

O berço de Jobim: o lado musical da Canção na primeira metade do século XX

Chico Saraiva¹
chicosaraiva.com.br@gmail.com

Resumo: *O artigo salienta fatores ativos na sedimentação de importante vertente autoral, ligada à canção popular, em diálogo com a música erudita. Para tanto apresentamos o jogo entre a música de origem europeia, marcada pela tradição escrita, e a música de ascendência africana, regida pelo signo da oralidade, que perpassa a atuação de nossos principais criadores, nesse período histórico que se apresenta como fundamental para a constituição do que hoje entendemos como música brasileira.*

Palavras-chave: *Canção, Arranjo, Composição, Brasil*

Abstract: *The article highlights factors acting in the sedimentation of the important authorial dimension related to the popular song in dialogue with classical music. To do so we present the interaction between music originating in Europe which is characterized by its written tradition and African music directed by oral dissemination which pervades the performance of our main creators in the first half of the 20th century, that shows itself as fundamental for the constitution of what today we understand as Brazilian music.*

Keywords: *Song, Arrangement, Composition, Brazil*

1. Introdução

O desenvolvimento da Canção no Brasil tem sua história marcada por franca permeabilidade entre as práticas musicais exercidas nas diferentes camadas da população nacional.

Na virada do século XIX para o XX uma profusão de designações referentes aos gêneros brasileiros, que ainda não haviam propriamente se definido², conviviam de forma desimpedida configurando o que hoje entendemos como “música brasileira”. Processo que teve dinâmicas distintas no âmbito popular, de tradição oral, e no erudito, de tradição escrita, com férteis cruzamentos dessas duas esferas. Acontecia por essas paragens, finalmente, o crucial encontro entre a música forjada pela tradição “cultura” europeia e a música africana (WISNIK, 1987, p. 210).

Apesar dessa nossa evidente ascendência musical, a história secular da música africana foi, e é, muito menos estudada no Brasil que a europeia. Defasagem que se dá por

¹Professor, compositor e violonista com quatro CD lançados. O instrumental “Água” (1999-MCD), dois com faixas cantadas permeadas por instrumentais: “Tréguas” (2003- Biscoito Fino) e “Saraivada” (2007- Biscoito Fino), e um só com canções: “Sobre Palavras” (2009- Borandá/Funarte). Vencedor do sexto Prêmio Visa – Edição Compositores e fundador do grupo “A Barca”. Atualmente está em fase de produção de dois novos CDs e realiza seu mestrado na área de “Processos de Criação Musical” na USP sob orientação do Prof. Gil Jardim.

²se é que podemos afirmar que em algum momento tais processos se tornam definitivos.

inúmeras razões entre as quais destacamos a natureza “oral”, intrinsecamente inscrita na essência da música e cultura africana.

No Brasil as informações musicais européias e africanas são, em certa medida, representadas pelo que é consensualmente tomado pelos estudiosos como “duas raízes da música popular brasileira” (KIEFER,1977): a Modinha e o Lundu.

“entre o **lundu**, de origem fincada nos batuques e nas danças que os negros trouxeram da África e desenvolveram no Brasil, e a **modinha**, cujo caráter melódico evocava trechos de operetas européias, um gênero apontando para os terreiros e outro para os salões do século XIX – mas ambos já impregnados de sensualidade híbrida que, muitas vezes, os tornavam indistintos –, configurara-se a canção do século XX, a essa altura apontando também para um terceiro elemento que se tornaria vital à sua identidade: a letra.” (TATIT, 2004, p. 70)

Objetivando o “lado musical da canção” como o recorte de nosso estudo, privilegiaremos aqui a “leitura” dos aspectos musicais da canção face os elementos poéticos presentes nas letras. Para tanto consideraremos o teor do material essencialmente musical nas práticas de “tradição oral”, ricas em elementos rítmico-melódicos, bem como nas de “tradição escrita”, que tanto alimenta o aspecto harmônico-melódico na “música da canção brasileira”.³

2. A Modinha e o Lundu

Modinha-Europa

Joaquim Manoel “um músico popular que nada entendia de música em seus aspectos teóricos”⁴ teve sua produção resenhada e estudada pelo compositor erudito Darius Milhaud (1892-1974) ao longo de sua estada no Rio de Janeiro, entre 1917 e 1919, como adido da embaixada da França:

“As modinhas de Joaquim Manoel talvez sejam as primeiras de origem popular no Brasil. As que pudemos examinar enquadram-se sensivelmente nas características gerais da modinha brasileira do século passado. São modinhas para canto solista como convém a um gênero de canção que é a expressão do sentimento amoroso. O duo vocal desvirtua tanto a simplicidade, como o caráter de intimidade. Aquilo que podemos chamar de sentimento modineiro, típico do modo de ser brasileiro – e que se realiza talvez menos por elementos rítmicos que melódico-harmônicos – surge em Joaquim Manoel com força Impressionante. A independência do *bel canto*, no entanto não é total.”⁵

³ “A música da canção Brasileira” é o título do curso ministrado por Chico Saraiva na XXVIII “Oficina de música de Curitiba” em janeiro de 2010.

⁴“Disse a respeito dele o viajante francês Lois de Freycinet, hóspede do Rio de Janeiro em 1817 e 1820.” In Kiefer, Bruno. A modinha e o Lundu, duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento/UFRGS, 1977, p. 21.

⁵Idem, pág. 21.

Bruno Kiefer, aprofundando a visão de Milhaud, resumiu os atributos preponderantes da modinha:

“Estas características melódico-harmônicas (mais importante do que as rítmicas), cuja significação é fácil de imaginar, conferem à modinha singeleza, intimismo, doçura, saudade. (...) O delicado sentimento que se expressa na modinha está longe da grandiloquência das árias de ópera italianas e de seu caráter extrovertido e enfático” (KIEFER, 1977, p.24)

Comentário que dialoga também com o pensamento de Mário de Andrade, que na apresentação de sua famosa coleção de “Modinhas imperiais” observa nuances dessa prática composicional, e explicita a íntima relação do gênero com a música erudita no que tange ao material musical que lhe é característico⁶:

“Aspecto bem curioso das modinhas de salão é o plano modulatório. Aí elas vencem o eruditismo que as dominava e o deformam de maneira adorável”.

