



MÚSICA BRASILEIRA

São Luís
2019



NÚCLEO DE TECNOLOGIAS
PARA EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO - UEMA
NÚCLEO DE TECNOLOGIAS PARA EDUCAÇÃO - UEMAnet
UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL - UAB
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

MÚSICA BRASILEIRA

João Fortunato Soares de Quadros Júnior



Os materiais produzidos para os cursos ofertados pelo UEMAnet/UEMA para o Sistema Universidade Aberta do Brasil - UAB são licenciados nos termos da Licença Creative Commons – Atribuição – Não Comercial – Compartilhada, podendo a obra ser remixada, adaptada e servir para criação de obras derivadas, desde que com fins não comerciais, que seja atribuído crédito ao autor e que as obras derivadas sejam licenciadas sob a mesma licença.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO

Reitor

Gustavo Pereira da Costa

Vice-Reitor

Walter Canales Sant'ana

Pró-Reitora de Graduação

Zafira da Silva de Almeida

Núcleo de Tecnologias para Educação

Ilka Márcia Ribeiro S. Serra - Coordenadora Geral

Sistema Universidade Aberta do Brasil

Ilka Márcia R. S. Serra - Coord. Geral

Lourdes Maria P. Mota - Coord. Adjunta | Coord. de Curso

Coordenação do Setor Design Educacional

Cristiane Peixoto - Coord. Administrativa

Maria das Graças Neri Ferreira - Coord. Pedagógica

Professor Conteudista

João Fortunato Soares de Quadros Júnior

Revisão de Linguagem

Jonas Magno Lopes Amorim

Designer de Linguagem

Clécia Assunção Silva

Designer Pedagógico

Paulo Henrique Oliveira Cunha

Projeto Gráfico e Diagramação

Tonho Lemos Martins

Capa

Rômulo Coêlho

Quadros Júnior, João Fortunato Soares de

Música brasileira [e-Book]. / João Fortunato Soares de Quadros Júnior. – São Luís: UEMA; UEMAnet, 2019.

80 p.

ISBN: 9788584620951

1. Musica. 2. Música Colonial. 3. Música Contemporânea. 4. Música popular. I. Título.

CDU: 782/785 (81)

APRESENTAÇÃO

Música Brasileira, o que é? Qual a sua origem? Quais são as suas características? Essas são algumas das perguntas que guiarão a nossa disciplina. Para tanto, será necessário retomar as raízes que constituíram o que vivenciamos musicalmente no nosso dia a dia. Assim, será importante conhecermos não apenas os aspectos musicais que estruturam a música brasileira, mas, sobretudo, os contextos sociocultural e histórico que circunscrevem os eventos artísticos que promoveram as transformações do nosso cenário musical.

Inicialmente, todos os livros históricos delineiam os povos que contribuíram para a formação da matriz cultural do povo brasileiro, com especial concentração no índio local, no branco europeu (sobretudo portugueses) e no negro africano. Quando pensamos na música brasileira, vemos que essa mestiçagem refletiu também nos aspectos musicais. Para iniciarmos essa viagem, vamos conhecer um pouco mais sobre a origem da nossa nação, tomando como ponto de partida o período da colonização do Brasil.

SUMÁRIO

Apresentação

Unidade 1: A música no Brasil Colonial

1.1 A música indígena e o início da colonização do Brasil

1.2 A música no Brasil Colônia

Resumo

Referências

Unidade 2: Do Brasil Império à Música Contemporânea

2.1 A música no Brasil Império

2.2 O Maxixe e o Choro: a transição do Império para a República

2.3 Movimento nacionalista brasileiro

2.4 Música contemporânea brasileira

Resumo

Referências

Unidade 3: Música popular brasileira nos séculos XX e XXI

3.1 O Samba

3.2 O Rádio

3.3 A Bossa Nova

3.4 Movimentos musicais pós-1960

3.5 O Rock brasileiro

3.6 Música popular brasileira na era da massificação

Resumo

Referências

A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL

Objetivos:

- Identificar as características principais que estruturaram a música do período colonial no Brasil;
- Compreender o contexto histórico e sociocultural que suportou essa produção musical;
- Reconhecer auditivamente obras de diferentes autores do Brasil Colônia.

1.1 A música indígena e o início da colonização do Brasil

Os povos indígenas veem na música um elemento importante para diferentes atividades do seu dia a dia. Usam-na, sobretudo, na composição dos vários rituais que compõem a rotina da tribo, como os de iniciação, de cura e de morte. Os instrumentos mais conhecidos desses povos são chocalhos (sejam segurados por hastes e tocados com as mãos, sejam amarrados nos tornozelos e tocados a partir da movimentação dos pés), percussões em madeiras ou em membranas, zumbidores (instrumentos que emitem sons quando agitados no ar), flautas de diferentes tipos, materiais, tamanhos e sonoridades, e especialmente o canto coletivo, de característica essencialmente monódica. Transmitida de forma oral, a música indígena aparece bastante vinculada à dança ritualística, impulsionando e dando a fluidez necessária para a dinâmica dos gestos e a condução dos movimentos corporais.

Figura 1 - Instrumentos de origem indígena



Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303631-d4761543-i95645201-Ponto_Solidario-Sao_Paulo_State_of_Sao_Paulo.html

O primeiro relato que se tem notícia sobre o primeiro contato entre os índios e os portugueses no Brasil remete à *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel*, como transcrito no livro *História social da música popular brasileira*, de José Ramos Tinhorão (2010, p. 36-7):

Segundo Caminha, no quinto dia após a chegada, ou seja, no domingo, 25 de abril [de 1500], o capitão foi com uma equipe até perto da praia de onde os índios lhe acenavam e, satisfeita a curiosidade – conforme escrevia -, “viemo-nos às naus, a comer, **tangendo trombetas e gaitas**, sem mais os constranger”. Mais tarde, ainda nesse domingo, resolveram descer em terra para tomar conhecimento de um rio que ali desaguava, “mas também para folgarmos” e, então, um antigo almoxarife de Santarém chamado Diogo Dias, por “ser homem gracioso e de prazer”, resolveu atravessar o rio para o lado em que se encontravam os índios: “**E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. 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**” (grifo nosso).

