário para a compreensão de nossa proposta de pesquisa, que é olhar um segmento da música brasileira que carrega em sua essência um hibridismo entre erudito e popular. Na análise bibliográfica, buscamos embasamento teórico e reflexivo na leitura dos autores que abordam o assunto.

Dividimos a tese em três capítulos, partindo das discussões conceituais e históricas sobre música brasileira desde a década de 1920, até chegarmos ao tema em questão em nossa hipótese.

No primeiro capítulo, fizemos um levantamento das discussões conceituais sobre folclore e cultura popular/erudita, contextualizando a música brasileira na década de 1920, partindo da Semana de Arte Moderna de 1922, devido à grande preocupação dos compositores de inserir elementos da cultura nacional em suas obras. Essa contextualização histórica foi feita através das mídias impressas, jornais e revistas, que abordam a música popular e a música erudita. Ainda neste capítulo, ressaltamos a música artística brasileira (MAB), termo que reporta ao erudito naquele contexto histórico, através de seus principais compositores.

No segundo capítulo, destacamos a música popular brasileira e seus compositores desde a década de 1920, destacando a importância da transformação na comunicação com a chegada do rádio e da TV, difundindo a música brasileira midiaticamente, em especial com o advento dos festivais, que transformaram a música popular na grande atração da mídia.

No último capítulo, conceituamos a música Erupopular, essa modalidade musical em que os elementos da música erudita dialogam com os elementos da música popular, apresentando alguns compositores representantes desse hibridismo. Finalizando o capítulo, analisamos as grandes conquistas que a música Erupopular obteve no ano de 1989.

Assim, com nossa pesquisa acreditamos ter contribuído tanto com o campo da cultura como com o campo da música, já que entendemos que a música, seja na forma de canção ou instrumental, é comunicação pura, pois, como foi dito no início deste trabalho, sempre foi usada pelo homem em seus rituais e até na comunicação com Deus.

CAPÍTULO 1. O CENÁRIO DA MÚSICA BRASILEIRA NOS ANOS 1920 DA PERSPECTIVA DAS MÍDIAS IMPRESSAS

1.1. As revistas e jornais que abordavam a música brasileira e seus principais colunistas

O panorama musical da Semana de Arte Moderna de 1922 e todo o percurso que a música brasileira erudita e popular realizou até 1989 foram o ponto de partida de nossas inquietações sobre um segmento musical híbrido, que traça sua trajetória pelo “caminho do meio”, consolidando-se musicalmente por intermédio de seus compositores e culminando na criação de orquestras e universidades voltadas a esse segmento.

Essa trajetória pode ser observada nas mídias impressas que tratam diretamente da música brasileira, publicações que tiveram papel relevante na propagação do ambiente musical brasileiro, registrando o percurso da música e seus compositores.

As revistas *Klaxon: Mensário de Arte Moderna* (1922-1923), e *Revista Musical* (1923-1928), dirigida por J. Mendes Pereira, o J. Menra, que iniciou seus trabalhos com artigos sobre música e divulgação de partituras populares. Na mesma época, a revista *O Cruzeiro* e o jornal *O Paiz*, traziam uma ou duas páginas sobre gravações e discos que estavam sendo lançados.

Também as revistas *Weco*, periódico mensal de vida e cultura musical (1928-1931), *Clima* (1941-1944) e *Revista da Música Popular* (1954-1956); e os jornais *O Globo* (1925 até hoje), *Jornal da Unicamp* (1986 até hoje) e *O Estado de S.Paulo* (1875 até hoje).

Ainda seguindo a linha de divulgação de partituras e poucos artigos, figura entre 1928 e 1931 a revista *A Modinha Brasileira*.

As publicações musicais foram de suma importância para que a música brasileira evoluísse e seguisse rumo à solidez. Os meios de comunicação agiram diretamente para que os críticos pudessem se utilizar desses espaços, mediando e valorizando a cultura nacional. Esses críticos de arte promoviam espaços de debate

na mídia impressa, trazendo indagações que antes ficavam restritas aos ambientes acadêmicos.

O musicólogo Mário de Andrade, que atuava como colunista, articulista e crítico nos mais conceituados veículos da mídia impressa que abordaram a música popular no Brasil durante as décadas de 1920 a 1950, foi um dos responsáveis por inúmeras críticas, artigos e pareceres no campo da música brasileira.

Nossa observação se inicia em 1922, com a revista *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, que acompanha as ideias da Semana de Arte Moderna.¹



Figura 1. Capas dos volumes de 1 a 9 da revista *Klaxon: Mensário de Arte Moderna* (1922).

Em 1923, a *Revista do Brasil* (1916-1925) abre espaço para nomes da música brasileira, entre eles Mário de Andrade. No mesmo ano, a revista paulistana *Ariel* (1923-1924), sobre cultura musical, iniciou seus trabalhos em prol da valorização da música nacional sob a direção de Sá Pereira, que depois foi sucedido por Mário de Andrade. No mesmo período, o jornal *O Globo* abre uma coluna para artigos musicais.

A interligação com a área de comunicação foi um fator capital para o crescimento da nossa música. Não menos importante foi a pessoa de Mário de

¹*Klaxon: mensário de arte moderna*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1922-1923, n. 1, p. 8.

Andrade, que nos apontamentos anteriores citamos como colaborador e colunista da maioria das revistas e jornais das décadas de 1920 a 1950.

A influência desse nacionalista, incentivou Luciano Gallet, pianista, compositor, folclorista e jornalista, a criar a revista *Weco*, publicada entre 1928 e 1931 pela Casa Carlos Wehrs e Cia. e na qual Mário de Andrade também escreveu como colunista.²

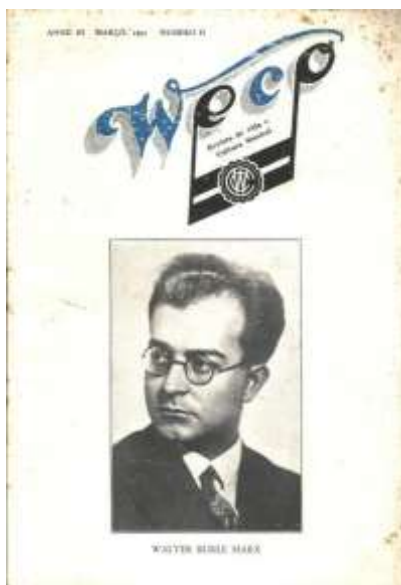


Figura 2. Capa do volume 3 da revista *Weco* (1928-1931).

Outra revista acadêmica que marcou a crítica paulistana, publicada entre maio de 1941 e novembro de 1944, foi a *Clima*, fundada por alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo – USP. A *Clima* inicia as críticas musicais e se destaca como propagadora da cultura.

Começam em 1954 os trabalhos de Lucio Rangel, principal formador de crítica musical, na direção da *Revista da Música Popular*. Esse veículo de grande valia para a música popular foi publicado entre 1954 e 1956. A *RMP*, como era chamada, foi uma das revistas que mais contribuíram para este trabalho, não ignorando a importância das anteriores, mas pelo fato de que foi a pioneira em tratar da música

²ANDRADE, Nivea Maria da Silva. "Significados da música popular: a revista *Weco*: revista de vida e cultura musical (1928-1931)". Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio. Rio de Janeiro: setembro de 2003.

popular como foco principal. Entre seus articulistas figuravam os músicos Guerra-Peixe e Mário de Andrade.



Figura 3. Capa do volume 1 da *Revista da Música Popular* (1954-1956).

Percebemos, ao longo das publicações em revistas e jornais, que a música, antes mero objeto de divulgação de partituras, apresentações e concertos, passa a ser objeto central de discussões e debates. Ocupava agora um espaço na vida social, à medida que os meios de comunicação evoluíam, ficava mais fácil o caminho da arte até seus receptores. O antropólogo, filósofo e semiólogo Jesús Martín-Barbero diz que a comunicação “permite olhar, em conjunto, a cidade e a sociedade, mais do que qualquer outra dimensão humana” (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Esses olhares para a música coincidiram com a proposta nacionalista abordada na Semana de Arte Moderna de 1922, que era a de trazer para a música os elementos nacionais, afastando-se dos moldes estrangeiros e resgatando nossa identidade.

1.2. A Semana de Arte Moderna de 1922

As nossas influências, quer sejam indígenas, africanas ou de qualquer outra fonte formadora da nossa cultura, estão arraigadas e não são passíveis de emancipação, pois fazem parte da cultura brasileira primordial. Mário de Andrade acreditava que no cenário da década de 1920 devíamos ter a criação de um ideal civilizado a partir de ideias internacionalizadas: “Então passaremos da fase do mimetismo, pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais” (ANDRADE, 1972).

A música brasileira nos anos 20 vem com o gosto musical das elites da *belle époque*, que era calcado no repertório clássico-romântico (Mozart, Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, entre outros). Em contrapartida, essas elites repudiavam contundentemente as linguagens das vanguardas musicais europeias surgidas a partir dos fins do século XIX. As escutas das elites da *belle époque* valorizavam a arte como uma simples imitação da natureza. A decodificação desses novos signos musicais esbarrava na preservação da estética clássico-romântica, nas mentalidades e nas sensibilidades dessas elites, em face das novas linguagens que vinham surgindo na Europa desde os fins do século XIX. Por esse motivo, o modernismo nacionalista transfigurou-se em momentos posteriores a 1922, numa polêmica contrária à permanência dos signos musicais internalizados pelos frequentadores do Teatro Municipal de São Paulo. [ANDRADE, 1972]

Com a Semana de Arte Moderna de 1922, nossas raízes culturais no campo das artes tornaram-se motivo de reflexão, e surge nesse momento o nacionalismo, um movimento musical que defendia a incorporação de elementos nacionais característicos da música (GROVE, 1994).



Figura 4. Cartaz de divulgação da Semana de Arte Moderna de 1922.

Continuando nas questões da inserção dos elementos do folclore na música, alguns nacionalistas discutiam o exotismo que se instaurava em nossa música, argumentando que, ao colocar elementos do folclore nas obras musicais, remetia-se a este ou aquele país ou aquela cultura, perdendo assim o caráter universal da música.

Se observarmos o contexto histórico, podemos perceber que toda a nossa arte, principalmente a música, vinha seguindo formas organizadas, com enaltecimento de valores artísticos, mas sem características da nossa cultura.

Os nacionalistas, inspirados por Mário de Andrade, diziam que a nova linguagem musical divulgada no Brasil por Koellreutter,³ um jogo de regras matemáticas, inibia a criação dos compositores por ser “excessivamente formalista, impessoal e nitidamente antinacionalista” (CONTIER, 1985:37).

A revista *Klaxon* publicou em 1922 seu primeiro volume com um texto escrito por Mário de Andrade, “Pianolatria”, onde ele criticava a idolatria ao piano e defendia outros instrumentos, como o violão. Sendo uma revista que tinha como foco principal

³ Hans Joachim Koellreutter (02/09/1915-13/09/2005), compositor, professor e musicólogo, influenciou a música moderna brasileira. Foi o inovador do dodecafonismo no Brasil, influenciando Guerra-Peixe. Outras vertentes são a música eletroacústica, o serialismo e a música experimental. Koellreutter foi professor de várias universidades no Brasil – Federal da Bahia, USP, Federal de São João Del Rey – e diretor do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí. Também foi o criador do movimento Música Viva.

a música erudita, a *Klaxon* inovou com esse artigo, abrindo espaço para que outros temas musicais fossem abordados.

Entre as décadas de 1920 e 1950, a identidade brasileira foi debatida por muitos nacionalistas divergentes. Três autores descrevem em suas obras discussões sobre música e a construção da identidade nacional: José Miguel Wisnik, em *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22* (1977); Mário de Andrade, em *Ensaio sobre a música brasileira* (1972); e Arnaldo Daraya Contier, em *Música e ideologia no Brasil* (1985).

Mário de Andrade, insatisfeito com a música brasileira, produzida nos padrões europeus, publicou em 1928 *Ensaio sobre a música brasileira*, em que defendia a constituição da identidade nacional, através da música, que ele acreditava ser o caminho. Wisnik discorre sobre o assunto em *O coro dos contrários*:

[...] verdadeira plataforma ideológica e estética do nacionalismo emergente, que procura estabelecer e responsabilizar o sentido social da música erudita no Brasil, incluindo-se na longa saga do intelectual burguês que se propôs a fazer parte ou tomar partido do povo. [WISNIK, 1977, p.181]

A importância científica do estudo da cultura nacional, a necessidade de obter dados sobre o folclore e acima de tudo “romper com os aspectos europeus” eram temas frequentes de debates; constatando isso, uma crítica enorme foi estabelecida quanto à formação dos músicos brasileiros e à prática musical (ANDRADE, 1972. pp. 70-71).

Andrade (1972) continua justificando o conceito de primitivismo na nossa música pelo fato de que a produção humana do país está ligada à realidade nacional, e afirma que é “um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético, ele é social”. O autor ainda segue defendendo que os critérios da música brasileira tenham relação com a atualidade e faz fortes críticas ao trajeto que a música está percorrendo no Brasil.

Já Wisnik (1977) mostra outro ponto de vista: o de uma simples mudança de critérios estéticos e artísticos, demonstrando através da música o quanto ela representa as transformações ocorridas na forma como os sujeitos se relacionam na sociedade. O autor concentra sua análise sobre a Semana de Arte Moderna de 1922

e busca compreender a relação entre literatura, música e sociedade. Ele observa sua funcionalidade nos aspectos da construção da identidade nacional, analisando as mudanças na estética musical e esclarecendo as divergências e tensões que ocorreram na época (WISNIK, 1977, p. 182).

O período que o Brasil vivia, especialmente nas artes, era o de nacionalização. Para Wisnik, a literatura e a música, ao “desempenharem uma função, nesse caso a construção do nacional no Brasil, trariam um conteúdo marcadamente ideológico” (WISNIK, 1977, p. 29).

É preciso ressaltar que toda essa construção nacional no campo das artes, em especial na música, está ligada às nossas raízes, ao saber do povo, às culturas de cada região, sociedade e crença, ao que se denomina *folclore*, amplamente estudado por folcloristas como Mário de Andrade e que está implicitamente ligado à construção da nossa música. Fato que leva à reflexão sobre a importância do folclore e da cultura na construção da identidade musical brasileira.

1.3. O folclore na identidade da cultura musical brasileira

“Folclore se define como: a ciência das tradições e usos populares; conjunto das tradições, lendas ou crenças populares de um país expressas em danças, provérbios, contos ou canções; cultura popular de um povo.” (GROVE, 1994)⁴

É impossível pensar em música nacional sem antes mapear os elementos que contribuíram para sua estrutura. Colonizadores e escravos, trazidos para esta terra, e índios, que já eram os habitantes naturais do Brasil. Andrade (1972) diz:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que, se a gente quiser fazer música nacional, temos que campear elementos

⁴ Dicionário enciclopédico de música e músicos com mais de 10 mil verbetes. Publicado pela primeira vez em Londres, em 1900, por sir George Grove. Várias edições foram feitas ao longo dos séculos XIX e XX. A de 1980, do editor Stanley Sadie, tem 20 volumes, com 22.500 artigos e 16.500 biografias. Em 2001, Sadie publicou o *The New Grove Dictionary* em papel e na internet, agora em 29 volumes.

entre os aborígenes, pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos.

Nosso elemento ameríndio, assimilado por nossa estrutura psíquica, na prática já não existe. Nosso índio foi afastado principalmente porque a sociedade introduziu tantas normas sociais e limites geográficos que seus territórios são protegidos por leis próprias e eles não costumam se envolver nas leis comuns ao povo brasileiro. (ANDRADE, 1972)

Para Martín-Barbero, o conceito de folclore está relacionado geralmente a uma cultura popular, através de costumes, lendas, manifestações artísticas, sendo transmitido e preservado pela tradição oral. Para o autor, o folclore

capta antes de tudo um movimento de separação e coexistência entre dois “mundos” culturais: o rural, configurado pela oralidade, as crenças e a arte ingênua, e o urbano, configurado pela escritura, a secularização e a arte refinada: quer dizer, nomeia a dimensão do tempo na cultura das práticas entre tradições e modernidade, sua oposição e às vezes sua mistura. [BARBERO, 2001, pp. 40-41]

O volume 7 da *Revista da Música Popular* traz um artigo de Cruz Cordeiro⁵ com definições dos termos “folclore”, “folcmúsica” e “música popular”. O autor faz as conceituações:

– Folclore (do anglo saxônico *folk-lore*, “saber do povo”). Ciência que trata de tudo o que é ou se tornou tradicional (transmitido de geração em geração oralmente ou não), funcional (de cerimônia ou festividade coletiva) e típico (próprio ou característico num povo, país ou região).

⁵José da Cruz Cordeiro Filho (1905-1984), jornalista e crítico musical, criou a *Phono Arte*, revista que divulgava os novos lançamentos fonográficos.

- Folcmúsica (do anglo saxônio *folkmusic*, “música do povo”). Faz parte do folclore; significa também a música que é tradicional, funcional e típica num povo, país ou região.
- Música popular (*popular music*, em inglês). Significa a folcmúsica ou não que se popularizou, quer dizer, que foi aceita pelo povo, coletivamente, num país ou região.⁶

Outra conceituação desses termos é trazida pelo maestro Júlio Medaglia. Para ele, folclore é a “música natural de cada região, que depende dos costumes e tradições”; já folcmúsica e música popular “dependem da aceitação do povo, sendo que música popular está ligada ao consumo”.⁷

O músico alemão Hans-Joachim Koellreutter, fundador do grupo Música Viva (1940), partidário das ideias de Mário de Andrade, dá prioridade ao emprego da folcmúsica brasileira e ao aproveitamento das fontes folclóricas nacionais na produção musical. Tanto Mário de Andrade como Koellreutter, sempre tiveram como objetivo principal na música fomentar discussões sobre o nacionalismo musical brasileiro e se ele seria capaz de representar a nacionalidade.

Luciano Gallet, ativista de campanhas em prol da qualidade musical, patrono da cadeira 39 da Academia Brasileira de Música, descontente com os rumos da música, defende que o folclore “é a música original da nação”. Em 1930, escreveu um artigo intitulado “Reagir”, publicado na revista *Weco*, com a intenção de provocar uma reação de chamar a atenção do ouvinte brasileiro para o que estava acontecendo no panorama musical: músicas mal elaboradas, clássicos da música erudita sendo executados de qualquer maneira por músicos sem preparo. Esse mesmo artigo foi publicado no jornal *O Globo* em 22 de março de 1930, causando discussões sobre os andamentos da música brasileira.

Neste momento, é clara a constante tentativa das classes dominantes de separar as culturas, aquelas que julgam pertencentes a eles (elitistas, racionais) daquelas que não lhes pertencem (populares, instintivas). Gallet inicia uma campanha que anos mais tarde culminou com a fundação da Associação Brasileira

⁶CORDEIRO, Cruz. *RMP*, mai.-jun. 1955, p. 342-344.

⁷CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 67.

de Música.⁸ Também em 1930, Gallet reformula o curso de música do Instituto Nacional de Música – INM⁹ e lhe dá o estatuto de curso universitário. Inova mais uma vez, introduzindo a cadeira de Etnografia (musical) para os alunos de composição do INM.

Consideramos a necessidade de entender o quanto essas matrizes influenciaram a evolução da música brasileira que surgia nesse cenário dos anos 1920. Ainda em referência a Mário de Andrade, em 1938 ele ocupava o cargo de diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, e proporcionou financeiramente uma viagem às regiões nordeste e norte do Brasil com o objetivo de resgatar e registrar o folclore musical daquelas regiões e registrar tudo em discos de 12 rotações.