”Convidados a modular, por influência erudita e ignorantes ou descuidados dos preceitos clássicos de modulação, os compositores (populares) se estenderam nas **mais surpreendentes liberdades** (grifo nosso).” (ANDRADE, 1964, p.9)

Lundu-África

O termo “Lundu” endereça-nos a uma música de origem indubitavelmente popular, vigorosa e de caráter essencialmente rítmico, como apresentado por Mário de Andrade: “O lundu (...) é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música “nacional. É a porta aberta da sincopação característica.”⁷

Tal “sincopação”, uma vez aberta essa “porta”, terá um percurso todo especial no Brasil. Mesmo não havendo bases documentais consistentes, até pela natureza “oral” do material, e que a hipótese de proveniência africana da síncope brasileira seja um “lugar-comum”, “parece legítimo supor que elas fazem parte de uma herança trazida do Continente Negro, mesmo se o contexto e o sentido de tal herança se transfiguraram enormemente” (SANDRONI, 2001, p.26)

Aprofundando-nos um pouco mais na questão podemos observar que o que se apresenta como síncope no sistema tradicional europeu de notação rítmica, com o qual grafamos a música brasileira, é a resultante da adequação de dois sistemas que funcionam por princípios opostos:

“A rítmica ocidental é **divisiva**, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas se mínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é **aditiva**, pois atinge uma dada duração através da

⁶ Com a descoberta do livro de modinhas do brasileiro Caldas Barbosa na Biblioteca da Ajuda em Portugal, em 1968, estabeleceu-se a polêmica sobre se a Modinha seria de origem brasileira ou portuguesa. Para nosso estudo é menos significativa a origem do gênero do que o caráter (melódico-harmônico) do material musical ali sedimentado, que será propagado ao longo da futura história da música popular centrada no séc. XX.

⁷ Em “Cândido Inácio da Silva e o lundu” de Mário de Andrade, apud Sandroni, C. em Feitiço decente, p.53.

soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3).” (JONES, 1959, p.210)

Esse princípio “aditivo”, que quando grafado gera a síncope⁸, se faz presente na maioria das manifestações musicais brasileiras⁹, entre elas o “Samba”, e se torna efetivamente um símbolo de nossa nacionalidade. Tanto que o termo, que remete diretamente à “tradição escrita”, “síncope” (e suas variações como “sincopado”), se populariza ao transfigurar-se em acepções indefinidas na “língua do povo”.

Ainda que os significados musicais e extra-musicais da rítmica africana sejam, como vemos, totalmente transformados no contexto brasileiro, é significativo o fato de aqui, como na África, esse princípio aditivo¹⁰ fazer parte de nosso “senso comum musical, freqüentando inclusive o repertório rítmico das crianças.” (SANDRONI, 2001, p.25)

A naturalidade do passo de uma criança gerando partituras de alto grau de dificuldade de execução reitera a fertilidade da tensão entre “popular/oral” e “erudito/escrito”. E estabelece o desafio, até mesmo no plano da educação musical, de como valer-nos de expressões rítmicas, que nos são “natas” em gesto espontâneo, na obtenção de fluência técnica de escrita/leitura musical por uma via de mão dupla que nos garanta um acesso desimpedido à gestualidade rítmica essencial. Desafio a ser encarado de forma ampla já que “a síncope reiterada e elevada à norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde a razão de ser.” (SANDRONI, 2001, p. 27)

Esse novo regime, ao relativizar a hierarquia entre tempos fortes e fracos (ou partes fortes e fracas de tempo), explora a expressividade, em suas inflexões “contramétricas”, a partir de uma qualidade musical verdadeiramente virtuosística e profundamente arraigada no Brasil.

Qualidade que, em termos musicais, emerge da capacidade de um músico “firmar” o pulso¹¹, estabilizando-o inabalavelmente em sua raiz, a ponto de se servir da expressividade das figuras rítmicas que interrogam esse mesmo pulso, e que só serão efetivamente “precisas”,

⁸“As síncopes escritas muitas vezes camuflam ritmos aditivos que convivem com o compasso binário simples (ou seu derivado direto).” Cartilha rítmica de Almeida Prado, p. 36.

⁹ Em estados brasileiros como Santa Catarina e em outras localidades da região sul, a colonização se deu principalmente através do “colono” europeu (sobre tudo alemães e italianos), e praticamente sem a presença do escravo africano. É notável na música tradicional catarinense, salvo exceções que incluem a presença do negro, a ausência da “sincopação”, que reflete a ausência de negros na região.

¹⁰por exemplo, solfeje ritmicamente 3+2+3 procurando estabelecer em outra voz uma unidade de compasso regular de apoio.

¹¹ E com ele o andamento musical

ao menos em determinadas linhas interpretativas da música popular, se bem arraigadas no pulso/tempo. No linguajar popular, simplesmente, “ter” ritmo.

Processo que se dá tanto na execução de um solista quanto em grupos maiores, quando o “jogo de cintura” para o pacto do “pulso comum” passa antes pelos músicos até que convoque o ouvinte à dança. Convocação que é o principal propósito da “música rítmica” e que pode se apresentar nas mais variadas inflexões e estilos.

Contamos, novamente, com a amplitude do olhar de Darius Milhaud, agora comentando essa virtude tão própria de nossos músicos através da qual, não sem um intenso trabalho em terreno desconhecido, o compositor francês se sentiu decifrando um tanto da “alma brasileira”:

“Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na sincopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito **difícil** de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; **esforcei-me** por tocá-los com suas sincopas, que passavam de uma mão para outra. Meus esforços foram compensados e pude, enfim, exprimir e analisar esse “pequeno nada”, tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero, Nazaré, tocava piano na entrada de um cinema da Av. Rio Branco. Seu modo de tocar, **fluido, inapreensível e triste**, ajudou-me, igualmente, a melhor conhecer a alma brasileira (grifos nossos)”¹²

É possível que o tratamento rítmico de Nazareth tenha chamado a atenção de Milhaud pela diferença que marca em relação à abordagem rítmica “erudita”, na qual, de um modo geral, as cadências melódico-harmônicas incidem em um manejo sobre o pulso e o andamento a fim de atingir sua expressividade característica. De modo que o “ritmo se subordina à harmonia (já que o ritmo equilibrado é aquele que obedece às proporções harmônicas em detrimento dos excessos... da festa popular).” (WISNIK, 1989, p.104)

3. Fixação

Partitura-Instrumental

O processo de “decantação” dos gêneros musicais no Brasil, frutos da permeabilidade entre as classes sociais, dialogou vivamente com o processo de escrita e, mais tarde, com o de gravação.