Os índios eram considerados pelos portugueses, povos com grandes aptidões para a música. A respeito do fazer musical do povo indígena, relata o Pe. Fernão Cardim (1847) em uma de suas cartas publicadas no livro *Narrativa epistolar duma viagem e missão jesuítica*:

[...] e os mais delles nós, e juntos andam correndo toda a povoação, dando grandes urros, e juntamente vão bailando, e cantando ao som de um cabaço cheio de pedrinhas (como os pandeirinhos dos meninos em Portugal): vão tão serenos, e por tal compasso que não erram ponto com os pés, e calcam o chão de maneira que fazem tremer a terra: andam tão inflamados em braveza, e mostram tanta ferocidade que é cousa medonha e espantosa; as mulheres e meninos também os ajudam n’estes bailos, e cantos; fazem seus trocados e mudanças com tantos gatimanhos e tregeitos que é cousa ridícula: de ordinário não se bolem de um lograr, mas estando quedos em roda, fazem o mesmo com o corpo, mãos e pés, não se lhe entende o que cantam, mas disseram-me os padres que cantavam em trovas quantas façanhas e mortes tinham feito seus antepassados; arremedam passaros, cobras, e outros animaes, tudo trocado por comparações, para se incitarem a pellejar (CARDIM, 1847, p. 36).



O relato de Cardim deixa evidente a simbiose entre o corpo e a música que existia na prática dos antigos indígenas, sofrendo grande influência dos sons que os rodeavam, sobretudo provenientes da fauna e da flora, bem como a valorização da memória dos seus antepassados presentes nos versos cantados. Bruno Kiefer (1997), importante musicólogo brasileiro, transcreve em seu livro *História de Música Brasileira* um relato interessante do francês Jean de Léry datado do ano de 1557 e que tratava da impressão que lhe causava a música executada pelos povos indígenas:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos **selvagens** não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: *Hê, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh*. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo (grifo nosso).

Assim como observado no relato acima, era bastante comum encontrar o emprego de termos pejorativos nas cartas dos membros da Companhia de Jesus (mais conhecidos como jesuítas) que viveram no Brasil do século XVI, para descrever os povos ameríndios e os seus costumes. Exemplo disso é o trecho da carta enviada pelo Pe. Manuel da Nóbrega ao Pe. Simão Rodrigues em 1549, informando que João de Azpilcueta Navarro, seu colega de expedição e considerado o primeiro jesuíta a aprender a língua dos povos indígenas, “[...] à noite ainda faz cantar os meninos certas orações que lhe ensinou em sua língua deles, em lugar de certas canções lascivas e **diabólicas** que antes usavam” (TINHORÃO, 1972, p. 10, grifo nosso). A respeito disso, o historiador José Ramos Tinhorão (1972), em seu artigo *A Deculturação da Música Indígena Brasileira*, destaca que o uso de termos pejorativos para referir-se à música indígena tinha também relação com a forma pela qual os padres a ouviam, “sempre ligadas a danças rituais, entre batidas de pés no chão, volteios de corpo e pequenos estribilhos em uníssono” (p. 10). Além disso, também corroborava para o uso de tais qualificações o caráter assustador do instrumental utilizado da música indígena, muitas vezes formado por “trombetas com crânio de gente na extremidade, flautas de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc.” (ibid., p. 11).

Os relatos de Lêry e Cardim demonstram claramente a concepção cultural da época, a qual definia como selvagem ou culturalmente inferior todo povo situado para além dos limites fronteirços dos principais reinos que compunham parte do que conhecemos hoje em dia como Europa (Inglaterra, Espanha, Portugal, Itália e França), incluindo nesse grupo também os povos negros, asiáticos, nórdicos, árabes, entre outros (LARAIA, 1986). Tal concepção fez com que se criasse nos colonizadores a preocupação de impor um padrão cultural eurocêntrico aos nativos, utilizando para isso estratégias como a catequização religiosa e o uso da música.

A estratégia de colonização utilizada pelos membros da Companhia de Jesus e os franciscanos no Brasil foi diferente daquela empregada pelos colonizadores espanhóis no restante do continente Americano, caracterizada pelo extermínio em grande parte dos povos indígenas que ali habitavam e, conseqüentemente, da sua cultura, havendo um longo processo de luta e resistência que não permitiu exaurir completamente as raízes originárias desse povo. Um exemplo disso foi o trabalho de resgate cultural desenvolvido por professores em escolas peruanas no último século, buscando resgatar as raízes culturais dos antigos povos formadores daquele país, em contraposição ao processo de *desindianização* historicamente promovido pelos seus colonizadores. Sobre isso, recomenda-se a leitura do trabalho de Javier García Liendo (2017) intitulado *Teacher, folklore, and the crafting of Serrano cultural identity in Peru*.



Figura 3 - Colonização da América espanhola

Fonte: <https://pt-static.z-dn.net/files/d34/f5e39633f883d4e292e16eb1c211f90d.jpg>

Diferentemente disso, os jesuítas optaram por aprender os dialetos das várias etnias indígenas que existiam naquela época para poder introduzir a cultura europeia naquele contexto. Segundo Vasco Mariz (1983), em seu livro *História da Música no Brasil*, o processo de catequização levou os jesuítas a escreverem “autos” em português e em língua local, ensinar as crianças indígenas a cantar, a dançar e a tocar diferentes instrumentos de origem europeia, tais como flautas, gaitas, tambores, viola e até cravo. Eles também se valeram em grande parte do uso de cânticos baseados principalmente no canto gregoriano. Entre aqueles que mais contribuíram para esse processo, destaca-se o nome de Francisco de Vaccas, responsável pela música na catedral da Bahia e pelo posto de mestre de capela no Brasil em 1554, sendo bastante importante na promoção de uma vida musical ativa na colônia recém-criada.



Figura 4 - Companhia de Jesus

Fonte: <https://cleofas.com.br/historia-da-igreja-a-igreja-e-as-missoes/>

Segundo Tinhorão (1972, p. 9-10), o trabalho de conversão dos gentios desenvolvido pelos jesuítas no Brasil foi, em certa medida, facilitado por:

[...] do ponto de vista musical, havia uma certa coincidência entre o espírito da catequese (que visava congregar os indígenas em reduções, sob a autoridade da Igreja), o sentido coletivo da música dos índios (quase sempre ritual, pelo característico mágico de suas relações com os fenômenos da natureza) e o caráter igualmente redutor de vozes da monodia do cantochão.