De acordo com o volume 5 da *Revista Música*,¹⁰ de maio de 1994, foram coletados 689 objetos, tiradas 751 fotografias e 1.295 fonogramas, além de alguns filmes. Esse material foi gravado em 115 discos, acompanhados de livros sobre as temáticas sonoras coletadas – xangô, tambor de mina, tambor de crioulo, catimbó, babaçuê, chegança de marujos e bumba meu boi. Foram editados dois volumes da série *Arquivo folclórico*: 570 melodias foram gravadas.

A obra de Mário de Andrade o enalteceu como pesquisador e folclorista, tornando-o respeitado como historiador da música brasileira. Ele afirma que a música folclórica deveria ser aproveitada pelos compositores: “Inventar uma melodia folclórica própria [...] Não se trata do folclore “puro”, mas da música erudita de inspiração popular”. (CONTIER, 1985:27)

Tratando-se de cultura, povo, sociedade, erudito e popular, houve a necessidade de conceituações para que a compreensão pudesse existir. Um levantamento destacando alguns teóricos permitiu contextualizar a música brasileira

⁸ Associação Brasileira de Música foi realizada por Villa-Lobos em 1945.

⁹ O Instituto nacional de Música passou a ser denominado desta forma a partir de 1889, com a Proclamação da República, anteriormente era o Conservatório de Música (séc. XIX), berço de professores como Pe. José Maurício e Francisco Manuel da Silva. Alberto Nepomuceno manteve-se como diretor por mais de 10 anos, até 1920. Durante a gestão de Luciano Gallet, o INM passa por reformas curriculares empreendidas por Mário de Andrade. Neste período o INM foi incorporado Universidade do Rio de Janeiro. Em 1937, o INM torna-se Escola Nacional de Música. Sempre vinculada a universidade do Rio de Janeiro é hoje a Escola de música da UFRJ, ainda mantendo seus cursos de graduação em música e desde 1980, os cursos de Pós-Graduação em música.

¹⁰ A Revista Música é uma publicação semestral online do Programa de Pós Graduação em Música da ECA – USP. Foi fundada em 1990, e tem o objetivo de divulgar os artigos derivados de pesquisas na área de música e de suas interfaces.

a partir da década de 1920, particularmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, devido à grande preocupação dos compositores de inserir elementos da cultura nacional em suas obras.

1.3.1. Discussões teóricas sobre cultura

Em busca de uma conceitualização de cultura, Peter Burke aponta primeiramente que o termo “cultura” em geral se relacionava à literatura (acadêmica), à música (clássica) e à ciência. Depois, passou a ser empregado para caracterizar os correspondentes populares – literatura de cordel, canções folclóricas e medicina popular. Atualmente, o conceito de cultura tem um sentido bastante dilatado, abrangendo praticamente tudo o que pode ser apreendido em uma sociedade. (BURKE, 2005, p. 42)

Em continuidade às afirmações acima citadas, Raymond Williams diz que o vocábulo “cultura” é uma das palavras mais difíceis de definir; uma vez que a própria cultura caminha entre as mais diversas disciplinas acadêmicas, de distintos pensamentos, ela deve ser analisada de forma interdisciplinar. (WILLIAMS, 1995)

Levine (1988) traz em seu trabalho *High Brow/ Low Brow*, a seguinte citação sobre as diferenças culturais:

O estabelecimento de hierarquias mais marcadas e estanques ou mais abertas e flexíveis entre a cultura erudita, historicamente associada aos poderes políticos, aos membros do clero ou às elites letradas, e a cultura popular, ligada às práticas culturais dos grupos subalternos, tem conhecido variações históricas significativas. Trata-se de um problema que não conhece, portanto, uma resposta apropriada. [LEVINE, 1988]

Jesús Martín-Barbero (1997) discorre sobre cultura popular, termo citado pela primeira vez no romantismo, em referência ao estatuto que adquire tudo o que “vem

do povo”. É impossível compreender a música popular sem antes entender a cultura popular, uma vez que a música está intrinsecamente inserida nesse contexto. Em três vias, podemos constatar este estatuto: em primeiro lugar, a exaltação revolucionária, que integra duas ideias, a da coletividade que ainda ganha força e a do *herói* que faz frente ao mal; em segundo, o surgimento, que reclama o substrato cultural e uma alma – esses dois itens estariam no povo enquanto matriz –; e em terceiro, a reação contra a ilustração, a partir de duas frentes: a política contra a fé racionalista e o utilitarismo burguês, que em nome do progresso têm convertido o presente em um caos, com uma sociedade desorganizada. Logo, idealização do passado e revalorização do primitivo e do irracional.

Ainda citando Martín-Barbero, é necessário compreender que o conceito de povo é o que dá início ao Estado moderno, é sua “vontade coletiva” que o define como categoria dentro da sociedade. Dessa forma, o povo é o legitimador do governo, é ele que “fornece uma pseudossensação de soberania, [e] tem sua produção cultural agregada a adjetivos pejorativos, que diminuem seu valor cultural” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 24).

A visão de Jesús Martín-Barbero sobre a cultura latino-americana em seu livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (1997), suas críticas sobre as legitimações e a respeito das culturas populares e dos ilustrados forneceram um norte para podermos esclarecer algumas questões. Nas discussões sobre o povo e o popular, ele mostra o quanto o “popular” muitas vezes é conceituado, ou até preconceituado como menor, quase um “sem cultura”, evidenciando que esses conceitos estão presentes mais para “legitimar” uma segregação econômica do que propriamente para definir se suas expressões representam algo de qualidade ou não.

Martín-Barbero traz a seguinte definição e discorre sobre o conceito de popular:

A invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação articula sua exclusão da cultura. E isto é, do popular como inculto, do popular designando, no momento de sua constituição em conceito, um modo específico de relação com a totalidade do social: o da negação, o de uma identidade reflexa, o daquela que se constitui não pelo que é, mas pelo que lhe falta.

Definição do povo como exclusão, tanto da riqueza como do “ofício” político e da educação. [MARTÍN-BARBERO, 1997. p. 25]

Barbero explica como a definição de erudito se apresenta inicialmente como algo ligado à razão, pensando assim a mediação, enquanto o popular se mostra como tirano, de tão imediatista.

A racionalidade que inaugura o pensamento ilustrado se condensa inteira neste circuito e na contradição que encobre: está contra a tirania em nome da vontade popular, mas está contra o povo em nome da razão. Fórmula que resume o funcionamento da hegemonia. Dado que, fora da “generalidade”, o povo é necessidade imediata – o contrário da razão que pensa a mediação –, não se responderá com leis à descoberta do povo como produtor de riqueza, mas com filantropia: como fazer para sermos juntos com suas “necessidades humanas” sem estimular no povo as paixões obscuras que o dominam, e sobretudo “essa inveja rancorosa que se disfarça de igualitarismo”. [BARBERO, 1997. p. 24]

O pensamento de Antonio Gramsci¹¹ fornece a Marilena Chauí o ponto de partida para sua análise sobre o nacional e o popular na cultura. Da síntese do pensamento gramsciano feita pela autora, podemos extrair uma definição para o popular. Segundo Chauí, da perspectiva gramsciana, o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincide. Essa transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais “que se identificam com o povo” quanto por aqueles que saem do próprio povo, na qualidade de intelectuais orgânicos (CHAUÍ, 1983, p. 17).

¹¹ Antonio Gramsci foi uma das referências essenciais do pensamento de esquerda no século XX, cofundador do Partido Comunista Italiano. Gramsci escreveu mais de 30 cadernos de história e análise durante a prisão. Conhecidos como *Cadernos do cárcere* e *Cartas do cárcere*, eles contêm seu traçado do nacionalismo italiano e algumas ideias de sua teoria crítica e educacional.

1.4 .Música Artística Brasileira (MAB). Música Erudita

O povo traz arraigado em si sua cultura natural, e desse povo saem os intelectuais, que estudam a cultura de sua raiz e a recriam a partir dos elementos intrínsecos, porém com técnicas e estudos. Um conceito apropriado para explicar esse fato é o de música erudita.

Erudito vem do latim *eruditus*, que quer dizer “que obteve instrução”, conhecedor, sábio. Erudição, por sua vez, significa conhecimento ou cultura adquiridos especialmente através da leitura. Remete, portanto, a uma arte lapidada, trabalhada, burilada através de uma rotina ferrenha de estudos. Isto, por si só já traz uma imprecisão, uma vez que o aprimoramento em diversos estilos considerados populares, como o choro e o jazz, requer disciplina equivalente. O termo carrega ainda um ranço elitista e pedante, ao evidenciar a cisão entre uma cultura “superior” e uma oriunda do povo. As camadas mais baixas da população não têm acesso aos bens culturais, ficando, portanto, em posição de inferioridade (PINTO, 2005).

“A condição de artístico de um objeto estava diretamente ligada à capacidade de abstração.” A partir dessa afirmação, Fisherman avalia a diferença nas artes:

No quadro de honra da música forjado a partir de Beethoven e desapegado como paradigma como e qual ler a história anterior tanto como a posterior, os gêneros que tendem à abstração (como a música clássica) são superiores aos claramente funcionais.
[FISHERMAN 2004, p. 26]

A música erudita está diretamente ligada à cultura europeia, uma vez que é a Europa todo o berço desse estilo de escolas técnicas instrumentais e de tratados harmônicos de composição. Na década de 1920, essa música nacional influenciada pela música europeia era denominada música artística brasileira (MAB).

O termo “música erudita” remete a música acadêmica: uma expressão que, tal como o termo correlato, “classicismo”, é aplicada a toda uma variedade de músicas de diferentes culturas, usada para indicar qualquer música que não pertença às tradições folclóricas ou populares. “Clássico” aplica-se também a qualquer coletânea

de música encarada como um modelo de excelência ou disciplina formal (GROVE, 1994).

Vários elementos compõem uma obra composicional erudita: forma, estrutura e concepção; contrapontismo, harmonias, consonâncias e dissonâncias; idioma (tonal, modal, atonal); interferências folclóricas, regionais e estrangeiras; tonalidades, politonalidades; rítmica, polirritmias; polifonia vocal e instrumental; instrumentos, orquestras; contrastes; tessituras; modulações, encadeamentos; arranjo, improvisação.

Em cada período da história, a música sempre foi minuciosamente estruturada: tratados de harmonia (ex: Schoenberg e Koellreutter); estruturas harmônicas (ex: contraponto, harmonia funcional e suas leis, tonalismo, atonalismo, serialismo, dodecafonismo etc.); suas características estilísticas (ex: ornamentos, instrumentações etc); suas diferentes formas musicais (ex: sonata, minuetto, ária, prelúdio); suas orquestras e outras formações (duos, camerata, orquestra sinfônica, orquestra filarmônica, orquestra jazz sinfônica, ópera, coral). Embora todas essas estruturas sejam definidas e através delas possamos identificar a qual período uma música pertence e até mesmo seu compositor, o que não temos definido sistematicamente é como medir o quanto uma música tem de belo, não podemos quantificar o seu nível de qualidade, nem o quanto ela é considerada arte, ou quais são os parâmetros para que a classifiquemos como erudita ou popular.

De acordo com Grove (1994), as relações harmônicas se tornam elemento básico na construção da música ocidental a partir de 1600. Tratados harmônicos foram estruturados a partir do período barroco, sendo amplamente estudados e inovados até o século XXI.

Mário de Andrade (1962) referia-se a uma música artística, concebida com fins estéticos. Opunha-se dessa forma à música comercial, com objetivos econômicos, mas o termo é impreciso por excluir, por tabela, a música popular folclórica, que o autor considerava que devia ser a matéria-prima de uma música nacional. Artístico é aquilo que foi executado com arte. Arte pode ser uma habilidade adquirida, mas pode também ser uma habilidade natural. Não existe nada mais autêntico que a arte popular, e a música manifestada espontaneamente das tradições populares sem a menor sombra de dúvida merece ser classificada como artística. Obviamente não era a intenção do autor desconsiderar a música folclórica, já que ele via o folclore como um dos alicerces para a construção de uma música nacional autêntica. O fato,

entretanto, reforça a dificuldade que temos de encontrar um termo que defina com exatidão essa música não popular (PINTO, 2005).

O compositor deveria “internalizar” o processo criativo popular para poder *criar* uma arte que estivesse ligada à nacionalidade sem ser necessário citar temas populares (BARROS, 2010).

Para Mário de Andrade, o nacional na música não era apenas algo a ser encontrado, mas uma síntese a ser elaborada (ANDRADE, 1972, p. 13). Ele propõe ainda o aproveitamento da música popular como base para a “música artística” (expressão que Mário de Andrade emprega), e não apenas da música folclórica.

Até a Semana de Arte Moderna de 1922, a música artística brasileira (MAB – arte internacional) viveu divorciada da nossa identidade racial. É com a observação inteligente do populário e o seu aproveitamento que a música artística se desenvolverá, mas o artista que se mete num trabalho desse carece de alargar suas ideias estéticas, senão sua obra será ineficaz ou até prejudicial (ANDRADE, 1972).

A arte nacional não necessita da escolha de elementos, uma arte nacional “já esta feita na inconsciência do povo, o artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 1972). Nossa música brasileira não é filosófica, é social – traz elementos de seu início, tribal, religioso e comemorativo –, criativa e étnica.

1.4.1. Compositores expoentes da MAB

1.4.1.1. Heitor Villa-Lobos (1887-1959)¹²

Seu “exotismo” concorreu para o seu sucesso. O próprio crítico e musicólogo francês escreveu em *La Revue Musicale*.¹³ “É a primeira vez na Europa que se

¹² Heitor Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 e 7 de novembro de 1959.

assiste a obras vindas da América do Sul; elas nos trazem a natureza, uma profusão de frutas, pássaros e flores...” (ANDRADE, 1972).

Marco Antonio Carvalho Santos (2010) traz em seu livro *Heitor Villa-Lobos* informações a respeito desse grande nome do nacionalismo brasileiro e da Semana de Arte Moderna de 1922. Ele afirma que “sua formação não se deu apenas pelo contato com a tradição erudita, mas também no intenso convívio com a música dos chorões, com a música popular urbana”. Santos registra o contato de Villa-Lobos com a música popular não só nos elementos musicais, mas nos títulos de suas obras.

Heitor Villa-Lobos encontra-se em uma cena ambígua de tensões urbanas e ambientes livres que ele pôde assimilar de maneira prática nas viagens que realizou pelos estados brasileiros. No limiar entre o erudito e o popular, suas obras refletem o folclore, bem como todo o seu estudo erudito de composição (SANTOS, 2010).

A importância da participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922, além de torná-lo respeitável diante do público nacionalista, faz que seja escolhido para assumir a programação musical do evento. Ele aceita o convite, por acreditar que os ideais do evento estavam de acordo com suas convicções, defendendo que uma nova identidade nacional deveria ser discutida e que o folclore seria o componente fundamental para que esse processo pudesse acontecer (WISNIK, 1977).

Dentre toda a sua vasta lista de composições, Villa-Lobos escreve para diversos instrumentos, para solistas vocais, coro e orquestra. Seu grande objetivo como nacionalista era inserir os elementos do folclore nacional em suas composições, o que conseguiu com maestria.

Como ele mesmo pôde experimentar em suas viagens pelos estados brasileiros, acreditava que toda cultura popular deve ser observada e cultivada, para que o povo não perca sua identidade, bem como para que a música, seu veículo de trabalho, não perca a identidade nacional. Nacionalista nato, atua ao lado de compositores brasileiros e representa a música brasileira no exterior, onde suas obras sempre foram aceitas e respeitadas.

Em 30 de junho de 1923, Villa-Lobos viajou para Paris financiado por amigos do Rio, principalmente pelos irmãos Guinle (Carlos e Jorge). A intenção do

¹³ Revista mensal francesa cujo primeiro volume foi publicado em 1920 e que encerrou as atividades em 1940.

compositor não era aprender com a vanguarda musical europeia, mas sim mostrar seu trabalho e trocar informações. Com o apoio do pianista Arthur Rubinstein e de Vera Janacópulos, famosa cantora brasileira que residia em Paris, Villa-Lobos foi apresentado ao meio artístico parisiense, que vivia, nessa época, a euforia surrealista. André Breton lançaria no ano seguinte o *Manifesto surrealista*; o poeta Paul Éluard revolucionava a literatura; e Picasso renovava os conceitos das artes plásticas.

Em meio a toda essa efervescência artística, a música de Villa-Lobos foi muito bem recebida e elogiada pela crítica. Com apresentações de Vera Janacópulos, Arthur Rubinstein, João de Souza Lima e Elsie Huston, suas composições obtiveram enorme sucesso junto a músicos famosos como Paul Dukas, Edgar Varèse, Prokofiev, Andrès Segóvia e Florent Schmitt. Em 1924, o jornal *Liberté*¹⁴ avaliou sua produção musical como de “um modernismo avançado” e Villa-Lobos como “uma personalidade forte e atraente”.

Devido à falta de recursos financeiros, Villa-Lobos retornou ao Brasil no final de 1924. Segundo Gerard Béhague (1994), sua primeira viagem a Paris “serviu para confirmar o nível internacional de sua estética musical”.¹⁵

É possível observar na obra de Villa-Lobos referências da estética de Debussy, como a escala de tons inteiros em suas *Danças características africanas* e na *Prole do bebê*, as peças infantis do *Children's Corner*. Villa-Lobos foi um dos poucos compositores de sua época que ousaram compor uma música *moderna* como a de Debussy no Brasil. Segundo Guérios (2003), a modernidade de Villa-Lobos – uma *modernidade debussysta* – fez com que ele fosse o único compositor convidado para apresentar suas obras na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo (GUERIOS, 2003).

No final desse ano, dois concertos realizados na Salle Gaveau projetaram seu nome de forma definitiva no cenário musical europeu. Suas obras, na ocasião, foram apresentadas em audiência especial para o meio artístico parisiense, tendo como intérpretes alguns dos melhores músicos europeus: Rubinstein, Tomás Téran, Aline

¹⁴O *Liberté* iniciou suas atividades em 1830.

¹⁵ BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, p. 17.

van Barentzen, entre outros. Regendo ele próprio a Colonne Orchestra¹⁶ e o ArtChoral, o maestro foi muito aplaudido.

Villa-Lobos, o maior compositor brasileiro do século XX (quiçá de todos os tempos) e expoente máximo do nacionalismo, por sua vez, embora chegasse a ter defendido o folclore como matriz para a composição erudita de cunho nacional, não foi de fato um folclorista. Sua maior fonte de inspiração foi a música popular urbana carioca. O choro e as modinhas da cidade, o ambiente musical no qual estava inserido (PINTO, 2005).

Por último, quanto à forma, o autor apontava a diversidade do canto nacional como base para a criação formal. Num discurso didático-institucionalizante, defendia a disseminação do canto coral por seu valor social. “O coro unanimiza os indivíduos” (ibid, p. 65). Na música instrumental, destacava a presença de formas “embrionárias”. A grande variedade de danças populares poderia muito bem ser aproveitada na concepção de suítes em que ponteio, cateretê, coco, samba e outros substituíssem as tradicionais danças europeias. Em substituição às grandes formas tradicionais, como sonata e tocata, que considerava desvirtuadas, sugeria construções como “chimarrita, aboio e louvação” (idem, ibid., p. 69), ou seja, títulos que fizessem alusão ao populário nacional. Em resumo, uma adequação à realidade nacional-folclórica (ANDRADE, 1972, p. 26).

¹⁶ A Colonne Orchestra foi fundada em 1873 pelo violinista e maestro Édouard Colonne.



Figura 5. Programação da Semana de Arte Moderna de 1922. Primeiro festival com Villa-Lobos. Teatro Municipal de São Paulo.

1.4.1.2. Guerra-Peixe¹⁷

Refletindo em nossos estudos sobre os rumos que a música brasileira seguia, em especial a música popular, encontramos em Guerra-Peixe uma mediação no que tange aos rumos da música popular brasileira, advinda da música nacionalista.

