The cover features a highly detailed, symmetrical border in a reddish-brown hue. The border is composed of several repeating elements: circular medallions with five-petaled flowers, a central medallion with a human face, and vertical panels containing a seated female figure, a vase with a plant, and a scrollwork base. The background is a solid, dark brown color.

DESCOBERTAS DO BRASIL

Angélica Madeira
e Mariza Veloso
organizadoras

EDITORA



UnB

ENIGMA BRASIL

Este livro multidisciplinar compõe-se de diversos olhares curiosos e perspicazes de autores contemporâneos sobre os variados países-Brasil, imaginados por artistas e intelectuais ao longo do tempo, do período colonial à contemporaneidade. São onze ensaios – escritos por sociólogos, teóricos e estudiosos da literatura, antropólogos, lingüistas, críticos de arte, diplomatas, historiadores e artistas, alguns renomados, todos muito lúcidos e bem informados – a respeito de movimentos culturais e autores que pensaram, pintaram, romancearam, cantaram, filmaram o Brasil, dos pós-modernos ao Marquês de Lavradio, do Cinema Novo aos iluministas, dos românticos aos modernistas, de Euclides da Cunha a Guimarães Rosa, de Humberto Mauro a Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Dessa polifonia emergem tradições culturais muito distintas entre si, tanto dos autores dos ensaios quanto dos artistas, intelectuais e textos analisados. As visões se interpenetram, se contradizem e se influenciam mutuamente, trazendo para o centro do livro questões cruciais, rela-



DESCOBERTAS
DO BRASIL



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor
Lauro Morhy

Vice-Reitor
Timothy Martin Mulholland

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Diretor
Alexandre Lima

CONSELHO EDITORIAL

Presidente
Elizabeth Cancelli

Estevão Chaves de Rezende Martins, Henryk Siewierski,
Moema Malheiros Pontes, Reinhardt Adolfo Fuck,
Sérgio Paulo Rouanet, Sylvia Ficher



DESCOBERTAS DO BRASIL

Angélica Madeira e Mariza Veloso
organizadoras

EDITORA

UnB

Copyright © 2001 by Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)

Impresso no Brasil

Direitos exclusivos para esta edição:

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SCS Q. 02 Bloco C Nº 78 Ed. OK 2ª andar

70300-500 Brasília DF

Fax: (0__61) 225-5611

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Equipe editorial

Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli *preparação de originais*

Gilvam Joaquim Cosmo, Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli, Clarissa Falcão de Sant'Anna, Sonja Cavalcanti e Yana Palankof *revisão*

Sabrina Lopes *projeto gráfico e capa*

Elmano Rodrigues Pinheiro *produção gráfica*

Screen CTP e Fitolitos Digitais *fotolitos*

Editora e Gráfica Itamarati *impressão e acabamento*

Ilustração da capa: sobre a imagem "Descrição de todo o marítimo da terra de Santa Cruz, chamado vulgarmente o Brasil", de João Teixeira Albernaz, 1640. Arquivo do Ministério das Finanças, Lisboa.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

Descobertas do Brasil / Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)
Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.
340 p.

ISBN: 85-230-0606-0

1. História do Brasil. 2. Cultura Brasileira. I. Madeira, Angélica.
II. Veloso, Mariza.

CDU 981

AGRADECIMENTOS

Um trabalho deste porte e desta natureza não poderia ser realizado sem o esforço e a colaboração de pessoas e instituições que o tornaram viável e concreto.

Agradecemos ao Embaixador Lauro Moreira, Presidente da 1ª Comissão para as Comemorações do V Centenário da Descoberta do Brasil, por seu empenho primordial em construir uma base para a reflexão crítica e multidisciplinar sobre a Cultura Brasileira.

Ao Secretário Tarcísio Costa, Secretário Executivo da mesma Comissão, interlocutor intelectual e entusiasta das idéias que orientaram este projeto.

A Maria Lucia Verdi, Assessora Especial da Comissão, que, em momentos de dificuldades e incertezas sobre a continuidade deste projeto, assumiu, de forma decisiva, a coordenação dos trabalhos.

Gostaríamos de agradecer ainda a todos aqueles que participaram da execução, desde seu início até sua concretização em forma deste livro.

Nosso reconhecimento a todos os colegas que aceitaram participar desta coletânea, com suas idéias originais, resultado de pesquisas extensas e exaustivas, mesmo tendo sido mudadas a natureza e as condições iniciais.

As organizadoras

SUMÁRIO

Apresentação	9
Brasil-Colônia: Deslocamento e Hibridismo	
Molduras para o Período Colonial Brasileiro: uma agenda de pesquisa Angélica Madeira e Mariza Veloso	23
No Brasil Colonial, "um é o outro": etnocentrismo e relativismo no olhar do Marquês de Lavradio Mary Del Priore	53
Combates da razão: luzes e pombalismo entre os mineiros Fábio Lucas	77
O Brasil Moderno: Literatura e Sociedade	
Oralidade, romance e pedagogia de leitura no romantismo brasileiro Marisa Lajolo	89
Os sertões entre dois centenários Roberto Ventura	109
Caio Prado: modernista, contemporâneo Mariza Veloso e Angélica Madeira	125
A redescoberta do Brasil nos anos 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico Lúcia Lippi Oliveira	139

Ensaio

grandesertão.br ou: A invenção do Brasil Willi Bolle	165
---	-----

Arte e Cultura

A sonoridade brasileira Luiz Tatit	239
---------------------------------------	-----

O Brasil traduzido no cinema Flávio Goldman	273
--	-----

A construção da identidade nacional na arte dos anos 1960 e 1970 Murilo Fernandes Gabrielli	293
---	-----

Sobre os autores	325
-------------------------	------------

Créditos das imagens	327
-----------------------------	------------

ARTE E CULTURA

A SONORIDADE BRASILEIRA

Luiz Tatit

OS PRIMEIROS SONS

A atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibre à música popular e serviram de âncora aos vãos estéticos da música erudita. Em todos os períodos, desde o Descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria-prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstracionistas peculiares à linguagem musical.

Embora resulte mais de um simulacro construído pelos historiadores do que de provas documentais – de resto inexistentes –, o vínculo entre a produção sonora do primeiro século de colonização e o ritual religioso dificilmente poderia ser refutado. A reconstituição indireta (fundada em cartas e depoimentos com outras finalidades) que normalmente se faz da sonoridade desse período identifica uma certa fusão das práticas nativas com a atividade doutrinária dos jesuítas: do lado indígena, a música de encantação – “magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos”¹ –, mais rítmica que melódica, pautada por um instrumental singelo, à base de percussão e sopros rudimentares (apitos, gaitas, flautas de madeira, etc.); do lado português, os hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos que rítmicos, ressoando o canto gregoriano do medievo europeu, mas também cantos coletivos de lazer que beiravam o profano. Estes últimos, oriundos das festas rurais da metrópole, exerciam poderosa atração sobre os nativos, de tal sorte que os jesuítas logo depreenderam pontos de encontro entre as duas tradições e não deixavam de evocá-los durante os ritos e as cerimônias freqüentemente celebrados. Pelas descrições – duvidosas, mas nem por isso menos interessantes – que nos chegam dessas festividades religiosas, podemos até reconhecer traços precursores dos blocos carnavalescos de hoje. Com efeito, o padre Manuel da Nóbrega teria caracterizado, segundo Serafim Leite, a realização da procissão de Corpus Christi diante dos índios como um desfile dançante que se estendia pelas ruas enfeitadas com ramos de árvores e que incorporava “danças e invenções alegóricas à

maneira de Portugal", como se fossem alas (com "mouriscas, danças, coros, músicas, bandeiras, representações figuradas, folias, etc.") das atuais escolas de samba.²

Tudo indica que já nessa época as inflexões melódicas gregorianas, ritmicamente livres em seus contornos afinados com a oratória, cediam espaço às palavras cantadas dos índios, adaptando-lhes o conteúdo aos dogmas católicos, mas conservando a inteligibilidade da língua de origem. Se no interior das primeiras igrejas se mantinha até certo ponto a liturgia portuguesa, ao seu redor as folias musicais já não eram muito ortodoxas e, à medida que se distanciavam do templo, os elementos terrenos – o chão, o corpo e a voz – iam tomando conta das práticas sonoras. Com a chegada dos africanos, no último período do século, a percussão e a dança foram gradativamente reforçadas pela "dicção negra" que escapava pelas frestas da servidão escravista, malgrado todas as restrições ao lazer sofridas por esse povo.

A partir da entrada do século XVII, cresce a importância étnica do negro na sociedade brasileira. Eram cerca de 20 mil indivíduos, entre africanos e descendentes, que cumpriam suas tarefas braçais, mas, a essa altura, já buscavam de algum modo reconstruir sua identidade na nova condição. Ao mesmo tempo que perdiam alguns elos entre suas práticas cotidianas e as entidades espirituais invocadas pela dança, os negros revitalizavam seus batuques, unindo, nos poucos momentos de folga, religião e lazer. A retomada dos *calundus* africanos (ritmos e danças de natureza religiosa mesclados a vaticínios e curas) data dessa época. A idolatria contida nesses rituais, seus efeitos ruidosos e hipnóticos, suas manifestações pagãs, que sempre importunaram os senhores, foram se tornando insuportáveis no momento em que setores da sociedade branca começaram a integrar as rodas de batuque e a participar diretamente das cerimônias. Não podendo mais frear uma das únicas formas de escape do cotidiano escravista, que já ganhara a força de quase um século de implantação, as autoridades brasileiras da época contentaram-se em separar rito social de rito religioso, tolerando o primeiro, mas coibindo duramente as práticas do segundo.³

Desses "batuques de negros", voltados para o lazer, mas ainda repletos de signos religiosos, e de seu "canto responsorial",⁴ espécie de diálogo de uma voz solo com o coro, nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira. Como já nascem reforçadas por melodias e sons de viola de participantes descendentes de europeus, não podemos deixar de registrar – o que nem sempre é muito lembrado – a importante influência branca (por vezes já mulata ou mameluca) nos rituais negros que geraram a música do país.

O caráter lascivo e voluptuoso dessas produções sonoras dos primeiros séculos, que tanto incomodou a moral européia ainda em tempos de Inquisição,

tem sua origem na *umbigada*, ritmo e dança já praticados no Continente Negro com a finalidade estrita de antever, com representações alegóricas, as cenas amorosas que sucedem a cerimônia do casamento ("lamba" ou "lambamento" para os africanos) nos países assolados pelo tráfico humano. De fato, a *umbigada* descrevia justamente o roçar de baixo-ventre entre os parceiros que assumiam o centro da dança nos batuques. Ao que parece, os negros do sul de Angola chamavam essa cena de *semba*, de cuja variação sonora teria derivado mais tarde o nosso *samba*.⁵

De qualquer forma, o que importa dessa origem é sua caracterização como instância corpórea e terrena sobre a qual se compõe, se decompõe e se recompõe continuamente a história da música brasileira. Do popular ao erudito, passando mesmo pela música religiosa, o que se verifica nesses "quinhentos anos" é uma enorme resistência ao excessivamente abstrato e sublime. E, como veremos, não basta compensar o gesto puramente musical com exaltações da terra de origem, pois essa terra sobre a qual o corpo pratica seus giros na *umbigada* está muito mais para o plano "terreno" (o "barro do chão"), com seus valores mundanos, do que para a noção de pátria.

Compreende-se, nesse contexto, a importância do poeta barroco do século XVII Gregório de Matos Guerra, que, com sua produção híbrida entre a literatura e a expressão oral, transita pela devoção religiosa, pela lírica, pela sátira e pelos jogos obscenos, dando mostras de que um gênero inusitado, ainda embrionário, se formava no Brasil. O sempre surpreendente autor baiano faz em seus versos alusão aos "lundus"⁶ (derivação de *calundus*), na acepção original de entidade espiritual invocada nos rituais de batuque, mas, ao mesmo tempo, revela o lado dileitante da prática que, cada vez mais, atraía participantes em busca de diversão. José Ramos Tinhorão destaca com bastante procedência o lado *cancionista* do poeta, apontando sua predileção pelo "fundo de acompanhamento à viola" e pela "forma de canto falado".⁷ Fruto dos primeiros sinais de urbanização na Bahia, o literato Gregório de Matos teria sido um compositor popular *avant la lettre*, autor de letras memoráveis, que também se aventurava com êxito pela poesia erudita. Acrescente-se a isso que sua futura reputação de poeta de apógrafos – já que as obras que lhe são atribuídas vieram à luz em meio às de outros autores da época sem maiores comprovações de autenticidade –, reunindo em si uma "constelação de poetas"⁸ anônimos, apenas reforça a hipótese de uma caracterização precoce do *cancionista*, sobretudo aquele que habitará o Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, quando tudo apenas estaria por começar: o disco, o rádio e os direitos autorais. De fato, no tempo de Sinhô, Donga e outros, as canções também voavam como "passarinhos" e apenas alguns nomes acabaram encarnando o coletivo.

RUMO AO SUBLIME

No início do período setecentista, enquanto o Brasil provia a Europa com suas matérias-primas, dentre as quais brilhavam o ouro e os diamantes de Minas Gerais, e já convivía com focos de revolta e insatisfação pela condição de colônia espoliada, a Igreja, eterna representante da Corte e dos valores do Velho Continente, criava em seus domínios verdadeiros redutos para o “refinamento” da atividade musical. Eram ordens e irmandades que patrocinavam a formação religiosa, artística e cultural de mulatos, abrindo-lhes um horizonte bem distanciado dos sons do batuque trazidos por seus ancestrais. Pois coube também a esses descendentes da antiga sonoridade espontânea e basicamente percussiva que brotara nos terreiros nacionais empreender o primeiro passo brasileiro rumo ao sublime, às melodias celestiais que, pela própria natureza, não podiam sequer fazer alusão às origens pagãs do povo escravizado.