Outro que se beneficiou das conexões existentes entre a música indígena e o cantochão gregoriano foi o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Segundo o pesquisador Gabriel Moreira (2013), no artigo *O estilo indígena de Villa-Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos*, Villa-Lobos utilizou em diversas de suas composições elementos como “melodias em graus conjuntos, movimentos de segunda e saltos de terça, compensação, ritmo conduzido pela palavra em pulsos, modalismo e função ritual”, características que segundo o autor estavam presentes tanto na música indígena com a qual teve contato como também no canto gregoriano (MOREIRA, 2013, p. 24). Essa relação estabelecida tanto no caso dos jesuítas como no de Villa-Lobos parece conectar simbolicamente o

velho e o novo mundo a partir de conceitos como “ancestralidade, religiosidade, comunhão com a natureza (ou deuses)” (ibid., p. 25).

O pesquisador musical Edson Frederico (1999), no livro *Música: breve história*, afirma que uma característica importante do povo indígena era a sua relação com a música, levando-os a poupar as vidas dos seus inimigos sempre que estes demonstrassem serem músicos ou cantores. Essa relação ajudou os índios a absorverem a proposta catequética dos jesuítas, sem perceber que esse processo os distanciava das características identitárias da sua cultura, como por exemplo abandonar “as palavras cabalísticas das suas canções de ritmo encantatório em favor da rigorosa lógica do cânone gregoriano” (TINHORÃO, 1972, p. 10). Esse processo de distanciamento do povo indígena das matrizes culturais que estruturavam o seu fazer musical foi denominado de **deculturação da música indígena brasileira** (MARIZ, 1983).

Como resultado dessa deculturação, grande parte da cultura musical indígena no Brasil foi perdida ou esquecida, levando autores como Renato de Almeida (1958), em seu livro *Compêndio de história da música brasileira*, a considerar diminuta a influência indígena na música brasileira atual. Contrapondo essa visão, podemos destacar que tais influências ainda resistem nas manifestações de caráter popular espalhadas pelo Brasil. Exemplo disso é o Bumba meu boi do Maranhão, composto por sotaques (como o de Pindaré) que valorizam diferentes elementos da cultura indígena, seja na sua indumentária, no bailado ou mesmo na música.

Figura 5 - Sotaque de Pindaré do Bumba meu boi



Fonte: Barros e Quadros Jr. (2019)

Além disso, são relevantes os esforços empregados por vários estudiosos e educadores no resgate dos elementos da cultura indígena que sobrevivem até os dias atuais, em oposição aos estereótipos culturalmente retransmitidos ao longo dos anos. Sobre isso, merecem destaque os trabalhos desenvolvidos por antropólogos como Rafael José de Menezes Bastos¹, por criadores e pesquisadores musicais como Magda Pucci² e por índios como Márcia Wayna Kambeba³. Iniciativas como essas vêm proporcionando um maior conhecimento acerca da cultura indígena, buscando a conscientização sobre sua importância para a construção do conceito de nação no Brasil.

Figura 6 - Magda Pucci



Fonte: <http://conexaoplaneta.com.br/blog/mawaca-e-kayapo-encontro-de-almas-pela-liberdade-e-pela-vida/>

Figura 7 - Márcia Wayna Kambeba



Fonte: <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/marcia-wayna-kambeba-geografa-abre-se-um-novo-papel-para-mulher-indigena-21566839>

1.2. A música no Brasil Colônia

Muitos especialistas convergem na opinião de que os jesuítas foram os primeiros professores de música europeia no Brasil (KIEFER, 1997; MARIZ, 1983). Entretanto, é importante esclarecer que as ações por eles desenvolvidas tinham como objetivo principal a conversão dos índios à religião católica, caracterizando a ação pedagógico-musical como um meio para alcançar fins eclesiásticos. Ainda assim, Almeida (1958) destaca a existência de pequenas escolas de música em grande parte das aldeias civilizadas, “onde índios aprendiam com facilidade a tocar flauta, viola, cravo, além do canto para officiar nas Missas” (p. 51).

¹ Autor da importante obra *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu* (1999).

² Ver vídeo *Mawaca Cantos da Floresta – Songs of the Florest (Subtitles in English)* (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fpZ5PZC6Nc>)

³ Ver vídeo *Márcia Wayna Kambeba – Oficina sobre Música Popular Brasileira e Indígena* (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jy0PJ9Mwja8>)



Além disso, os jesuítas eram responsáveis também pela criação de autos (pequenos episódios dramáticos) em português, em língua indígena e às vezes em castelhano, adotando santos, anjos, demônios como “forças sobrenaturais exercidas sobre o homem, para tirar a moralidade preconcebida, do bem dominando o mal” (ALMEIDA, 1958, p. 51). Entre os principais compositores de autos da época se destacam José de Anchieta, Manoel da Nóbrega, Alvaro Lobo e Manoel do Couto.

O processo de formação musical desenvolvido pelos jesuítas nas escolas de música resultou na instrução de diversos índios dentro da perspectiva artística europeia, fazendo surgir os *nheengariba*, índios músicos que acompanhavam os jesuítas nas suas missões, bem como abriu espaço para o surgimento de “capelas” particulares, grupos musicais provavelmente compostos por indígenas contratados pelos senhores de engenho para garantir a execução de música religiosa nas áreas rurais (CASTAGNA, 2003a).

Outros personagens de grande importância no cenário cultural do Brasil colônia são os mestres de capela, vindos de Portugal na segunda metade do século XVI durante a chegada de Dom Pedro Fernandes Sardinha, primeiro bispo do Brasil no

momento da instalação do primeiro Governo Geral na Bahia com Tomé de Sousa. Apesar de inicialmente concentrada em Salvador, a atuação dos mestres de capela foi se expandindo com o passar do tempo para outros centros. Eles tinham como responsabilidade introduzir no Brasil uma vida cultural que se assemelhasse à de Portugal e que favorecesse a fixação de uma civilização na recém-criada colônia. Para tanto, atuavam como professores, regentes, compositores, cantores e instrumentistas. Segundo Mariz (1983, p. 33), “os mestres-de-capela funcionam também como empresários de atividades musicais, organizavam os programas, escolhiam os intérpretes e mantinham virtual monopólio musical em sua respectiva jurisdição”.