“A cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX tinha uma vida musical intensa (...) De um lado, existia uma cultura musical ligada à vida popular da camada média da população, que se dava principalmente nos espaços públicos e,

¹²Citado no verbete “Darius Milhaud” da Enciclopédia da música brasileira; extraído das *notes sans musique*, notas autobiográficas publicadas em Paris, em 1945, e presente em *Mistério do Samba*, p. 104.

por outro, uma cultura musical da elite, que circulava pelos grandes teatros e pelos pequenos salões da sociedade. O que existia entre esses universos? A polca. Como veremos, a polca será o medium cultural (na sua origem latina o que está no centro, que concilia opostos, mediador) da sociedade do Segundo Império: é tocando polcas que os pianeiros, nome pejorativo para músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularão pelos salões da elite; é para ouvir polcas que essa mesma elite irá aos pequenos teatros para assistir operetas e revistas; serão as mesmas polcas que as sinhazinhas tocarão ao piano, na privacidade dos seus lares, e os conjuntos de pau-e-corda (flauta, violão e cavaquinho) tocarão, com um balanço um pouco diferente, nas festas populares da Cidade Nova (bairro popular construído sob o aterro do canal do mangue)” (MACHADO, 2007, p.20)

Nas duas décadas finais do século XIX, reverberando nas décadas seguintes, reinava a “pianolatria”, tão criticada por Mário de Andrade¹³. Ao longo desse período intensificou-se o processo de escrita de obras para piano, onde se destacavam as “polcas amaxixadas difundidas na classe média através de um florescente comércio de partituras que atendia a demanda de repertório para moças pianistas confinadas ao espaço doméstico.”¹⁴

“Os artistas que se encaixavam na “tradição escrita” da música brasileira, na qual se insere não só a chamada música erudita mas também alguns setores do choro ou até a da modinha não sofriam especialmente com a impossibilidade de registro sonoro. Suas peças estavam na partitura e eram executadas ao vivo.”(TATIT, 2004, p.34)

A partitura para piano apresenta elementos musicais suficientes para a observação de “constantes”, nos gêneros brasileiros, que figuravam no repertório da tradição dos “pianeiros” cariocas, tradição que Ernesto Nazareth, segundo Mário de Andrade, “quintessenciou em suas composições”.

A fixação de elementos musicais desse teor à partitura, sobretudo os rítmicos, é um ponto delicado, uma vez que o momento da escritura representa o efetivo enfrentamento, consciente ou não, do impasse entre o papel (e seu sistema de notação) e intenções rítmicas que têm um DNA aditivo (ou africano).

“Esse movimento cruzado de encontros entre o popular e o erudito sinaliza a permeabilidade constitutiva da música praticada no Brasil, ao mesmo tempo que denuncia o fato de que a tradição não-escrita pode, muitas vezes, desdobrar-se nas franjas da tradição escrita, ou ter a escrita como instrumento de desenvolvimento.”¹⁵

No âmbito “erudito” Nazareth teve sua “ambição” um tanto frustrada pelo não reconhecimento em vida de que seus “tangos”, como ele mesmo dizia “não eram assim tão “baixos”, e que poderiam ser executados em repertório de concerto. Já a rítmica das partituras “amaxixadas” do compositor geraram soluções de grafia musical que se tornaram referenciais para a música brasileira (e mundiais, como vimos em Milhaud), derivadas da prática desse

¹³ “Pianolatria” Revista Klaxton, n.1, 15/05/1922, s/p.

¹⁴ Wisnik “Encontros entre o erudito e o popular” Disponível em:

<http://www.tecsi.fea.usp.br/eventos/Contecsi2004/BrasilEmFoco/port/artecult/musica/popud/index.htm>

¹⁵idem

representante maior da nossa linhagem de “pianeiros de muito balanço” (MACHADO, 2007, p.20) que tudo absorviam sob o nome de polca.

“pode se dizer que o gênero constitui-se no verdadeiro protótipo das formas dançantes da música de massas, delineando pela primeira vez o campo que se desdobrará esse fenômeno urbano por excelência (alguém já disse, com certa propriedade hiperbólica, que, do ragtime ao rock’n’roll tudo é polca).” (WISNIK, 2008, p.22)

A ambição do compositor popular, de fruir na sintonia da música erudita é apresentada por Wisnik (2008) na releitura do conto de Machado de Assis “Um homem célebre” (1896). Em seu estudo “Machado Maxixe: O caso Pestana”, descreve da seguinte forma o divertido e emblemático Caso Pestana:

“À primeira leitura, “Um homem célebre” (Várias Histórias, 1896) expõe o suplicio do músico popular que busca atingir a sublimidade da obra-prima clássica, e com ela a galeria dos imortais, mas que é traído por uma disposição interior incontrolável que o empurra implacavelmente na direção oposta. Pestana, célebre nos saraus, salões, bailes e ruas do Rio de Janeiro por suas composições irresistivelmente dançantes, esconde-se dos rumores à sua volta num quarto povoado de ícones da grande música européia, mergulha nas sonatas do classicismo vienense, prepara-se para o supremo salto criativo, e, quando dá por si, é o autor de mais uma inelutável e saltitante polca.” (WISNIK, 2008, p.7)

Machado de Assis ilustra assim, caricaturalmente, uma intenção “elevada” que pairava em ambientes de convívio cultural, nos quais se forjava a música popular, e vislumbra um desdobramento que, de fato, veio a se confirmar.

“O alcance que a música popular chegou a atingir no Brasil, sua ambição estética, o contraponto com o repertório erudito, suas mediações e fraturas, potência e limite, assim como o crescimento avassalador do mercado musical e até mesmo a carga explosiva das margens, a ponto de desbordá-las, tudo parece estar já contido (...) em “Um homem célebre”.” (WISNIK, 2008, p. 93)

Nazareth produziu uma música “popular”, ligada ao instrumento, que não deixa de ambicionar (e efetivar) diálogo com a “tradição erudita”, nem deixará de se fazer presente, de uma maneira ou de outra, na futura história da canção.

Gravação-Canção

Com o surgimento do Gramofone, na virada do século XIX para o XX, surgiu a demanda por músicas que se adequassem como produto à forma do disco, as quais teriam sua produção financiada para a promoção do novo aparelho.

A história dessa nova modalidade de “fixação”, que viria a ser protagonista no processo de sedimentação dos gêneros musicais brasileiros, inicia através da “gravação mecânica”, e é refinada pela “gravação elétrica”, quando passa a se valer da determinante

propagação do rádio na difusão do repertório e intérpretes “trabalhados” pelas incipientes “gravadoras”.