Assim, favorecidos pela riqueza gerada no período de exploração do ouro em Minas Gerais, compositores mestiços, como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha e Marcos Coelho Neto, deixaram uma obra musical, com função religiosa, de grande valor.⁹ Mais tarde, também impulsionado pela Igreja – da qual se tornou membro ativo –, mas militando no Rio de Janeiro, cidade que, com a chegada de D. João VI em 1808, tornou-se o centro das decisões do Reino Unido, o padre José Maurício Nunes Garcia, dono de especial talento musical, aproveita sua nomeação como mestre-de-capela, organista e professor da Capela Real para elaborar uma expressiva produção que, posteriormente, seria tomada como a pedra fundamental da música erudita no país.¹⁰

RAÍZES DA CANÇÃO

Durante esse mesmo período, desde meados do século XVIII, na faixa popular, assistia-se à “cancionalização” dos batuques africanos fortalecida pelo aumento da participação de mestiços e brancos das classes inferiores nas rodas musicais. O estalar dos dedos, típico do fandango ibérico, e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para diversão. Além disso, as pequenas peças cômicas (os entremezes) levadas ao teatro, que incorporavam essas danças e canções populares, encarregaram-se de difundir o gênero – a essa altura já conhecido como *lundu* – entre os membros da classe média nascente. Sem perder o fundo rítmico dos batuques, agora havia também a melodia do canto

para descrever o sentimento amoroso, muitas vezes convertida em refrãos, e a presença mais destacada da oralidade para o diálogo de personagens e os "recitativos" cômicos.

O primeiro caso de influência de um artista brasileiro em setores da sociedade portuguesa também foi verificado no contexto popular. Domingos Caldas Barbosa, autor e intérprete de lundus e de modinhas, bem como de entremezes, nos quais empregava saborosas expressões do universo mulato brasileiro, conheceu um sucesso apreciável em Lisboa, a partir de 1775. O etnomusicólogo Gerard Béhague descobriu em 1968, na Biblioteca da Ajuda, em Portugal, um caderno intitulado *Modinhas do Brasil*, do fim do século XVIII, que inclui canções da lavra de Domingos Caldas Barbosa. Trata-se de partituras escritas para dois sopranos e com algumas notações simbólicas que trazem informações preciosas – talvez as únicas – sobre o ritmo popular desses primeiros lundus.¹¹ Algumas conseqüências desses achados podem ser imediatamente registradas.

Em primeiro lugar, a comprovação de que a modinha foi do Brasil para a Europa e não o contrário, como chegou a afirmar Mário de Andrade em conhecido trabalho.¹² Em segundo, estamos diante de um caso no qual a produção popular, além de romper as fronteiras nacionais e alcançar enorme êxito em terras portuguesas, chega a se confundir com árias de ópera no domínio erudito europeu. Se pensarmos que as obras de fato eruditas criadas na mesma época por mulatos brasileiros, conforme comentamos anteriormente, mal ultrapassaram as fronteiras da Igreja ou da Corte local, é notável verificar que desde então – deixando um pouco de lado as circunstâncias de época – a ascendência do Brasil no plano musical já emanavam da produção popular.

Por fim, há que se considerar que a música de Domingos Caldas Barbosa representou a configuração do tripé sobre o qual veríamos erigir, no século XX, a canção popular que invadiu todas as faixas sociais pelos meios de comunicação de massa e que se projetou em escala internacional a partir da década de 1960. Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia "dizer" o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente). Tais características, consubstanciadas nos lundus e nas modinhas de Caldas Barbosa, anunciavam a consolidação de um gênero que vinha se formando desde o encontro alegre¹³ dos portugueses com os índios de Pindorama, mas, principalmente, desde a chegada trágica do povo africano no país, em meados do período quinhentista. Anunciavam também o começo do estilo brasileiro de

compor que, durante o século seguinte, viria a se equipar esteticamente – sem o saber – para a era do disco e do rádio.

“INTERNACIONALISMO MUSICAL”

Enquanto isso, a música erudita, impulsionada pela experiência mineira e principalmente pelos enlevos religiosos do padre José Maurício, abstraía-se da sonoridade nativa em busca de um “internacionalismo musical”,¹⁴ agora profano, que marcaria a passagem do Brasil Colônia ao Brasil Império. Embora com poucos nomes que mereçam destaque, o fio condutor desse período pode ser facilmente identificado nas entregas de bastão do citado padre a Francisco Manuel da Silva e deste a Antônio Carlos Gomes. Mário de Andrade destaca o papel essencial de Francisco Manuel da Silva como músico “sistematizador”¹⁵ e empreendedor na formação da escola musical brasileira que apenas se iniciava em meados do século XIX. Dentre numerosas realizações, criou o Conservatório Musical e, mais tarde, a Academia Imperial de Música e Ópera Nacional, além de lutar para que a teoria fosse devidamente implantada nessas instituições e para reduzir o abismo existente entre a incipiente música culta brasileira e a matura, diversificada e exuberante música européia.

De fato, se Francisco Manuel da Silva não teve, ele próprio, uma produção musical muito expressiva – ressaltando nosso belo Hino Nacional que curiosamente não fora composto com esta finalidade¹⁶ –, seu esforço em prol de uma música brasileira acabou consolidando e, ao mesmo tempo, desencadeando, pela primeira vez fora do contexto religioso, aquilo que José Miguel Wisnik denomina “tradição escrita”.¹⁷ Mesmo estando longe de incorporar a admirável técnica dos compositores do Velho Mundo, os representantes nativos já podiam com eles partilhar os anseios estéticos.

Carlos Gomes é talvez o fruto maior dessas iniciativas do autor do Hino. Formando-se nas instituições cariocas criadas pelo velho músico, o compositor campineiro logo revelou um dom especial para as elaborações melódicas e, conseqüentemente, para os conteúdos passionais delas resultantes. Daí sua atração pelo melodrama explícito, oriundo das partituras de Verdi–Rossini–Donizetti, numa época em que o próprio imperador D. Pedro II, seu incentivador, manifestava preferência pelo estilo mais denso e cerrado de Wagner. A influência italiana prevaleceu, e o gesto internacionalista de Carlos Gomes foi recompensado pelo enorme sucesso de *Il guarany*, em 1870, no palco do Scala. Igualmente importante, no nosso entender, foi o êxito nacional de sua modinha *Quem sabe?*, composta em 1859 sem qualquer pretensão, que se encontra até hoje impregnada daquele sentimento cúmplice que leva os brasileiros a adotarem

canções como saliências significativas de sua história. O caráter solene de *Tão longe, de mim distante*, denunciando a presença das árias eruditas na singela composição do autor romântico, apenas confirma que as modinhas brasileiras já continham a dicção europeia como parte integrante do gênero.

Mas foi no terreno erudito que Carlos Gomes conquistou sua posição de principal compositor brasileiro do século XIX e, ao mesmo tempo, de principal alvo das críticas modernistas que, no século seguinte, viriam com uma forte proposta de música nacionalista. Para expoentes como Mário de Andrade ou Villa-Lobos, seria desejável que, em vez de inspirar-se na temática indígena para a concepção de seus personagens melodramáticos, valendo-se de soluções musicais tipicamente italianas, o músico tivesse se apropriado do nosso material folclórico, a essa altura já tipificado como choro, maxixe, samba, toada ou os consagrados lundu e modinha, e convertido seus torneios musicais em soluções verdadeiramente eruditas. Nesse sentido, os que teriam dado os primeiros passos na direção nacionalista foram o paulistano Alexandre Levy e, logo em seguida, o cearense Alberto Nepomuceno, que chegou a adotar o português na execução de seus cantos.

RUMO AO TERRENO

Acontece que os mais autênticos “nacionalistas” da sonoridade brasileira, na alvorada do século XX, nem sequer sabiam que a questão nacionalista já era matéria de intensa reflexão entre os artistas e pensadores do país e permaneceria em pauta até pelo menos os anos 1950. Trata-se dos freqüentadores dos terreiros de tia Ciata e de outras tias descendentes de escravos, que nessa época transferiam para o Rio de Janeiro a cultura e os costumes gerados em Salvador. A Abolição ainda era fato recente, e nada mais apaziguador para a comunidade de negros e mulatos, em busca de uma identidade no novo quadro social, do que poder se agrupar em espaço próprio e renovar seus cultos aos santos, seus ritos percussivos, suas danças ancestrais que, a essa altura, já estavam impregnados de séculos de colonização ibérica. De qualquer modo, nos sons produzidos nesses terreiros ressoavam os velhos batuques que haviam inaugurado a sonoridade do país.

A casa de tia Ciata vem sendo reconstituída, a partir de depoimentos de seus freqüentadores mais longevos, como Donga e Pixinguinha, mas também a partir de reconstruções metafóricas que, independentemente da fidelidade factual, retratam com eficácia até didática o sincretismo espontâneo que agregava – com tênues separações – as classes sociais e as manifestações culturais do período. Além do terreiro já comentado, a moradia dispunha de outros

cômodos de fundo, nos quais se executavam os sambas de diversão talhados para os passos de dança, mas já contendo versos improvisados – espécie de versão profana dos antigos cantos responsoriais –, que aos poucos iam se fixando. Imaginam-se, ainda, nos cômodos intermediários ou ante-salas de visita, os já consagrados lundus e polcas garantindo a animação dos bailes de classe média. E nas salas de visita, por fim, o choro, que já desfrutava um certo prestígio e reproduzia, por vezes, a situação de sala de concerto, onde se apresenta “música para ouvir”. José Miguel Wisnik retira ainda maior proveito dessa metáfora topológica dos compartimentos devassáveis da casa de tia Ciata, sugerida primeiramente por Muniz Sodré,¹⁸ quando representa a totalidade social e musical do país do início do século nas demarcações e transições configuradas no famoso imóvel.¹⁹ Na maquete do ensaísta, percebe-se nitidamente o percurso da depuração estética – que vai do corpo em contato com o chão, nas práticas de candomblé exercidas no terreiro, até o som instrumental abstrato que requer uma apreciação contemplativa típica das salas de concerto (ou de visita) – contrapondo-se ao percurso da ritmização étnica pelo qual as refinadas elaborações melódicas do choro, de um Pixinguinha por exemplo, apropriava-se do lundu, do partido alto, do maxixe, da polca ou da habanera. Aliás, a visita ao mundo popular, que já era uma constância desde os tempos de Anacleto de Medeiros, ainda persistia com todo vigor nas partituras de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. O enorme convívio de Villa-Lobos com “chorões”, seresteiros e sambistas de sua época apenas confirma a tradição da via erudito-popular.

O mais importante, entretanto, são as estratégias de luta social, identificadas por Wisnik, que se manifestavam, de um lado, na “expressão da marginalidade dos grupos dominados” (que se concentravam nos fundos da casa para não chamar a atenção da polícia) e, de outro, na “expressão da cidadania cultural no domínio da *pólis* burguesa” (dos grupos localizados na sala principal) e que faziam da residência de tia Ciata um lugar de integração tensa das particularidades socioculturais. Ambas as estratégias pressupõem a aceitação da convivência para, ao mesmo tempo, reforçar os próprios valores ideológicos. A primeira, praticando seu culto religioso e sua diversão comunitária à vista e aos ouvidos da elite. A segunda, querendo o controle do conjunto social por meio da expressão estética. O devassamento desses “biombos culturais” seria consumado, na década de 1920, com a consolidação do moderno “carnaval” brasileiro, saído das rodas de batucada, e, mais tarde, com o projeto de “sinfonização” (unificação das diversidades musicais do Brasil) desenvolvido, com ajuda do Estado, por Villa-Lobos.²⁰ Voltaremos a isso.

O REGISTRO DAS COMPOSIÇÕES

A relativa harmonia étnica e social administrada pelas tias em suas festas, que chegavam a durar uma semana em permanente ebulição – pode-se pensar na fervura das comidas fazendo liga para a convivência social –, viu-se de repente abalada por um fator externo ao seu cotidiano: a chegada das máquinas de gravação ao Rio de Janeiro. Os primeiros a serem beneficiados com a nova tecnologia foram curiosamente os representantes dos fundos.²¹ Desde 1897, alguns cantadores de serestas, lundus e modinhas, como Baiano (Manuel Pedro dos Santos) e Cadete (Manuel da Costa Moreira), já haviam sido convidados a gravar cilindros metálicos, com voz e violão, para promover a venda dos aparelhos recém-lançados.²² Suas execuções muito simples e prontas para o registro mostravam-se compatíveis com as limitações técnicas da grande novidade. A partir de 1904, com a entrada no Brasil do gramofone com discos de cera, esses artistas, mais Nozinho, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro formaram a primeira leva de cantores profissionais do disco no país.