O repertório musical nesse período se restringia basicamente ao canto-chão e à música renascentista, em especial a portuguesa. Entretanto, não se pode esquecer que os colonos importaram também as danças e as músicas de cunho profano existentes na cena cultural de Portugal, como a modinha. Segundo Almeida (1958, p. 12), a colonização do Brasil suscitou a importação de uma ampla variedade de elementos musicais de origem europeia, como “formas melódicas, ritmos, tonalismo harmônico, instrumentos, formas folclóricas em toadas, rezas, canções, romances, danças e autos”. Esse autor destaca que, apesar da gigantesca influência portuguesa, é impossível desprezar o fato de que povos de outras partes da Europa também contribuíram para a construção da cultura brasileira. Por exemplo, da Espanha, herdamos boleros, malagueñas, fandangos e habaneras; da Itália, proveio a tradição da ópera; da França, destacam-se algumas canções de roda infantis e a forma canção. Dessa maneira, apesar de lenta e gradual, a música profana no Brasil foi se desenvolvendo como resultado de uma mescla entre a música religiosa e diferentes estilos profanos de origem europeia.

O início da exploração, no Brasil, da cana-de-açúcar pelos portugueses a partir de 1533 marcou a transformação das relações entre o homem branco e o índio. Se antes o processo tinha como base a troca de favores e de presentes, agora essa relação se torna essencialmente laboral e comercial na tentativa de escravização do povo indígena. A grande resistência do índio levou-os a serem expulsos de suas terras e empurrados para o interior do país (TINHORÃO, 1972).

Em substituição à mão de obra indígena, foram trazidos da África vários escravos negros que já possuíam experiência no desenvolvimento de uma agricultura organizada. A chegada desses escravos promoveu transformações importantes no cenário musical brasileiro. Primeiramente, ela possibilitou a expansão econômica das principais capitanias, tais como Bahia e Pernambuco (consideradas as principais produtoras de cana-de-açúcar no mundo). Isso possibilitou a efervescência da cena cultural brasileira em virtude da crescente imigração europeia para fins de exploração.



Por outro lado, os negros também assumiram os postos dos índios dentro dos grupos musicais da época. Considerando que grande parte dos indígenas havia recebido formação musical baseada na música religiosa, a chegada dos negros possibilitou uma diversificação da qualidade dos músicos, atendendo às diferentes demandas surgidas. Entretanto, conforme aponta Tinhorão (1972), o escravo negro era totalmente subjugado à categoria de servil, obrigado a executar a música de origem europeia sem qualquer possibilidade de síntese com suas raízes africanas. Por isso, de acordo com Mariz (1983), a música do período colonial no Brasil conseguiu manter sua essência e estrutura eurocêntrica, apesar de ser quase exclusivamente interpretada por mulatos ou negros. Essa situação se manteve até a abolição da escravatura no século XIX.

O negro passa a ser a principal referência musical no Brasil. Kiefer (1997), por exemplo, afirma que existem registros datados da primeira metade do século XVII em que relatam a existência de bandas militares no Brasil,

compostas quase em sua totalidade por músicos negros. Mariz (1983), por outro lado, destaca que também nesse período teve início o surgimento das **irmandades de música**, uma espécie de organização de músicos com sede na Bahia, em Pernambuco e em Minas Gerais, constituída em sua maioria por negros, em que apenas os sócios eram autorizados a fazer música. Assim, pequenas orquestras e corais eram frequentemente organizados para desenvolver atividade musical em festejos de todos os gêneros.

Do século XVII, poucos são os relatos acerca de personalidades de destaque na música brasileira. Dentre estes, o principal é Frei Euzébio da Soledade (1928-1692), irmão do poeta Gregório de Mattos, músico habilidoso conhecido por tocar e improvisar lundus (cantiga afro-brasileira para dança) em sua viola. Apesar de sua obra ter sido completamente perdida, Almeida (1958) destaca que Frei Euzébio da Soledade (ou Euzébio de Mattos) compôs tanto música religiosa quanto cantos profanos, sendo considerado conjuntamente com Frei Antão de Santo Elias, Frei Francisco Xavier de Santa Tereza, José de Anchieta e Alvaro Lobo os “instituidores e propagadores da Escola tonal e diatônica de sete graus na Bahia” (p. 54).

No século XVIII, surgem no Brasil as **Casas de Ópera**, salas de concertos destinadas a receber as atividades musicais que não se restringiam mais às igrejas e às casas dos mais abastados. Nesses espaços ganhou relevância um repertório de origem italiano denominado **ópera buffa**, definido por Mariz (1983) como uma composição cômica ou dramática entremeada por música, uma tentativa de replicar a cena cultural vigente em Lisboa naquele período. Nesses espaços se tocava de tudo: “adaptações de trechos de óperas, minuetos, fandangos, contradanças, modinhas e até lundus” (MARIZ, 1983, p. 35). Tais Casas de Ópera se espalharam por várias capitanias no Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Belém e Porto Alegre), com destaque para o Teatro da Câmara Municipal (criado em 1729) e a Casa da Ópera da Praia (em 1760), ambos sediados na Bahia.

Apesar disso, o núcleo artístico brasileiro ainda estava concentrado na música sacra com grande atuação dos inúmeros mestres de capela. Como exemplo, Almeida (1958) destaca a fundação da primeira Escola de Música da Amazônia, em Belém do Pará, por volta de 1735, destinada à música vocal. Em São Paulo, a chegada de André da Silva Gomes em

1774 possibilitou estruturar as bases do ensino e composição musicais, bem como a organização da Capela da Sé. Em Minas Gerais, a riqueza decorrente da exploração de minérios, a grande concentração de indivíduos de diferentes origens culturais (mineiros, baianos, paulistas, pernambucanos etc.), o perfil citadino e mercantilista da classe média mineira e a tentativa de elevação social do mulato livre por meio da música contribuíram para o despontamento de um número expressivo de músicos, tais como Marcos Coelho Neto⁴ e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita⁵, além de dar início à tradição secular das bandas militares mineiras (LANGE, 1966).

O surgimento cada vez maior de espaços específicos para produção musical contribuiu diretamente no desenvolvimento cultural do Brasil colônia no século XVIII. Almeida (1958, p. 55) afirma que essas transformações fizeram com que “pelo país a fora, [fossem] brotando ao meio do povo as melodias e os ritmos donde mais tarde germinariam a música brasileira”. Kiefer (1997) complementa que é desse período a mais antiga obra erudita que se tem conhecimento na história da música brasileira, datada de 1759 e intitulada *Recitativo e Ária*⁶, cuja autoria é atribuída ao mestre de capela de Salvador, Caetano de Mello Jesus (MARIZ, 1983).