César Guerra-Peixe recebeu de seu pai os primeiros ensinamentos de violão aos seis anos de idade. Autodidata, aprendeu sozinho a tocar bandolim aos sete; aos oito, violino; e aos nove, piano. Encontra no dodecafonismo¹⁸ uma fonte de criação e inovação. Começa assim a história musical de um dos grandes

¹⁷ César Guerra-Peixe (1914-1993).

¹⁸ Dodecafonismo: sistema de organização de alturas musicais para composição elaborado por Arnold Schoenberg no início dos anos 1920 com base na escala de 12 notas. As 12 notas cromáticas da escala de temperamento igual são arrumadas numa ordem particular, formando uma série que serve de base para composição. (*Dodeka*: doze; *Fonos*: som) (GROVE, p. 271).

compositores brasileiros, que transitou entre os dois seguimentos da música, o erudito e popular.

Guerra-Peixe tentou aderir às teses andradianas e voltava-as contra os próprios nacionalistas, afirmando a necessidade de “fotografar artisticamente o folclore”, no sentido de que “a fonte do material sonoro (isto é, aquilo que é focalizado) seja em termos de arte suficientemente reconhecível ou pressentida pelo ouvinte leigo”, o que era, segundo ele, “diferente de ‘copiar o folclore’” (Guerra-Peixe citado em FARIA et al., 2007, p. 39).

Músico com formação erudita acadêmica, procurou no folclore e na música popular o sentido de sua personalidade ao compor e arranjar. Essa mediação ocorre em sua carreira de maneira natural, à medida que era influenciado por novas tendências, músicos inovadores e oportunidades. Em uma breve explanação de sua vida artística, encontramos o compositor de estilos e vertentes variadas, um compositor de trilhas premiado, um desenhista que procurou a junção das artes e um docente dos mais renomados cursos de música erudita e popular do país.

Preocupado com a formação dos músicos populares, funda em 1968 a Escola Brasileira de Música Popular, no Museu da Imagem e do Som – MIS, com o objetivo de elevar o nível técnico dos que se dedicam à música popular, tornando-se assim um incentivador da criação de cursos de graduação em Música Popular, a exemplo das preocupações que Luciano Gallet já havia citado anteriormente.

Desde sua “fase inicial”, suas obras retratavam a busca por conhecimento e cultura. Durante toda a trajetória de seus ensinamentos, sempre procurou inovar e incluir sua personalidade nas obras e arranjos compostos. Fato tão importante em sua vida que, em 1945, exclui de seu catálogo todas as peças já compostas, “por considerá-las sem personalidade”, deixando apenas a *Suíte infantil nº 1*.

Uma importante figura do cenário musical internacional influencia Guerra-Peixe de maneira fundamental. Em 1944, ele frequenta o curso de Hans-Joachim Koellreutter, com quem estuda Regência, Análise, História e Estética da Música, Problemas de música para microfone, Harmonia acústica e Técnica dos doze sons.

Em uma entrevista ao jornal *O Globo* em 1944, Koellreutter afirmava que o grupo Música Viva¹⁹ tinha como visão a abertura de novos espaços para uma “nova

¹⁹ Os objetivos do grupo Música Viva, fundado por Koellreutter em 1938, eram “despertar – entre os próprios profissionais – o interesse pelos problemas de expressão e interpretação da linguagem musical de nosso tempo” e “criar um ambiente próprio para a obra nova, para a formação de uma

música”. Guerra Peixe engajou-se nessas ideias ao ter aulas de composição com o alemão Hans-Joachim Koellreutter. O grupo Música Viva acabou por se tornar o principal foco de irradiação de propostas modernizadoras em nossa música de concerto na década de 1940 (BARROS, 2010).

Outro fato importante da ligação de Guerra-Peixe e mais tarde de Tom Jobim com Koellreutter foram os inovadores passos dos jovens alunos de Koellreutter na linguagem musical, que diferiam do que os nacionalistas vinham fazendo (EGG, 2004, p. 152).

Nesse período, Guerra-Peixe dedica-se cada vez mais à orquestração de música popular. Após suas fases de composições, “Inicial” e “Dodecafônica”, Guerra-Peixe inicia sua “Fase Nacional”, com forte influência de Mário de Andrade nas ideias contidas em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira*, e abre um leque de criações em sua carreira entre a música erudita, o folclore e a música popular.

Nesta fase de composições, ele inicia a publicação de artigos sobre folclore brasileiro e música popular na imprensa paulista, em especial no jornal *A Gazeta*. Participa do Congresso Internacional de Folclore, em comemoração ao Quarto Centenário da Cidade de São Paulo. Nessa oportunidade, apresentou um concerto de música folclórica e popular, com a orquestra da Rádio Nacional de São Paulo, dedicada em especial aos congressistas estrangeiros.

Guerra-Peixe compôs trilhas para teatro e cinema, ganhando vários prêmios e menções nesta área. Ligado diretamente à imprensa e a radiodifusão, ele foi contratado por diversas rádios do Brasil, das quais destacamos a Rádio Nacional, a Rádio Tupi, a Rádio Globo, e em 1946 sua *Sinfonia nº 1*, composta nesse mesmo ano, estreia na BBC sob a regência de Maurice Milles, sendo transmitida por 40 emissoras de rádio, segundo o locutor brasileiro da BBC Rubens Amaral.

Enquanto desenhista, Guerra-Peixe toma contato com a pintura de Kandinsky e busca a mesma ligação que uniu esse pintor a Schoenberg:²⁰ a identidade entre formas, sons e cores. Admira a obra de Candido Portinari e Emiliano di Cavalcanti. Em 1992, recebe bolsa Vitae de apoio à cultura, educação e promoção social, em São Paulo, para compor a obra sinfônica *Tributo a Portinari*, fruto de suas pesquisas sobre a ligação da música com as artes plásticas.

mentalidade nova, e destruir preconceitos e valores doutrinários, acadêmicos e superficiais” (apud KATER, 2000, pp. 57-58).

²⁰ Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor austríaco de música erudita e criador do dodecafonismo.

Foi professor de cursos de graduação em música e palestrante de simpósios e congressos de importantes universidades, entre elas o Instituto Villa-Lobos, hoje Departamento de Música da Escola de Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Unirio; a Universidade de Artes e Ensino de Ribeirão Preto, SP; e a Universidade Federal de Minas Gerais. Ministrou curso de extensão sobre Música Folclórica e Música Popular Brasileira na Universidade Federal de Alagoas, em Maceió, e curso sobre Música Popular Brasileira na Escola Municipal Sobral Pinto, no Rio de Janeiro. Em 1960, profere a palestra “Atuais tendências da MPB” no Seminário sobre Problemas Brasileiros, na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Leciona até 1993 na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1.4.1.3. Radamés Gnattali²¹

Além de pianista, compositor e arranjador, atuou nos dois terrenos da música: o sinfônico e o camerístico, e foi um dos mais importantes arranjadores brasileiros de música popular.

Um dos maiores responsáveis pela diluição das fronteiras entre erudito e popular no Brasil, ele transitava naturalmente entre esses dois tipos de música, seja nas salas de concerto, nos auditórios das rádios, nos discos de música popular ou nas trilhas para cinema (PINTO, 2005).

Conviveu e desenvolveu riquíssimos trabalhos ao lado de Villa-Lobos, defendendo a brasilidade e a cultura popular, bem como a expressividade da música brasileira nos aspectos erudito e popular. Não foi diferente sua convivência com Pixinguinha, Garoto²² e Jacob do Bandolim.

²¹ Radamés Gnattali (1906-1988).

²² Aníbal Augusto Sardinha, apelidado de Garoto. Compositor e violonista paulistano, considerado o pai do violão moderno. Reformulou a linguagem harmônica do violão.

Gravou composições eruditas e populares, inclusive com orquestra, gerando discussões na época sobre essa fusão, da qual mais tarde Tom Jobim se apropriaria com muito êxito. Em 1983, ganhou o Prêmio Shell, apresentando o *Concerto nº 3 (seresteiro) para piano e orquestra*. Como a música desse concerto é muito brasileira, Radamés achou bom inserir um regional junto com o piano. Os puristas não gostaram dessa mistura de regional com orquestra sinfônica, mas, como ele mesmo diz: “A música é minha!!”.

Quando Radamés Gnattali foi acusado de falta de *brasilidade* em suas composições pela utilização do *acorde de nona*, muito presente na música norte-americana, ele declarou:

Os ouvintes gostam do que é bom. O Orlando Silva,²³ que acabou sendo o primeiro a gravar música brasileira com orquestra sinfônica, vendeu toneladas de discos, apesar das reclamações contra meus arranjos. O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público, e se também era utilizado no jazz era porque os compositores de jazz ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar a não ser em música americana, e vieram as críticas. Mas o povo não se deixou levar e assimilou muito bem a novidade. [BRESSION, 1979, p. 26]

Breide (2010) faz as seguintes indagações: “Como entender a multiplicidade de aspectos como ocorrência constante na linguagem musical utilizada por Radamés Gnattali na obra *Valsas para piano*, de 1939? Como identificar e classificar o hibridismo dos elementos musicais, aspecto tão indissociável da sua linguagem?” (BREIDE, 2010, p. 110).

²³ Orlando Garcia da Silva (1915-1978) foi um dos mais importantes cantores brasileiros da primeira metade do século XX. Começando a atingir o auge de sua forma vocal, gravou em 1937, da dupla J. Cascata e Leonel Azevedo, com acompanhamento da Orquestra Victor brasileira, a valsa *Lábios que eu beijei*, um dos maiores sucessos de sua carreira. No lado A desse disco, que contou com a orquestração de Radamés Gnattali, estava o samba *Juramento falso*, também de J. Cascata e Leonel Azevedo.

Radamés introduziu em suas obras os elementos da música brasileira, principalmente as características do choro, e também introduziu o padrão de *Riffs*²⁴ na música brasileira, que utilizou em seus arranjos radiofônicos (BREIDE, 2010, p. 112).

Nadge Breide (2010), em análise da obra *Valsas*, de 1939, de autoria de Radamés Gnattali, aponta analiticamente aspectos da hibridização da música erudita e da música popular nas composições de Radamés. Utilizaremos os exemplos dados por Breide (2010) na *Valsa I*:

- O acompanhamento articula-se através de acordes em *staccato*.²⁵ Os acordes são formados por dominante²⁶ com 7ª, tríades²⁷ maiores com notas estranhas agregadas e por sonoridades diminutas que, partindo de Mi m, direcionam-se para Lá m.
- A melodia de procedimentos cromáticos²⁸ apresenta semelhanças significativas com o arquétipo pianístico elaborado no *Estudo op. 25 nº 7* de Chopin, pois, assim como neste estudo, a mão esquerda executa uma melodia dolente e de alto grau de expressividade. Apesar das diferenças de linguagem harmônica, a utilização dos registros e da topografia do piano é semelhante à de Chopin e à de Liszt.
- Traços nacionalistas afloram na passagem de terças paralelas. Essa passagem contém elementos que apontam para o internacional e popular urbano. O primeiro deles é o movimento descendente das terças, semelhante ao da introdução da obra, de uso difundido no choro urbano. O segundo elemento encontra-se

²⁴ *Riffs*: assimilado pelo jazz, convergiu em duas mutações: o *riff tune* e o *fours*, respectivamente, para acomodar padrões de acordes mutáveis e nos *chorus* que precedem a recapitulação final dos temas (SCHULLER, 1970, p. 47).

²⁵ *Staccato* (“destacado”): diz-se de uma nota que, durante a execução, é separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação (GROVE, 1994, p. 896).

²⁶ Dominante: o quinto grau da escala maior ou menor, funcionalmente importante na música tonal (ibid., p. 273).

²⁷ Tríade: acorde de três notas (ibid., p. 959).

²⁸ Cromático: linha composta por semitons, menores intervalos de sons (ibid., p. 239).

no acompanhamento, na mão esquerda, onde Gnattali empregou o procedimento de acentuar a segunda colcheia²⁹ do primeiro tempo com uma nota de swing,³⁰ repetindo-se nos c. 12, 13, e 14 sob a designação de síncope.³¹ Esta inflexão é amplamente empregada, em âmbito internacional, nos padrões de blues e jazz, no aspecto denominado sincopação. Entretanto, essa espécie de “bossa” que a passagem oferece pode ser atribuída à síncope, considerada elemento característico da música brasileira.

É possível observar a presença do baixo condutor harmônico, empregado pelo conjunto instrumental do choro urbano. (BREIDE, 2010)

Exemplo:



Figura 6. Trecho de partitura. *Valsa nº 1*, de Radamés Gnattali, c.33-38. (BREIDE, 2010)

Esta seção finaliza com a presença do acorde de tensão com a nona abaixada. Esse procedimento peculiar do jazz norte-americano foi incorporado ao choro moderno, a partir dos anos 1930, por Pixinguinha. (BREIDE, 2010)

²⁹ Colcheia: figura musical com metade do valor de uma semínima e o dobro de uma semicolcheia (GROVE, 1994, p. 207).

³⁰ Estilo de jazz, originou-se em 1930, em New Orleans, EUA (ibid., p. 921).

³¹ Síncope: deslocamento de tempo (ibid., p.868).



Figura 7. Trecho de partitura. *Valsa nº 1*, de Radamés Gnattali, c. 48. (BREIDE, 2010)

Com a observação das análises colhidas em trabalhos científicos que tratam desses compositores, pudemos reconhecer o hibridismo musical em suas obras, uma vez que carregam elementos da música erudita e da música popular.

CAPÍTULO 2. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 AOS FESTIVAIS TELEVISIVOS

2.1. A Música Popular Brasileira

A importância histórica do início da música popular foi reforçada por Marina Gomes Castelo Branco Ferreira (2007) como “veículo para a formulação da identidade nacional a partir das perspectivas dos estratos inferiores da sociedade”. Ela ocupa um lugar de ênfase entre as “outras formas de manifestação artístico-culturais da sociedade, por isso está tão relacionada à imagem do Brasil e representa uma enorme e forte tradição cultural” (FERREIRA, 2007).

Fisherman, em seu livro *Efecto Beethoven* (2004), aponta diferenças entre culturas eruditas e populares no que diz respeito à música popular:

A distinção entre música clássica e popular, na realidade, nunca esteve vigente, salvo para estabelecer precisamente questões de valor e, desde já, superioridade de uma sobre a outra, de acordo com os parâmetros de uma só delas. Há uma certa complexidade associada ao valor da música clássica que se usa como argumento e que não alcança toda a música consumida como clássica nem a diferença de toda a música que o mercado denomina “popular”. Porém, acima dessa condição de profundidade beethoveniana que esteia definindo a superioridade de umas músicas sobre as outras, todavia primeiro para grande parte do público, a velha questão de classe. [FISHERMAN, 2004, p 37]

As discussões ampliam-se, o tema música popular torna-se alvo de pesquisadores em diversas áreas, não só história, mas antropologia e sociologia também, deixando para trás as “concepções folcloristas adornianas da indústria cultural”. A história mostra novamente que só é passível de entendimento uma interdisciplinaridade com relação ao tema. É neste momento que Elizabeth

Travassos aproxima a história da etnomusicologia e ambas da antropologia (MORAES, 2007).

O estudo sério da música popular não é uma questão de intelectuais se tornando hippies nem de roqueiros se tornando acadêmicos. É uma questão de juntarmos nossas cabeças em duas partes de experiência igualmente importantes: 1) o intelectual e o emocional; e 2) sermos capazes, como professores de música, de lidar com estudantes cujo panorama foi mutilado por aqueles que apresentam a “música séria” como não podendo ser “divertida”, e a “música de entretenimento” como não tendo, nunca, alguma implicação séria. [...] Assim o estudo sério da música popular é obvio” (TAGG, 2003).

O autor tem ainda a preocupação de criar um método de análise da música popular, diante da afirmação citada acima, de que essa música não é séria e é carregada de preconceitos. Em seu trabalho sobre os métodos de análise da música popular, o autor traz o seguinte texto em suas conclusões: “O tipo de modelo analítico apresentado aqui deve ser visto como um esforço para sustentar intelectualmente a forma de comunicação humana afetiva e implícita” (TAGG, 2003).

As preocupações seguiram com Mário de Andrade, que alertava sobre a forma como a música popular estava sendo tachada de ingênua e superficial, e defendia que nossa música precisou restabelecer seus valores nacionais para tornar-se uma arte coerente com a terra em que está sendo produzida.³²

Desde a década de 1920, Luciano Gallet percebeu as inquietações no que diz respeito à música e à cultura brasileiras. Descontente com os rumos que a música estava tomando, tanto no âmbito erudito como no popular, ele defende a ideia de que a música popular vem diretamente do folclore, por isso ela seria a “música original da nação”.

Andrade (1972) pontua que nossa música provém de várias fontes:

- a indígena em porcentagem pequena;
- a africana em porcentagem bem maior;
- a portuguesa em porcentagem vasta;
- a espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideu, com a *habanera* e o tango).

³² ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p. 29.

– a influência europeia com as danças (valsas, polcas, mazurcas) e principalmente na formação da modinha, nosso primeiro gênero musical.

A *Revista da Música Popular* traz em vários de seus artigos a discussão sobre o termo “música popular”. Sandroni³³ atenta para o termo em relação à república, afirmando que música popular “é a ideia do povo”.³⁴

A *Revista da Música Popular* iniciou suas atividades nesse cenário da década de 1950 e esteve presente documentando os fatos que ocorriam com a música popular brasileira ao longo de suas edições. A modernização e a complexidade da música popular se deram a partir da década de 1950. “A legítima música popular nacional brasileira impôs o padrão de qualidade” (COUTINHO, 2011).³⁵

Marcos Napolitano ressalta a importância da *RMP* diante do cenário musical brasileiro; segundo ele, a revista contribuiu para que a autêntica música brasileira tivesse lugar de destaque e para que a música popular se consolidasse.³⁶

Sonia Pereira (2011) em seu ensaio sobre a genealogia da música popular brasileira escreveu:

O conceito de música popular tem sido frequentemente usado também para referir o oposto da música clássica – ou música erudita, para a qual é muitas vezes reivindicado o estatuto de arte por oposição ao alegado estatuto de entretenimento da música popular, e que deriva de uma longa tradição situada na música secular e litúrgica ocidental – que se distingue pelo seu sistema de notação em partituras – e da música folk – ou tradicional, que encontra as suas raízes numa tradição oral de origem rural e pré-industrial, sendo normalmente associada a uma comunidade específica, que a executa e partilha sem grande recurso à escrita, dela se socorrendo

³³ SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, v. 1: *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 28.

³⁴ Coleção *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte; Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

³⁵ COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: O sentido da tradição em Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 66.

³⁶ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 70.

também para registrar diferentes elementos da sua história e de aspectos que a distinguem.

Ainda em referência à autora, podemos observar que a música popular está sujeita a correntes de transformações, uma vez que é produzida e distribuída no interior de uma lógica comercial e, nessa condição, encontra-se também sujeita às regras e pressões do mercado, destinando-se ao consumo por um público vasto, cada vez mais geograficamente disperso.

No Brasil, a música popular beneficiou-se de um cruzamento de matrizes diversas: lirismo português (produzindo a “modinha”), um forte elemento rítmico de origem africana (de que uma das manifestações é o samba urbano do Rio de Janeiro, com sua síncope característica), o manancial folclórico que vinha sobretudo do nordeste e, finalmente, sofisticações harmônicas que resultaram no movimento da bossa nova. Da fusão dessas correntes, a música popular brasileira (MPB) partiu para a conquista de uma audiência mundial, apoiada na obra de compositores como Antônio Carlos Jobim, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento.

2.1.1. Compositores e grupos expoentes da Música Popular Brasileira – década de 1920

2.1.1.1. Pixinguinha³⁷

Carioca, nascido em 23 de abril de 1898 no Rio de Janeiro, iniciou sua carreira como flautista, tendo aulas com seu pai e com os padres beneditinos, de quem recebeu sua formação musical. Substitui a flauta pelo sax anos mais tarde.