As necessidades se complementavam. A rápida expansão do mercado de discos dependia da simplicidade e da popularidade das pequenas peças musicais, bem como da disponibilidade de seus intérpretes. Os bambas dos lundus e dos sambas, por sua vez, podiam suspender a eterna busca de serviço remunerado, visto que seus momentos de diversão estavam agora sendo contabilizados como horas de trabalho. Além disso, as obras que produziam nem sempre sobreviviam na memória dos foliões. Faltava justamente o registro. Ineptos para a inscrição de suas invenções sonoras na pauta musical, esses primeiros sambistas recebiam os novos aparelhos como um encontro com a própria identidade.

A aliança desses músicos populares com a tecnologia nascente é crucial para se compreender a inversão de expectativa que, nas primeiras décadas do século, mudou o destino da música no Brasil. Os artistas que se encaixavam na "tradição escrita" da música brasileira, na qual se inserem não só a chamada música erudita mas também alguns setores do choro ou até da modinha, não sofriam especialmente com a impossibilidade de registro sonoro. Suas peças estavam na partitura e eram executadas ao vivo. Os instrumentistas tocavam em casas de venda de material musical, em orquestras estrangeiras de passagem por aqui, no teatro musicado ou em bandas militares. O caso dos criadores e cantores dos diversos gêneros de samba, aqueles que freqüentavam os fundos próximos aos terreiros, era bem particular. Senão vejamos.

Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana.

Serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa. Tais recursos, aliás, já vinham das brincadeiras indígenas e dos rituais religiosos das primeiras levas de negros que aqui chegaram. Com a influência ibérica e com os sons das operetas e do teatro musicado que, bem ou mal, chegavam aos ouvidos desses hábeis criadores, suas práticas orais foram se tornando cada vez mais voltadas à diversão e aos assuntos do dia-a-dia. Do ponto de vista rítmico, no despontar do século XX, o velho batuque tinha sido suficientemente depurado para engendrar numerosos gêneros que, a essa altura, já vinham se agrupando sob a designação genérica de "samba". Ora, tudo isso carecia de registro ou teria o mesmo destino dos lundus e maxixes perdidos no século anterior.

Se a base rítmica da batucada, por sua sonoridade reiterada, favorece a memorização, o mesmo não se pode dizer da melodia e da letra. Essas se comportam à imagem e semelhança de nossa linguagem cotidiana, na qual o som daquilo que se diz desaparece tão logo a mensagem tenha sido transmitida. Esquecemos as entoações vocais, a sonoridade dos fonemas e mesmo as palavras empregadas. Permanece apenas a idéia abstrata que foi objeto da comunicação. Aliás, o melhor sinal de que uma conversa está sendo bem-sucedida é a rapidez com que se dispensa a sonoridade empregada em proveito da retenção exclusiva do conteúdo.²³ Os sambas produzidos na casa de tia Ciata e em vários pontos do centro urbano do Rio de Janeiro nessa época possuíam justamente as mesmas características da fala que "perdemos" todos os dias: melodias e letras concebidas no calor da hora sem qualquer intenção de perenidade. Se as melodias chegavam a se fixar por algum tempo, os versos alteravam-se ao sabor dos improvisos.²⁴ Portanto, o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular.

A VISÃO MODERNISTA

No momento em que se efetivou, e mesmo nas décadas subseqüentes, esse fenômeno escapou à perspicácia da elite cultural que começava a refletir sobre a singularidade brasileira diante das outras nações e que, ao longo dos anos 1920 e 1930, foi fazendo desdobrar o Movimento Modernista em múltiplos projetos investidos de consciência nacional. Isso é especialmente perceptível na importante trajetória militante e crítica dos já mencionados Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos.

Mário reconhecia a importância de se contar com uma música popular consistente para qualquer projeto nacionalizante da música culta. Identificava,

com entusiasmo, a evolução do lundu e da modinha como parte da formação de nossa música de raiz, mas atribuía um valor realmente especial às danças dramáticas, aos reisados, aos congados, ao bumba-meu-boi, na medida em que constituíam fontes rurais mais autênticas e menos sujeitas às contingências instáveis das cidades.²⁵ Referia-se, portanto, a um popular passivo, um folclore representando a “fisionomia oculta da nação”,²⁶ o qual, segundo o autor, só havia se definido no Brasil em fins do século XVIII para, cem anos depois, receber tratamento artístico dos primeiros nacionalistas dignos desse nome: A. Levy e A. Nepomuceno. Considerando que Mário de Andrade influenciou diretamente quase todos os compositores nacionalistas de seu tempo (para ficarmos apenas na área musical), podemos dizer que era essa a visão geral adotada por pensadores e criadores que, nesse período fecundo, tinham algo a dizer com suas obras.

Villa-Lobos, o compositor erudito brasileiro mais bem-sucedido de todos os tempos, embora tenha convivido largamente com os exímios chorões do Rio de Janeiro e, como não poderia deixar de ser, tenha se beneficiado dessa experiência, também ele considerava o folclore rural como a fonte por excelência para a inspiração nacionalista. Influenciado por antecessores imediatos como Wagner, Puccini, Franck ou Debussy, o compositor, que viveu muitos anos na Europa, respirava sobretudo o nacionalismo “universal” de um Stravinsky e, em menor grau, de um Bartók ou de um Kodályi, que soube transpor magistralmente para o contexto brasileiro. Com uma produção monumental, Villa-Lobos criou suas melhores peças – *Noneto*, *Choros*, *Rudepoema* e *Bachianas Brasileiras*, para citarmos algumas – alinhavando e transfigurando temas musicais do nosso folclore e valendo-se de melodias entoativas (entre o choro e a modinha), do ritmo de batuque e da oralidade inscrita nos coros para atingir soluções admiráveis no campo harmônico, contrapontístico e, às vezes, orquestral. E, ao contrário de Nepomuceno por exemplo, apresentava sua obra com acabamento francamente internacional. Afinal, sua referência de grande folclorista, o maior de todos, era nada menos que Johann Sebastian Bach.²⁷

Mas, quando se fala em Villa-Lobos, não se pode esquecer também de seu grande projeto cívico-educacional, empreendido sob os auspícios do governo de Getúlio, cuja conseqüência mais nítida foi a preparação de grandes massas corais, constituídas de jovens, para calibrar o *ethos* brasileiro nos termos de um amplo pacto musical. Mais uma vez, o folclore servirá de base consensual às estratégias pedagógicas do músico: só a cultura popular rural não estaria ainda contaminada pelos desvios e vícios próprios dos centros urbanos. Só ela representaria fielmente a “fisionomia oculta da nação”.

Mário de Andrade e Villa-Lobos concebiam uma espécie de "paternalismo folclorista", necessário, segundo os autores, para administrar o caos sonoro que então assolava o país. De fato, nessas primeiras décadas do século, os sambas e as marchinhas urbanas, com autoria definida, ou ao menos reivindicada, começavam a esquentar os carnavais e a se projetar nos demais períodos do ano com enorme poder de comunicação. Sinhô já havia reinado na década de 1920. Heitor dos Prazeres, Lamartine Babo, Ari Barroso, Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista inundavam o incipiente mercado de discos dos anos 1930 com as criações que até hoje são regravadas e disputadas pelos artistas de primeira linha da nossa música popular. Sílvio Caldas, Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda, Araci de Almeida já eram os porta-vozes famosíssimos das marchinhas, dos sambas e das serestas que, amplificados pelo rádio (já em si uma grande novidade), entravam nas residências e nos estabelecimentos comerciais e transformavam-se no *leitmotiv* da vida cotidiana. Essa nova dinâmica sonora, com luz própria, só pôde ser parcialmente apreciada pela elite pensante da época,²⁸ uma vez que não cabia confortavelmente em seus projetos de integração e orientação estética que deveriam refletir a aliança do povo com o Estado numa espécie de concerto para o progresso. A essa altura, as rodas de samba rodavam em vitrolas espalhadas por todo o Brasil, tratando de temas pouco cívicos, como o ócio, a boêmia e a malandragem. A dificuldade de incorporar o popular urbano na fase do nacionalismo musical modernista foi assim resumida por José Miguel Wisnik:

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado a distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito.²⁹

Ao correr (e até certo ponto concorrer) por fora da tradição universalmente reconhecida da música erudita, e mesmo da música instrumental semi-erudita ou popular de partitura, aquelas pequenas "obras", que ajudaram o pioneiro Frederico Figner a vender seus gramofones e que, a partir da gravação do samba amaxiado *Pelo telefone* em 1917, deram voz nacional aos frequentadores dos fundos das casas das tias, fundavam ali uma tradição própria, desprovida de projetos ou de intenções outras que não a imediata aceitação do público. Seus autores (nem sempre bem identificados) eram dotados de uma competência que já vinha se manifestando na criação de lundus, polcas e modinhas do século anterior, mas que permanecia até então atrelada aos recur-

sos e à boa vontade dos representantes da elite política e cultural.³⁰ Agora, com o disco, ficava claro que esses sambistas sabiam como ninguém juntar melodia e letra, fazê-las flutuar sobre tempos e contratempos da batucada e ainda harmonizar a cantoria com violão, cavaquinho ou piano. E adaptavam tudo isso aos poucos recursos de gravação: traziam a voz para o primeiro plano, enriqueciam a instrumentação de cordas e sopros e reduziam a participação da batucada, em virtude dos desequilíbrios provocados por sua difícil captação sonora. Registrado o trabalho, cabia aos novos artistas – principalmente os cantores – divulgá-lo, primeiro nas festas, no teatro musicado e nos gritos de carnaval; mais tarde, nos programas de rádio e em praças públicas. Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, com a moda, com o mercado e com o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada do entretenimento.

Ao selecionar o popular rural como um universo sonoro bem mais disciplinado e autêntico para merecer seu elaborado tratamento musical, a forte escola nacionalista brasileira – que contou ainda com expoentes como Francisco Mignone, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, dentre outros – deixou claro que percorria uma trajetória artística independente que, em hipótese alguma, poderia ser associada ao som que vinha das ruas, dos quintais e dos bailes urbanos. Nem os encontros fortuitos de Villa-Lobos com seus amigos da faixa popular podem ser confundidos com alguma espécie de adesão ao cenário efervescente das canções de época. Pode-se dizer que, quanto mais se firmava o mercado da canção como representante maior do universo popular brasileiro, durante as décadas de 1920, 1930, 1940 e ainda início dos anos 1950, tanto mais a música erudita mostrava-se alheia a essa tradição. Isso decorria bem menos de prevenção ou preconceito de seus autores do que de uma dificuldade legítima em reconhecer na sonoridade da canção, sobretudo da canção desse período, um pensamento verdadeiramente musical.

A CANÇÃO POPULAR

O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocavam os deuses pelo canto. Do mesmo modo, as declarações lírico-amorosas extraíam sua melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX. O teatro musicado, as operetas ou mesmo as grandes óperas, no mundo todo, serviam-se do canto para assinalar a presença do corpo e da sensibilidade das personagens; seus recitativos permitiam o ingresso de inflexões puras da fala que davam credibili-

dade ao drama musical. A. Schoenberg e A. Berg, do alto de suas abstrações sonoras comprometidas com o serialismo, viram no “canto falado” (*Sprechgesang*) uma possibilidade de alimentar com a voz “real” a expressão musical de algumas de suas peças. Acontece que, além desse vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete, a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra. O salto dos improvisos espontâneos para o registro em disco fez que os sambistas brasileiros rapidamente se imbuíssem, ainda que de modo inconsciente, da uma nova técnica de fixação sonora que, paradoxalmente, previa a convivência de formas estáveis e instáveis de canto.

De fato, por meio da linguagem oral cotidiana, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal. Não deixam de existir, mesmo nessa fase, algumas regras de condução melódica das frases que as fazem parecer afirmativas, interrogativas, suspensivas, etc. e que já pertencem ao repertório intuitivo dos falantes. Entretanto, esse “acompanhamento” sonoro não merece um arranjo especial – elaborações de rimas ou de reiterações entoativas, por exemplo –, pois será descartado assim que for transmitida a mensagem. Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais, responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária, e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes.

O grande feito – sempre intuitivo – dos sambistas, maior do que a estabilização da sonoridade, foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala. Ao mesmo tempo que atribuíam independência à melodia, unificando suas partes com dispositivos musicais, conservavam seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução da letra. Desse modo, preparavam suas canções para a gravação, mas não deixavam de usá-las como veículo direto de comunicação: mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor, tudo “dito” de forma convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto,

conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto. *Acertei no milhar*, de Wilson Batista, ou *Palpite infeliz*, de Noel Rosa, são exemplos nítidos da oscilação canto/fala – presente, aliás, em toda e qualquer composição – no período de consolidação da linguagem da canção popular. A própria existência, desde os primeiros tempos, do samba de breque é bem sintomática: alternando fala e canto na seqüência da obra – e nunca a fala é só fala e nem o canto só canto – denuncia a presença simultânea dos dois elementos nas demais versões do samba.

Esse é o primeiro aspecto a levar em conta quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção: oscilação entre canto e fala. Depois, cabe verificar, no processo de fixação do material fônico, quais os recursos que contribuem para adicionar a essa compatibilidade natural entre a entoação e os versos outros níveis de integração. A forma acelerada de estabilização melódica privilegia os acentos e, portanto, as vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consoantes. Essas características favorecem a constituição de células rítmicas bem definidas, que vão se agrupando num processo denominado *tematização*. Resultam daí canções pouco variadas, geralmente concentradas em torno de um refrão, que se reportam em última instância aos velhos batuques com seus cantos responsoriais. Ora, a força de integração desses temas tende a repercutir na elaboração da letra, sugerindo modos de união, de encontro ou de conjunção das personagens com seus valores, seus objetos ou mesmo com outras personagens. A realização mais plena desse tipo de canção na década de 1930 foi *O que é que a baiana tem?* Importa saber, entretanto, que essa forma de compatibilidade está presente, em tom mais brando, em todo tipo de samba (ou canção *lato sensu*) produzido em qualquer época.

A forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo de tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em direções que sugerem a busca. Esses traços que já compuseram o *ethos* das serestas e das modinhas migraram nos anos 1920 e 1930 para o samba-canção para cobrir as letras que amargavam o sentimento de falta e ainda descreviam as trajetórias do desencontro. É evidente que as melodias lentas e pouco integradas por repetições já produzem seus próprios antídotos, criando gradações e outros tipos de previsibilidade que acusam a presença de conjunção no interior da disjunção. Mas isso já foge aos nossos propósitos neste trabalho. Resta apenas citar, como exemplo típico da época, *Último desejo*, de Noel Rosa.

Esses traços particulares acabaram por definir uma história musical à parte, totalmente desvinculada da tradição erudita e só parcialmente associada

à evolução da música popular instrumental. Reservando a forma acelerada para o período de carnaval e as demais para o meio-de-ano, o gênero canção virou a "música" do Brasil e, a partir do movimento Bossa Nova, a música brasileira de exportação.

VANGUARDA ERUDITA

Isso não significa que nossa música erudita tenha estacionado. O nacionalismo ainda persistiu por um bom tempo na pena de C. Guarnieri e, já com outra feição, nas composições de C. Guerra Peixe. A chegada de H. J. Koellreutter ao Brasil no fim da década de 1930 movimentou a cena musical, pelo menos no âmbito da elite. O compositor e flautista alemão, conhecedor das técnicas dodecafônicas de composição, defendia um trabalho sintonizado com a música contemporânea universal, sem desprezar as mudanças provocadas pela já poderosa indústria cultural. Interessado pela expansão massiva da música popular, a que chamava de "música funcional", Koellreutter sempre esteve atento aos fenômenos de modernização técnica e estética que marcaram o século XX. Sua experiência e seu dinamismo foram especialmente bem aproveitados em trabalhos educacionais desenvolvidos dentro e fora do Brasil. Fundou numerosos centros de música por todo o país e legou um pensamento original sobre criação e elaboração musical que ainda se propaga nas atuações de seus incontáveis discípulos espalhados pelos estados brasileiros. Diante de tudo que fez e continua fazendo neste fim de século, o movimento Música Viva, lançado pelo músico em 1939 com a participação de compositores como Cláudio Santoro, Edino Krieger, Eunice Catunda ou mesmo Guerra Peixe (na primeira fase), foi apenas uma investida pontual que ficou famosa por marcar, pela primeira vez de forma consistente, uma posição antinacionalista.

A intensa atividade de Koellreutter abriu caminho para outras experiências na faixa erudita que ficaram conhecidas no meio como Música Nova e Música Eletroacústica. A primeira tem seu ponto de ebulição na década de 1960 e contou com a participação de Damiano Cozzella, Júlio Medaglia, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes. Todos praticaram o que se costumava chamar de "música de vanguarda", não sem desenvolver paralelamente uma intensa reflexão sobre o papel da música na sociedade contemporânea. Estudavam o dodecafonismo, as formas eletroacústicas, mas também incentivavam o *happening* ou a música aleatória em ocasiões consideradas propícias. Em contato com os principais representantes da Poesia Concreta, movimento literário renovador que desde os anos 1950 vinha propondo soluções poéticas mais próximas das concepções plásticas, gráficas

e musicais do que das propriamente lingüísticas, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira exploraram modos de criação de "isomorfismo" entre poesia e música: analisavam a estrutura do texto poético e tentavam reproduzi-la musicalmente. Duprat, Cozzella e Medaglia logo se desiludiram com a possibilidade de cultivar uma música de vanguarda no Brasil e fizeram uma produtiva incursão pela canção popular, concebendo arranjos orquestrais antológicos para o Movimento Tropicalista. Mas, depois, também se decepcionaram com o rumo seguido pela produção de mercado. A Música Eletroacústica, desenvolvida especialmente pelo carioca Jorge Antunes, vem até hoje se beneficiando das espetaculares conquistas eletrônicas e prosperando nos trabalhos de Tato Taborda, Livio Tragtenberg, Flo Menezes e outros.

GRAU ZERO E GRAU DEZ DA SONORIDADE BRASILEIRA

Vimos que nos anos 1930 a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira. Atentas ao fenômeno de massa, as autoridades do Estado Novo tentaram envolver alguns compositores e intérpretes nas campanhas de civismo e de regeneração dos costumes, chegando a extrair alguns sucessos (*O bonde de São Januário*, *Izaura*, etc.) com a nova ideologia. Mas, para cada canção de encomenda, saíam dezenas de outras celebrando a vida noturna, os amores e a malandragem, de modo que o projeto, encampado na música erudita por Villa-Lobos, logo se tornou inviável na faixa popular. E as canções puderam seguir livres com seus recados, seus convites à dança e suas queixas amorosas. Estas últimas, no período pós-guerra, passaram a prevalecer nas principais emissoras de rádio. Influência do tango e do bolero hispano-americanos, decorrência de um certo declínio na produção carnavalesca, efeitos de um longo e doloroso período de guerra na Europa, simples tendência a abstrair as inflexões melódicas de sua base percussiva e somática, seja qual for o fator predominante, o samba dos anos 1940 e 1950 sofreu uma crescente passionalização. Para fazer o contraponto com essa forma desacelerada só mesmo o então recém-chegado baião de Luiz Gonzaga que, de certo modo, expandiu os impulsos dançantes do carnaval para as outras épocas do ano, só que em forma de forró.

Os EUA, que desde a década de 1930 vinham tentando uma aproximação estratégica com o resto da América, multiplicavam as oportunidades de contato com sua já exuberante música popular. Com pouca tradição na faixa erudita, a verdadeira música norte-americana também brotara, nos "fundos" de New Orleans, das improvisações negras que já haviam incorporado recursos da melodia européia. Depois de passar por diversos processos de fusão com

práticas folclóricas, dentre elas o *ragtime* e o *blues*, as primeiras gravações do recém-formado *jazz*³¹ coincidem com o lançamento do nosso *Pelo telefone*, em 1917. À medida que se espalhava pelo imenso território norte-americano, o *jazz* foi incorporando o *swing* e se rendendo, até certo ponto, aos apelos da dança comercial. No período da Segunda Grande Guerra, as *big bands* (Duke Ellington, Glenn Miller) constituíam o produto musical mais bem acabado dos EUA, uma verdadeira vitrine para o mundo, que renunciava o vínculo cada vez mais intenso do músico profissional com o mercado e com os veículos de comunicação de massa. Ao lado disso, por volta dos anos 1940, nova onda de influência do refinamento harmônico e melódico da música européia (sobretudo da música de C. Debussy) deu origem ao que conhecemos como *cool jazz*, algo mais intimista e menos dependente do esquema "espetáculo".

Tudo isso chegava ao Brasil por músicos que por lá se reciclavam, pelos discos, mas sobretudo pelo cinema que, nessa fase, como se sabe, difundia o projeto norte-americano de felicidade. Dick Farney e Johnny Alf eram músicos brasileiros entusiastas (até na adoção dos nomes artísticos) das conquistas norte-americanas. Outros como Lúcio Alves e os então novatos Tom Jobim, Nora Ney e Luís Bonfá chegaram a fundar o Sinatra-Farney Fan Club, desvelando o fascínio exercido pela nova estética que vinha de fora. Afinal, além do requinte musical oferecido pelo *cool jazz*, havia a ideologia da prosperidade concretizada nos avanços tecnológicos exibidos nas telas de cinema. Não podendo dispor da mesma tecnologia para a realização da forma espetáculo, o músico brasileiro praticava o artesanato jazzístico e introduzia nas letras das canções uma certa fantasia otimista que parecia abocanhar uma fatia do sonho americano.³²

É evidente que a convivência dessas letras leves, conduzidas por harmonia refinada, com as letras dramáticas dos sambas-canções compostos sobre acordes perfeitos não seria pacífica durante toda a década de 1950. Embora ainda satisfizesse imenso contingente popular, os sambas de Lupicínio Rodrigues ou de Herivelto Martins já não entusiasmavam a classe média com acesso às escolas e às universidades e com maior poder de consumo. O domínio da canção era tão amplo no país – considerando que a música erudita sempre esteve ausente da esfera popular – que deu margem, a essa altura, a um desdobramento da categoria dos ouvintes em consumidores mais populares e consumidores de elite. Estes últimos, embalados pela euforia do período JK, reforçavam os anseios da geração de Dick Farney.

Na resolução desse conflito, deu-se o fenômeno. Em 1958, o cantor João Gilberto lança o disco *Chega de saudade* e instaura o movimento Bossa Nova, a primeira reviravolta musical operada integralmente no domínio da canção popular, o que atesta a maturidade da linguagem surgida dos terreiros

do início do século e a importância que foi adquirindo na formação social e cultural do país. O espantoso é que, provavelmente por uma conjunção de fatores circunstanciais – e talvez alguns essenciais –, o novo estilo foi imediatamente acolhido por boa parte do público, apesar da aparente ruptura com tudo que se conhecia de canção até aquele instante. O segredo da fórmula vem sendo paulatinamente desvendado, mas, até hoje, não contamos com um resultado conclusivo.

A Bossa Nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito de batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos 1930 e 1940, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu a influência do *cool jazz* nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação. E, acima de tudo, pela requintada elaboração sonora do resultado final, desmantelou a idéia dominante de que “música artística” só existe no campo erudito. Mesmo com todas essas neutralizações, a canção apresentada pelo músico baiano manteve-se intacta, tanto do ponto de vista técnico como perante o ouvinte, que não teve dificuldade alguma em reconhecer e prestigiar a versão totalmente despojada. Nesse sentido, a Bossa Nova de João Gilberto atingiu uma espécie de grau zero da sonoridade brasileira.³³

Ao mesmo tempo, os aspectos emocionais da canção ficaram a cargo das novas direções melódicas sugeridas pelos desengates e engates dos acordes dissonantes (esse tipo de harmonia permite que as melodias adquiram outros sentidos – ou direções – mesmo reiterando as mesmas alturas). O canto passou a depender de maior precisão de contorno melódico e de divisão rítmica, pois tanto a dissonância quanto a síncopa, assimiladas no acompanhamento, retiraram os pontos de apoio que guiavam os cantores de outrora. Em vez de valorizar o bordão que representa no violão a marcação do surdo, João Gilberto fazia ouvir as acentuações do contratempo nas puxadas das três cordas inferiores do instrumento, evocando a batucada pelo seu viés mais irregular: o som dos tamborins.³⁴ A retirada das balizas típicas do samba desestimula uma coreografia plena, mas sugere que o corpo complete com movimentos os ataques ausentes: a batida da Bossa Nova contém a dança, mas não é música para dançar. Pela primeira vez no universo da canção nacional e por herança do *jazz*, o

acompanhamento instrumental foi pensado como progressão harmônica, com naipes que evoluem com coerência própria e, ao mesmo tempo, sustentam a linha principal do canto. Pela primeira vez também a canção fez convergir para si figuras consagradas da elite artística brasileira, o que daí em diante se tornou fato habitual. Além de Tom Jobim, músico de formação erudita, que sempre foi o principal compositor da Bossa Nova, a nova ordem musical atraiu Vinícius de Moraes, poeta diplomata que trocou a poesia pela letra e nunca mais deixou a canção, Augusto de Campos, Gilberto Mendes e Júlio Medaglia no plano descritivo e ensaístico,³⁵ Ruy Castro na linha histórico-biográfica,³⁶ e, ao longo do tempo, o fenômeno virou objeto de pesquisa de diversos setores acadêmicos.

Portanto, se por um lado João Gilberto decantou a canção brasileira de qualquer característica muito acentuada, incluindo os procedimentos virtuosísticos da música norte-americana, por outro reprogramou em seu artesanato impecável de violão e voz a gênese de todos os estilos, passados e futuros. No que se refere ao passado, o próprio intérprete vem "recompondo" em sua dicção um número enorme de sambas e de canções de modo geral, por vezes de outra nacionalidade, que fizeram parte da sua vida. Quanto ao futuro, todas as gerações seguintes de músicos influentes, a começar pelos tropicalistas, declaram ter uma âncora fixada em João Gilberto. Nesse sentido, recebeu o grau dez da sonoridade brasileira.

A ERA TELEVISIVA

Depois da célebre apresentação dos artistas da Bossa Nova no Carnegie Hall (1962), em Nova York, Tom Jobim e João Gilberto, ou seja, a espinha dorsal da Bossa Nova, passaram a residir nos EUA. Nara Leão, Carlos Lira, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e outros importantes representantes do movimento que ficaram por aqui ainda fizeram boa parte de suas obras no estilo lírico e elaborado dos anos heróicos. Gradativamente, porém, foram levados a responder aos embates da época: golpe militar e fechamento parcial do regime político em 1964. Nara Leão, símbolo da abastada zona sul carioca, fez aliança com seu conterrâneo do subúrbio de Piedade Zé Kéti (com quem, aliás, Carlos Lira fez uma parceria no *Samba da ilegalidade*) e com o maranhense João do Vale para a realização do *show Opinião*, que tinha o propósito de expressar a resistência dos oprimidos à nova ordem. Essa linha contava com forte apoio estudantil e atuava lado a lado com o teatro e o cinema politizados. A canção, com sua oralidade de base, constituía um domínio privilegiado para se "falar" dos problemas que afligiam a sociedade; por isso, até mesmo cineastas

ou aficionados do cinema, como Ruy Guerra e Sérgio Ricardo, não deixavam de engrossar as fileiras do "protesto" ao lado de Edu Lobo, Sidney Miller, Gilberto Gil (em sua primeira fase), até atingir o apogeu do gênero com Geraldo Vandré.