Em 1763, a descoberta de minas de ouro e de diamante em Minas Gerais e a necessidade de maior controle para coibir o seu contrabando levaram à mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro por determinação do rei de Portugal D. José I e orquestrado por Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), mais conhecido como Marquês de Pombal. De acordo com Kiefer (1997, p. 44), o Rio de Janeiro nessa época ainda era “um porto modesto com cerca de 25.000 habitantes”. Assim, a mudança de status possibilitou uma conseqüente transformação sociocultural da nova capital do Brasil, o que seria bastante acentuado com a chegada da Família Real em 1808.

O principal personagem da música erudita brasileira do final do século XVIII e início do XIX foi o Padre José Maurício Nunes Garcia, um mestiço nascido no Rio de Janeiro em 1767. Com formação religiosa, Nunes Garcia desenvolveu sua carreira musical participando em bandas e

⁴ Como exemplo, sugerimos a audição da música *Himno a Quatro – Maria mater gratiae*, de Marcos Coelho Neto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dGlxZDKWtD8>. Acesso em 15 de ago. 2019.

⁵ Como exemplo, sugerimos a audição da música *Responsório de Santo Antônio*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3w0T7z4RSEE>. Acesso em 15 de ago. 2019.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RyrrKq5lXX8>. Acesso em 15 de ago. 2019.

Figura 10 - Padre José Maurício Nunes Garcia, retratado por seu filho José Maurício Jr.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia

Missa Requiem (1816)⁸ e a modinha *Beijo a mão que me condena* (s.d.)⁹. Faleceu em 1830 aos 62 anos.

1.2.1 A modinha e o lundu

No âmbito profano, muitos historiadores destacam a forte presença de dois tipos de música: a modinha e o lundu. Modinha definida por Lima (2010, p. 15) como “canção lírica, que tematiza o amor ideal, poética e musicalmente comprometida com o estilo vigente na segunda metade do século XVIII”. Para Castagna (2003b, p. 1), a modinha tem sua origem na *moda*, “tipo genérico de canção séria de salão, que incluía cantigas, romances, e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional”. O autor encontra explicação para o surgimento da modinha afirmando que:

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=58NmYeJ-jF0>. Acesso em 15 de ago. 2019.

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uXt3_JxMsGM. Acesso em 15 de ago. 2019.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yb0lnukEWds>. Acesso em 15 de ago. 2019.

Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual (CASTAGNA, 2003b, p. 1).

Sandroni (2001), por outro lado, destaca que a partir da década de 1780 tornou-se comum a referência à modinha enquanto um tipo de canção em especial tanto no Brasil quanto em Portugal. Apesar de possuírem uma raiz comum, esse autor demonstra evidências que diferenciam a modinha brasileira¹⁰ da portuguesa¹¹, que variam desde a influência musical à sua rítmica característica. Por essa razão, Tinhorão (2010, p. 121) considera a modinha como o “primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades”.

Por sua vez, o lundu (também grafado como *londu* ou *lundum*) é definido por Lima (2010, p. 15-6) como “canção mais sensual, satírica, e às vezes crítica, também comprometida com sua época, às vezes espúria e um pouco marginal”. Tinhorão (2010) afirma que essa dança mesclava a coreografia tradicional do fandango europeu ao batuque e à umbigada das tradições africanas, havendo relatos que indicam o seu aparecimento de forma praticamente simultânea na Bahia, no Rio de Janeiro e em Pernambuco por volta da década de 1760. Esse autor destaca que o lundu “apresentava ainda um traço destinado a determinar sua evolução: o estribilho marcado pelas palmas dos circunstantes, que fundiam ritmo e melodia no canto de estilo estrofe-refrão mais típico da África negra” (TINHORÃO, 2010, p. 103).

¹⁰ Como exemplo de modinha brasileira, sugerimos a audição da música *Você se esquivava de mim*, de autoria desconhecida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M849Q0IBr38>. Acesso em 15 de ago. 2019.

¹¹ Como exemplo de modinha portuguesa, sugerimos a audição da música *Cuidado tristes, cuidado*, de Marcos Portugal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VE9Vx_sKul. Acesso em 15 de ago. 2019.



Mário de Andrade (1944), em seu livro *Cândido Inácio da Silva e o lundu*, destaca três características comuns das letras dos lundus do século XIX: comicidade, temática sexual e a referência a mulheres mulatas e negras. Sandroni (2001), após analisar diferentes lundus dessa época, chama a atenção para a recorrência de um elemento bastante presente na gênese de vários gêneros musicais brasileiros: a **síncope característica**. A título de exemplo, sugerimos a audição das músicas *Lá no largo da Sé velha* (s.d.)¹² (de Candido Inácio da Silva) e *Esta noite* (s.d.)¹³ (de João Francisco Leal).

Figura 12 - Síncope característica



Fonte: Elaborada pelo Autor

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dM4TYJ83_D4. Acesso em 15 de ago. 2019.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oX6Xtue4O7o>. Acesso em 15 de ago. 2019.

Figura 13 - Domingos Caldas Barbosa



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Domingos_Caldas_Barbosa

Nesse cenário, entra em evidência o primeiro nome de maior relevância na música popular brasileira: Domingos Caldas Barbosa (1738-1800). Nascido no Rio de Janeiro, Caldas Barbosa se mudou para Portugal em 1770 e é considerado entre os historiadores como o responsável pela divulgação em Portugal e no Brasil tanto da modinha quanto do lundu (SANDRONI, 2001). De acordo com Tinhorão (2010), a difusão, sobretudo do lundu, fomentou o desenvolvimento de vários outros gêneros musicais característicos de ambos os países, tais como o fado em Portugal e o samba no Brasil, o que evidencia a grande importância de Domingos Caldas Barbosa na convergência das

culturas lusitana e brasileira. Suas obras estão reunidas no livro *Viola de Lereno* (BARBOSA, 1845), título que faz referência ao pseudônimo que ele adotava. Como principais composições, merecem destaque *Vou morrendo devagar* (s.d)¹⁴, *A ternura brasileira* (s.d)¹⁵ e *Você trata amor em brincos* (s.d)¹⁶, esta última feita em parceria com Marcos Portugal.