“Agora, com o disco, ficava claro que esses sambistas sabiam como ninguém juntar melodia e letra, fazê-las flutuar sobre os tempos e contratempos da batucada(...) iniciava-se assim a era dos cancionistas (...)nascia também uma noção estética que não podia ser dissociada do entretenimento“ (TATIT, 2004, p. 40)

Os “sambistas”, eleitos pelo empresário Frederico Figner para figurarem em seus primeiros registros eram os herdeiros de Xisto Bahia, intérprete e compositor falecido em 1894, de intensa atuação, tanto através de modinhas quanto de lundus.

“O sucesso de Xisto Bahia nos teatros de revista, criando e reinterpretando **modinhas** que lembravam operetas européias, acabou instigando intelectuais da classe média a encomendar ao violonista melodias que pudessem retirar seus textos do anonimato”

“Mas a herança mais preciosa e longeva do artista baiano estava inscrita em seus **lundus** que ainda guardavam as características folclóricas das brincadeiras musicais do período oitocentista”. (TATIT, 2004, p.118)

Xisto realizava em sua prática o trânsito de elementos entre os diferentes ambientes e gêneros que freqüentava. “Seu lundu “Isto é Bom” cativava o público pelo tom natural e irreverente de suas frases jocosas”, e definiria a propensão primeira e principal do incipiente mercado musical brasileiro, se tornando a “protocanção selecionada, em 1902, para integrar o primeiro registro musical brasileiro, na voz do popular Bahiano.” (TATIT, 2004)

Por outro lado “tudo indica que o próprio Xisto Bahia atribuía um valor artístico maior aos gêneros semi-eruditos”, dos quais elaborava a melodia que contaria com a letra de intelectuais como Artur de Azevedo.

O “valor” atribuído pelo próprio Xisto a seu viés modinheiro, que veio a desembocar anos mais tarde na “Seresta”, manifesta um impulso artístico que se aparenta com o dilema de Nazarethese coloca como tensão recorrente. Impulso que aponta para uma “indefinição” das margens entre a esfera “erudita” e “popular”, tanto no universo “instrumental” quanto na “canção”.

”Esse regime de “indefinição” (entre o branco e o preto, entre o homem e a mulher, entre a casa grande e a senzala) continuaria a ser pensado como nossa principal característica, nossa grande particularidade, e também como aquilo que nos dá ‘graça’. ”(VIANNA, 1995, p. 147)

Fato é que a “Canção” gravada nasce referenciada no “Lundu”, com a marca dos jogos de improvisação e ainda muito atrelada às práticas que hoje temos como “folclóricas”, como o samba-de-roda, por exemplo, realizado entre os bambas do samba no quintal da tia Ciata e em outros espaços informais.

Espaços para onde o cantor Bahiano levou “o bastão de Xisto”. Bahiano, que realizou a gravação de “Isto é bom” depois do falecimento de Xisto Bahia, parecia mesmo predestinado a protagonizar os momentos-chaves do nascimento da indústria fonográfica, e figura como intérprete, quinze anos mais tarde, também no primeiro “Samba” gravado, ou na primeira aparição oficial do termo/gênero “Samba” em gravações, chamado “Pelo Telefone”.

“A “fixação” desses gêneros acontece ao redor do samba (...). O interessante é que o **“autêntico” nasce do “impuro”**, e não o contrário (mas em momento posterior o “autêntico” passa a posar de primeiro e original, ou pelo menos de mais próximo das “raízes”) (...) “Numa discussão entre Donga e Ismael Silva, este dizia que “Pelo Telefone”, composição “de” Donga, não era samba e sim maxixe; e aquele dizia que “Se você Jurar” não era samba e sim marcha. (grifo nosso)” (VIANNA, 1995, p. 122 e 123)

Seja lá o que for, “Pelo telefone”, que apesar de ter sido registrada em seu nome por Donga¹⁶, é uma colagem de passagens poético-musicais que aconteceram em uma das tantas noites de brincadeira coletiva no quintal de tia Ciata. É como uma fotografia. Quando esse fazer musical, até então tão efêmero, entra em contato com o processo de gravação a ampliação de perspectivas é imediata: “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”(TATIT, 2004, p.34)

4. Rádio

O Piano. Ari Barroso, Custódio Mesquita...

Ari Barroso, compositor-pianista que foi um dos pioneiros do rádio no Brasil, nos deixou uma obra que sintetizava informações instrumentais, derivadas do dilema e linguagem de Nazareth, com os traços essenciais da canção fotografados no quintal de Tia Ciata.

“Às vezes a inspiração surgia em lugares inesperados, como ocorrera em certa madrugada, quando estava num banco da Cinelândia, conversando com o parceiro e amigo Luís Peixoto. Do bate-papo surgiu a idéia de uma música, mas Ari sentiu falta de um piano. Onde encontrá-lo, às duas horas da madrugada? No teatro Alhambra, onde Ari trabalhava. O problema foi que, naquela hora, trabalhava no teatro apenas o vigia, que não tinha a menor idéia de quem eram os dois boêmios. Foi preciso muita conversa para que o rigoroso profissional abrisse as portas do teatro – sem saber que, com sua decisão, criou as condições necessárias para que nascesse uma das melhores obras da dupla, o excelente Samba-canção *Na batucada da vida*. (...) Carmen Miranda teve muitas dificuldades para cantá-la (...) chegando a queixar-se de que Ari Barroso utilizou-se de toda a escala musical para compor o samba. Não é uma música fácil de ser cantada, mas não foi o excesso de notas musicais que prejudicou a gravação, até porque não é a principal característica da canção. Carmem e Pixinguinha, autor do arranjo e regente da orquestra (...) não perceberam que a música merecia um tratamento que sublinhasse a letra de Luis Peixoto, além de acentuar certos detalhes da linda melodia de Ari. Deram um andamento

¹⁶Donga era também o principal companheiro de Pixinguinha, como veremos.

apressado e o próprio Pixinguinha, genial músico brasileiro, caiu no óbvio, ao escrever trechos de batucada, provavelmente por que o nome da música tinha a palavra batucada. Vinte anos depois, a música teve uma gravação mais adequada feita por Dircinha Batista.” (CABRAL, 1995, p.130)

Foi o caso de uma canção “passional” gravada equivocadamente com tratamento “temático”.¹⁷

É significativa a falta que Ari Barroso sentiu do piano em seu processo criativo, e acreditamos ser ponto pacífico que a música realmente não seria a mesma, e talvez não existisse, sem que o vigia tivesse aberto as portas do teatro naquela noite.