A música especificamente de protesto compunha com outras, do mesmo estilo mas menos dirigidas, o gênero que passou a ser chamado de MPB. Contribuiu para o crescimento dessa tendência o surgimento explosivo da cantora Elis Regina que, em meados dos anos 1960, centralizou no seu programa de televisão *O Fino da Bossa* (que de Bossa Nova tinha muito pouco) o ímpeto criativo dos numerosos compositores que chegavam a São Paulo dos mais diversos cantos do país. Elis abrigava não apenas a canção de protesto, mas também o samba autêntico de seu parceiro de programa Jair Rodrigues e tudo que tivesse a marca "nacional" e, ao mesmo tempo, "popular". Só não admitia a música jovem, filiada ao *rock* internacional, cuja repercussão vinha crescendo assustadoramente na esteira do sucesso dos Beatles.

Para dar vazão à cantoria dos praticantes do iê-iê-iê, um novo programa foi criado sob o comando de Roberto Carlos e batizado de *Jovem Guarda*. Despidos de qualquer engajamento de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em suas guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do *rock*, a música para dançar. Ao mesmo tempo, falavam de amor, de estilo de vida e de todos os assuntos considerados à época "alienados". Produzir para o mercado de discos e reafirmar o próprio sucesso para um público já cativo eram os únicos propósitos dos representantes da *Jovem Guarda*, conquistados, aliás, com extremo profissionalismo. Roberto Carlos e seu parceiro Erasmo Carlos revelaram-se excelentes compositores, e suas canções são até hoje disputadas pelos nossos grandes intérpretes. Roberto tornou-se o cantor do Brasil.

A TV Record de São Paulo promovia em seus teatros tanto os rapazes da *Jovem Guarda* como os artistas prestigiados do *Fino da Bossa*. E para cobrir todos os estilos musicais da época ainda mantinha programas comandados por nomes de sucesso, como Elizeth Cardoso, Wilson Simonal, Agnaldo Rayol e outros, cada qual reunindo um elenco de artistas que não se enquadravam nem na MPB, nem no iê-iê-iê. Havia um certo trânsito dos músicos pelos diversos programas, desde que não ferissem suscetibilidades. Além disso, a TV reunia todos seus contratados em algumas situações especiais: no *Show do dia 7* (alusão ao número do canal da Record), em ambiente de festa e amizade, e nos célebres Festivais da Música Popular Brasileira, em clima de concorrência e rivalidade.

A Record era a casa da tia Ciata da era televisiva. Muitas das tendências brasileiras estavam ali representadas em compartimentos (programas) nem sempre

devassáveis. A MPB, em sua versão "protesto", era porta-voz da explosão do movimento estudantil que, em 1967 e 1968, generalizou a contestação política por todo o Brasil. A Jovem Guarda personificava a primeira explosão de *marketing* rigorosamente planejado e com alvo definido: a juventude pré-universitária e os aficionados do *rock*-Beatles (bem mais que o *rock*-Rolling Stones), da primeira fase, bem entendido. A essa altura, a MPB tinha menos da Bossa Nova, da qual se originara, que a Jovem Guarda. A leveza dos temas criados pela turma de Roberto Carlos, bem como seu modo de cantar, lembrava um pouco a dicção de João Gilberto (a primeira gravação do "rei da juventude", *João e Maria*, era pura imitação do autor de *Bim Bom*), enquanto as inflexões regionais do protesto, além de carregarem nos temas engajados, deixavam transparecer recursos de uma oratória distante da fala cotidiana sobre uma harmonia tão simplificada quanto a dos guitarristas.

A concentração de todas as frentes da canção brasileira num único canal de TV de São Paulo (que repassava seus programas em forma de videotape para as emissoras de outras capitais) provocou uma efervescência inusitada no panorama musical brasileiro. Além do elenco fixo, que contava com a nata musical dos anos 1960, os festivais da canção abriam espaço para a revelação de novos nomes, representantes ou não dos compartimentos existentes, que já entravam com apoio de uma verdadeira torcida. Por essa porta surgiram Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Tom Zé e outros que vieram para ficar. Ora, de fato foi uma fase muito fértil da canção popular brasileira, mas não se pode negar que a concentração de todos os acontecimentos musicais, pacíficos ou conflituosos, na tela da Record justifica em boa medida a impressão de que nunca mais tivemos uma produção tão intensa e com tanta qualidade. O que nunca mais tivemos foi um canal de TV (ou uma rede, de preferência) dedicado a todas as tendências da canção brasileira.³⁷

Os festivais eram agentes de transformação rápida das posições que representavam forças internas da emissora e forças político-culturais que, nos anos de 1967 e 1968, foram atingindo um grau de tensão insustentável. A "alienação" do grupo da Jovem Guarda favorecia o desenvolvimento de uma poderosa indústria cultural brasileira que, independentemente de crise política, queria implantar no Brasil um forte mercado de discos atrelado ao de outros produtos comerciais (automóveis, artigos de vestuário, associações com marcas e logotipos, etc.), a exemplo do que já havia nos EUA. O engajamento da música de protesto contava com o respaldo da intensa luta dos estudantes, cuja organização, ainda livre de intervenção das autoridades (que já havia paralisado os sindicatos de classes), desencadearia quase todas as formas

de contestação que tomaram conta do país, principalmente em 1968. Havia a MPB nacionalista que falava em nome dos valores do campo e pleiteava a reforma agrária. Havia a MPB ingênua que se atinha a temas passadistas, à exaltação dos gêneros tradicionais, como o samba, a marcha-rancho e o frevo, quando não falava diretamente de blocos e de carnaval. E, entre vaias e proselitismos, fatos comuns nesses festivais, a TV Record teve a coragem de promover a participação de Roberto Carlos, cantando samba evidentemente, num reduto cujos limites de tolerância iam de Elis Regina a Geraldo Vandré.

A DECOMPOSIÇÃO TROPICALISTA

Irrompem, nesse contexto, os primeiros sinais de presença do vírus tropicalista que, aos poucos, contaminaria as diversas tendências musicais da "casa" Record e provocaria o devassamento progressivo de seus cômodos, até ser expelido do ambiente por ação de "anticorpus" administrativo.³⁸ Sem contar com o respaldo de um "órgão" que assegurasse sua sobrevivência – o Tropicalismo não representava nenhum setor político, social ou cultural do momento –, os idealizadores do movimento embrenharam-se nas poucas artérias e regiões neutras existentes na emissora para promover suas intervenções culturais. Foi assim que Caetano Veloso ficou conhecido ao participar do desprezioso programa *Esta noite se improvisa* e, junto com Gilberto Gil, dos festivais da música popular brasileira. Foi assim também que conquistaram prestígio no contato direto com o público, valendo-se principalmente dos esquemas de revelação e promoção súbitas desses festivais. A classificação de *Domingo no parque* e *Alegria, alegria* entre as finalistas do III Festival da Música Popular Brasileira difundiu os nomes de Gilberto Gil e de Caetano Veloso para todo o país e, com eles, os primeiros gestos tropicalistas: composição de letras com temática e construção insólitas e adoção de atitudes do iê-iê-iê na principal vitrine da MPB. Logo em seguida, viria o disco-manifesto *Tropicália* ou *Panis et circensis* que, além de contar com a participação dos Mutantes e demais artífices do movimento (Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto e Capinam), se beneficiou da mais feliz investida do músico Rogério Duprat no território da canção popular. Seus arranjos deram unidade à proposta e expressão particular a cada faixa do repertório. Como se não bastasse, o disco ainda teve o aval de Nara Leão, intérprete que marcou presença em todas as fases cruciais da música brasileira durante os anos 1960 e que, nesse momento, personificava a sonoridade da Bossa Nova que sempre norteou as decisões tropicalistas.

De fato, Bossa Nova e Tropicalismo firmaram-se como os dois principais gestos da moderna música brasileira, ambos necessários para abarcar a diver-

sidade sonora que reinaria nas décadas seguintes e as flutuações estéticas que constantemente flexibilizariam as leis do mercado musical. O Tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalçadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação.³⁹ Transitou pelo *rock* internacional, pelo iê-iê-iê local, pelo “brega”, pelo experimentalismo músico-literário, pelo folclore e *solidificou* esse ajuntamento com a imagem da “geléia geral brasileira”. Cumpria, na verdade, a parte que lhe coube do principal postulado da Bossa Nova: “Outras notas vão entrar”, já que o movimento de Tom Jobim e João Gilberto se encarregara da outra parte: “Mas a base é uma só”. Enquanto a Bossa Nova elaborou a triagem e a decantação da música popular brasileira, o Tropicalismo promoveu a mistura e a mundanização do gênero.

Nesse sentido, ainda na fase heróica da intervenção tropicalista, Caetano e Gil, egressos da mais pura MPB, visitaram o programa *Jovem Guarda*, o programa do Chacrinha e, passado algum tempo, inscreveram composições bombásticas (*Proibido proibir* e *Questão de ordem*) no III Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo, numa época de crescimento da força estudantil – e, portanto, da música engajada que a representava – e de iminente explosão da cena política.⁴⁰ A platéia das primeiras eliminatórias do Festival ouviu, estarecida e desnorteada, as duas canções “brasileiras” impregnadas do *rock* que já antevia Woodstock, reforçadas por *performances* insólitas dos compositores “possuídos” por algo que certamente não fazia parte daquele universo. Aos ouvidos desse público – que chegou a ficar de costas em sinal de protesto durante a segunda apresentação de Caetano no evento –, os tropicalistas apresentavam no Festival suas “decomposições” populares que deveriam, portanto, ser alijadas do concurso que, afinal, fora organizado pelos grupos de demarcação e planejado sob o signo da definição ideológica de *Caminhando* (G. Vandrê) ou do lirismo ambíguo de *Sabiá* (Tom Jobim e Chico Buarque).

Questão de ordem, a canção de Gilberto Gil sumariamente desclassificada, tematizava as peripécias das assembleias estudantis e realmente decompunha a ordem pleiteada na letra em verdadeiros histrionismos melódicos, embebidos na loucura psicodélica que distorcia o *rock-hippie* internacional da época. Ao som de guitarras enlouquecidas, Gilberto Gil completou sua *performance* sem deixar qualquer parâmetro classificatório ao júri e aos ouvintes acostumados com os compartimentos musicais.

Proibido proibir, de Caetano, mais digerível como canção, passou pela primeira eliminatória, o que facultou ao compositor um retorno ao palco, devidamente municiado para pronunciar sob intensa vaia o seu célebre discurso contra os grupos de demarcação, no qual denunciou a equivalência dos métodos empregados pela direita e pela esquerda naquele momento político. No que

diz respeito à sonoridade brasileira, importa sublinhar aqui a dissolução da canção *Proibido proibir* em pronunciamento e a tentativa malograda do autor de retomar o canto que, depois da longa intervenção oral, também já havia se convertido definitivamente em decomposição. De fato, para transmitir com eficácia sua mensagem, Caetano desativou os recursos de musicalização, os mesmos que o habilitaram a compor o refrão e os demais temas de *Proibido proibir*, e mergulhou na imprevisibilidade sonora da fala, amparado apenas pelos acordes emitidos pelos incansáveis Mutantes. Ao ensaiar a recuperação da linha melódica, esta já lhe havia escapado do canto. Ouvia-se, então, sua voz gritando "fora do tom, sem melodia", como se desqualificasse todos os parâmetros utilizados para a sua classificação e, com isso, se alinhasse com Gilberto Gil no "grupo" dos decompositores populares.

A desclassificação dos tropicalistas no teatro do Tuca em São Paulo foi, uma vez mais, o reverso da medalha, cujo anverso já exibia o propalado sucesso da Bossa Nova do Carnegie Hall em Nova York. As imagens das cabeleiras *hippies*, dos colares, dos camisolões e das roupas de plástico, ao som eletrizante das guitarras, apostando no êxito do fracasso aqui no Brasil, também faziam a contrapartida das cenas impecáveis retratadas nos EUA, nas quais nossos músicos aparecem sempre em trajes de gala, tocando comportadamente seus instrumentos acústicos e determinados a fazer do evento um trampolim para o sucesso da música brasileira no exterior.

O fechamento político do Estado brasileiro, o recrudescimento da censura, os incontáveis episódios de exílio ou auto-exílio e a própria falência do "esquema Record" de televisão diante do poderio nascente do "esquema Globo", tudo isso contribuiu para encerrar, juntamente com os anos 1960, o período mais concentrado e participante da história da sonoridade nacional. O vírus tropicalista, porém, já estava disseminado e se faria sentir na produção das décadas seguintes.