³⁷ Alfredo da Rocha Vianna Filho (1898-1973).

Instrumentista e arranjador, grava em 1910 e 1911 seus primeiros discos. Foi músico de orquestras e de cinema (GROVE, 1994, p. 728).

Pixinguinha consegue elaborar um Contraponto ³⁸ com elementos de improvisação e utiliza arpejos de maneira a criar contrapontos melódicos independentes. O contraponto sempre existiu no choro,³⁹ principalmente no violão (CALDI, 1999).

Em 1961, Brasília Itiberê escreve uma matéria para o Jornal *Correio da Manhã* na qual discorre sobre os contrapontos de Pixinguinha:

O contraponto de Pixinguinha é maleável, flexível e ao mesmo tempo quase matemático. Ajusta-se à melodia principal, não como um corpo estranho – o que acontece a muito compositor de renome –, mas como uma voz autônoma de altíssima beleza.⁴⁰ [...] do ponto de vista técnico, ele é um dos elementos mais complexos e de maiores consequências estéticas que existem na música popular brasileira.⁴¹

Em música popular, e mais ainda na música improvisada, o *performer* ou o músico têm muita liberdade em relação à partitura. Segundo Napolitano (2002), tanto a estrutura quanto a *performance* são igualmente importantes, mas uma não deve ser reduzida à outra. Valente (2011) estuda as estruturas de suas composições e faz análises sobre as obras de Pixinguinha fundamentando-se na fase em que o compositor definiu sua maneira de improvisar, isto é, executar ao saxofone suas linhas de contracanto.⁴²

No Choro *1 x 0* (1947), é possível notar sua originalidade e as razões pelas quais é considerado um estruturador da linguagem do choro ao transferir o tipo de

³⁸ Contraponto é a arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. O termo deriva do latim *contrapunctum*, nota contra nota. Foi muito utilizado a partir do século XIV (GROVE, 1994, p. 218).

³⁹ Gênero de música popular urbana do Rio de Janeiro que se iniciou no século XIX. Repertório com uso de improvisações e inflexões na melodia que justificam seu nome (GROVE, 1994, p. 194).

⁴⁰ Cabral, 1997, p. 170.

⁴¹ Ibid., p. 169

⁴² Contracanto: melodia que acompanha a linha principal e forma com ela uma espécie de diálogo (GROVE, 1994, p. 217).

improvisação característica dos instrumentos acompanhadores (harmônicos) para o instrumento solista (melódico) (VALENTE, 2011).

Inserimos um trecho da parte B da música *1 x 0*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, onde é possível observar que a melodia é composta com notas dos acordes,⁴³ da harmonia,⁴⁴ característica da improvisação harmônica de instrumentos acompanhantes:



Figura 8. Trecho da parte B da partitura de *1 x 0* - Pixinguinha e Benedito Lacerda, 1947.

Valente (2011), em suas análises, comenta as improvisações de Pixinguinha:

Pixinguinha criava essas linhas paralelamente aos solos da flauta, mas quando ouvimos suas gravações podemos observar que não eram totalmente improvisadas. Em gravações da mesma música,

⁴³ Acorde: conjunto de três ou mais sons ouvidos simultaneamente (CHEDIAK, 1986, p. 75).

⁴⁴ Harmonia: combinação de sons simultâneos (ibid., p. 41).

ouvimos frases bem parecidas – o que nos faz concluir que em sua mente existia um “caminho” traçado pela harmonia da música, e no momento da execução poderia ou não repetir certos elementos sempre criando linhas que revelavam claramente a harmonia. A concepção destas linhas é similar à do baixo (ou da “baixaria”, como é denominado no choro) e podemos ouvi-las desde as primeiras gravações.

No choro *Segura ele*, gravado em 20 de maio de 1946, Caldi (1999) faz análises sobre o contraponto utilizado por Pixinguinha e citaremos abaixo algumas de suas análises:

- ele utiliza motivos melódicos do tema para compor seu contraponto;
- mesmo em andamento muito acelerado, ele preserva a qualidade rítmica de seus contrapontos;
- onde ocorre maior movimentação do contraponto, ele utiliza arpejos⁴⁵ em movimento contrário ao da melodia; onde ocorre menor movimentação, ele utiliza graus conjuntos;⁴⁶
- preocupação com o sentido melódico do contraponto.

Inserimos um trecho da partitura deste choro para visualizar estas observações:

⁴⁵ Arpejo: quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente (CHEDIAK, 1986, p. 75).

⁴⁶ Grau: nome dado a cada nota da escala. Grau Conjunto: uma nota sucessiva a outra dentro da escala (ibid, p. 63).

flauta

sax tenor

1. c

2. c

B

Figura 9. Partitura de *Segura ele*, choro de Pixinguinha e Benedito Lacerda (1946).

2.1.1.2. Os Oito Batutas

Em 1922, a revista *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, na qual Mário de Andrade era colunista, traz em sua primeira edição Pixinguinha na capa e uma reportagem sobre os Oito Batutas. Durante seis meses os Oito Batutas levaram a

música popular brasileira ao exterior. Precursores de nossa exportação musical que antecederam a outros grandes músicos e a grandes conquistas e respeito musical.

Oito Batutas era um grupo instrumental criado em 1919 por Donga e Pixinguinha, atendendo a pedido de Isaac Frankel. A primeira formação do grupo contou com as presenças de Pixinguinha, na flauta; China, no vocal, violão e piano; Donga, no violão; Raul Palmieri, no violão; Nelson Alves, no cavaquinho; José Alves, no bandolim e ganzá; Jacó Palmieri, no pandeiro; e Luís de Oliveira, na bandola e no reco-reco. Este último faleceu logo após as primeiras apresentações e foi substituído por João Tomás. Em 1922, o grupo viaja a Paris, onde passa seis meses se apresentando em casas como o Bataclan.⁴⁷ Lá seus integrantes conhecem o jazz e voltam ao Brasil, influenciados por esta nova tendência.

2.2. A Música Popular Brasileira vai ao rádio e à TV

2.2.1. Música midiática

Para compreendermos o assunto em questão, é necessário recorrer ao conceito de “massa”. Raymond Williams (1958) escreveu: “Não há massas; há apenas maneiras de ver as pessoas como massas”. Podemos observar as mudanças da mídia como indícios. Já Anderson (2006) diz que o efeito cauda longa é o paradigma da *popularidade e produto*. Quanto mais aumenta a popularidade, mais aumenta a busca pelo produto.

⁴⁷ O Bataclan é uma sala de espetáculos localizada em Paris, na França. Foi construído em 1864 pelo arquiteto Charles Duval.

Anderson (2006) continua:

Cada ouvinte, espectador ou leitor em si é, e sempre foi, um conjunto exclusivo de interesses *genéricos* e interesses *específicos*. Embora muitos desses indivíduos talvez compartilhem interesses genéricos, como as condições climáticas, a maioria, se não todos também têm interesses específicos muito diferentes. E cada indivíduo é um mix verdadeiramente singular de interesses genéricos e específicos. Até cerca de trinta anos atrás, o americano médio não tinha acesso a nenhum meio capaz de satisfazer a cada um de seus interesses específicos. O que todos tinham era a mídia de massa, capaz de, com *algum sucesso*, atender a muitos de seus interesses genéricos (ou seja, de “massa”).

Na década de 1920 surge o rádio no Brasil, transmitindo notícias com os fatos políticos do governo e música. O rádio surge como um dos elementos constitutivos da cultura da mídia (PESSOA; MELLO VIANNA; SANTOS, 2013).

Os meios de comunicação de massa atuavam muito mais como elementos mediadores nas relações entre o Estado e as massas urbanas do que como estruturas geradoras de uma cultura massificada e integradora. Prevaleceu no Brasil, como em outros países latino-americanos, o que Martín-Barbero chamou de modelo populista de formação da cultura massiva (BARBERO, 1997, p. 178).

Canclini,⁴⁸ no prefácio ao livro de Martín-Barbero, cita:

A cultura contemporânea não pode desenvolver-se sem os públicos massivos, nem a noção de povo – que nasce como parte da massificação social – pode ser imaginada como um lugar autônomo. Nem cultura de elite, nem a popular, há tempos incorporadas ao mercado e à comunicação industrializada, são redutos incontaminados a partir dos quais se pudesse construir outra modernidade alheia ao caráter mercantil e aos conflitos atuais pela hegemonia. [Martín-Barbero, 1997. p. 11]

⁴⁸ Néstor García Canclini (1939-), antropólogo argentino contemporâneo. O foco de seu trabalho é a pós-modernidade e a cultura a partir de ponto de vista latino-americano.

Um artigo polêmico foi publicado na *Weco* de junho de 1930. O articulista Renato Almeida escreve, sob o título de “A traição da música popular”, um artigo em que debatia a ideia de que a música popular deveria promover e servir para o estudo de elementos naturais de nossa música, e assim estaria ligada à música folclórica. Mas, com a chegada do fonógrafo, esta música tinha sido imensamente divulgada e deixou de cumprir o seu papel de estudo, de fonte de música brasileira, para ser artigo de comércio e sucesso financeiro.⁴⁹

Nos anos que se seguiram até 1950, jornais e revistas publicavam esporadicamente sobre música. As rádios publicavam semanalmente programações e vida dos artistas. Destacamos as duas que mais mantinham essa programação: *Revista do Rádio* (1949-1969) e *Radiolândia* (1952-1962).

As publicações musicais foram de suma importância para que a música evoluísse e seguisse rumo à solidez. Os meios de comunicação agiram diretamente para que os críticos pudessem se utilizar desses espaços, mediando e valorizando a cultura nacional. Esses críticos de arte promoviam espaços de debate na mídia impressa, trazendo indagações que antes ficavam restritas aos ambientes acadêmicos.

Fortalecendo a ideia dos intelectuais nacionalistas de que a música popular urbana trazia consigo a grande massa cotidiana e sua atmosfera acelerada, temos o fato de que no início do século XX a música popular estava intimamente ligada ao crescimento desenfreado da indústria do entretenimento (ZAN, 2001).

As formas de música popular destinadas ao entretenimento de um grande número de pessoas surgiram particularmente com o crescimento das comunidades urbanas, resultado do processo de industrialização. A expressão “música popular” foi pela primeira vez aplicada à música produzida em torno de 1880, nos EUA, sendo logo depois empregada na Europa e no Brasil, nos primeiros anos do século XX (GROVE, p. 636).

Williams diz que esta música de entretenimento em crescimento desenfreado simultaneamente reúne elementos autênticos artísticos e criativos, bem como a facilidade de comercialização e de acessibilidade ao público. Em consequência

⁴⁹ ALMEIDA, Renato. “A traição da música popular”. In: *Weco*, ano 2, n. 5 e 6, junho e julho de 1930. p. 6

desta comercialização, está sujeita a pressões da indústria do entretenimento e sofre com a dependência e o apelo comercial (WILLIAMS, 2005).

Conforme Sodré (1958), a cultura popular sempre foi classificada como *simples e fácil*, e a cultura erudita, como *complicada e complexa*. Mas com a vinda da indústria cultural esta divisão não tem mais como ser classificada, uma vez que especialistas da música popular fazem crescer a indústria fonográfica.⁵⁰

A chegada do *fonógrafo* preocupou todos os críticos musicais e também Luciano Gallet, que questionava o quanto esse comércio musical afastava as composições da música popular do folclore. Ele escreve sobre isto na coluna “Correio Musical” do jornal *Correio da Manhã*, em 1º de fevereiro de 1929, opinando que o problema não era o fonógrafo, mas a maneira como a música popular estava sendo comercializada.⁵¹

Outra preocupação era a de que, com o crescimento do mercado fonográfico, músicos populares conquistavam o espaço antes ocupado apenas pelos intelectuais da “música erudita”, e conquistavam um espaço na recepção do público brasileiro e estrangeiro que os “eruditos” não haviam alcançado.

Com todo esse “furor” causado pelo fonógrafo e pelo aumento da “popularização” da música popular, a revista *Weco* n. 8, de 1929, publica um artigo de Octávio d’Monte, em que o escritor elabora um outro valor e significado para a música popular; de acordo com suas argumentações, a música popular é transformada a partir do fonógrafo, entra em todos os lares e classes econômicas, com “valores oficiais”: “Agora o violão e a música popular, unidos pelo mesmo ideal, chegaram à altura que há muito deveriam estar, dentro dos caracteres nativos e folclóricos”.⁵²

Tinhorão (1981) chama o rádio brasileiro do início do século XX de “teatro dos pobres dos grandes centros urbanos”, e os seus programas de auditório se tornariam espaços de encontro e sociabilidade das camadas mais populares.

Em 1935, o primeiro programa de auditório com participação do público vai ao ar, mudando o contexto das rádios diante do público brasileiro. Neste período, em que as primeiras emissoras de rádio foram implantadas no país, os pioneiros do

⁵⁰SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 53.

⁵¹GALLET, Luciano. “Os discos e os músicos: a opinião do professor Luciano Gallet”. Coluna “Correio Musical”, *Correio da Manhã*, 1 de fevereiro de 1929.

⁵²D’MONTE, Octavio. “Música brasileira popular”. In: *Weco*, ano 1, n. 8, outubro de 1929, p. 22.

rádio entendiam o meio como uma forma de educar a população brasileira, na sua maioria analfabeta. O veículo era considerado refinado e elitizado, voltado à veiculação da chamada alta cultura, ou melhor, da cultura erudita de origem europeia (PESSOA; MELLO VIANNA; SANTOS, 2013).

Os autores continuam afirmando que um novo formato de programação eram os programas de variedades, que se tornariam os célebres programas de auditório. Nos auditórios, acontecia uma experiência sinestésica em que os ouvintes se tornavam também espectadores das apresentações (PESSOA; MELLO VIANNA; SANTOS, 2013).

Tinhorão (1981) e Elias Saliba (2002) mostram em seus estudos que durante a década de 1940, a programação do rádio brasileiro começaria a mudar: deixaria de ser cultural-elitista para se tornar popular. O rádio se consolidou no Brasil, em sua maioria no âmbito comercial, vivendo nos anos 1940-50 a sua “era de ouro”.

A TV chega ao Brasil na década de 1950, tendo a TV Tupi como pioneira, seguida pela TV Record. Em 20 de janeiro de 1951, a TV Tupi inicia os trabalhos de sua emissora no Rio de Janeiro, tendo como abertura a apresentação do grupo Garotos da Lua,⁵³ que tinha a participação de João Gilberto.

A chegada da TV invade os lares e a sociedade, e isto não foi diferente com a música... Os programas de auditório do rádio invadem as TVs e inicia-se um período de músicas modernas e inovadoras em que o público podia manifestar-se livremente, mesmo sob os olhos da ditadura. Surgem os festivais, espaço de criação e liberdade de expressão!

⁵³ Grupo vocal. Inspirados no estilo de grupos vocais americanos, estrearam em disco em 1946, gravando na Continental a rumba *Caravana*, versão de Ernâni Reis para a composição *Caravan*, do músico americano Duke Ellington.

2.2.2. A era dos festivais

Os festivais da canção foram um marco na história da música brasileira na segunda metade do século XX. A era dos festivais se instaura em um cenário social e político em que a ditadura mostrava indícios de que seriam tempos difíceis no ano de 1966.

A era dos festivais vem juntamente com a popularização da televisão, ganhando assim um espaço entre classes sociais e faixas etárias diversas, somando aos jovens e estudantes, que podiam manifestar, mesmo que em forma de vaia, suas ideias e opiniões.

Os festivais da TV Excelsior, da Rede Globo e da TV Record (o mais comentado, visto que era uma emissora dominante naquele período histórico por ter um grande número de atores) demonstravam o quanto a música popular se tornava um veículo de comunicação naquele período de repressão. As competições musicais levavam o público massivo a se dividir entre universitários de esquerda, que defendiam as músicas de protesto e contestação ao regime do governo, e os demais admiradores da música.

Formadores de plateias críticas, os festivais trouxeram um público fiel e envolvido nessas competições musicais da década de 1960. Bourdieu, em seus estudos, aborda que o público é um elemento importante para toda a gênese dos campos artísticos (BOURDIEU, 1966).

“Deformação da mentalidade do compositor”, é assim que Augusto de Campos denomina o que aconteceu com a criação das músicas para “ganhar festivais”. As letras, as harmonias, os arranjos se tornam mais elaborados, as interpretações, carregadas de emoção, a simplicidade do banquinho e do violão e tudo o mais que tornava a plateia frenética e cativa eram elementos comuns nas apresentações, visando à competitividade (CAMPOS, 1993).

A comercialização musical se torna inevitável, o produto é resultante do aumento da popularidade (ANDERSON, 2006).

Zuza Homem de Melo (2013) faz um detalhado trabalho sobre isso em *A era dos festivais*:

Festival é um evento com duas concepções diferentes. A primeira é uma forma de reunir exposições artísticas durante certo período, tendo como denominador comum um gênero musical [...] O outro modelo de festival, cujo objetivo também é ir em busca de manifestações, é marcado pela competitividade [...] Não é pois uma competição entre grupos, bandas e intérpretes. Os concorrentes são de fato autores das obras, os compositores e letristas. [HOMEM DE MELO, 2003]

A TV Tupi de São Paulo produziu no início da década de 1960 um programa chamado *Hora da Bossa*. Era um programa que apresentava novidades musicais. Como nessa época a música lotava bares e shows universitários, todo esse “furor” musical inspirou o produtor de TV Solano Ribeiro a realizar o I Festival da Música Popular Brasileira, em 1966.

O I Festival da Música Popular Brasileira foi realizado em 27 de março de 1966, pela TV Excelsior, canal 2. Teve 1.290 canções inscritas.

Peixoto (2007) relata que uma característica icônica que aconteceu neste festival, foi a inserção da *desdobrada*,⁵⁴ na música defendida por Elis Regina: *Arrastão*, de autoria de Vinicius de Moraes e Edu Lobo. O efeito da desdobrada retardava o ritmo da canção, deixando-a livre, épica, e impressionando a plateia, que começava a aplaudir antes mesmo de a música terminar. Foi utilizada nos arranjos em todos os festivais que se seguiram.

O I Festival da Música Popular Brasileira, em 1966, foi considerado um marco na música popular, sendo que a partir de então passou a ser usada a sigla MPB (música popular brasileira). Era uma época de mudanças, com artistas novos que procuravam a inovação (PEIXOTO, 2007).

Também em 1966 acontece o II Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record, em que novos e importantes artistas apresentaram suas composições. Houve um empate: *Disparada* (Geraldo Vandré) e *A banda* (Chico Buarque). A plateia e o júri ficaram em dúvida. A polarização dessa situação levou a apostas em todas as classes sociais e ao aumento da audiência da TV, fazendo que sua popularidade crescesse muito.

⁵⁴ Em teoria musical, *rallentando* significa retardar o movimento, denota alteração de emoção, ora ansioso, ora abandonado à própria sorte.

Ainda no ano de 1966, acontece o FIC – I Festival Internacional da Canção, da TV Globo, evento que revelou nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Dori Caymmi.

No ano seguinte, 1967, acontece o III Festival da Música Popular Brasileira, na TV Record. Houve 4 mil inscritos. Entre os grandes nomes estavam novamente Edu Lobo, Caetano, Gil e Chico Buarque.

Em 1968, após quatro anos de ditadura no Brasil, acontece o II FIC – Festival Internacional da Canção, transmitido pela TV Globo. Foram 1.008 músicas inscritas, entre elas músicas polêmicas contra a política e o governo.

Ainda em 1968, acontece o IV Festival da Música Popular Brasileira, na TV Record. Com muito menos procura e um público bem menor, é manifestado o fim da era dos festivais. A TV Globo tenta trazer de volta os festivais com tentativas como O Festival dos Festivais (1985) e Festival da Música Popular (2000).