Nascido em 1910 e falecido em 1945, outro autor de sucesso, e importante, dessa vertente é Custódio Mesquita. Pianista profissional¹⁸ estudou piano no Instituto Nacional de música, com Luciano Gallet, e desenvolveu um estilo que “se distinguia pela estrutura harmônica de suas composições, com um nível de sofisticação e acabamento que estavam longe de serem regras naquele período”.¹⁹

A tradição de parcerias entre compositor-músico e compositor-letrista, que desde Xisto Bahia se dava, começa então a se estabelecer de forma profícua na Canção Brasileira através também da produção de autores como Orestes Barbosa e Heckel Tavares. Custódio Mesquita e Vadico, por exemplo, são “melodistas” dos sucessos de maior elaboração musical que contam com versos de Noel Rosa.

Existia sim, em alguma medida, uma distinção determinada pela “formação”, classe social, e até, mesmo cor, que perpassavam a presença do piano no âmbito da canção:

“A discriminação entre músicos populares brancos e negros (ou entre profissionais sérios e “cachaças” não se restringia às rádios; estava generalizada(...) Representativo desse processo foi o cisma ocorrido no final dos anos 1930, dentro da SBAT, contrapondo: de um lado os compositores de samba e de música de carnaval, tais como , Assis Valente, Lamartine Babo e Heitor dos Prazeres, chamados pejorativamente de “marchistas” e “gente do morro”; e , de outro, os autores que já haviam consolidado sua posição no rádio e no disco, tais como Custódio Mesquita e Ari Barroso” (BESSA, 2010 p.26)

Fato é que o resultado musical obtido pela figura do “compositor-músico”, que sabe jogar com os princípios “entoativos” da canção, é significativamente diferente do obtido pela tradição de “parceria de sambista”. Processo no qual um autor faz letra e música da primeira parte do Samba (daí sim prescindindo do piano e, em geral, referenciado apenas no ritmo²⁰) e

¹⁷ Ver definições nas obras “O cancionista” e “Século da canção” (Luiz Tatit)

¹⁸ “Alguns compositores eram também responsáveis pelos arranjos de suas canções, como era o caso de Custódio Mesquita” Bessa. Virgínia, p. 223.

¹⁹ Moura, Roberto. M. prefácio de “O melhor de Custódio Mesquita”, Irmãos Vitale

²⁰ A oficina “Elaboração Melódico-Harmônica na Canção Brasileira”, ministrada por Chico Saraiva em 08 universidades brasileiras em 2007 (com patrocínio da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo) apresenta os processos de composição na Canção Brasileira como: 1) composto com a voz e apoio rítmico 2) composto com a voz e apoio rítmico-harmônico e 3) composto com voz e instrumento ativo na busca melódico-harmônica.

dá para o parceiro fazer o mesmo na segunda parte, isso quando o processo não é de fato coletivo e o Samba é resultado de uma reunião de vários compositores.

A própria acepção da palavra “compositor” vai adquirindo, a essa altura, uma tensão interessante, já que remete a personagem recorrente nas letras de Samba que versam sobre o próprio gênero²¹ (e a “malandragem” que nele impera), em contraste com a “elevada” acepção que o termo carrega no âmbito “erudito”. Acepções que, apontando para direções opostas, se cruzam:

“Se os movimentos de criação da música de concerto trazem muitas vezes uma certa ligação com o popular, os desenvolvimentos mais recentes da música popular urbana apontam por sua vez para uma ligação com a música e a literatura escritas que confirmam a dinâmica interativa entre esses níveis.”²²

A intervenção criativa que se vale da indistinção entre a “arte culta” e “popular”, que no nosso caso se materializa em forma de Canção, lidacom um entorno que é adverso nos campos que se propõe a cerzir em ato criativo. O compositor dessa vertente fica atento aos formatos que surgem no mundo e que realizam intervenções semelhantes:

“Outro sonho de Ari, naquele final de 1957, era compor uma “ópera rural brasileira” (...). Revelou que pediria uma orientação do maestro Guerra-Peixe e ao folclorista Luís da Câmara Cascudo. “Lanço-me ao trabalho com humildade. Quero dar à música brasileira a contribuição que Gershwin deu à norte-americana com PorgyandBess. Sei que a tarefa é arriscada.”(...) “Disse ele à Tribuna de Imprensa” (CABRAL, 1995, p.376)

A “tarefa arriscada” acabou não se materializando nesse caso, mas a obra, a intensa atuação, e o reconhecimento internacional de Ari Barroso abriu caminho para a consolidação da figura do “músico-cancionista” na canção brasileira, que anos mais tarde ia tomar de assalto a atenção mundial com uma estética, consistentemente arraigada, concebida por um jovem e estudioso pianista-compositor: “Ari revelava sua crescente admiração de maior projeção na segunda metade da década de 50:- Bárbaro esse Antônio Carlos Jobim! O homem compõe de fato -...” (CABRAL, 1995, p. 395)

O arranjo, Pixinguinha e Radamés

Pixinguinha foi, entre tantas outras realizações, protagonista da pouco divulgada aproximação entre a música brasileira rural e a urbana, entre 1910 e 20, em momento que a permeabilidade entre os gêneros era um traço significativo. Ao lado de João Pernambuco, tocava embolada no “Grupo Caxangá” animando os primeiros carnavais cariocas.

²¹ Principalmente no “Samba-Samba”. Ver definição em: Tatit, “Século da canção”, p.143.

²² Wisnik, José Miguel. Encontros entre o popular e o erudito Disponível em:

<http://www.tecsi.fea.usp.br/eventos/Contecsi2004/BrasilEmFoco/port/artecult/musica/poperud/index.htm>

“Pixinguinha, como muitos músicos populares brasileiros do início do século XX, desenvolveu uma escuta aberta, incorporando à sua música novas sonoridades”. (BESSA, 2010, p.19)

Nos “loucos” anos 20, Pixinguinha traz, para o Brasil, em seu saxofone novo, dado de presente pelo mecenas Arnaldo Guinle (que bancou também a viagem dos “8 batutas” à França), a sonoridade descoberta nas “jazz bands” da Paris de então, e a funde com tudo o mais que tocava para chegar ao que hoje conhecemos como “Choro”.