O resultado mais expressivo do Tropicalismo como movimento musical foi a libertação estética e ideológica dos autores, intérpretes, arranjadores e produtores do universo da canção, o que acabou por influir em quase todas as áreas artísticas brasileiras. Seu principal gesto, a *incorporação*, foi definitivamente adotado pela maioria dos artistas surgidos a partir dos anos 1970. Nunca mais houve restrições que interferissem nas escolhas dos instrumentos e dos repertórios, nas atitudes de palco, na configuração temática ou construtiva das letras, nos arranjos, nas misturas de estilos e, sobretudo, na assimilação da música estrangeira. Sobre isso, aliás, somente o Tropicalismo conseguiu de fato explicitar o óbvio: a música estrangeira, em graus diversos, é parte integrante da música brasileira.

A SONORIDADE ATUAL

Afastados do centro de criação artística, os grupos de demarcação alojaram-se nas diversas instâncias do mercado de disco, agora com o propósito de racionalizar a produção em grande escala sob critérios colhidos em pesquisas com públicos-alvos. Essa tendência começou a se manifestar ao longo dos anos 1970, quando as empresas multinacionais de gravação e difusão importaram e aprimoraram métodos de introdução de produto no mercado. A primeira investida foi com a própria música norte-americana, que, a custo zero, inflacionou a sonoridade brasileira durante um longo período, o que deu margem, na época, a previsões catastróficas quanto ao futuro da produção nacional. Tudo levava a crer que, no fim do século, sequer haveria discos de música brasileira!

Acontece, porém, que as leis do mercado só são leis de fato quando analisadas retrospectivamente. Sua capacidade de previsão, ao menos com produtos de natureza artística, é de curto alcance. O êxito dos produtores e executivos que parecem se orientar por essas leis depende bem mais da flexibilidade com que desenvolvem suas estratégias do que da determinação infalível de seus métodos. Em complementaridade ao encaminhamento do produto, há as flutuações no âmbito do gosto e das necessidades emocionais que singularizam os mais variados setores da sociedade e se manifestam diferentemente em cada fase de sua evolução histórica. Os produtores foram aprendendo a auscultar assiduamente a opinião dos ouvintes e a refazer incansavelmente seus projetos de acordo com as variações registradas.

Na esteira do sucesso de vendas da música norte-americana, os investimentos das grandes empresas concentraram-se, nos anos 1980, na criação de um símile nacional que pudesse diminuir os riscos dos lançamentos inusitados. O país mergulhara numa crise financeira que impedia qualquer aventura comercial. Ao mesmo tempo, proliferavam pelas grandes capitais os chamados grupos de *rock* em busca da dicção jovem perdida nos anos anteriores. A influência das bandas estrangeiras era flagrante, mas não chegava a ofuscar os indícios da tradição local: o charme, a simplicidade e a eficácia comercial – para não falar do descomprometimento ideológico – do repertório da primeira fase da Jovem Guarda formavam um modelo sugestivo para a atuação desses grupos.⁴¹ As gravadoras souberam abrigá-los na hora certa, e suas canções tomaram conta das emissoras FM, contracenando com a produção internacional do *rock*, do *funk* e do *reggae*.

Paralelamente, e fora da alçada das empresas, alguns grupos despontaram em São Paulo com um tipo de música que provinha de experiências de produção independente e revelava, pela primeira vez, um contato direto com a faixa erudita. Egressos da Faculdade de Música da Universidade

de São Paulo, cuja diretriz básica em seus primeiros anos de funcionamento se fundava na "criação de vanguarda" e nas conquistas radicais das composições dodecafônicas e atonais dos mestres europeus, boa parte desses artistas independentes chegava à música popular repleta de idéias e de soluções já experimentadas no plano erudito. Foi assim que Arrigo Barnabé operou com séries dodecafônicas em suas composições, mas não sem misturá-las a elocuições radiofônicas e a situações típicas das histórias em quadrinhos. Apesar de conservar uma regularidade rítmica e uma estrutura cancional com refrãos e temas recorrentes, o resultado soou demasiadamente singular para caber nos estreitos compartimentos de estilo existentes nas rádios. Itamar Assumpção, que começou tocando com Arrigo, valeu-se da competência de baixista para propor canções em que a voz dialoga com as linhas instrumentais, produzindo gestos e entoações interrompidas que refazem o samba, já impregnado de *reggae* e *funk*, em novas bases rítmicas. O grupo Rumo importou da faixa erudita a noção de renovação da linguagem musical, mas procurou depreendê-la no terreno específico da canção popular, detectando a entoação coloquial como chave para a composição melódica. O Premeditando o Breque, cujos integrantes também procediam da USP, programava suas músicas na tangente das tiradas humorísticas, retomando em novo estilo a tradição do samba de breque e das produções de Adoniran Barbosa, sem abandonar a dicção do *rock* contemporâneo na qual seus músicos se formaram. O interessante é que todos esses grupos, embora trabalhassem a distância sem grandes trocas de informação, tinham em comum, além da independência em relação às gravadoras, a manifestação da fala cotidiana em suas composições. Com maior ou menor ênfase, todos elaboravam suas inflexões entre a entoação da linguagem oral e a melodia musical, cantando e "contando" letras narrativas ou de situação.

Não se sabe se por influência ou simples inspiração de época, essa oralidade dos independentes ressurgiu, com toda nitidez, na estrutura da primeira canção-*rock* brasileira da safra dos anos 1980, que conseguiu provocar intensa resposta comercial: *Você não soube me amar* (banda Blitz). Depois disso, prevaleceu a tendência à tematização, ou seja, às canções aceleradas, centralizadas no refrão e repletas de recorrências melódicas, numa linha de clara reabilitação da dança e dos estímulos corporais no centro da canção pop.⁴² Os Paralamas do Sucesso encarnaram essa música rítmica, com hábil assimilação de gêneros do Caribe em soluções tipicamente brasileiras. Outras bandas reforçaram a dicção *rock*, mas servindo-se também, de forma menos explícita que a Blitz, da oralidade: Barão Vermelho, com o canto-falado de Cazusa, os Titãs, com motes lançados em forma de palavras de ordem, e Legião Urbana, com extensas narrativas contadas por Renato Russo.

A predominância desses grupos e de outros menos duradouros nas FMs, muitas vezes em detrimento de bandas norte-americanas universalmente consagradas, nacionalizou de vez o *rock*, mas, ao mesmo tempo, exorbitou com seu viés cada vez mais rítmico, volumoso e denso. Com o mercado extremamente setorizado e predefinido pelas grandes empresas, não havia espaço sequer para a música popular de outros países. Na década de 1960, por exemplo, além da explosão da música brasileira na TV e da hegemonia habitual das canções de língua inglesa nas rádios, havia enorme penetração do repertório romântico italiano que, aliás, acabou conformando o estilo pós-Jovem Guarda de Roberto Carlos.⁴³ Isso dava vazão aos conteúdos emocionais que, como já comentamos, se instalam predominantemente nas durações líricas do canto passional desacelerado. Um pouco antes, nos anos 1940 e 1950, havíamos tido o samba-canção e o bolero; em fase posterior, nos anos 1970, tivemos as canções passionais de Gonzaguinha na voz de Maria Bethânia, o canto de Joana e do próprio Roberto Carlos. Nos anos 1980, esse espaço contraiu-se de tal forma que, tirante a produção anual do eterno “rei” da juventude e de algumas intervenções requintadas como as de Djavan, os conteúdos desbragadamente emotivos só podiam ser desfrutados em segmentos desprestigiados, cujo estigma já vinha expresso pelo termo “brega”. Coube aos atentos e flexíveis produtores do mercado de disco detectar a carência de canções de apelo simples e direto ao mundo sensível (mais precisamente, sentimental) e promover a consagração de artistas estigmatizados – mas em franca atividade no meio rural ou no âmbito da multidão anônima, de pouco poder aquisitivo, dos grandes centros – bem nas barbas da “elite popular”,⁴⁴ inicialmente na faixa AM das rádios, mas, logo depois, nos espaços nobres da FM. A música sertaneja ocupou o quinhão da sonoridade passional brasileira e atingiu picos inimagináveis de venda. Hoje, o próprio conceito de “brega” deve ser revisto. Para além da qualidade da criação, brega significa *inflexão passional* na melodia e na letra da canção para salvaguardar a circulação dos conteúdos afetivos na comunidade. Só depois de saudável “breguização”, o *rock* brasileiro voltou ao topo das paradas de sucesso neste fim de século.

No decorrer da evolução cíclica dos gêneros, a exacerbação do canto brega na voz de numerosas duplas sertanejas surgidas na passagem dos anos 1980 aos 1990 desequilibrou novamente o universo cancional do país, esvaziando-o do elã básico que acompanha o som brasileiro desde a época dos batuques. Embora sempre permaneçam forças de resistência que não deixam desaparecer o gênero – e, nessa época, o vigor dos Paralamas, de Sandra de Sá e dos mestres permanentes do segmento eufórico, como Jorge Ben Jor, Gilberto Gil ou Tim Maia, zelava bravamente pelo ânimo psíquico e fisiológico

das canções aceleradas –, o quadro musical só se reequilibrou de fato com a generalização dos grupos regionais de percussão (Olodum, Timbalada) e com a consolidação comercial da música axé. Esta última ainda acabou por conceber, em algumas de suas manifestações (como as do grupo É o Tchan! interpretando a canção que lhe deu o nome), uma forma de espetáculo televisivo tecnicamente impecável que atingia, ao vivo e com ingredientes nacionais, o que os grandes artistas dançarinos dos EUA (Michael Jackson, Prince ou Madonna) só conseguiam obter nas *performances* altamente elaboradas de seus *clips*. Entre as músicas axé e sertaneja, configurou-se o moderno pagode, que se serve igualmente da base rítmica e do elemento brega e se filia à tradição do samba simples.

Alvos de imenso bombardeio crítico desferido por representantes da “elite popular” (artistas, jornalistas e pensadores de modo geral), esses gêneros que dominam nosso mercado de disco mudaram a história da sonoridade brasileira. Justamente na década em que estava previsto o desaparecimento da canção nacional diante da escalada da produção norte-americana na mídia, deu-se o efeito inverso: ritmos que brotaram do carnaval nordestino, melodias derivadas do canto caipira, conformações extraídas do velho samba e até o *rock* suficientemente nacionalizado (ou mesmo breguizado) apoderaram-se das melhores fatias do mercado, criando nos ouvintes até mesmo uma certa nostalgia da música estrangeira. É evidente que, para adquirir valor competitivo no mundo impessoal e perverso da indústria cultural, esse novo produto musical brasileiro assimilou técnicas de padronização e de serialização que lhe retiraram a força inventiva no âmbito particular de cada obra. Mas na atuação em grande escala, o sucesso dessa música, fortemente impulsionado por grupos de produtores nacionais e internacionais – cuja flexibilidade é bem maior que a da elite popular –, esmagou a concorrência e fechou o século confirmando a prolada pujança da música brasileira.

Na esteira desse fenômeno, incontáveis nichos de criação que sempre foram partes constituintes do universo cancional brasileiro, sobretudo a partir da Bossa Nova, vêm conquistando espaços mais significativos – proporcionais a seu “coeficiente comercial” – no campo da sonoridade brasileira. O extraordinário avanço técnico e o conseqüente barateamento da gravação de discos têm propiciado maior intercâmbio entre “artistas de criação” e “artistas de mercado”, quando não favorecem diretamente a fusão dessas duas categorias numa só personagem perfeitamente compatibilizada com a dinâmica comercial, como ocorre com Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Lenine e tantos outros. Assistimos ainda, de um lado, à projeção e à reabilitação de nomes talentosos que, por falta de condições materiais, viviam fora do circuito cultural (Tom Zé,

Elza Soares, Luiz Melodia, etc.) e, de outro, à repercussão internacional de artistas e de movimentos brasileiros que, a exemplo da Bossa Nova, agora vêm despertando o interesse das outras nações (o caso mais notório é a moda do Tropicalismo nos EUA). Portanto, embora os focos de manifestação musical estejam hoje espalhados irregularmente por boa parte do território nacional e distribuídos ao longo do ano em projetos e eventos que atingem o apogeu no período de carnaval – e não mais concentrados em casas como a de tia Ciata ou a de Paulo Machado de Carvalho –, jamais, nesses quinhentos anos, a sonoridade brasileira viveu a hegemonia que, pelo visto, está apenas começando. Mas como os períodos hegemônicos dificilmente podem ser captados pelos contemporâneos, em geral mergulhados em idiosincrasias, nostalgias ou pequenos embaraços conjunturais, nos próximos cinco séculos haverá tempo suficiente para uma avaliação mais “desenvolvida”.