Mesmo que durante um curto período, os festivais marcaram um momento de intensa atividade cultural que apontava para diferentes transformações históricas. A televisão viria a se tornar um espaço de discussão pública, e os eventos nela acontecidos seriam objeto de debate das pessoas nas ruas, na casa e no trabalho. Além disso, a geração juvenil dessa época manifestaria no “frenesi” dos festivais a mudança de comportamento em tempos de democracia.

Outro ponto em especial é a mudança na maneira de compor e estruturar a música popular brasileira. Não cabia mais a simplicidade de harmonias e letras, mas com a formação crítica das plateias, essas “novas” músicas se preocupavam com elaborações, arranjos, inovações e diversidade rítmica e harmônica, não deixando de lado as letras, quer fossem de cunho crítico ou poético, traziam coerência e verdade.

CAPÍTULO 3. ERUPOPULAR:⁵⁵ O HIBRIDISMO NA MÚSICA BRASILEIRA E SEUS COMPOSITORES

3.1. Música Erupopular Brasileira

A música brasileira é muito vasta, pois em cada região temos músicas de características totalmente diferentes, quase como se fossem vários países dentro de um só, isto justamente pelo fato de termos em nossa cultura a influência de diferentes etnias.

Dentro da MPB, podemos identificar a sonoridade de cada região através do ritmo, devido à imigração. Exemplificando: a influência africana na bossa nova e no samba do Rio de Janeiro, a influência também africana no baião nordestino, a influência alemã no xote e no vanerão do Rio Grande do Sul, a influência portuguesa na moda de viola da zona rural etc.

Temos compositores considerados ícones em cada um destes ritmos, como por exemplo Tom Jobim e João Gilberto para a bossa nova, Luiz Gonzaga e Hermeto Pascoal para o baião, Pixinguinha para o chorinho etc. Mesmo assim, muitos deles transitaram por diversos ritmos: Hermeto Pascoal compôs chorinho; Tom Jobim compôs valsas, modinhas e trilhas de filmes; Chico Buarque compôs valsa, samba, modinha e musical; até mesmo Villa-Lobos compôs choro, mazurcas, polca, valsa entre outras.

Apesar de todas estas conceituações, rotulações e denominações sobre música brasileira, o que não temos definido é quais compositores estão produzindo somente músicas eruditas ou somente músicas populares, e principalmente o nosso objeto de estudo, que é este trabalho de identificar quais são os compositores que transitam nas duas áreas ao mesmo tempo.

Canclini (1997) utiliza o termo *fronteiriço* para denominar os autores que transitam dentro da estrutura de suas obras, com elementos tanto do erudito quanto do popular, o que denominamos neste trabalho como música erupopular brasileira.

⁵⁵ Por ausência de terminologia para denominar uma música que transita entre o erudito e o popular, sugerimos um termo advindo da fusão entre esses dois segmentos.

Alguns compositores brasileiros, apesar de inicialmente serem conceituados como populares, como por exemplo Pixinguinha, Radamés Gnattali, Tom Jobim, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Proveta, Yamandu Costa, Roberto Sion, Raul de Souza, Arismar do Espírito Santo, César Camargo Mariano, Edu Lobo, Chico Buarque, Heraldo do Monte, possuem também em suas composições elementos da música erudita, transitando assim nas duas ramificações da música de forma híbrida, o que os localiza em um espaço fronteiriço.⁵⁶

Néstor García Canclini cita em seu livro *Culturas híbridas* que “o conceito de cultura híbrida nos permite construir uma visão transdisciplinar para compreender os espaços fronteiriços entre as divisões do espaço cultural nos quais estão justapostos” (CANCLINI, 1997, p. 19)

Ainda em referência à hibridização, Canclini segue:

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua hibridização pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura, que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente. [CANCLINI, 1997]

Nos “entrelugares” criados por esses processos de hibridização cultural, as diversas formas de recepção desempenham importantes funções, principalmente no sentido de apresentar como são feitas as transgressões das determinações sociais que tradicionalmente se desenharam em nossas políticas culturais. Lembramos que essas determinações podem ser resumidas conforme os mesmos limites estabelecidos pela divisão de disciplinas que lidam com a cultura, ou seja, a cultura

⁵⁶ CANCLINI, N. *Culturas híbridas*, 1997, p. 19

popular só deve ser consumida pelas camadas populares, a alta cultura pela elite e a cultura de massa pela perturbadora e alienada massa urbana.

Na análise da questão do consumo artístico, Canclini aproxima esses conjuntos de argumentos, que estruturam seu conceito de cultura híbrida, do universo temático das teorias da recepção literária. Sendo assim, os desencontros que vivenciamos entre a modernização social e o modernismo cultural, entre política cultural de elite e o consumo massivo, entre inovações culturais e democratização cultural não devem ser encarados como resultado da incompreensão dos receptores em relação aos sentidos verdadeiros produzidos pelos emissores das obras de arte. Ao contrário, os sentidos dos bens culturais são construídos a partir da interação estabelecida entre os artistas, o mercado, as instituições, críticos e leitores, enfim, todos os elementos que possibilitam a criação, a circulação e a recepção dos produtos culturais. Pois as diferentes estruturas do campo artístico e suas relações com a sociedade geram diversas interpretações das mesmas obras.

Para abordar a complexidade do hibridismo na cultura, na arte e na comunicação, são necessários enfoques múltiplos e móveis, os quais devem ser conduzidos sem reduzir-se a padrões teóricos unidirecionais e evolucionistas. Lembrando ainda que no caso do estado híbrido deve-se atentar mais para as alterações que para as constâncias (VARGAS, 2007).

Na ocorrência do hibridismo, deve ser considerado que este ocorre em vários níveis de fusão e que o resultado final não serão mais os elementos iniciais; e ainda é necessário considerar como é a percepção destes elementos e do produto e quem é o preceptor (BASTOS; FERNANDES, 2014).

Burke (2003) tem a seguinte visão: o hibridismo pode ser positivo, no sentido de “[...] que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade” (p. 17); e negativo, devido à possível “[...] perda de tradições regionais e de raízes locais” (p. 18).

De acordo com a concepção de CANCLINI (2006), a hibridação refere-se a:

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações. Razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. [p. 19]

Canclini (2006) esclarece as limitações do conceito de hibridação, não se tratando de “[...] fusões sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina” (p. 18).

Canclini nos chama a atenção para o fato de que a construção de sentidos para qualquer obra está ligada ao perfil aberto dos objetos artísticos e de textos literários. Segundo esse argumento, a noção de público, como um conjunto homogêneo e de comportamento constante, é muito limitada, pois devemos encarar o que é denominado público como “uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferente para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado” (CANCLINI, 1997).

Quando se trata de sociedades complexas, como na América Latina, existe uma grande heterogeneidade das ofertas de bens culturais, formada pela coexistência de vários tipos de recepção e compreensão, dos bens oriundos de tradições populares, cultas e massivas.

Neste sentido, Canclini (1997) propõe um estudo do consumo que sirva de referência na avaliação das políticas culturais. Um estudo que não pode restringir-se a conhecer os efeitos das ações hegemônicas, mas deve problematizar os princípios que configuram essa hegemonia que elege apenas um tipo de bem cultural e a forma de se apropriar dele. Defende-se a ideia de que uma política só é democrática quando permite a construção de espaços para o reconhecimento coletivo de uma produção diversificada e coletiva e que cria condições de reflexão e de crítica sobre tais reconhecimentos. Canclini finaliza esse artigo afirmando que talvez o tema central das atuais políticas culturais seja a questão de como “construir sociedades como projetos democráticos compartilhados por todos sem que igualem todos, em que as desigualdades (entre classes, etnias ou grupos) se reduzam a diferenças” (CANCLINI, 1997).

Podemos compreender que Néstor Canclini busca construir uma visão crítica, configurada a partir de um movimento de aproximação entre as teorias de recepção e efeito e um dado contexto histórico e social (CANCLINI, 1997, p. 152).

Para classificarmos estes compositores que elaboram suas composições, utilizando elementos tanto da música popular quanto da música erudita, sugerimos o termo “Erupopular” para nos referirmos a eles.

3.2. A materialidade da música Erupopular nas obras de Egberto Gismonti, Edu Lobo e Tom Jobim

3.2.1. Egberto Gismonti⁵⁷

Egberto Gismonti estudou piano com a renomada professora Nadia Boulanger,⁵⁸ na Europa. Pode-se dizer que foi um folclorista moderno, que buscava respostas e viveu com os índios no Xingu para entender sua cultura. Seu interesse pela música popular não fica atrás, pois suas composições abarcam diversos ritmos da música brasileira, como o baião, o samba e o frevo; e também, por influência do choro, passou a se interessar por diferentes tipos de violão, com diversas estruturas de cordas e afinações.

Autor e produtor de uma rica discografia, é um dos poucos compositores brasileiros que são proprietários de seu próprio acervo musical. Com vários prêmios em festivais, destacamos o III Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (1968), no qual, para sua composição *O sonho*, Egberto “escreveu um arranjo para orquestra de 100 integrantes”.⁵⁹

⁵⁷ Egberto Gismonti Amin (1947-).

⁵⁸ Nadia Juliette Boulanger (1887-1979) foi uma compositora francesa de música erudita e renomada educadora musical. Foi professora de diversos compositores de grande relevância no século XX. Tornou-se uma das maiores professoras de composição do século XX e foi a primeira mulher a destacar-se como regente. Entre 1920 e 1939, regeu as cadeiras de harmonia, contraponto, história da música, análise musical, órgão e composição na École Normale de Musique, em Paris. Foi fundadora do Conservatório Americano de Música em Fontainebleau, em 1921, assumindo sua direção em 1948. Entre 1946 e 1957 foi titular de piano acompanhador no Conservatório de Paris.

⁵⁹ Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>>.

Ainda em relação a sua face de orchestrador, em 1969 atua como arranjador e regente da orquestra que acompanhava Marie Laforêt⁶⁰ na Europa.

Bernotas (2008) cita que Ravel, com suas orquestrações e seus *chord voicings*, atraiu a atenção de Egberto Gismonti para a música erudita. Outra influência para Gismonti foi Villa-Lobos.

Amaral (2008), entrevistando Gismonti, relata:

O Villa-Lobos foi o sujeito que teve a parabólica mais bem instalada no Brasil. E o mentor da parabólica do Villa-Lobos é coisa positiva; quero dizer, “antenado com o Brasil foi o Mário de Andrade”. [AMARAL, 2008]

Outra experiência de Egberto no final dos anos 1970 foi a de passar um tempo com os índios no Xingu, na região amazônica. Ele relatou essa experiência na Revista *Rolling Stone*’79: “Abriram as portas para mim. O que eles tocavam era puro sentimento, não tinham um compromisso no âmbito profissional com a música. Não era música, era vida”.

Augusto (2002) observa que, com essa afirmação, Egberto Gismonti declara o que dá sentido a sua música: “É algo que ultrapassa o material, é algo *místico*”. Sua formação erudita e seu grande conhecimento da música popular possuem os elementos para a criação de uma música nova, como Tom Jobim se referiu à música de Villa-Lobos: “Sua música contém as florestas, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil” (AUGUSTO, 2002).

Em 1987, Egberto Gismonti lança um disco intitulado *Alma*. Neste trabalho ele consegue transitar entre a música erudita e popular, demonstrando o hibridismo de sua obra, em especial na faixa *Frevo*. Nesse disco também é possível observar a presença jazzística em sua composição.

Marcelo Gama e Mello de Magalhães Pinto (2009), em seu trabalho, apresenta duas características comparando a obra *Frevo* (1987), de Egberto Gismonti, com a obra Estudo op. 25, n.8 de Chopin:

⁶⁰ Marie Laforêt (1939-) é uma cantora de *chansons* e atriz francesa. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>>.

- a) a mão esquerda, na última colcheia de cada compasso, antecipa a harmonia do compasso subsequente;
- b) a linha melódica da mão direita é construída com 5^{as} (ora justas, ora aumentadas) e 6^{as} que se alternam, cuja escrita pianística lembra a escrita romântica de compositores como Chopin.



Figura 10. *Estudo op. 25 n. 8* (Frédéric Chopin) guarda semelhança na escrita com *Frevo*, de Egberto Gismonti. (PINTO, 2009)



Figura 11. Trecho de partitura de *Frevo* (Egberto Gismonti), c. 119-121, que guarda semelhança com o *Estudo op. 25 n. 8* (Chopin). (PINTO, 2009)

Podemos encontrar ainda na obra *Frevo* acima citada elementos musicais utilizados por Bach, como por exemplo, a escrita a duas vozes e os ornamentos melódicos.



Figura 12. Trecho de partitura de *Preludio BWV 867 – O cravo bem temperado* (Bach) em que a fluidez rítmica é observada. (PINTO, 2009)



Figura 13. Trecho de partitura de *Frevo* (Egberto Gismonti) onde se percebe as duas vozes e a fluidez rítmica. (PINTO, 2009)

No compasso 33, o contorno melódico ascendente é um trecho escalar. Ritmicamente, os graus têm um ornamento inferior, em três colcheias, que reflete uma clara influência de estilos populares derivados do jazz.



Figura 14. Trecho de partitura de *Frevo* (Egberto Gismonti), c.33, em que as colcheias na mão direita estão divididas de três em três. (PINTO,2009)

3.2.2. Edu Lobo⁶¹

Um compositor que desenvolveu a hibridização da bossa nova com as sonoridades nordestinas foi Edu Lobo.⁶²

[...] uma maneira de eu fazer alguma coisa que não fosse repetir o que estava sendo feito foi misturar essa informação que eu tinha de música nordestina com toda a escola harmônica que eu tinha aprendido na bossa nova. E a minha música começou a se desenvolver dessa maneira. Acho que foi uma saída para ter uma assinatura, para ter uma característica própria. [LOBO, 1999]

Edu Lobo relata que as principais fontes que o influenciaram no processo *bossa-novista* foram Vinicius de Moraes, Tom Jobim e Baden Powell, além das referências de infância das vivências da música nordestina (LOBO in MELLO, 1976, p. 125).

⁶¹ Eduardo de Góes Lobo (1943-).

⁶² Como citado por ele mesmo, procurou o hibridismo buscando uma “assinatura”.

Edu Lobo era “[...] considerado a grande esperança – estética, comercial e ideológica – de renovação da MPB, principalmente entre 1965 e 1967 (NAPOLITANO, 2001, pp.123, 143).

Napolitano (2001) continua: os dilemas da MPB do período citado desenvolviam-se em torno de uma estética (híbrida) que abrangia uma ideologia (político-social), a qual era divulgada dentro da indústria cultural. Aqui se observa um intrincado processo em que a utilização da música híbrida corresponde às várias problemáticas que giram em torno deste conceito, como foi apresentado anteriormente: mistura estética, representação e resistência social, mercado e consumo.

A obra de Edu Lobo *Memórias de Marta Saré*, em parceria com Giafrancesco Guarnieri (letra), para a peça teatral *Marta Saré*, garante a Edu Lobo um rico espaço como arranjador. Com esta obra ele participa do IV Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1968, conquistando o segundo lugar e o prêmio de melhor arranjo.

Edu Lobo participou ativamente de todos os festivais da época, e podemos citar algumas de suas obras finalistas, como *Arrastão* (Edu Lobo e Vinicius de Moraes) e *Ponteio* (Edu Lobo e Capinan); no entanto é em *Memórias de Marta Saré* que Edu Lobo evidencia de forma mais intensa a influência da música erudita, ou seja, além da bossa nova e das sonoridades nordestinas, a música erudita aparece com mais força gerando uma nova hibridação (LOBO, 1995, p. 34).

Após esta canção, a obra de Edu Lobo como compositor vai tomando outro rumo. Entre 1969 e 1971, ele vai a Los Angeles (EUA) seguir seus estudos orquestrais, o que deu início a uma nova fase composicional, nos anos 1970, seguindo nessa hibridação de música popular, sonoridades nordestinas e música erudita, sendo que em referência a esta última Edu Lobo cita os compositores que o influenciaram: Villa-Lobos, Stravinsky, Debussy, Ravel e Bartók (LOBO, 1999).

Para exemplificar o hibridismo na obra de Edu Lobo, mostrando os elementos eruditos em suas composições, utilizaremos alguns aspectos das análises dos autores Bastos e Fernandes (2014) sobre a canção *Memórias de Marta Saré*, observando a instrumentação e a estrutura formal.

A instrumentação: flauta, oboé, fagote, cordas, tendo o violoncelo como destaque, órgão, piano, violão, baixo acústico e bateria. Um ponto a destacar é a

importância dada ao oboé e ao fagote, instrumentos de orquestração erudita, na introdução (BASTOS; FERNANDES, 2014).

Figura 15. Trecho de partitura de *Memórias de Marta Saré* (Edu Lobo). (BASTOS; FERNANDES, 2014)

A introdução de *Memórias de Marta Saré* parece um “jogo de ideias melódicas elaboradas a partir do motivo⁶³ principal, com o uso de imitações melódicas e explorando a escala mixolídia com quarta aumentada” (BASTOS; FERNANDES, 2014).

Continuando, os autores relatam que Edu Lobo utiliza a escala modal característica da região nordestina, o mixolídio⁶⁴ com quarta aumentada, considerado muito “moderno” devido à ênfase dada à 11ª aumentada e aos intervalos harmônicos em segundas menores executados pelo órgão. Edu Lobo

⁶³ Ideia musical curta, podendo ser melódica, rítmica ou harmônica. É a menor identidade própria de um tema ou frase (GROVE, 1994, p. 624).

⁶⁴ Nome do quinto modo eclesiástico, hoje usado em outro contexto na música (CHEDIAK, 1986).

recorre ao uso desta escala híbrida de mixolídio e lídio⁶⁵ devido à influência da música nordestina (BASTOS; FERNANDES, 2014).

Camacho (2004)⁶⁶ apresenta outra perspectiva sobre o modo: “O compositor brasileiro José Siqueira de Lima nomeia o modo mixolídio com quarta aumentada como ‘modo nacional’, por ser característico da região nordestina brasileira”.

A autora ressalta que este modo também é chamado de “modo karnático”, “[...] característico da cultura indiana e encontrado em obras de Fauré e Debussy” (CAMACHO, 2004, p. 72).

No entanto, não só pelo uso desta escala, mas também pelos instrumentos, pois a flauta, o oboé e o corne-inglês remetem ao impressionismo francês, em especial Debussy. (BASTOS; FERNANDES, 2014)

Ainda de acordo com os autores, percebe-se na maior parte desta obra uma tendência mais bossa-novista, ou seja, com naturalidade vocal, sem uso de ornamentos. A interpretação vocal a duas vozes é de Marília Medalha e Edu Lobo.

Os autores concluem suas análises da seguinte forma:

O hibridismo musical de Edu Lobo na canção *Memórias de Marta Saré* [...] concretiza-se nos seguintes elementos: letra com temática nordestina (comum na linha da chamada MPB nacionalista), escala nordestina com tratamento “moderno”, instrumentação “erudita” e “popular”, harmonia bossa-novista e “erudita”, arranjo/orquestração “erudito” e bossa-novista e matriz rítmica de bossa nova e baião. Todos estes aspectos musicais resultam numa sonoridade estética muito particular, como diria Edu Lobo, uma “assinatura”. E ao mesmo tempo representavam em forma de música a ideologia da linha da MPB nacionalista, divulgada através da televisão e do disco, ou seja, no mercado cultural. [BASTOS; FERNANDES, 2014]

⁶⁵ Nome do quarto modo eclesiástico, hoje usado em outro contexto na música (ibid.).

⁶⁶ CAMACHO, V. C. da G. “As três cantorias de cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina”. *Per Musi* (UFMG), v.9, 2004, pp. 66-74.