Para conhecer mais sobre Caldas Barbosa, sugerimos a leitura do livro *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*, de José Ramos Tinhorão mestre-de-capela (2004).

1.2.2 A chegada da Família Real

A invasão de Portugal por Napoleão Bonaparte obrigou a corte portuguesa a se refugiar no Brasil, chegando ao Rio de Janeiro no ano de 1808. Essa mudança provocou transformações de grande impacto na sociedade brasileira, das quais

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LfSPbuGD-MA>. Acesso em 15 de ago. 2019.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CmOGf1Bgb9c&t=93s>. Acesso em 15 de ago. 2019.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8o6o72zePbQ>. Acesso em 15 de ago. 2019.

podemos destacar a abertura dos portos às nações amigas de Portugal, a construção de estradas, a criação do Banco do Brasil, da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e da Imprensa Nacional.

Segundo Kiefer (1997), a vida cultural no Rio de Janeiro antes da chegada da Família Real era bastante incipiente, havendo apenas um teatro na cidade: o Ópera Velha. Existia na época a tentativa de criação de óperas com textos traduzidos para o português, como foi o caso de *L'Italiana in Londra* (1777-1784)¹⁷, do compositor italiano Domenico Cimarosa. Entretanto, Kiefer (1997) destaca que não se tem notícia acerca de criações de óperas brasileiras nessa época.

Como já mencionado anteriormente, as atividades artísticas dos anos iniciais da estadia da corte portuguesa no Brasil ficou a cargo do Padre José Maurício Nunes Garcia. Em 1811 chega ao Rio de Janeiro o renomado compositor português Marcos Portugal (1762-1830), a quem foi conferida a responsabilidade pela música profana da corte, sendo nomeado em 1813 para o cargo de diretor do recém-inaugurado Real Teatro São João, considerado naquele momento o maior das Américas (ALMEIDA, 1958; KIEFER, 1997). Nunes Garcia, por sua vez, ficou responsável pelas atividades musicais de cunho religioso realizadas na Capela Real, criada como anexo à Catedral e Sé.

Com o passar do tempo, a presença de Marcos Portugal acabou sobrepondo-se à figura de Nunes Garcia, concentrando em si a função de principal compositor e promotor cultural da corte. Autores como Almeida (1958) e Mariz (1983) sugerem a existência de um componente racial nessa preferência, uma vez que Marcos Portugal era branco e de origem europeia, enquanto que o Padre José Maurício era mulato e brasileiro. Apesar da ausência de holofotes, a obra de Nunes Garcia ainda hoje é considerada como a base da música erudita brasileira.

O investimento de D. João VI no campo artístico era tão grande que ele contratava músicos renomados da Europa para apresentações no Brasil, bem como financiou a missão artística francesa de 1816 chefiada pelo pintor Joachim Lebreton (1760-1819), que contou com a participação de importantes pintores (Jean-Baptiste Debret), arquitetos (Auguste Montigny), escultores (Auguste Marie Taunay) e, em especial, do músico austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858). Essa missão tinha como objetivo a criação de uma escola superior de Belas Artes baseada em uma proposta metodológica de ensino sistematizado e gradativo.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O9QukCUhHil>. Acesso em 15 de ago. 2019.

Figura 14 - Sigismund Neukomm



Fonte: <https://www.kairos-music.com/people/sigismund-ritter-von-neukomm>

Neukomm, discípulo favorito do renomado compositor clássico Joseph Haydn, permaneceu no Brasil até o ano de 1821, sendo nesse período professor de harmonia e contraponto de D. Pedro I e do compositor Francisco Manuel da Silva. Compôs algumas músicas que apresentam relação direta com o Brasil, tais como *O amor brasileiro* (1819)¹⁸ (considerada a primeira obra com um tema brasileiro, um capricho para piano composto a partir de um tema de lundu), a abertura *Le Héros* (1821)¹⁹ (em homenagem a D. Pedro I) e *Fantasia para grande orquestra sobre uma pequena valsa de D. Pedro I* (1816). De acordo com Kiefer (1997), Neukomm decidiu retornar à Europa por sentir que sua estadia no

Brasil estava sendo subutilizada, muito em função das intrigas causadas por Marcos Portugal.

A expulsão das tropas napoleônicas das terras portuguesas, conhecida como Batalha de Waterloo, atrelada à elevação do Brasil à categoria de Reino Unido à Portugal e Algarve em 1815, e à invasão da Província Cisplatina (parte oriental do Uruguai) ocorrida no ano seguinte, despertaram grande preocupação do povo português. Assim, iniciou-se em 1820 uma revolta em Portugal que ficou conhecida como Revolução Liberal do Porto, a qual exigia o retorno da corte portuguesa à metrópole e a promulgação de uma Constituição de caráter liberal (OWEN, 1985).

O receio de perder a coroa portuguesa levou D. João VI a retornar à Portugal em 1821 e a nomear o seu filho primogênito, D. Pedro de Alcântara e Bragança (mais conhecido como D. Pedro I), como Príncipe Regente. Essa mudança gerou uma redução considerável nas finanças que sustentavam a colônia, trazendo importantes consequências econômicas, políticas, sociais e culturais para o Brasil. A corte portuguesa exigia que D. Pedro I retornasse à Metrópole e que o Brasil retornasse à condição inicial de colônia. Contrariando os desejos dos seus conterrâneos, D. Pedro I proclamou no ano de 1822 a Independência do Brasil.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7anVPVGdms>. Acesso em 15 de ago. 2019.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJ8zWH9q5xQ>. Acesso em 15 de ago. 2019.



Figura 15 - Independência ou morte, de Pedro Américo
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%Aancia_do_Brasil

Resumo

Nessa Unidade, você conheceu de maneira geral como foi o desenvolvimento da música no período do Brasil Colônia. Para tanto, a Unidade foi estruturada em duas partes principais: 1) música indígena e o seu processo de deculturação; 2) música no Brasil colonial, destacando como fatos transformadores a forte presença da música popular e a chegada da família Real. Dessa forma, esperamos que o conteúdo aqui aprendido sirva de suporte para a realização das atividades previstas.