Notas

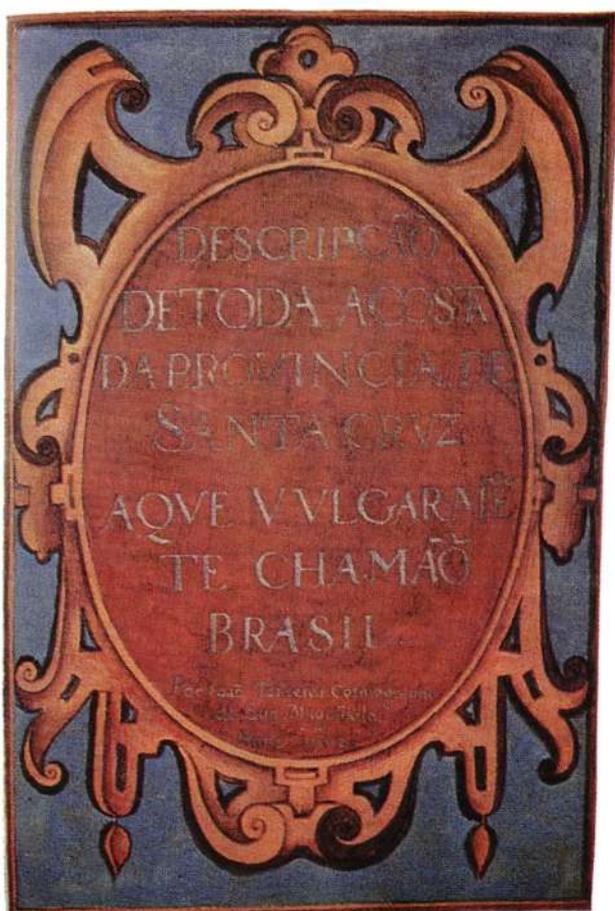
1. Cf. Mário de Andrade, *Pequena história da música*, São Paulo/Brasília, Martins/INL, 1976, p. 20.
2. *Apud* José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 36. O autor vale-se do primeiro volume de *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*, documento preparado por Serafim Leite para o IV Centenário da Cidade de São Paulo de 1954.
3. Daí os encontros clandestinos, realizados em terreiros fora do centro urbano e longe dos povoados rurais, que deram origem às atuais manifestações de candomblé. Esses terreiros são, por isso, até hoje chamados de “roça” (cf. José Ramos Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*, São Paulo, Art Editora, 1988, p. 45).
4. Expressões empregadas por J. R. Tinhorão, *op. cit.*, p. 46.
5. Cf. Mário de Andrade, *Dicionário musical brasileiro*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1989, p. 453; José Ramos Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*, *op. cit.*, p. 47, 48 e 49.
6. Tinhorão dissocia “lundus” ou “calundus” do gênero lundu, precursor do samba moderno, cuja origem branca ou mestiça esteve sempre associada à vida profana. Seguindo as palavras do moralista Nuno Marques Pereira, o autor afirma que os calundus estão invariavelmente vinculados à religião.
7. Cf. J. R. Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, *op. cit.*, p. 47.
8. Cf. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, v. I, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976, p. 227.

9. Essa intensa vida musical em Minas Gerais no período setecentista foi tema de pesquisa, já em meados do século XX, do musicólogo alemão, radicado no Uruguai, Kurt Lange, que conseguiu recuperar manuscritos totalmente inusitados da biblioteca musical da família real.
10. Já que a redescoberta da música mineira do século XVIII é relativamente recente.
11. Essas informações estão em J. R. Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*, op. cit., p. 59 e 60. Segundo o autor, a pesquisa de Béhague foi possível graças à "organização do catálogo de manuscritos musicais da Biblioteca da Ajuda", promovida por Mariana Amélia Machado Santos e publicada em nove volumes de 1958 a 1968.
12. *Ibid.*, p. 91. Mário de Andrade faz essa declaração na introdução de seu volume *Modinhas imperiais*, São Paulo, Martins, 1964, p. 6-8. A edição original deste trabalho data de 1930, enquanto o caderno de *Modinhas do Brasil*, que permitiu a revisão dessas direções de influência, só seria revelado em 1968.
13. O tom alegre desse encontro baseia-se no célebre registro de Pero Vaz de Caminha, que relata o contato amistoso de um dos membros da esquadra cabralina, acompanhado de um "gaiteiro", com os índios aqui encontrados: "E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita". Cf. J. R. Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, op. cit., p. 34.
14. A expressão é de Mário de Andrade, *Aspectos da música brasileira*, São Paulo, Martins, 1965, p. 27.
15. *Ibid.*, p. 26.
16. Sua melodia teria sido composta em 1831 para celebrar a abdicação de D. Pedro I (7 de abril). Só viria a ser oficialmente reconhecido como Hino Nacional Brasileiro em 1890, e receberia a letra de Osório Duque Estrada em 1909 (cf. *Enciclopédia da Música Brasileira*, São Paulo, Art Editora, 1998, p. 365).
17. In: CD-ROM, página da Web, *Brasil em foco/Arte e Cultura/Música* (Projeto "É tempo de Brasil"), Ministério das Relações Exteriores – Assessoria de Comunicação Social, Editora Terceiro Nome.
18. Muniz Sodré, *Samba: o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979, p. 20.
19. José Miguel Wisnik, "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)", In: SQUEFF, Ênio e WISNIK, J. M., *Música*, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 159-163.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*, p. 160.
22. Por iniciativa de Frederico Figner, que, mais tarde, seria responsável pela Casa Odeon (cf. J. R. Tinhorão, *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*, São Paulo, Ática, 1981, p. 20).
23. Ver sobre esse tema Paul Valéry, "Poesia e pensamento abstrato", *Variedades*, São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 201-218. Retomaremos adiante, com mais detalhes, as características da relação entre canção e fala cotidiana.
24. O primeiro samba oficialmente gravado, *Pelo telefone*, apesar do registro, ainda legou pelo menos três versões diferentes (cf. Almirante, *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977, p. 21-28).
25. Cf. Mário de Andrade, *Aspectos da música brasileira*, op. cit., p. 31.
26. A expressão é de Luiz Heitor, apud J. M. Wisnik, "Getúlio da Paixão Cearense", op. cit., p. 132.

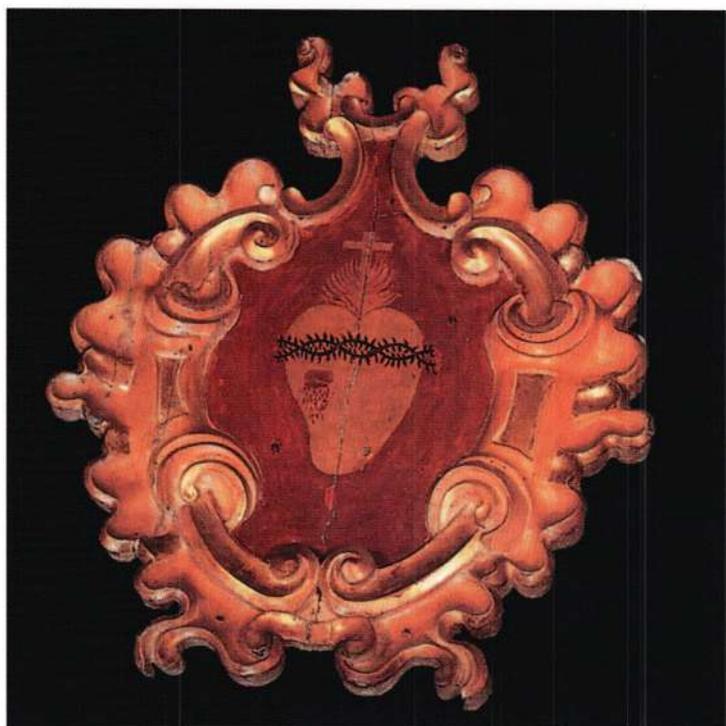
27. Cf. Otto Maria Carpeaux, *Uma nova história da música*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1999, p. 360.
28. Tanto Mário de Andrade como Villa-Lobos manifestaram vez por outra reconhecimento e simpatia em relação a esses artistas populares urbanos. Mário, por exemplo, cita Donga, Sinhô e Noel Rosa como figuras interessantes do samba em sua *Pequena história da música* (São Paulo, Martins, 1976, p. 193). Villa-Lobos chegou a conviver intensamente com Pixinguinha, Luís Américo, Jararaca, Donga, e tudo indica que manteve amizade com Cartola. Esses e outros nomes foram convocados pelo maestro, a pedido do músico inglês L. A. Stokowski, para gravar músicas típicas para o Congresso Pan-Americano de Folclore, dentro da política de boa vizinhança desencadeada pelos EUA na fase pré-Segunda Guerra (cf. M. T. B. da Silva e A. L. Oliveira Filho, *Cartola, os tempos idos*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 68-78). Não há dúvida, porém, de que nem um nem outro tinham condições de dimensionar o papel desses novos "artistas" no futuro musical do país.
29. J. M. Wisnik, "Getúlio da Paixão Cearense", *op. cit.*, p. 133.
30. Dependiam de autorizações para apresentar seus trabalhos, dependiam da anuência de chefes políticos para obter patrocínios e dependiam até do interesse de maestros para que as obras fossem registradas em partituras.
31. Original Dixieland Jazz Band.
32. As letras da Bossa Nova são decididamente eufóricas, elaboradas sob o signo de *O amor, o sorriso e a flor*, título do segundo LP de João Gilberto.
33. No sentido empregado por Roland Barthes no âmbito da análise literária. Seu exemplo de "grau zero" ou de neutralização dos estilos literários é *O estrangeiro*, de A. Camus que, por sinal, também aproxima a escrita da oralidade. Cf. *Novos ensaios críticos, o grau zero da escritura*, São Paulo, Cultrix, 1974, p. 161.
34. Cf. Walter Garcia, *Bim Bom (a contradição sem conflitos de João Gilberto)*, dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH/Edusp, 1998, p. 64.
35. Cf. Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
36. Cf. Ruy Castro, *Chega de saudade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
37. Hoje, a MTV começa a acenar nessa direção, mas ainda é cedo para avaliar suas conquistas fora do *rock*.
38. Caetano Veloso relata que em solidariedade a Gal Costa – desrespeitada, segundo ele, pela produção de um dos programas da Record – se indispôs contra os donos da casa e, conseqüentemente, se desligou (e foi desligado) do elenco da TV (cf. *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 329).
39. Grupos reconhecidos pela atividade de demarcação de fronteiras artísticas, ideológicas, políticas, etc. Para além dos limites mais nítidos que separavam direita e esquerda e suas subdivisões (linha dura, esquerda festiva, etc.), multiplicavam-se as fronteiras internas no domínio do gosto: MPB engajada, MPB alienada, MPB rural, MPB samba, MPB marcha, MPB lírica, iê-iê-iê *rock*, iê-iê-iê romântico e muitos outros redutos.
40. Em dezembro desse ano (1968), seria assinado o Ato Institucional nº 5, que mergulharia o Brasil na mais completa censura instituída pela ditadura militar.
41. Os Titãs, importante banda surgida nesse cenário, autodenominavam-se "Titãs do iê-iê-iê".
42. A maior parte do repertório de sucesso da década de 1970 contemplava o lirismo e os temas românticos. Mesmo a tradição do *rock* brasileiro, que permanecia nas guitarras de

Raul Seixas ou Rita Lee, enveredava com frequência pelo "brega" (*Gita*) ou pelo sensual-romântico (*Mania de você*, *Doce vampira*). O mesmo acontecia com Tim Maia ou Jorge Ben Jor, que, entretanto, mantinham a maioria de seus *funks* voltados para a dança. A explosão das discotecas como lugares próprios para a dança, ao mesmo tempo que atraía a atenção dos compositores (como Caetano e Gilberto Gil), liberava-os para a produção em outro segmento.

43. Roberto Carlos adota amplamente a dicção italiana depois de vencer o Festival de San Remo, na Itália, defendendo a composição de Sergio Endrigo *Canzone per te*.
44. Desde o advento da Bossa Nova, formou-se no país uma elite especialmente interessada em música popular, e, com o progressivo recolhimento da música erudita às salas de concerto e às universidades, essa elite, por seu alto poder aquisitivo, passou a ser um dos alvos prediletos da indústria do disco.



João Teixeira – cosmógrafo de Sua Magestade.
*Descrição de toda a costa da provincia de
Santa Cruz a que vulgarmente chamão Brasil.*
1642. Pergaminho.



Coração de Jesus. MA, sem data.
Madeira policromada e dourada, 97 x 78 x 10 cm.



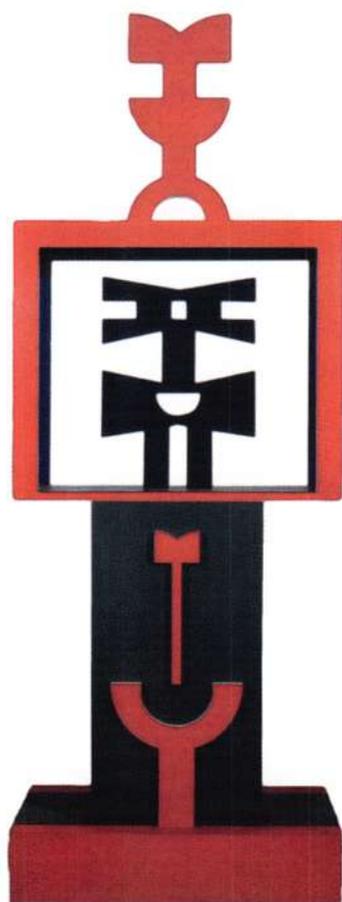
Nossa Senhora da Conceição Missioneira.
Missões, RS, séc. XVIII. Cedro, 108 x 45 cm.



Nicolas Antoine Taunay.
Morro de Santo Antônio em 1816.
1817-1818. Óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm.



Almeida Júnior.
O violeiro. 1899.
Óleo sobre tela, 141 x 172 cm.