3.2.3. Tom Jobim⁶⁷

Músico compositor de formação histórica e acadêmica de altíssimo nível, ao estudar piano erudito, com Lúcia Branco,⁶⁸ aprofundou seus conhecimentos nos imortais compositores como Bach, Beethoven, Chopin, Ravel, Debussy e Villa-Lobos. Foi também aluno do pianista Tomás Gutiérrez Terán.

Em diversos momentos da obra de Antonio Carlos Jobim são encontrados aspectos do impressionismo,⁶⁹ em decorrência do contato direto com a obra de Debussy ou indireto com Villa-Lobos e a música norte-americana.

Tom Jobim foi tachado de “americanizado” por muitos tradicionalistas de sua época. Ele mesmo, em entrevista a Almir Chediak (1994), diz que sua música é híbrida de impressionismo, jazz, erudito e popular:

[...] vi que os puristas daqui diziam que a bossa nova era em cima do jazz. Isso virou um “jazz” danado. Quando esse pessoal dizia que a harmonia da bossa nova era americana, eu achava engraçado, porque essa mesma harmonia já estava em Debussy. Não era americana coisa nenhuma. Chamar o acorde de nona de invenção americana é um absurdo. Esses acordes de décima primeira, décima terceira, alteradas com tensões, com adendos, com notas acrescentadas, isso aí você não pode chamar de americano.

Estudou composição e arranjo com o compositor e regente Paulo Silva e também com Guerra-Peixe; estudou ainda com o renomado compositor e

⁶⁷ Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994).

⁶⁸ Lúcia Branco (1903-1973), pianista e professora de grandes nomes da música brasileira, como Tom Jobim, Luiz Eça, Nelson Freire, Arthur Moreira Lima.

⁶⁹ O impressionismo na música nasce por volta de 1890, na França. As obras se propõem a descrever imagens, não mais sentimentos ou questões existenciais, como no romantismo. O impressionismo abandona a música tonal – estruturada a partir da eleição de uma das 12 notas da escala (as sete básicas e os semitons) – como principal. Essa escolha baseia-se na distinção entre as notas que serão equivalentes à tensão e aquelas que corresponderão ao relaxamento na composição. A música impressionista sustenta-se nas escalas modais (definidas a partir da recombinação de um conjunto de notas eleito como básico para as melodias de uma cultura). Utiliza as escalas modais vindas do Oriente, da música popular europeia e da Idade Média.

musicólogo alemão Hans-Joachim Koellreutter, o introdutor do dodecafonismo no Brasil:

Jobim estudou com Hans-Joachim Koellreutter os princípios básicos do ensino de música, composição e harmonia. Provavelmente foi com ele e com Villa-Lobos que descobriu não existirem fronteiras rígidas entre o erudito e o popular. (*Cancioneiro Jobim*, vol.1, 2001, p. 13).

Foi convidado, aos 25 anos, para trabalhar na gravadora Continental, como assistente do maestro Radamés Gnattali.

Em 1950, durante o governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), o governo estava se modernizando. Ritmos estrangeiros influenciavam músicos como João Gilberto e Tom Jobim, modernizando nossa música. Com a chegada da bossa nova, uma era de grandes exportações musicais. Em uma entrevista ao jornal *O Globo* (12/11/1962), Tom Jobim, que havia realizado um show no Carnegie Hall, em Nova York, declara: “Já não vamos recorrer aos costumes típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria”.

Em 1956, aos 29 anos, dá uma entrevista a seu grande amigo Vinicius de Moraes, para o jornal literário *Para Todos*:

VINICIUS – Você acha que existe uma música brasileira?

TOM – Sim, se chamarmos de música brasileira o amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira. Chamamos autêntico um Ernesto Nazaré, conquanto ele traga uma enorme influência chopiniana. O que não posso concordar é com a identificação de alguns com a música brasileira de um determinado período e a negação conseqüentemente de outra música brasileira de outro determinado período. Achamos que isso é um falso nacionalismo e pensamos que a palavra para caracterizar este modo de ser é “saudosismo”. [...] As pessoas, as culturas, as músicas comunicam-se umas com as outras. Há sempre influências novas, como disse Radamés Gnattali, pois de outro modo a única música brasileira

mesmo seria a dos tupis e guaranis, que, por sua vez, dizem os antropólogos, têm a sua origem na Oceania. [CABRAL, 1997, p. 126]

Nos Estados Unidos Jobim teve sua obra gravada por instrumentistas e cantores brasileiros e estrangeiros, notadamente Frank Sinatra, Stan Getz e Ella Fitzgerald. De volta ao Brasil, foi convidado a atuar como magnífico reitor da Faculdade Livre de Música de São Paulo, a atual Emesp.

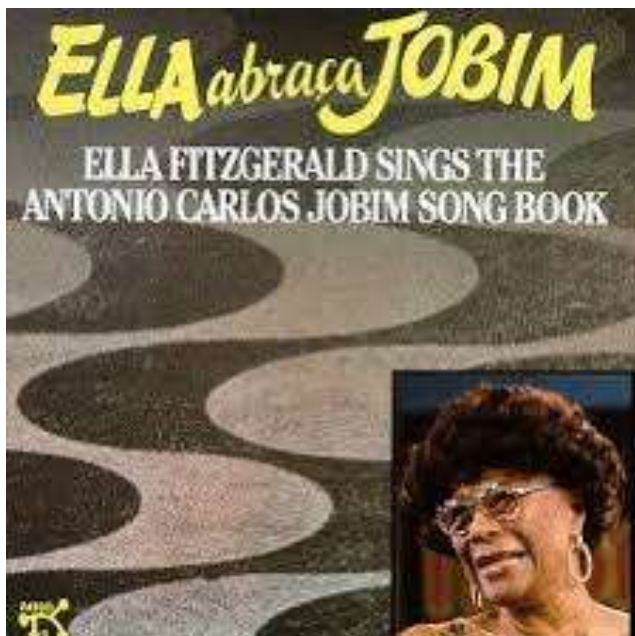


Figura 16. Capa do LP *Ella abraça Jobim*, gravação das músicas de Tom Jobim por Ella Fitzgerald.

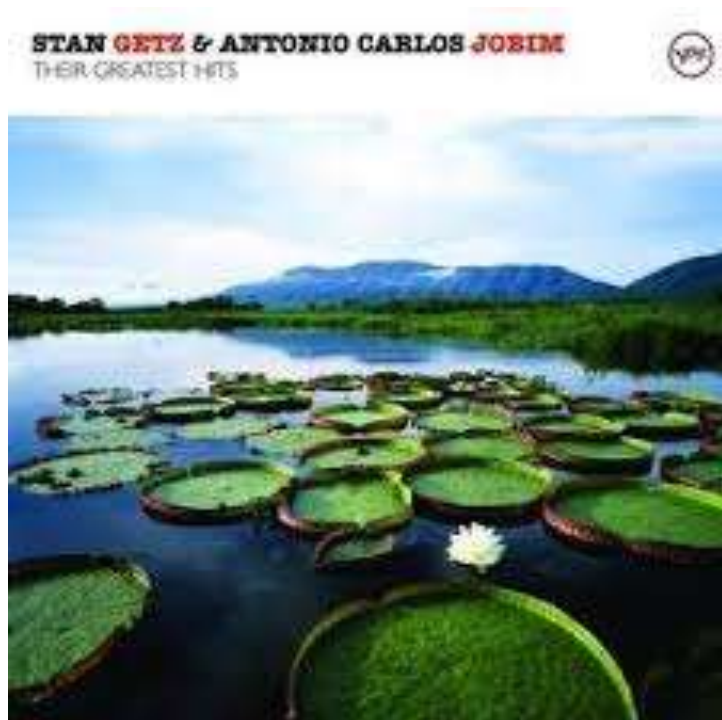


Figura 17. Capa do LP *Stan Getz & Antonio Carlos Jobim – Their Greatest Hits*.

Foi gravada, em dezembro de 2003, sua obra sinfônica, por intermédio de um projeto com a autoria de Mario Adnet e Paulo Jobim (filho do compositor). As gravações foram feitas na Sala São Paulo pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp),⁷⁰ sob a regência do maestro Roberto Minczuk. Esse projeto, além de registrar toda a obra sinfônica em DVD e CD duplo, serviu também para restaurar, ampliar e digitalizar todas as partituras.

⁷⁰Uma das maiores e mais conhecidas orquestras da América do Sul, foi fundada em 1954, tendo Souza Lima como regente nos seus anos iniciais.



Figura 18. Capa do CD *Antonio Carlos Jobim – Symphonic*, obras sinfônicas de Tom Jobim gravadas na Sala São Paulo pela Osesp (1993).

O crítico norte-americano Leonard Feather classificou a música *Águas de março*, composta em 1972, entre as dez maiores músicas de todos os tempos.

Dentre as inúmeras premiações de Tom Jobim, destacamos algumas pertinentes a este trabalho, como a de melhor compositor e arranjador, recebida consecutivamente entre os anos de 1956 e 1963; em 1964, Jobim recebeu o voto de louvor da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, tornou-se Membro da American Society of Composers, Authors and Publishers e recebeu o prêmio Saci de cinema.

Em 1965, ganha da TV Excelsior Rio cinco prêmios de popularidade, recebe o voto de congratulações da Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara pelo sucesso obtido nos EUA com a gravação de suas composições por Frank Sinatra. Por este trabalho com Frank Sinatra, recebe em 1967 a indicação ao Grammy, da The National Academy of recording Arts and Sciences, com o álbum *Francis Albert Sinatra e Antonio Carlos Jobim*. Nos anos seguintes, recebe inúmeros prêmios de melhor música e melhor compositor no Brasil e no exterior.

Em 1982, recebe o prêmio Shell de música popular. No ano de 1986, recebe da OEA – Organização dos Estados Americanos o prêmio de melhor compositor e,

também nos EUA, o prêmio da BMI – Millionaire Songs, pelas sete canções que foram ao ar mais de 1 milhão de vezes. Faz apresentações em vários países e recebe em 1988 o prêmio Sharp de melhor disco de MPB.

Tárik de Souza⁷¹ escreve sobre Tom Jobim e toda a sua influência jobiniana no terceiro volume do songbook *Tom Jobim*, da editora Lumiar. Entre inúmeros relatos e enaltecimentos ao competente músico e compositor, ele confirma que Tom era “um criador atemporal e um estilista polímorfo”.

Entre suas obras, encontram-se musas como Luiza, Ligia, Ana Luiza, Bebel, Gabriela, Luciana. Tom também foi o antecipador da onda ecológica que logo se instalaria na sociedade brasileira: *Praia Branca*, *Águas de março* etc. Músicas sobre sentimentos doloridos (*Insensatez*), solidão (*Retrato em preto e branco*) e algumas até com pitadas de humor (*Aula de matemática*).

Seria possível afirmar que houve uma influência jobiniana no jazz? Se observarmos que Stan Getz e Charlie Byrd venderam 1 milhão de cópias, nos anos 1960, com a gravação de *Desafinado*, de Tom Jobim, e que *Garota de Ipanema* estava entre as dez músicas mais tocadas nos EUA, na mesma época que a febre dos Beatles aconteceu, com certeza ele conseguiu influenciar grandes músicos e intérpretes estrangeiros e consagrar sua nacionalidade brasileira através da música.

O ano de 1989 foi muito importante em sua carreira, pois se torna magnífico reitor da Universidade Livre de Música de São Paulo e recebe do Ministério da Cultura da França a Legion D'Honneur – Grand Comander dês Arts et dês Lettres. No ano seguinte, 1990, recebe da Academia Nacional de Música Popular de San Remo o prêmio Hall da Fama para compositores e o título de doutor *honoris causa* da Universidade do Rio de Janeiro. Na sequência, recebe, em 1993, da Universidade Nova Lisboa, também o título de doutor *honoris causa*.

O exemplo do que aconteceu com Tom Jobim, a importância de ser reconhecido nacional e internacionalmente como doutor, mostra que mais uma vez ressaltamos que a construção de uma nova música brasileira, que se originou com Luciano Gallet e Villa-Lobos nos anos 1920, fez que a nossa música popular se consolidasse de tal forma no ambiente cultural brasileiro e internacional que seriam necessárias graduações e pós-graduações acadêmicas para compreender essa música desde sua composição.

⁷¹Tárik de Souza (1946-), jornalista, editor e crítico de música popular brasileira.

Em 1994 recebe outro prêmio Sharp de composição, e em 1995 conquista o Grammy com o disco *Antonio Brasileiro*, pela melhor performance de jazz latino, da National Academy of Recording Arts and Sciences.

Diante de fatos como os que observamos aqui, inferimos que a música popular seguiu seu caminho, desde os primórdios da modinha, das influências eruditas, da raiz folclórica, das influências estrangeiras, e se consolidou em um gênero marcante, não havendo mais explicações apenas dentro do âmbito erudito. As harmonias foram inovadas, a linguagem diferia, mas mesmo assim ela ocupava lugar nos teatros e no cenário internacional.

Seus compositores eram formados em música erudita, mas compunham um estilo novo. As orquestras executavam arranjos muito bem elaborados de música popular. A mídia e a indústria fonográfica estavam em alta com essa nova sonoridade.

Um fato que demonstrou que novas graduações acadêmicas deveriam acontecer foi que, a exemplo de Villa-Lobos, Milton Nascimento e Tom Jobim, músicos eruditos e compositores de música popular também receberam no Brasil e no exterior o título de doutor *honoris causa* por seu enaltecimento à música popular brasileira.

Paulo Jobim, em determinada entrevista, citou que há muita influência do impressionismo francês na música de seu pai.⁷² Também incorpora a influência de Stravinsky e o dodecafonismo em seus trabalhos nos discos *Matita Perê* e *Urubu*. Debussy é talvez a maior influência da música erudita sobre sua obra.

Maria Lucia Cruz Suzigan (2012), em seu trabalho sobre a análise das obras de Tom Jobim, mostra dois trechos musicais em que é possível perceber as referências de Debussy nas composições de Tom Jobim: *La Plus que lente*, de Claude Debussy, e *Chovendo na roseira*, de Tom Jobim.

⁷² DUARTE, 2010, p. 39



Figura 19. Trecho de partitura de *Chovendo na Roseira* (Tom Jobim). (SUZIGAN, 2012)



Figura 20. Trecho de partitura de *La Plus que lente* (Debussy). (SUZIGAN, 2012)

Considerada pelo próprio Tom como sua primeira obra, *Valsa sentimental* foi composta quando Tom tinha 18 anos. Esta valsa ganharia mais tarde letra de Chico Buarque e o título *Imagina*.

A influência de Chopin é observada nesta obra: A melodia, composta de motivos curtos, desenvolve-se a partir de transposições⁷³ desses motivos. Tal procedimento é utilizado por Chopin, por exemplo, na *Valsa Op. 64 nº 2*, em dó sustenido menor.

Como já citado, Radamés Gnattali foi outro músico que desconhecia as fronteiras entre o erudito e o popular e que teve profunda influência na obra de Tom Jobim. Os dois trabalharam juntos na gravadora Continental, onde Tom ingressou

⁷³ A notação ou execução da música em uma altura diferente daquela que foi composta, elevando ou abaixando todas as notas pelo mesmo intervalo (GROVE, 1994, p. 958).

em 1952. Radamés era já um compositor e arranjador consagrado, e foi praticamente um pai musical para Tom, incentivando-o e dando preciosas dicas de composição e orquestração (WOLFF, 2007).

Wolff (2007) cita, em seu trabalho sobre as obras de Tom Jobim, que por sugestão de Radamés Tom compôs *A lenda*, obra para piano e orquestra sinfônica que mescla o caráter impressionista típico de Debussy com o romantismo lírico de Rachmaninoff.⁷⁴

Em 1955, quando completou 28 anos, Tom recebeu de Radamés um importante convite: reger *A lenda* no programa *Quando os Maestros se Encontram*, da Rádio Nacional, com Radamés ao piano.

A orquestra da Rádio Nacional era formada por músicos do mais alto calibre, muitos dos quais tocavam também na Orquestra Sinfônica Brasileira e na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Não foi uma experiência fácil para Tom, que não estava acostumado a reger, mas Radamés, sentado ao piano, ajudou o inexperiente maestro dando entradas para os músicos da orquestra. Percebemos a importância que este evento teve na vida musical de Tom Jobim pela frase que ele disse naquela noite aos seus parentes e amigos, que saíram para celebrar com ele após o concerto: “Agora posso morrer. Qualquer lotação pode passar por cima de mim”.

⁷⁴ Sergei Vasilievich Rachmaninoff (1873-1943) foi um compositor, pianista e maestro russo, um dos últimos grandes expoentes do estilo romântico na música erudita europeia.

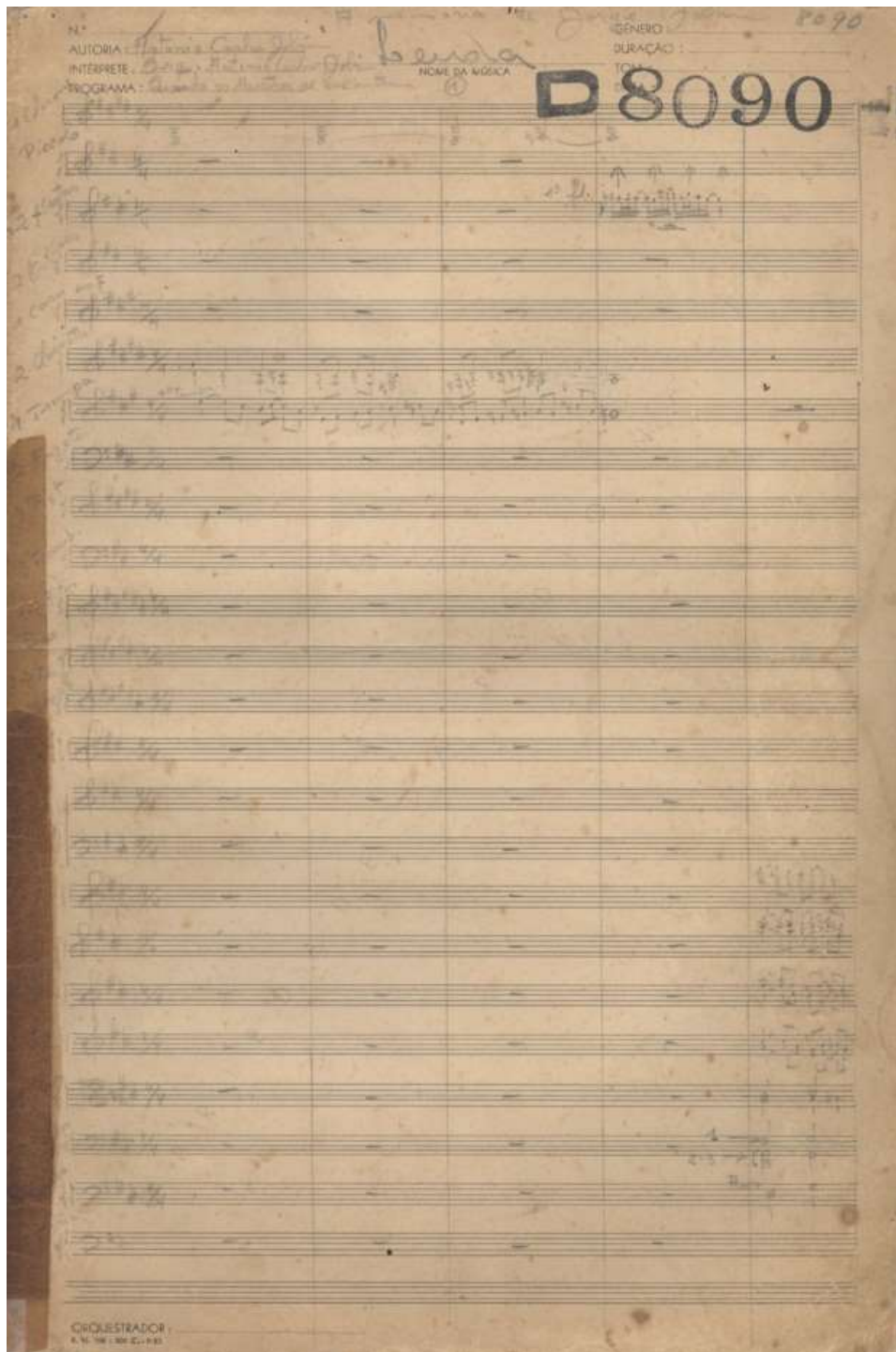


Figura 21. Partitura de *A lenda* (Tom Jobim).