Referências

- ALMEIDA, Renato. **Compêndio de história da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1958.
- ANDRADE, Mário. Cândido Inácio da Silva e o lundu. **Revista Brasileira de Música**, v. 10, p. 17-39, 1944.
- BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lerenó**: Collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1845. Disponível em: <<https://archive.org/details/violadelerenocol00cald/page/n9>>. Acesso em 15 de ago. 2019.
- CARDIM, Fernão. **Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica pela Bahia, Ilhéus, Porto Seguro, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, S. Vicente (São Paulo), etc. desde o ano de 1583 ao de 1590, indo por visitador o P. Cristóvão de Gouveia**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1847.
- CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX**. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003b. (Apostila do curso de História da Música Brasileira).
- CASTAGNA, Paulo. **Introdução ao estudo da música (erudita) no Brasil**. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003a. (Apostila do curso de História da Música Brasileira).
- FREDERICO, Edson. **Música**: breve história. São Paulo: Imãos Vitale, 1999.
- KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**: dos primórdios ao início do século XX. 4. ed. Porto Alegre: Movimento 1997.
- LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 5., v. 4, 1966, Coimbra. **Anais...** Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1966. p. 12.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: Um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- LIENDO, Javier García. Teachers, Folklore, and the Crafting of Serrano Cultural Identity in Peru. **Latin American Research Review**, v. 52, n. 3, p. 378–392, 2017. doi: 10.25222/larr.78

LIMA, Edilson Vicente. **A modinha e o lundu**: dois clássicos nos trópicos. 2010. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A Musicológica Kamayurá**: para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. O estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 27, p. 19-28, jun. 2013.

OWEN, Hugh. **O cerco do Porto**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1985.

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

TINHORÃO, José Ramos. A deculturação da música indígena brasileira. **Revista Brasileira de Cultura**, ano 4, n. 13, p. 9-26, 1972. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa**: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Objetivos:

- Identificar as características principais que estruturaram a música do período imperial e republicano no Brasil;
- Compreender os contextos histórico e sociocultural que suportaram essa produção musical;
- Reconhecer auditivamente obras de diferentes autores dos movimentos musicais abordados.

2.1 A música no Brasil Império

Para contextualização histórica, o período que abrange o Brasil Império está demarcado entre os anos 1822 (Independência do Brasil) e 1889 (Proclamação da República). Dentro dele, podemos destacar três momentos específicos: 1) *Primeiro Reinado* (1822-1831), marcado pela administração de D. Pedro I; 2) *Período Regencial* (1831-1840), momento de transição em que o Brasil foi governado por diferentes regentes enquanto aguardava-se a obtenção da maioria pelo Príncipe Herdeiro, D. Pedro II; 3) *Segundo Reinado* (1840-1889), período definido pela administração de D. Pedro II.

2.1.1 Primeiro Reinado

Segundo diferentes historiadores, o Primeiro Reinado ficou caracterizado pelo autoritarismo de D. Pedro I e pela sua inabilidade administrativa (VEIGA, 2007). Nesse período foi promulgada a primeira Carta Magna do Brasil, datada de 25 de março de 1824, redigida após a dissolução da Assembleia Constituinte por um pequeno grupo de apoiadores do Regente, uma constituição que fortalecia o poder do imperador (VAINFAS, 2002).

Em 1825, após três anos de lutas contra o Brasil e sofrendo forte pressão da elite portuguesa para reaver o território brasileiro, D. João VI decidiu reconhecer a independência da colônia e firmar o Tratado de Amizade e Aliança, acordo intermediado pela Inglaterra e que implicou ao Brasil o pagamento de altas indenizações tanto à Coroa portuguesa quanto à britânica. Atrelado a isso, a Guerra da Cisplatina (1825-1828) e a inflação decorrente do encarecimento dos preços dos alimentos contribuíram para instalar uma grave crise financeira no Brasil, gerando consequências como a falência do Banco do Brasil em 1829.

No campo educacional, a constituição de 1824 tornou obrigatório o acesso à educação gratuita, direito que, segundo Morais (2017), não era garantido a índios, negros e mulheres. Em 1827 ficou estabelecida a criação de escolas de primeiras letras em todas as províncias do país. Além disso, surgiram também as primeiras instituições de ensino superior no Brasil, como as faculdades de Direito de São Paulo e de Recife.

Sob a ótica cultural, o regresso da Família Real à Lisboa representou uma redução brusca das atividades musicais promovidas pela Coroa, apesar de D. Pedro I ser músico de formação (foi aluno de Marcos Portugal, Sigismund Neukomm e Padre José Maurício) e autor de importantes composições, tais como o *Hino da Independência*²⁰ e o *Hino da Carta*²¹, adotado como hino nacional português até o ano de 1910, data da abolição da monarquia em Portugal (MARIZ, 1983). A crise financeira levou à decadência das atividades desenvolvidas na Capela Imperial, tornando-se um período complicado para a produção de música sacra, dada a dificuldade de contratação de instrumentistas e cantores. Além disso, contribuiu para essa situação o incêndio ocorrido no Real Teatro de São João em 1824, o qual foi reconstruído e reinaugurado em 1826 sob o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara.

Apesar disso, Almeida (1958) destaca que, no Primeiro Reinado, as produções musicais de maior relevância no Brasil foram as apresentações de companhias líricas italianas com obras de renomados compositores de ópera, como Rossini e Donizetti, que centravam sua produção explorando o *bel canto* europeu. O sucesso dessas produções fez com que muitos estrangeiros se radicassem no Brasil, atuando como músicos e também como professores. De acordo com Mariz (1983), o grande prestígio da ópera nesse período influenciou fortemente a música sacra e também a modinha brasileira.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W-GCpz4I0CM>. Acesso em 15 de ago. 2019.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=almkhlbcjv8>. Acesso em 15 de ago. 2019.

A esse respeito, observa-se a popularização de gêneros musicais como a modinha e o lundu, sobretudo a partir de 1830, presentes nos principais salões e terreiros de festas que ocorriam nas províncias. De acordo com Tinhorão (2010), as produções de modinhas e lundus, até o final do Primeiro Reinado, se dividiam entre as composições de caráter formal, feitas por músicos profissionais e que registravam sua autoria, e aquelas produções de caráter informal, feitas por letristas e músicos provenientes da classe média e divulgadas na maioria das vezes de forma anônima. Por essa razão, boa parte das produções musicais da época são atribuídas a determinados compositores por suas características estilísticas.