Em mais um processo onde o nosso “autêntico” nasce do “impuro”, Pixinguinha em sua “escuta aberta” é cristalizado precocemente como o “modelo de autenticidade na interpretação da música brasileira” (BESSA, 2010, p.265):

“Com apenas 39 anos de idade, Almirante tratava de “recuperar” artistas como Pixinguinha, que ainda não havia completado 50 anos. Envelhecido precocemente pela indústria do rádio e disco, Pixinguinha já estava marcado como um “músico de antigamente”. Nesse episódio, percebe-se também que a lógica esmagadora da rápida substituição de ídolos e gêneros começava a se impor na indústria da cultura musical no Brasil” (VINCI, 2010, p.19)

Todo o músico vive o dilema, entre o “autêntico/antigo” e o “moderno/novo”, que se apresenta das mais variadas maneiras para cada um, inclusive no que tange ao posicionamento com relação à tradição do “Choro”. O ano de 1937 foi um divisor de águas na carreira desse personagem “chave” para a música brasileira e, em especial, para o Choro“ iniciando, simultaneamente, o processo de consagração do artista e seu afastamento das atividades na indústria fonográfica. Naquele ano, foi registrado em disco o maior de todos os sucessos do compositor, que o tornaria conhecido em todo o Brasil (...) “Carinhoso”.” (BESSA, 2010, p. 238)

A contribuição de Pixinguinha para a “elaboração” musical da canção brasileira, em sua atuação na música instrumental que migra para o âmbito da canção atingindo sucesso, representa a expressividade musical existente nesse meio de caminho:

Pixinguinha, na verdade, sempre esteve do “lado musical da canção”. (...) O Pixinguinha-compositor nunca deixou de criar melodias mesmo que não se transformassem imediatamente em Canção. (...) Era como se as próprias melodias hesitassem entre permanecer como obras musicais ou converter-se em canções. (TATIT, 2004, p. 125)

Com o golpe, que daria início ao Estado Novo de Vargas, em 1937, a canção popular passa a ser usada em prol da legitimação da implantação do estado. Processo já amplamente estudado que se deu através da propagação da ideologia do trabalhismo por meio de letras de samba e o apaziguamento representado pelas canções “de exaltação” e as canções românticas.

A historiadora Virgínia A. Bessa elenca duas outras preocupações do governo, pouco estudadas, que reverberam decisivamente na produção musical:

“embora não fossem encampadas diretamente por órgãos estatais eram, no mínimo, incentivadas:

1. A criação de uma música popular “moderna e elevada”, representativa do novo tempo do governo de Getúlio, que tinha por objetivo incluir o Brasil no “roldas nações civilizadas”;
2. A instituição (ou invenção) de uma tradição musical brasileira que deveria ser resgatada e preservada, por meio da pesquisa e memória, tradição que encontraria em Pixinguinha um de seus maiores representantes.” (BESSA, 2010, p.249)

A potente Rádio Nacional, inaugurada em 1936, já articulada tanto com o mercado quanto com o governo Vargas, passa por uma importante transformação em 1940 e o Estado assume diretamente a direção das empresas que detinham o controle acionário da Rádio, sempre conjugando, em sua programação musical, os dois vetores de interesse estratégico do governo.

Um representado por Almirante, responsável pela criação de uma memória popular brasileira, encampando “um autêntico trabalho de ‘operação historiográfica’” (VINCI, 2005), ao inaugurar um discurso, que se firmou e se consagrou com o tempo,²³ e o “encarregado” da orientação e divulgação de um repertório “moderno e elevado”: Radamés Gnatalli, ao lado dos demais arranjadores “modernos”.

Radamés nos diz:

“A rádio nacional só passou a ter importância para a música brasileira depois de ser encampada pelo Getúlio. (...) Quando o Gilberto Andrade assumiu, chamou-nos e deu total liberdade para fazermos o que quiséssemos. Todos começaram a criar programas brasileiros recebendo auxílios de todas as partes. (...) e acabou marcando época na história da música brasileira”²⁴

A emblemática gravação, também de 1937, com interpretação de Orlando Silva e arranjo de Radamés Gnatalli da valsa-seresta de J. Cascata e Leonel Azevedo “Lábios que beije” “já apresentava algumas características que perdurariam nos próximos anos no repertório romântico brasileiro.” (BESSA, 2010, p. 241) Repertório que foi carro-chefe da indústria do disco nos anos seguintes.

Era a modinha, já seresta, na interpretação fortemente referenciada no “bel canto” que marcava a época, com a roupagem instrumental mais sofisticada que havia no momento, implementada por Radamés Gnatalli.

Aceitando-se uma nada rara defasagem cronológica que possa haver entre a esfera erudita e a popular, os traços do “período romântico” que o repertório pedia, e que Radamés

²³ Decisivo para a construção simbólica de “autenticidade” em torno do “Choro”

²⁴ “Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos de samba”. *Jornal da Tarde*, 19/03/1979, p.25.

sabia atender em soluções musicais consideradas pela escuta geral como “modernas”, apresentavam recursos orquestrais de fato sofisticados para o âmbito da música popular.

Vale ressaltar que, se em poesia a erudição da literatura romântica (presente nas letras “sentimentais” das serestas) foi aspecto rapidamente ultrapassado, em música a dinâmica desse momento é outra, dado que a passagem do romantismo para o modernismo representa o último momento do longo arco histórico traçado pelo sistema tonal. Desfecho que torna a defasagem de tempo entre a esfera “erudita” e “popular” irrelevante, na medida em que esse suposto “fim” não cessa de reverberar em ambas as esferas, com efeito de “coda”, em repercussões estéticas dos mais variados teores.

5. O “Nacional”

Villa-Lobos e Mário de Andrade

Ao abordar o ambiente musical efetivamente “erudito” se encontra uma atuação, regida pelo programa nacional-modernista, em sentido paralelo, quando não oposto, à indústria do disco e do rádio e, com isso, à emergente música popular urbana brasileira.

Ambientes que se observados hoje, com um mínimo de distanciamento histórico, apresentavam grande potencial de ressonância, sobretudo em função da “época de ouro”, que o rádio atravessava. Com um músico do quilate e abrangência estética de Radamés Gnattali, um dos nossos maiores compositores também da esfera “erudita”, numa posição onde suas iniciativas eram amplamente amparadas pelas entidades viabilizadoras e difusoras da diversificada música popular. Infelizmente essa ressonância não constava no programa nacional-modernista.