A partitura da obra *A lenda*, de Tom Jobim, trazia a seguinte grade para orquestra: clarone, flautim (*piccolo*), duas flautas, dois oboés, corne-inglês, dois

clarinetes, trompa, dois fagotes, três trompetes, três trombones, cinco saxofones, violinos, violas, violoncelos, violão, piano, contrabaixo e bateria.

Em sua obra seguinte, *Sinfonia da alvorada*, composta para a inauguração de Brasília, o primeiro movimento tem uma técnica de harmonização e orquestração que se assemelha ao *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy, em especial nos solos das madeiras, nos trêmulos das cordas, no uso da escala hexafônica⁷⁵ (SUZIGAN, 2012).

Tom Jobim teve envergadura ainda maior na obra citada acima, *Sinfonia da alvorada*, para vozes e orquestra, em cinco movimentos, sobre textos de Vinicius de Moraes. A obra foi encomendada em 1958 por Juscelino Kubitschek, para ser apresentada na inauguração de Brasília em 1960.

Tom trabalhou nela na mesma época do lançamento de *Chega de saudade* e outras canções que assegurariam o sucesso da bossa nova. Tal qual as sinfonias e os poemas sinfônicos de meados do século XIX – como nas obras de Berlioz, Liszt e, posteriormente, Richard Strauss –, Tom concebeu *Sinfonia da alvorada* como uma *música programática*.⁷⁶ O primeiro movimento descreve em música a paisagem do Planalto Central; a chegada dos pioneiros e a construção da capital são abordadas do segundo ao quarto movimento; a quinta e última parte consiste em um coral comemorativo da conclusão dos trabalhos de construção.

⁷⁵ Escala hexafônica é uma escala de tons inteiros.

⁷⁶ Música programática: a música vista como arte capaz de traduzir o texto poético e de incluir em si, com vantagem, a capacidade figurativa de outras artes (WISNIK, 1977).



Figura 22. Trecho de partitura de *Sinfonia da Alvorada* (Tom Jobim).

É notória a influência de Villa-Lobos, como por exemplo na melodia lenta dos violoncelos no segundo movimento, acompanhada por um ritmo mais rápido em semicolcheias, que parece extraído dos compassos iniciais das *Bachianas brasileiras nº 1*, de Villa-Lobos. Percebe-se também a influência de Radamés

Gnattali, como no baião do terceiro movimento, e até mesmo de Berlioz, no uso do hino medieval *Dies Irae*, tocado pelos metais no quarto movimento (WOLFF, 2007).

Ainda de acordo com o trabalho de Wolff (2007), Tom comentou que em *Chega de saudade* usou uma sucessão de acordes “que é a coisa mais clássica do mundo”. Disse também que a bossa nova tem “influências profundas de Villa-Lobos”. Quanto à harmonia, reconhecia a influência de Debussy e Ravel no uso de acordes expandidos. Absorveu muito também de Gershwin, como em *Chanson*.

É possível observar os aspectos da música de Jobim em que se percebem essas influências: o desenvolvimento melódico através da repetição e da transposição de motivos curtos foi herdado de Chopin e Gershwin. Outra importante influência de Chopin foi a harmonia de condução de vozes, com uma nota permanecendo parada enquanto as outras vozes movem-se paralelamente de um acorde para outro. Isto pode ser observado nas canções *Passarim*, *Canta mais*, *Falando de amor*, e *Samba de uma nota só* (WOLFF, 2007).

Ainda recorrendo às análises de Wolff (2007), percebemos a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim principalmente nas canções lentas. Os arpejos da melodia de *Luiza*, alcançando por salto as parciais agudas dos acordes, lembram os procedimentos usados por Villa-Lobos no Prelúdio das *Bachianas brasileiras nº 4*.

Tom Jobim inegavelmente carrega em suas obras o hibridismo musical. O projeto *Jobim Symphonic*, gravado em 2002 em CD e DVD, com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência do maestro Roberto Minczuk, acontece para consagrar esse compositor que transitava entre o erudito e o popular de forma tão singular e natural. No repertório, as clássicas *A lenda* e *Sinfonia da alvorada* e arranjos orquestrais de diversas canções.

“Fica uma sensação do quão tênue é a fronteira entre o erudito e o popular na música de Jobim: as obras sinfônicas são permeadas de motivos e ritmos populares, enquanto as canções demonstram a erudição de um apreciador convicto de Chopin, Debussy e Villa-Lobos”(WOLFF, 2007).

3.2.4. Compositores e grupos expoentes da música Erupopular brasileira

Além dos músicos que utilizamos como exemplos de compositores da música Erupopular, faremos um recorte menos detalhado de alguns outros compositores e grupos não menos importantes e que também representam a música Erupopular por transitarem com suas composições na fronteira entre o erudito e o popular.

Milton Nascimento.⁷⁷ Em 2016, o músico e compositor brasileiro recebe também o título de doutor *honoris causa*, consagrando mais uma vez a grandiosidade da composição brasileira. O título foi conferido a ele pelo Berklee College of Music.



Figura 23. Milton Nascimento recebe título de doutor *honoris causa* no *Berklee College of Music*, EUA (O Globo, 7 de maio de 2016).

⁷⁷Milton Nascimento (1942-), compositor e intérprete cuja vasta obra conquistou o Brasil e o exterior.

A matéria, exibida pelo jornal *O Estado de S.Paulo* em 07/05/2016 às 17h04, ressalta que a honraria concedida a ele deveu-se à importância de seu trabalho. O presidente da instituição, Roger H. Brown, disse que o artista “tem influenciado gerações de músicos e enriquecerá, para sempre, a música popular”. Milton inspirou diversos artistas americanos, como o pianista Herbie Hancock e o saxofonista Wayne Shorter.

Wagner Tiso.⁷⁸ Juntamente com Milton Nascimento, foi um dos participantes do Clube da Esquina, importante grupo mineiro que revolucionou a música na década de 1960. Em entrevista ao jornal *A tribuna*, ele declara: “Sempre trabalhei nesta fronteira, entre o popular e o erudito. Acho que estes estilos musicais têm que caminhar juntos e que trabalhos neste sentido são da maior importância”.

Banda Mantiqueira. O grupo inicia suas atividades em 1991, pela iniciativa do compositor, arranjador e instrumentista Nailor Azevedo, conhecido como Proveta.⁷⁹

A convite de John Neschling,⁸⁰ então maestro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Osesp, a Banda Mantiqueira realiza concertos juntamente com a orquestra, que resulta na gravação, em 2000, de um CD com a banda e a orquestra.

⁷⁸ Wagner Tiso (1945-), pianista, tecladista, compositor, arranjador, maestro e diretor musical, pertence ao restrito círculo de músicos completos. Ele ampliou seus horizontes em diferentes direções: música popular, sinfonias, ópera, trilhas para cinema, teatro e televisão, jazz, balé.

⁷⁹ Proveta, como é conhecido Nailor Azevedo, arranjador, compositor e instrumentista (sax alto, sax soprano e clarinete), atua ao lado de grandes artistas, como Milton Nascimento, Gal Costa, Edu Lobo, Guinga, César Camargo Mariano, entre outros, além de músicos internacionais, como Natalie Cole, Joe Williams, Bobby Short, Anita O'Day e outros.

⁸⁰ John Neschling (13/05/1947) Foi regente titular e diretor artístico da OSESP de 1997 a 2008.



Figura 24. Capa do CD da Banda Mantiqueira gravado com a Osesp (2000).

Outros grupos também representantes desta música seguem se apresentando nacional e internacionalmente: a **Orquestra Spok Frevo**,⁸¹ premiada em 2009 com o Prêmio da Música Brasileira como o melhor CD de música instrumental do ano e o melhor grupo instrumental; e o **Trio Corrente**,⁸² ganhador do Grammy e do Grammy Latino em 2014, ambos na categoria melhor álbum de jazz latino.

O **Zimbo Trio**⁸³ – que dirige o Centro Livre de Aprendizagem Musical (Clam), em São Paulo, voltado para a formação musical ampla, sem separação entre erudito e popular – e o grupo **Medusa**⁸⁴ – com dois LPs gravados – representam a música brasileira com excelência.

⁸¹ A SpokFrevo Orquestra surgiu em 2003, liderada por Inaldo Cavalcante de Albuquerque, o maestro Spok, saxofonista, arranjador e diretor musical.

⁸² O Trio Corrente era formado por Fábio Torres, Paulo Paulelli e Edu Ribeiro.

⁸³ Formado 1964 em São Paulo, pelo músicos Luiz Chaves (baixo), Rubens Barsotti (bateria) e Amilton Godoy (piano).

⁸⁴ Formado em 1980 por Amilson Godoy (piano), Heraldo do Monte (guitarra, bandolim e violão), Cláudio Bertrami (baixo) e Chico Medori (bateria e percussão).

Como concertistas solos que também representam este cenário musical, citamos os violonistas **Yamandu Costa**,⁸⁵ compositor que se apresenta constantemente no exterior e foi indicado em 2010 ao Grammy Latino, além de receber, em 2012, em Cuba, o prêmio internacional Cubadisco; e **Guinga**,⁸⁶ indicado ao Grammy em 2012 na categoria melhor disco instrumental do ano.

Roberto Sion,⁸⁷ além de compositor renomado, com discos lançados no exterior, saxofonista destacado na música instrumental, foi professor de saxofone no Centro de Estudos Tom Jobim de 1994 a 2000 e é maestro titular da Orquestra Jovem Tom Jobim, da Emesp, desde sua fundação, em julho de 2001.

Raul de Souza,⁸⁸ trombonista, grande nome internacional brasileiro, representa nossa música no exterior; o contrabaixista **Arismar do Espírito Santo**,⁸⁹ foi eleito um dos dez melhores guitarristas do Brasil em 1998, pela revista *Guitar Player* e participou de diversos festivais internacionais de jazz e música instrumental.

O pianista **César Camargo Mariano**⁹⁰ recebeu várias premiações importantes; destacamos os prêmios APCA, Clio Award, Tim Festival, o Grammy pelo conjunto da obra (2006), e o Grammy de melhor álbum de MPB pelo disco *Ao vivo* (2007, com Leny Andrade). Também foi indicado ao quinto Grammy latino de melhor álbum de MPB.

Chico Buarque,⁹¹ juntamente com o compositor e instrumentista brasileiro Edu Lobo,⁹² recebeu o prêmio Sharp de melhor disco em 1995 e o Grammy latino de

⁸⁵ Nasceu em Passo Fundo, 1980. Iniciou seus estudos de violão aos sete anos.

⁸⁶ Carlos Althier de Souza Lemos Escobar, o Guinga, carioca, nasceu em 1950. Estudou violão clássico e teve suas composições gravadas por grandes nomes da música brasileira, como Elis Regina, Cartola, Leila Pinheiro e outros. Respeitado por músicos, fez parcerias com Hermeto Pascoal e muitos outros.

⁸⁷ Roberto Sion, saxofonista, clarinetista e flautista, além de maestro, compositor e arranjador, nasceu em Santos (SP) em 1946. Estudou música no Berklee College of Music, em Boston.

⁸⁸ João de Souza, mais conhecido como Raul de Souza, nome sugerido por Ary Barroso, estudou música no Berklee College of Music, em Boston, e vive atualmente na França. Criou o trombone "souzafone".

⁸⁹ Arismar do Espírito Santo nasceu em Santos (SP) em 1956. É contrabaixista, guitarrista, violonista e pianista.

⁹⁰ Nasceu em 1943, em São Paulo. É pianista e arranjador de renome internacional.

⁹¹ Nasceu em 1944, no Rio de Janeiro. Sua discografia conta com mais de 80 discos, solos e em parcerias.

melhor álbum em 2002. Ainda sobre este grande compositor, Desde 1967 recebe prêmios e indicações, entre eles o Troféu Imprensa (1967 e 1976) e o Grammy latino (2002, 2008 e 2010); também foi premiado na área da literatura.

Heraldo do Monte,⁹³ considerado por Joe Pass o melhor guitarrista do mundo, esteve ao lado de grandes nomes nos festivais de Montreux, Montréal e Cuba; e **Nelson Farias**,⁹⁴ renomado guitarrista, atualmente é professor na Universidade de Orebro, na Suécia, além de trabalhar ao lado das mais importantes *Big Bands* da Europa e dos EUA como arranjador e solista convidado.

Hermeto Pascoal,⁹⁵ multi-instrumentista com vasta obra, transita em todos os continentes. Ousado compositor e arranjador, sua obra é objeto de estudo em faculdades de música e conservatórios renomados no Brasil e no exterior. Atualmente, Hermeto apresenta-se com cinco formações: Hermeto Pascoal e grupo; Hermeto Pascoal e Aline Morena; Hermeto Pascoal solo; Hermeto Pascoal e *big band*; e Hermeto Pascoal e orquestra sinfônica. Diz ele que: “Por enquanto, é só!!”.

⁹² Nasceu no Rio de Janeiro em 1943. Foi o incentivador do Projeto Nordeste já em 1985, quando abraçou a causa da seca nordestina, unindo 155 vozes em um compacto.

⁹³ Nasceu em 1935 no Recife. Ao lado de Hermeto Pascoal, tocou em inúmeros festivais de jazz. Trabalhou nas mais importantes TVs e rádios do Brasil.

⁹⁴ Nasceu em Belo Horizonte em 1963. Publicou diversos livros e métodos, como *A arte da improvisação* e *The Brazilian Guitar Book*

⁹⁵ Nasceu em Alagoas em 1936. Multi-instrumentista, compositor e arranjador renomado internacionalmente, é autor de inúmeras obras..

3.3. 1989: Conquistas da música Erupopular. A música popular invade as Universidades, orquestras e teatros

Não há como deixar de considerar o ano de 1989 como um marco na erudição da música popular no Brasil, pois nesse ano, coincidência ou não, temos três grandes importantes marcos históricos que elevaram este segmento da música que denominamos música Erupopular brasileira a um patamar mais elevado.

O ano de 1989 marca o início da trajetória acadêmica da música popular brasileira; por exemplo, foi o ano que Tom Jobim recebeu o título de doutor *honoris causa* no Brasil e no exterior. Também, como já foi dito anteriormente, é o ano em que Jobim foi nomeado magnífico reitor da Universidade Livre de Música de São Paulo.

No mesmo ano houve a criação do curso de Música Popular da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, e também a criação da Escola de Música do Estado de São Paulo – Emesp, antiga Universidade Livre de Música Tom Jobim; foi criada ainda a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, uma das responsáveis pela divulgação “sinfônica” da obra desses compositores.

Muitas outras faculdades surgiram ao longo dos anos subsequentes com enfoque em graduação e pós-graduação em Música Popular, como a Faculdade Souza Lima/ Berklee e a Faculdade de Artes do Paraná – FAP.

3.3.1. Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo

A Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo foi criada em 1989, durante o governo de Orestes Quércia. O idealizador foi o músico Arrigo Barnabé,⁹⁶ então assessor do secretário de Cultura, Fernando Moraes. Nessa ocasião, sentiu o desejo

⁹⁶ Músico e compositor nasceu em Londrina em 1951.

de resgatar as tradições das antigas orquestras de rádio e televisão, muito presentes no período de 1930 a 1960.

Com formação bastante singular, a Jazz Sinfônica une a orquestra nos moldes eruditos a uma *big band* de jazz. O resultado é uma sonoridade exclusiva, que tem lhe conferido protagonismo na criação de uma nova estética orquestral brasileira por meio de arranjos contemporâneos e únicos.

Um dos grandes nomes da orquestra, responsável por transformar as melodias populares de compositores brasileiros em arranjos sinfônicos, foi Cyro Pereira (1929-2011), maestro dos festivais da Record nos anos 1960 e um dos fundadores do grupo, tendo criado seu repertório fundamental e ajudado a transformar a Jazz Sinfônica numa das poucas orquestras com esse formato no mundo.

Além de toda a sua trajetória musical, Cyro Pereira foi um personagem importante no campo da música, mais precisamente por seu esforço para reduzir as distâncias entre os gêneros popular e erudito (NASCIMENTO, 2011).

Depois de Cyro Pereira, a Jazz Sinfônica formou uma equipe de orquestradores que se caracteriza pela excelência, trabalhando diariamente para a formação de seu repertório – o grupo produz, em média, 100 partituras por ano e já conta com um acervo de mais de 1.400 delas.⁹⁷



Figura 25. *Jornal da Unicamp.* Matéria sobre Cyro Pereira (2008).

⁹⁷ Nelson Ayres torna-se diretor artístico da Jazz Sinfônica em 1992. Em 2005, João Maurício Galindo assume a direção artística e a regência titular, tendo Fábio Prado como regente adjunto. Desde 2012, a Jazz Sinfônica é administrada pela organização social de cultura Instituto Pensarte.

Formada por 82 músicos, a *Jazz Sinfônica* apresenta-se em concertos regulares na capital e no interior do estado de São Paulo, muitas vezes com importantes convidados. Já tocou com Tom Jobim, Milton Nascimento, Gal Costa, João Bosco, Toquinho, Paulinho da Viola, Daniela Mercury, John Pizzarelli, Stanley Jordan, Gonzalo Rubalcaba, e Paquito D’Rivera, entre outros. Já desenvolveu mais de 1.400 partituras baseadas em temas da música popular brasileira e internacional. Orquestrou músicas durante exhibições de filmes, como *Encouraçado Potemkin* e *Metrópolis*. No cinema, também ganhou seu primeiro documentário, em 2011: *A nave: uma viagem com a Jazz Sinfônica de SP*.

3.3.2. Graduação em Música Popular

3.3.2.1. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Com o intuito de oferecer ao aluno as ferramentas necessárias para a atuação profissional em todas as áreas da música popular, como instrumentista, arranjador ou produtor musical, a modalidade de Música Popular da Unicamp é pioneira no Brasil.⁹⁸

Em 1989, o curso de Música Popular foi instaurado na Unicamp após lutas e relutas, mas sempre com a preocupação e o objetivo de que essa nova música deveria ser estudada academicamente. Estes desafios para instaurar a faculdade foram documentados pelo *Jornal da Unicamp*, na edição de outubro de 2006.

O *Jornal da Unicamp* iniciou suas publicações em 1986, e segue documentando e divulgando as conquistas no campo da música, como a matéria

⁹⁸ Deliberação CONSU-A 13/88, 08.07.1988, do Conselho Universitário, criando a habilitação em Música Popular dentro do curso de graduação em Música, no Instituto de Artes.

citada abaixo, que classifica a instauração do curso de Música Popular dentro do programa de graduação como uma ousadia!⁹⁹



Figura 26. Matéria publicada no *Jornal da Unicamp*, 2 a 6 de outubro de 2006.

Em 2003, o instrumentista Chico Saraiva recebeu o prêmio Visa de composição. Em 2004, o grupo Choro Elétrico foi classificado para a final do sétimo prêmio Visa instrumental, realizada em 16 de setembro no Teatro Municipal de São

⁹⁹ O *Jornal da Unicamp* iniciou suas atividades em 1986, com publicação mensal, e permanece em atividade até hoje, tendo passado em 2002 a ser publicado semanalmente.