Rubem Valentim.
Objeto emblemático 4. 1969. Madeira
recortada e pintada, 208 x 79 x 73 cm.

copacabana filmes apresenta **deus e o diabo
na terra do sol**
yoná magalhães
gerald d'el rey
othon bastos um filme de glauber rocha
maurício do valle produção: luiz augusto mendes

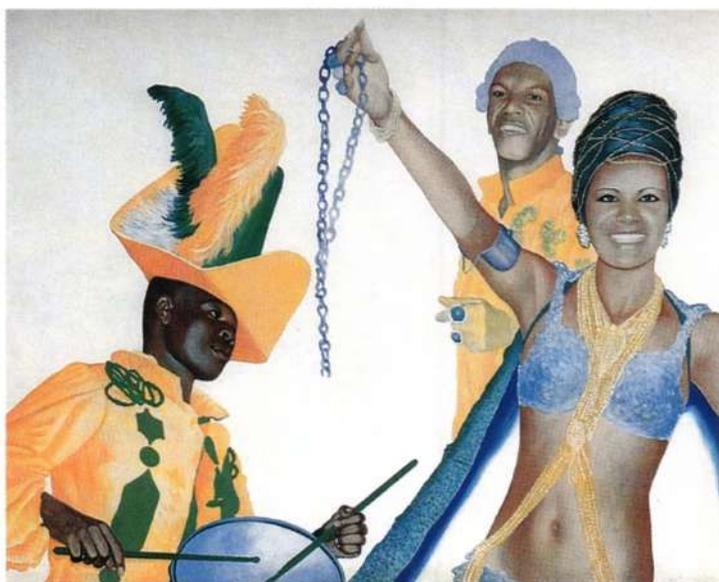


Rogério Duarte.

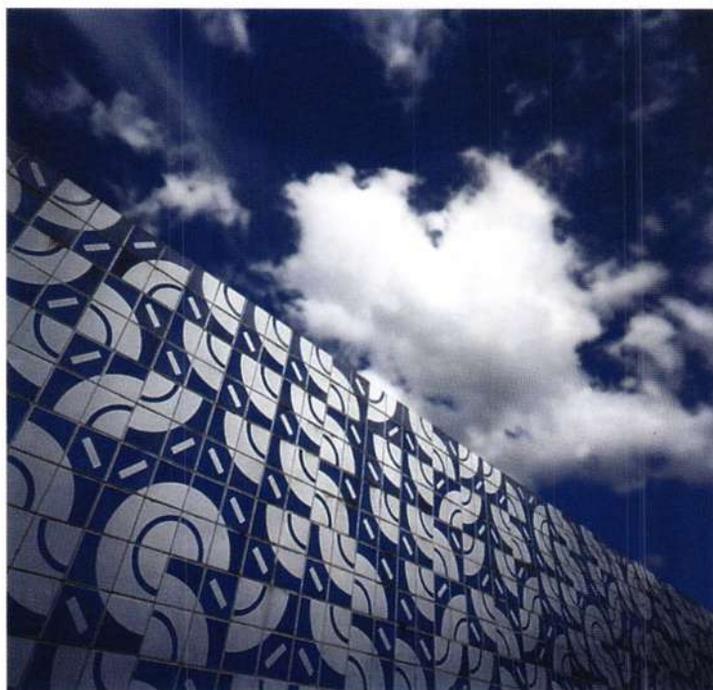
Cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. 1963.



Oswald Goeldi.
Pescador. Tiragem póstuma, 1970.
Xilogravura, 25 x 36 cm.



Glauco Rodrigues.
Samba enredo. 1975.
Óleo sobre madeira, 80 x 100 cm.



Athos Bulcão.
Painel de azulejos. 1983.
Palácio do Itamaraty, Anexo. Brasília.



Leda Catunda.
Duas bocas. 1994.
Acrílico sobre tela, 225 X 207 cm.



Humberto Mauro.
Favela dos meus amores, 1955.

SOBRE OS AUTORES

ANGÉLICA MADEIRA é doutora em Semiótica pela Universidade de Paris VII e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Publicou artigos e ensaios em periódicos nacionais e estrangeiros sobre literatura e cultura brasileira e arte contemporânea. Em parceria com Mariza Veloso, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000. Editou a Revista *Sociedade e Estado* entre 1991 e 1995. Atualmente é diretora da Casa da Cultura da América Latina, do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília.

FÁBIO LUCAS é presidente da União Brasileira de Escritores, SP; ex-professor da Universidade de Brasília, ex-professor da Universidade Federal de Minas Gerais; ex-diretor do Instituto Nacional do Livro; autor de 34 obras de ensaios, sendo a última *Luzes e trevas – Minas Gerais no século XVIII*, pela editora da UFMG, Belo Horizonte, 1998.

FLÁVIO GOLDMAN é bacharel em Direito e diplomata de carreira, servindo atualmente na Embaixada do Brasil em Roma. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas, do Instituto Rio Branco, MRE.

LÚCIA LIPPI OLIVEIRA é doutora em Sociologia, pesquisadora do CPDOC/Fundação Getúlio Vargas – RJ. Possui vários livros e ensaios sobre o pensamento social brasileiro e sobre as representações da identidade nacional. Publicou, dentre outros, *A questão nacional na 1ª República* (Ed. Brasiliense, SP, 1990), *A sociologia do guerreiro* (Ed. UFRJ, RJ, 1994) e *Americanos* (Ed. UFMG, 2000).

LUIZ TATIT é professor associado (livre-docente) do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autor dos livros *A canção: eficácia e encanto* (Ed. Atual, 1986), *Semiótica da canção: melodia e letra* (Ed. Escuta, 1994), *O cancionista: composição de canções no Brasil* (Edusp, 1996) e *Musicalizando a semiótica: ensaios* (Ed. Anna Blume, 1997). Tatit é também compositor e, em sua atividade com o grupo Rumo, gravou seis LPs e dois CDs contendo 46 canções de sua autoria. Lançou, em 1997, o seu primeiro CD solo ("Felicidade") pela Dabliu, com mais 13 composições inéditas.

MARISA LAJOLO é professora titular do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, foi professora visitante da Brown University, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e da Escola de Comunicações e Artes da mesma universidade. Tem vários trabalhos publicados sobre leitura e literatura (*A formação da leitura no Brasil*, 1996; *A leitura rarefeita*, 1991) e sobre história literária (*Negros e negras em Monteiro Lobato, apud Lendo e escrevendo Lobato*, 1999; *Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? Apud Historiografia brasileira em perspectiva* 1998). Seu livro *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* ganhou o prêmio Jabuti (ensaio) em 1995.

MARIZA VELOSO é doutora em Antropologia e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Autora de artigos e ensaios sobre cultura brasileira e patrimônio cultural e, em parceria com Angélica Madeira, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000.

MARY LUCY MURRAY DEL PRIORE é professora de História do Brasil Colonial nos Departamentos de História da USP e PUC/RJ. Autora de 14 livros sobre o período, foi duas vezes vencedora do prêmio Casa Grande & Senzala, outorgado pela Fundação Joaquim Nabuco, e do Prêmio Jabuti para obra de relevo em Ciências Sociais. Colabora com revistas científicas nacionais e internacionais, além de manter uma crônica mensal no jornal *O Estado de S. Paulo*.

MURILO F. GABRIELLI é bacharel em Administração de Empresas e diplomata de carreira. Teve experiência como jornalista na Folha de S. Paulo e, atualmente, trabalha na Assessoria de Comunicação Social do Ministério das Relações Exteriores. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas do Instituto Rio Branco, MRE.

ROBERTO VENTURA é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Foi coordenador da área de história cultural do Instituto de Estudos Avançados da USP de 1993 a 1994. É autor de *História e dependência: cultura e sociedade em Manoel Bonfim* (São Paulo, Moderna, 1984, com Flora Süssekind), *Escritores, escravos e mestiços em um país tropical* (Munique, W. Fink, 1987) e *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1991).

WILLI BOLLE é professor de Literatura na Universidade de São Paulo. É autor, entre outras publicações, de *Fisiognomia da Metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin* (São Paulo, Edusp, 1994) e de vários estudos sobre a obra de Guimarães Rosa.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

1. Lopo Homem.
Atlas náutico português, dito Miller. "Hec est universi orbis ad hanc usque diem cogniti tabula...", 1519. Pergaminho, 42 x 59 cm.
Coleção Marcel Destombes. XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimientos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Lisboa, 1983.
2. João Teixeira - cosmógrafo de Sua Majestade.
Descrição de toda a costa da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamão Brasil, 1642. Pergaminho.
XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimientos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Livraria do Conde de Redondo. Lisboa, 1983.
3. Coração de Jesus.
MA, sem data. Madeira policromada e dourada, 97 x 78 x 10 cm.
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Fernando Silveira.
4. Nossa Senhora da Conceição Missioneira.
Missões, RS, séc. XVIII. Cedro, 108 x 45 cm.
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Ricardo Moure Neto.
5. Nicolas Antoine Taunay.
Morro de Santo Antônio em 1816. 1817-1818 c.
Óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm.
O Brasil dos Viajantes. Volume 3, A Construção da Paisagem. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Fundação Odebrecht, 1994.
6. Jean Baptiste Debret.
Marimba. Passeio de domingo à tarde, 1826. Aquarela sobre papel, 17,2 x 22,3 cm.
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.
7. Almeida Júnior.
O violeiro. 1899. Óleo sobre tela, 141 x 172 cm.
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996.

8. Maria Martins.
A soma de nossos dias, 1954/55. Sermolite e estanho, 330,9 x 190,7 x 64,9 cm.
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP.
9. Humberto Mauro.
Favela dos meus amores, 1955.
Enciclopédia do Cinema Brasileiro. Organizadores: Fernão Ramos e Luís Felipe Miranda.
10. Poty.
Ilustrações para o livro Sagarana, de João Guimarães Rosa, 1958.
Sagarana, Editora José Olympio.
11. Hélio Oiticica.
Metaesquema, 1958. Guache sobre papel, 0.55 x 0.64 m.
A forma difícil – ensaio sobre a arte brasileira, de Rodrigo Novaes. Editora Ática, 1996.
12. Nelson Pereira dos Santos.
Vidas secas, 1963.
Arquivo F. Canosa.
13. Rogério Duarte.
Cartaz para o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", de Glauber Rocha, 1963.
14. Rubem Valentim.
Objeto emblemático 4, 1969. Madeira recortada e pintada, 208 x 79 x 73 cm.
Escultura brasileira, perfil de uma identidade. Exposição realizada no BID, Washington, DC, e Banco Safra, SP. Idealização e coordenação de Elcior Ferreira de Santana Filho e curadoria de Emanuel Araújo, Banco Safra, 1997.
15. Oswald Goeldi.
Pescador, tiragem póstuma, 1970. Xilogravura, 25 x 36 cm.
Roberto Pontual. Entre dois séculos – arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM, RJ, Editora JB.
16. Athos Bulcão.
Painel de azulejos, 1983. Palácio do Itamaraty, Anexo. Brasília.
Athos Bulcão 80 anos. Projeto Pinacoteca no Parque. Pinacoteca de São Paulo, 1998.
17. Amílcar de Castro.
Sem título, 1983. Nanquim sobre papel, 106 x 76 cm.
Radha Abramo. *A cor e o desenho do Brasil.* Ministério das Relações Exteriores, Petrobras e Varig. Organização Centro Brasileiro de Projetos de Arte – CBPA, 1984.

18. Glauco Rodrigues.

Samba enredo, 1975. Óleo sobre madeira, 80 x 100 cm.

Coleções de Brasília. Acervos do Banco do Brasil, Banco Central e Caixa Econômica Federal. Palácio do Itamaraty. Ministério da Cultura, 1995.

19. Leonilson.

34 com scars, 1991. Acrílico, bordado, tela, 41 x 31 cm.

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.
Col. Theodorino Torcuato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo.

20. Leda Catunda.

Duas bocas, 1994. Acrílico sobre tela, 225 x 207 cm.

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.
Coleção Galeria Camargo Vilaça. Foto: Eduardo Ortega.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Amílcar de Castro, Ana Resende, Bené Fonteles, Berê Bahia, César Oiticica Filho, Editora José Olympio, Fundação Athos Bulcão, Glauco Rodrigues, Leda Catunda, Lia Alencastro, Márcia Santana Pereira do Santos, Roberto Leite, Rogério Duarte, Sérgio Moriconi, Wagner Barja.





tivas, por exemplo, à identidade, à alteridade, ao erudito e ao popular, ao papel da cultura na construção da nacionalidade. Questões capazes de nos fazer redescobrir o país, iluminando, e ao mesmo tempo alimentando, nossa mais antiga obsessão coletiva, a de tentar decifrar o enigma Brasil.

Janaína Amado

Textos de

Fábio Lucas

Flávio Goldman

Lúcia Lippi Oliveira

Luiz Tatit

Marisa Lajolo

Mary del Priore

Murilo F. Gabrielli

Roberto Ventura

Willi Bolle

e de

Angélica Madeira

e Mariza Veloso

(organizadoras)

A diversidade dos textos publicados nesta coletânea revela uma busca deliberada de criar novas conexões entre abordagens históricas, sociológicas e literárias de narrativas que se inserem nessa tradição de "retratos do Brasil".

Identidade e alteridade constituem um par produtivo na permanente e obsessiva tarefa de construir a nação. O que se repete nessa fala engasgada, que ora afirma ora nega a singularidade dessa construção? Que discurso é esse que não pára de questionar seus pressupostos e de questionar-se a si mesmo?

Evidencia-se assim como o processo de construção histórica de uma nação é acompanhado pela emergência de narrativas que formam as várias camadas de sentido e que, ao admitirem múltiplas leituras, de acordo com os interesses e as preocupações de cada geração, vão contribuindo para tornar mais denso o campo de estudos sobre o Brasil.

Código EDU: 303399

ISBN 85-230-0606-0



9 788523 006068