A figura excepcional que já a partir de 1910 nasce como artista e que atua com o signo do encontro mais amplo e irrestrito de todos os múltiplos elementos que nos compõem como povo, em convergência musical, é Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

O panorama da música erudita era marcado pelo “nacionalismo”, compositores como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, e outros, tinham declarada ligação com o material estritamente “folclórico”, recolhido em manifestações da cultura popular brasileira (sempre a rural), mantendo-se decisivamente apartados do emergente ambiente musical urbano.

“A intelectualidade nacionalista não pôde entender essa dinâmica complexa que se abre com a emergência de uma cultura popular urbana que procede por apropriações polimorfas junto com o estabelecimento de um mercado musical onde o popular em transformação convive com dados da música internacional e do cotidiano cidadão.”

Em vez de olhar em frente, o programa musical nacionalista resiste até quando pode –de forma bastante compreensível, diga-se – ao deslocamento sofrido pela arte na modernidade capitalista.

Quando perdeu esse bonde o intelectual organizador-da-cultura no Brasil se atrasou de maneira básica, sempre tentando reduzir o popular ao mito de origem (e da pureza das raízes, românticamente) e/ou ao mito dos fins (plenitude da consciência realizada) (...) mas nunca ao campo do complexo-contraditório-contemporâneo...” (WISNIK, 1982,p.148)

Mário de Andrade, que foi o principal agente para a realização das “Missões de pesquisas folclóricas de 1917”, dava cobertura ideológica ao “programa nacional-modernista” que, incitava os compositores eruditos no sentido de desenvolver uma música “artística” a partir dos elementos presentes em nosso folclore, “elevando-os” através da “estetização”:

”o intelectual quer ser o orquestrador de sua própria oscilante superioridade/inferioridade frente à cultura popular, e se projeta imaginariamente num ponto-de-epifania onde divisa o encontro das águas do **povo opaco** e do **povo luminoso**(grifo nosso), redimidos da sua dualidade numa nova unidade transparente e transformadora. Essa transformação ,..., só pode se dar , no entanto, graças e através da ação do intelectual-filósofo que pensa devolver às massas o seu “populário sonoro” convertido em “música artística”. (WISNIK, 1982,p.145)

Em 1938, H.J. Koelreutter, exilado da Alemanha nazista, vem para o Brasil trazendo na bagagem as novas técnicas da terceira escola de Viena, assimiladas em seus estudos de composição com Paul Hindemith e de regência com Herman Scherchenn. Diante do duro contexto encontrado Koelreutter funda o movimento “música nova”, que passa a desenvolver importantes atividades para o florescimento da música de vanguarda do Brasil.

Estabelecia-se uma interessante polarização entre nacional/popular e vanguarda/mercado.

A relação entre vanguarda e mercado ecoa na canção popular brasileira a partir da contribuição dos maestros Rogério Duprat e Julio Medaglia para o movimento “tropicalista”, que interrogava, em flerte, a “indústria da música”, na passagem da década de 1960 para a de 70.

Ao passo que o programa nacional-modernista apontava para a conquista de uma efetiva “expressão nacional”, e deu ma música “artística, que encontrasse ao mesmo tempo uma nova função prática”. Essa “dupla exigência” passa a representar um grande desafio a ser traduzido em música.

“Vale lembrar que os problemas colocados por Mário (quando aconselha os músicos), por mais conscientes que possam ser, ficam sempre externos à forma, o que não acontecerá em Macunaíma, quando eles serão radicalmente enfrentados no interior da invenção. (WISNIK, 1982, p.144)”

Villa-Lobos, que “nasce tangenciando a mesma fonte sócio-cultural de onde saiu a música urbana de mercado” (BESSA, 2010, p.136) foi o músico que, ainda antes da elaboração do programa nacionalista, realizou esse “enfrentamento radical no interior da invenção” da música brasileira. Estabelecendo parâmetros musicais que reverberarão decisivamente na música popular.

“Sustentáculo de um nacionalismo musical difusamente democrático ao longo de 20 e 30, Mário de Andrade entra na década de 40 sob um profundo dilaceramento, à medida que percebe as contradições e impasses do seu projeto estético-ideológico, e o engaja na luta de classes. Nos escritos dessa época é agudo o drama do intelectual burguês que deseja uma arte (em especial uma música) que concilie positivamente a sociedade (na utopia e na festa) mas marque ao mesmo tempo uma posição precisa na luta que a divide internamente. Como a tarefa parece ser praticamente insustentável, Mário é que se divide”(WISNIK, 1982, p.137)

Repletos das contradições adquiridas em suas tão produtivas trajetórias, no plano político Mário vai se direcionando à esquerda, e Villa-Lobos à direita, ao se aproximar de Getúlio Vargas:

“duas figuras que tinham mais de um motivo para ressonância (...) o presidente atendera a “dramático apelo” do compositor, passando a apoiar “todas as suas iniciativas” pela altura de 1932. (O que Getúlio apreciava no compositor era a inestancável energia, a febre do grandioso, do colossal, postas a serviço das cerimônias cívicas da República nova, anterior a 1935, ou do Estado Novo, posterior a 1937)” (WISNIK, 1982, p. 175)

“o projeto do canto orfeônico quer fazer com que o corpo social se exprima, desde que não faça valer seus direitos, mas que se submeta ao culto e às ordens de um chefe.”(WISNIK, 1982,p.189)

Com efeito, as palavras do maestro, retiradas do seu “Guia Prático”, a respeito das habilidades musicais de um “regente precoce” (de 10 anos) da “Escola José de Alencar”, revelam a sensibilidade de Villa-Lobos às qualidades artísticas das crianças, que manifestada em tal contexto poderia ter se traduzido em um plano nacional efetivamente pedagógico-musical, mas que se vê distorcida pelo viés “cívico”:

“possuidor de absoluta segurança rítmica, consciência de some domínio sobre o conjunto”... “a capacidade de organização e a energia desse menino tornam-se ainda mais notáveis atendendo-se ao fato de existirem, entre os alunos a ele subordinados, muito de idade superior e sobre os quais mantinha, entretanto, controle e autoridade.” (SQUEFF e WISNIK, 1982, p 183)

6. O berço de Jobim

A dinâmica da cultura não cessa de ser atravessada por interpenetrações entre as diferentes esferas, e é bem provável que tanto o “regente precoce” quanto os seus “subordinados” tenham tal episódio como um fato marcante em suas vidas.