Paulo. O violonista Alessandro Penezzi, por seu talento, chegou até a semifinal do mesmo prêmio, enquanto o percussionista e professor da Unicamp Rogério Boccato percorreu o Brasil pela Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo e o tecladista Tiago Costa participou de CDs de grandes nomes da música brasileira, entre os quais a cantora Maria Rita.

O que esses artistas têm em comum? A resposta está no diploma do primeiro curso universitário de Música Popular do Brasil, criado pela Unicamp em 1989. A iniciativa transformou a universidade num celeiro de grandes talentos; hoje, uma enorme quantidade de músicos graduados pela Unicamp está inserida no meio artístico e no mercado fonográfico. Muitos deles têm formação erudita pela Unicamp, mas conseguiram destaque no gênero popular.



Figura 27. *Jornal da Unicamp.* Matéria sobre a abertura do curso de graduação em Música Popular (2004).

3.3.2.2. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio

Com a ideia de implantar cursos como Engenharia de Som, Acústica Musical, além dos bacharelados e licenciatura hoje existentes, a Unirio inicia em 1988 inovações que num futuro breve trariam o bacharelado em MPB.

Dez anos antes da implantação do bacharelado em MPB,¹⁰⁰ um depoimento no terceiro *Caderno de Produção Musical*, do prof. Hélio Sena, relata:

É o maior absurdo que uma universidade invista tanto dinheiro em coisas com que a maioria da população não tem o menor vínculo! Há cinco cursos de Música em nível superior no Rio de Janeiro, e todos eles estão fazendo a mesma coisa. Bastaria um e que os outros se dedicassem a um trabalho um pouco diferente ou radicalmente diferente. É preciso rever essa prática pela base.

Às quartas-feiras aconteciam frequentemente as *jam sessions*, das quais participavam nomes do jazz carioca. Rodas de samba e de rock também eram frequentes. Por esse motivo, muitos afirmam que “a Unirio é pioneira na introdução da Música Popular no ensino superior, se não como curso regular, pelo menos na prática informal dos eventos da escola e no conteúdo abordado em seu programa e em suas disciplinas”.

A Unirio e a Unicamp mantêm parceria na revista eletrônica especializada *Música Popular em Revista*, a *MPR*, publicação semestral de circulação gratuita e vinculada aos programas de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unicamp e do Centro de Letras e Artes da Unirio. Divulga artigos de musicologia, etnomusicologia, história, sociologia, antropologia, filosofia, linguística, letras e comunicação. Também partituras, entrevistas e resenhas que tenham compatibilidade com a temática proposta.¹⁰¹

¹⁰⁰ Documento de Autorização e/ou Reconhecimento: Decreto Federal n. 61.400 de 22/09/1967 (habilitação: Canto/Composição/Instrumento/Regência); Resolução Unirio n. 1.842 de 01/07/1997 (habilitação: Música Popular Brasileira – Arranjo Musical). Disponível em: <<http://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html> <http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl>>.

¹⁰¹ Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop>>.



Figura 28. Capa da publicação *Música Popular em Revista* (Unicamp/ Unirio).

O objetivo da *MPR* é construir um espaço para estimular o debate intelectual e a troca de experiências entre pesquisadores que elegem a música popular como objeto de estudo. Seu primeiro volume foi lançado em julho de 2012. A última publicação foi em 2015, seu terceiro volume, de janeiro a julho.

3.3.2.3. Escola de Música do Estado de São Paulo – Emesp

A trajetória da Emesp teve início em outubro de 1989. O primeiro reitor e presidente do conselho foi o maestro Antonio Carlos Jobim.

Por um longo período foi chamada de Universidade Livre de Música (ULM) e tinha sede no bairro do Bom Retiro. Em 2001, com a transferência das atividades do Bom Retiro para o prédio localizado no largo General Osório, na Luz, estabeleceu-se a configuração atual. A escola foi rebatizada como Centro de Estudos Musicais Tom Jobim e posteriormente com o nome atual: Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (Emesp Tom Jobim).

Em 2009, a organização social Santa Marcelina Cultura¹⁰² passou a administrar a escola. Houve uma melhoria do espaço físico, a valorização de professores e funcionários e a estruturação de uma proposta pedagógica original, com ênfase no estudo do instrumento e na prática coletiva de música.

¹⁰²Disponível em: <www.santamarcelinacultura.org.br>.



Figura 29. Banner da Emesp.

CONCLUSÃO

Nossa pesquisa buscou demonstrar o percurso da música brasileira a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, justamente por ser o auge do movimento nacionalista, que questionava se a música artística (erudita) deveria ou não utilizar os elementos do folclore e do popular em sua estrutura, e o quanto isto afetaria seu caráter genuíno.

O levantamento documental histórico que realizamos do cenário musical nesta pesquisa se deu através das principais mídias impressas (jornais e revistas) da época que tratavam de música, fornecendo um panorama amplo e preciso daquele momento e tendo entre seus colunistas importantes personagens do meio musical, entre eles Mário de Andrade, um dos mentores da Semana de Arte Moderna de 1922.

Foi necessário realizarmos uma revisão conceitual sobre folclore e cultura popular/erudita, estudando teóricos que se debruçaram sobre estes temas, como, por exemplo, Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini, para compreender como se deram as influências entre estas linguagens e até mesmo o quanto os conceitos de erudito e popular fazem referência a determinada estrutura cultural, ou se são utilizados como forma de apropriação para legitimar a quem pertence ou não tal estrutura.

Embora no Brasil sempre tivéssemos grupos desenvolvendo trabalhos específicos dentro da tradição folclórica, preservando suas identidades e seus costumes; tivemos também compositores que se dedicaram exclusivamente a música artística brasileira, denominada música erudita de tradição europeia.

No Brasil, desde a década de 1920, tivemos compositores que, embora considerados populares, agregavam elementos da música erudita, como por exemplo Pixinguinha, que, inserindo melodias ousadas e uma harmonia rebuscada no samba, acabou desenvolvendo o choro, música virtuosa de difícil execução conhecida internacionalmente; no sentido contrário, compositores representantes da Música Artística Brasileira (MAB) também agregaram elementos da música popular, como por exemplo Villa-Lobos, que inseriu elementos do samba e do choro em suas obras.

A música erudita sempre teve lugar de destaque, executada em salas de concertos e teatros e transmitida academicamente em conservatórios através de partituras, enquanto a música popular tinha espaço nas casas noturnas e bares, sendo transmitida intuitivamente de forma prática entre os músicos.

Com a chegada da televisão, a música popular conquista a preferência nacional entre as massas, tornando-se um fenômeno midiático principalmente na era dos festivais, quando recebe uma roupagem mais elaborada devido à disputa positiva entre seus concorrentes, ganhando audiência e reconhecimento jamais alcançados.

Embora, com o advento da televisão, possamos dizer que a música popular foi alvo do consumo, tornando-se um produto da indústria cultural, por outro lado ela conquistou um espaço de destaque junto ao cenário nacional, revelando músicos e canções reconhecidos mais tarde internacionalmente, elevando assim a música brasileira à condição de uma das mais respeitadas do mundo.

Neste sentido, não podemos esquecer que no mesmo período estávamos no auge da música sertaneja de raiz, com Cascatinha e Inhana, Inezita Barroso, Tonico e Tinoco e outros; o baião tornava-se um ícone da música nordestina, com Luiz Gonzaga; músicos eruditos como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri viajavam o mundo; enquanto os festivais mostravam a música de Edu Lobo, Tom Jobim, Milton Nascimento, João Gilberto, Gilberto Gil, Chico Buarque e outros, cujas composições possuíam uma mistura musical cada vez mais sofisticada, com abertura de vozes, harmonias complexas e letras poéticas, mostrando os primeiros indícios de um hibridismo musical entre erudito e popular.

Com isto, verificamos que grande parte dos compositores e instrumentistas da música brasileira transitam com suas composições simultaneamente nestes dois segmentos musicais, produzindo uma música híbrida, denominada neste trabalho de música erupopular brasileira, com base no conceito de “fronteiriço”, de Néstor García Canclini.

Nossa motivação para a criação do termo “erupopular” foi justamente o fato de no Brasil existir o hábito de classificarmos toda a produção musical que não se refira à música de concerto baseada na tradição europeia como MPB. Por isso, demonstramos que alguns compositores, embora utilizem elementos do samba, do baião, das canções e de outros ritmos da música popular, também têm em suas composições os elementos da música erudita.

Desta forma, destacamos certos compositores da música aqui denominada erupopular a fim de mostrar alguns elementos desse hibridismo presentes em suas obras, bem como o reconhecimento alcançado por eles, tornando-os referência na música internacional, como pudemos demonstrar nesta pesquisa.

Contudo, como elucidação da dimensão alcançada pela música erupopular, concluímos esta pesquisa com o ano de 1989, que, coincidência ou não, foi o ano da criação de orquestras e cursos de graduação nos quais essa música está inserida e bem representada.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Elsa O. S. **A música evangélica do movimento pentecostal em Goiânia como fenômeno contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2725>>.

AMARAL, Carlos Eduardo. **O único objetivo que tenho é dar toda a minha obra**. Disponível em: <<http://www.continentemulticultural.com.br>>. Acesso em: 25 março de 2017.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Ed. Elsevier, 2006.

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Ed., 3ª edição, 1972.

AUGUSTO, Sérgio. **Cancioneiro Jobim: biografia Antonio Carlos Jobim, Paulo Jobim**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.

BARROS, Frederico. **César Guerra-Peixe e Heitor Villa-Lobos: vanguarda, nacionalismo e nacionalismo de vanguarda**. Rio de Janeiro: ANPUH, Unirio, 2010.

BASTOS, Everson R.; FERNANDES, Adriana. **Marta Saré, de Edu Lobo: memórias híbridas**. Belo Horizonte: Per musi nº 30, 2014.

BERNOTAS, Bob. **Egberto Gismonti – 2008 Art of Jazz Lifetime**. Disponível em: <http://www.artofjazz.org/performance_achievement_gismonti.cf>. Acesso em: 30/04/2017.

BRESSON, Bruno C. Jornal **O Estado de S. Paulo**, 19/03/1979, p. 26.

BURKE, P. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CABRAL, Sérgio. **Antonio Carlos Jobim**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

CALDI, Alexandre. **Os contrapontos para sax tenor de Pixinguinha**. Cadernos de Colóquios, 1999.

CAMPOS, A. de; MEDAGLIA, J. In: **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 67.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

CARPEAUX, Otto M. **O livro de ouro da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASSEL, Catherine; SYMON, Gillian. **Qualitative Methods in Organizational Research**. Londres: Sage Publications, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação vol. I**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade**. São Paulo: Annablume, 2004, p. 37.

EGG, A. A. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**. Dissertação (Mestrado). Departamento de História, UFPR, 2004.

FARIA, A. E. G. et al. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

FERREIRA, M.G.C.B. **A influência dos ícones musicais na formação da imagem internacional do Brasil**. TCC. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2007.

FISHERMAN, Diego. **Efecto Beethoven: complejidad e valor en la musica de tradición popular**. Buenos Aires: Padiós, 2004.

GROVE. **Dicionário de música**. Ed. Concisa, 1994.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro**. *Mana*, Abr. 2003, vol. 9, nº1, pp. 81-108. ISSN 0104-9313.

HOMEM DE MELO, Zuza. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

JENSEN, Klaus Bruhn; JANKOWSKI, Nicholas W. **A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research**. Londres: Routledge, 1991.

Klaxon: Mensário de Arte Moderna. São Paulo: Livraria Martins Ed., nº. 1, 1922-1923.

LEVINE, Lawrence. **Highbrow/ Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

LOBO, E. In: MELLO, J. E. H. de. **Música popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

LOBO, E. **MPB: construção/ desconstrução, 1999**. Entrevista concedida a Santuza Cambraia Neves, 1999.

LOBO, E. **Edu Lobo: harmonia da composição brasileira**. Revista *Qualis*, nº 26, pp. 27-36, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MORAES, José Geraldo V. de. **Dossiê: história e música**. Revista de História nº 157, USP, 2007.

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

_____. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular**. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2011.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o choro e os choros**. São Paulo: Ricordi, 1977.

PEIXOTO, Pablo de Melo. **Made in Brasil: um estudo do jogo de forças na música brasileira no tempo do tropicalismo**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007.

PEREIRA, S. **Estudos culturais de música popular: uma breve genealogia**. *Exedra*, nº 5, Universidade Católica Portuguesa, 2011.

PESSOA, Sônia Caldas; MELLO VIANNA, Graziela; SANTOS, Elias. **Programas de auditório no rádio: um percurso histórico do dispositivo à vivência contemporânea de escuta**. 9º Encontro Nacional de História da Mídia. Ouro Preto: Ufop, 2013.

PINTO, Marcelo G. M. M. **Frevo para piano, de Egberto Gismonti: uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance**. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

PINTO, Marco Túlio P. **O saxofone na música de Radamés Gnattali**. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro, Unirio, 2005.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Revista da Música Popular. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954 a setembro de 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias/ Funarte, 2006.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1989.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da *belle époque* aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANDRONI, Carlos. **Adeus à MPB**. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, M. A. C. **Heitor Villa-Lobos**. Recife: Massangana, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík de A. **A bossa nova da imprensa musical**. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-te-vi Produções Literárias, 2006.

SUZIGAN, Maria L. C. **Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/60**. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2012.

TAGG, Philip. **Analisando a música popular: teoria, método e prática**. *Em Pauta*, v. 14, nº 23, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no choro brasileiro**. *Per Musi* nº 23, Belo Horizonte, 2011.

VARGAS, H. **O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina**. In: VALENTE, Heloisa de A. Duarte (org.). **Música e mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2007a, pp. 61-78.

WASSERMAN, Maria Clara. **Decadência: a Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50**. *Boletim do Tempo*, ano 3, nº 22, Rio de Janeiro, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **The Sociology of Culture**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WOLFF, Daniel. **Tênuas diferenças: canções populares de Tom Jobim escondem referências a Villa-Lobos e ao romantismo enquanto obras sinfônicas assumem os acordes da bossa nova.** *Continente Multicultural*, nº 73, Recife, 2007.

ZAN, José R. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade.** Revista científica *Eccos*, nº 1, v. 3. São Paulo, Uninove, pp. 105-122.

SITES RELACIONADOS

Antonio Gramsci

<<https://educacao.uol.com.br/biografias/antonio-gramsci.htm>>

Arrigo Barnabé

<www.arrigobarnabe.com.br>

Arismar do Espírito Santo

<www.arismardoespiritosanto.com.br> (29/08/2016, 9h10)

Banda Mantiqueira

<<http://www.maritaca.art.br/mantiqueira.html>> (09/05/2016, 2h46)

<<http://www.bandamantiqueira.com.br/>> (09/05/2016, 2h40)

César Camargo Mariano

<www.cesarcamargomariano.com> (29/08/2016, 9h30)

Chico Buarque

<<http://www.chicobuarque.com.br/>> (28/08/2016, 2h14)

Dicionário Grove de Música

<www.grovemusiconline.com> (05/10/2015, 13h40)

Dicionário de MPB Cravo Albin On-line

<<http://dicionariompb.com.br>> (01/05/2017)

Emesp

<<http://www.emesp.org.br/pt/secao1/36/3/3/Historia/>> (05/06/2016, 15h32)

<www.santamarcelinacultura.org.br>

Edu Lobo

<www.edulobo.com.br/> (28/08/2016, 0h30)

Egberto Gismonti

<<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/egberto-gismonti>> (26/08/2016, 1h41)

Folclore:

<<http://www.significados.com.br/cultura-popular>> (17/04/2016, 19h56)

<<https://dicionariodoaurelio.com/folclore>> (17/04/2016, 20h00)

<<https://brasilescola.uol.com.br>> (17/04/2016, 23h46)

Grupo Medusa

<<http://dicionariompb.com.br/grupo-medusa>> (29/08/2016, 5h02)

Guerra-Peixe

<www.guerrapeixe.com> (29/05/2016, 14h45)

<http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276645519_ARQUIVO_fr ederico_barros_villalobos_e_guerrapeixe_anpuhrj.pdf> (29/05/2016, 15h05)

Guinga

<www.guinga.com/> (29/08/2016, 4h36)

Heraldo do Monte

<www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=194> (29/08/2016, 9h22)

Hermeto Pascoal

<www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp> (29/08/2016, 10h21)

Festivais

<<http://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/festivais-no-brasil.htm>> (03/05/2017, 16h45)

Jornal da Unicamp

<www.fop.unicamp.br> (15/08/2016, 23h45)

Hans-Joachim Koellreutter

<www.worldsoundmusic.blogspot.com.br/2009/09> (29/05/2016, 15h57)

Luciano Gallet

<www.dec.ufcg.edu.br/biografias/lucigall.htm> (10/04/2016, 21h21)

<www.abmusica.org.br/academico.php?n=rluciano-gallet&id=883> (10/04/2016, 21h29)

<www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/vitoria2015/paper/viewfile/3625/1098> (10/04/2016, 21h45)

Milton Nascimento

<<http://emails.estadao.com.br/noticias/gente,milton-nascimento-recebe-titulo-de-doutor-em-universidade-dos-eua,10000049738>> (10/05/2016, 13h54)

<www.miltonnascimento.com.br>

Música Popular em Revista/ Unicamp

<<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop>> (15/08/2016, 0h42)

Nelson Farias

<www.nelsonfaria.com/music> (29/08/2016, 9h00)

Orquestra Jazz sinfônica de São Paulo

<<http://www.jazzsinfonica.org.br/historia>> (12/11/2015, 0h23)

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

<www.osesp.br>

Orquestra Spok Frevo

<<http://www.vo-music.com/artiste.php?id=47&lang=en>> (29/08/2016, 4h24)

Oito Batutas

<<http://dicionariompb.com.br>> (01/08/2016, 5h30)

Paulo Moura

<http://www.paulomoura.com/sec_biografia.php> (28/08/2016, 1h35)

Radamés Gnattali

<<http://www.radamesgnattali.com.br/site/>> (08/05/2016, 2h22)

<<http://musicabrasilis.org.br/compositores/radames-gnattali>> (09/05/2016, 2h38)

<<http://www.violaobrasileiro.com>>

Raul de Souza

<www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=261> (29/08/2016, 3h15)

Revista Música/ ECA-USP

<www.revistas.usp.br/revistamusica> (25/08/2016, 23h21)

Roberto Sion

<www.musicosdobrasil.com.br/roberto-sion> (28/08/2016, 0h10)

Souza Lima

<<https://souzalima.com.br/>> (01/08/2016, 6h32)

<www.faculdadesouzalima.com.br> (26/08/2016, 1h05)

Trio Corrente

<www.triocorrente.com> (29/08/2016, 4h37)

Tom Jobim

Jobim Symphonic: Garota de Ipanema (Osesp)

<<https://www.youtube.com/watch?v=RwVX2FHwZEK>>

Jobim Symphonic: Se todos fossem iguais a você (Osesp)

<<https://www.youtube.com/watch?v=esErSSxtpSs>>

Televisão

<<http://www.tudosobretv.com.br>>

Unicamp

<www.fop.unicamp.br>

<<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop>>

<<http://www.unicamp.br/pg>>

<<https://www.iar.unicamp.br/graduacao-em-musica>>

USP

<www.revistas.usp.br/revistamusica> (16/02/2015)

Wagner Tiso

<<http://www.atribuna.com.br> - Wagner Tiso> (03/03/2017)

Yamandu Costa

<<http://yamandu.com.br/>> (29/08/2016, 5h15)

Zan (Mário Zan)

<<http://docslide.com.br/documents/jose-roberto-zan-musica-popular-brasileira-industria-cultural-e-identidade.html>> (12/07/2016)

Zimbo Trio

<<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/zimbo-trio>> (29/08/2016, 4h52)