Sigamos com a impressão de uma dessas crianças, que se tornou um importante letrista da canção popular, e que atua, até os dias de hoje, como “mediador cultural” entre várias instâncias, Hermínio Bello de Carvalho:

“Se vocês não conheceram Heitor Villa-Lobos pessoalmente, poderei traçar-lhes o retrato. Havia em sua figura a surpresa do anjo maldito e a dimensão do demônio abençoado. O resultado dessa dualidade era a figura magnífica e imponente de Villa, seus olhos incendiados, seus cabelos de cor indefinível, mescla de nuvem prateada com espuma de lago cinzento. Assim, jamais consegui explicar sua existência senão como um fato milagroso, por que tudo que encontrei em Villa-Lobos fazia supor milagres, e , em todos os momentos em que o vi, parecia aureolado de magiscismo”(CARVALHO, 1988, p.21)

As reverberações serão, como vemos, inapreensíveis. No plano musical tais reverberações atingem o caráter inaugural para toda uma vertente de compositores referenciados na música e figura de Heitor Villa-Lobos, que passam a se alimentar do trânsito entre os ambientes eruditos e populares.

“A música de Heitor Villa-Lobos, portanto, é o nascedouro de grande parte dos elementos que identificamos ser nacionais na linguagem musical brasileira, seja ela erudita ou popular.” (JARDIM, 2005, p.23)

A força da música de Villa-Lobos pode, já de antemão, ter influenciado a elaboração da “dura” face musical do programa nacional-modernista destinado aos compositores eruditos. Essa mesma força representa ao compositor popular, como é próprio à dinâmica dessa esfera, um estímulo musical menos “moldado” por “ideologias-estetizantes”, se não pela “lógica de mercado”, não menos severa, que pode ter provocado a “contração” nacional-modernista.

A vertente de autores, influenciados por Villa-Lobos e ligados à música popular, lida com uma contradição essencial inerente à produção de “canção” (que no âmbito popular desde seu nascimento esteve ligada à idéia de “mercado”), pois ao estabelecer diálogo com as técnicas “eruditas”, o autor dessa vertente enfrenta alguns aspectos da “lógica de mercado” com dificuldades semelhantes às da produção erudita.

Se, por um lado, o programa nacional-modernista acabou abrindo certas cisões, de difícil cicatrização, que repercutem vivamente até hoje na produção dos autores e no meio musical brasileiro como um todo, por outro, a atuação desse protagonista da cultura brasileira que foi Mário de Andrade, quando regida pelo signo da “antropofagia”, exerceu importantes

intervenções “mediadoras”²⁵, que apontam para a construção “simbólica do homogêneo” a partir da diferença.²⁶

No prefácio da sua conhecida coleção de “Modinhas Imperiais” Mário de Andrade delinea a propensão instauradora dessa “vertente” da nossa, tão múltipla, “canção popular”:

“Parece mesmo que a história nos presenteou com uma passagem, uma janela aberta, que permitiu aos brasileiros uma porosidade rara entre as práticas eruditas e populares, dando origem a um campo intermediário. De onde nasceu uma importante vertente na música popular brasileira que se sedimentou no âmbito da canção popular.” (ANDRADE, 1964, p.34)

Tudo para que nos anos 50 um jovem chamado Antônio Carlos Jobim, contratado pela Gravadora Continental para grafar em partitura as melodias dos sambas- ouvidas direto da boca dos mestres-sambistas; que era incentivado pelo compositor-pianista veterano Ari Barroso; que havia estudado música erudita inclusive com H.J. Koelreutter; apaixonado declarado pela música de Villa-Lobos; apaixonado também por tantas outras músicas - eruditas e populares, fosse convidado para participar no programa da Rádio Nacional implantado por Radamés Gnattali “Quando os maestros se encontram” - tocando pela primeira vez uma música de sua autoria, e, sentasse dias depois cheio de fé, ao piano de armário de sua casa pra seguir em seu trabalho cotidiano de criação:

“Desenvolvia os temas que tinha na cabeça. No meio do desenvolvimento perdia-se nas harmonias. Pedia socorro à (sua mulher) Thereza: qual mesmo o tema meu amor?

E Thereza fazia-o voltar ao tema cantarolando:

--É assim?...

Ele ria contentemente com sua mulher:

-- Perfeito

Thereza ficava aflita. Queria que Tom colocasse no papel qualquer tema logo que surgisse. Mas Tom tinha seu método de criar. Na hora de compor trabalhava primeiro o caminho harmônico. Depois a melodia concentrando no tema. Só então trabalhava o “monstro” da letra, aperfeiçoando-a, e finalmente colocava tudo na partitura” (JOBIM, 1996, p.91)

Referências

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Ed. Martins, 1964.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1972.

²⁵ “Mediadores de todos os tipos, e com projetos os mais variados, transitam pela heterogeneidade, colocando em contato mundos que pareciam estar para sempre separados...” VIANNA, 1995, p.155.

²⁶ Analogamente aos processos de sedimentação do “Samba” e o “Choro” aqui descritos, ainda que se trate de um campo de criação segue tendo a “indefinição” como uma das marcas.

_____. *Pianolatria*. Revista *Klaxton*. São Paulo, [S.n], 15/05/1922.

_____. Ernesto Nazareth (1926). In: *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1976.

_____. *Cândido Inácio da Silva e o lundu*. In Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana, vol. 20, 2 Autumn-Winter, 1999.

BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita*. Um compositor romântico na era Vargas (1930-1945). Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha, história e música Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

CABRAL, S. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: editora Lumiar, 1995.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

COHEN, Sarah e GANDELMAN, Salomea. *Cartilha rítmica de Almeida Prado*: Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2006.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa Lobos*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.

JOBIM, Helena. *Um homem Iluminado*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

JONES, A. M. *Studies in African Music*, 2 vols. Londres: Oxford University Press, 1959.

KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu, duas Raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento/UFRGS, 1977.

_____. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

MACHADO, Cacá. *O Enigma do homem célebre*. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1836-1934). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MOURA, Roberto M.. *O melhor de Custódio Mesquita*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

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

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *O cancionista: Composição de Canções do Brasil*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

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

VINCI, J.G. *As sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Editora Bial, 1997.

_____. *História e historiadores da música popular urbana do Brasil*. VI Congresso ASPM –LA. Buenos Aires, 2005.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: O caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

_____. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In: SQUEFF, Ênio e WISNIK, J.M. *Música*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____. *Encontros entre o Popular e o Erudito*. Disponível em: <http://www.tecsi.fea.usp.br/eventos/Contecsi2004/BrasilEmFoco/port/artecult/musica/poperud/index.htm> . Acesso em: 07/07/2011

_____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.