2.1.2 Período Regencial

D. Pedro I retorna para Portugal em 1831 deixando como sucessor o seu herdeiro, D. Pedro II, uma criança de 5 anos de idade. Como a constituição brasileira não permitia que um menor de idade assumisse o trono, foi necessária a instauração de um governo de transição, que ficou conhecido como Período Regencial, ocorrendo a sucessão de quatro regências: *Província Trina* (regência composta pelos senadores Francisco de Lima e Silva, Nicolau Pereira de Campos Vergueiro e José Joaquim Carneiro de Campos); *Trina Permanente* (composta pelos deputados José da Costa Carvalho, João Bráulio Moniz e pelo senador Francisco de Lima e Silva); *Una de Feijó* (regência do Padre Diogo Antônio Feijó); e *Una de Araújo Lima* (regência de Pedro de Araújo Lima). Esse período ficou marcado pela estruturação das Forças Armadas, sobretudo pela eclosão de diversas rebeliões pelo país, tais como *Balaiada* (no Maranhão), *Cabanagem* (em Grão-Pará), *Cabanada* (em Pernambuco), *Guerra dos Farrapos* (no Rio Grande do Sul) e *Sabinada* (na Bahia).

No cenário educacional, foi instituída a descentralização da administração escolar em 1837, determinando que as províncias se tornassem responsáveis pela oferta do ensino elementar e secundário, enquanto que a Coroa administraria o ensino superior. Nesse mesmo ano foi criado o Colégio Pedro II no Rio de Janeiro, um modelo que deveria ser seguido pelas escolas secundárias das demais províncias (MORAIS, 2017).

O Período Regencial também é lembrado como o início do Romantismo no Brasil, movimento fortemente influenciado pelos ideais franceses e que teve como marco a publicação do livro de poemas *Suspiros poéticos e saudades*,

de Gonçalves Magalhães (1836). Esse movimento tinha como objetivo inicial a criação de uma literatura que valorizasse figuras típicas do Brasil, tal como o índio. Posteriormente, ele ganhou força e se estendeu para as demais artes, como a música.

O advento do Romantismo possibilitou o surgimento de um novo sistema de criação musical no Brasil, a composição compartilhada (também conhecida como parceria), elemento presente até os dias atuais. Segundo Tinhorão (2010), esse tipo de composição foi resultado do encontro entre os poetas eruditos, compositores das letras com mensagens amorosas ou satíricas presentes nas modinhas e nos lundus, e os ritmos e as melodias de origem negro-mestiço compostas por músicos populares. As parcerias possibilitaram a popularização desse tipo de música de forma massiva, atingindo pessoas de todas as camadas sociais.

Com relação à música sacra, Mariz (1983) aponta que a abdicação do trono brasileiro por D. Pedro I acarretou na extinção da orquestra da Capela Imperial. Com isso, houve uma decadência na qualidade da produção de música sacra no Brasil, ocorrendo na maioria das vezes a utilização de imitações ou adaptações de área de ópera italiana nas missas.

Figura 16 - Francisco Manuel da Silva, por Luís Aleixo Boulanger



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Manuel_da_Silva

Nesse cenário, surge a figura de Francisco Manuel da Silva (1795-1865) como principal compositor da época. Discípulo do Padre José Maurício e de Sigismund Neukomm, Francisco Manuel tocava diferentes instrumentos e havia integrado a orquestra da Capela Real até o ano de 1821. Escreveu inúmeras obras musicais, ficando imortalizado pelo *Hino Nacional do Brasil*²². Ele foi responsável pela fundação da Sociedade Beneficente Musical (1833) e atuou como regente da orquestra da Sociedade Filarmônica (1834).

Um ponto importante evidenciado por Kiefer (1997) foi a estruturação cada vez maior da burguesia brasileira e sua influência na música. Se antes as apresentações musicais eram baseadas na música sacra e financiadas pela Coroa, nesse momento elas passam a depender do público pagante, transmitindo aos consumidores o poder de decisão sobre a programação cultural vigente nas províncias. Isso acarretaria em transformações importantes e permanentes no cenário musical brasileiro, o que será discutido em outro momento.

²² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2HnEud_VRYY. Acesso em 15 de ago. 2019.

2.1.3 Segundo Reinado

Em 1840 ocorreu o Golpe da Maioridade, fato que pôs fim ao Período Regencial quando declarada a maioria de D. Pedro II, mesmo tendo apenas 14 anos. Essa decisão foi motivada pela dificuldade encontrada pelos regentes anteriores em administrar o país, sobretudo pelas brigas políticas entre os membros dos Partidos Conservador e Liberal. Segundo Barman (2012), os políticos da época viam em D. Pedro II uma figura neutra e com a autoridade necessária para conduzir o Brasil no processo de consolidação da independência, dando início assim ao período conhecido como Segundo Reinado.

O governo de D. Pedro II ficou marcado como um “período construtivo na vida brasileira, com a estabilidade política, a organização dos quadros nacionais, a formação social do país e o desenvolvimento das suas atividades espirituais” (ALMEIDA, 1958, p. 69). Nesse período, houve a solidificação do Exército e da Marinha, construção de estradas de ferro para fomentar a mobilidade pessoal e de produtos entre as províncias, fim gradativo da escravidão, incentivo à imigração europeia e um grande fluxo migratório proveniente da Europa.

O desenvolvimento econômico no Segundo Reinado foi liderado pela agricultura, com grande destaque para o cultivo do café, responsável pelo surgimento de uma nova elite econômica em São Paulo, denominada Barões do Café. Esse crescimento econômico, atrelado à preferência pela mão de obra livre em detrimento à escrava, despertou o interesse de muitos europeus em imigrarem para o Brasil, especialmente os de origem italiana.

Na educação, surge o primeiro documento oficial em que consta a presença da música enquanto “matéria” integrante dos currículos escolares: o Decreto nº 1331, de 1854. Segundo esse documento, os alunos deveriam receber no segundo grau do ensino primário “noções de música e exercícios de canto” (QUADROS JR.; QUILES, 2012, p. 176), aparecendo também como conteúdo obrigatório para o ensino secundário. Em 1879, foi promulgado o Decreto nº 7.247, que determinou o ensino de “rudimentos de música, com exercícios de solfejo e canto”, bem como a inserção da disciplina música vocal nos cursos de formação de professores, realizada nas Escolas Normais (ibidem., p. 177).

No campo musical, vale destacar a grande importância do trabalho desenvolvido por Francisco Manuel da Silva na reestruturação da orquestra da Capela Imperial, sendo nomeado mestre compositor da Imperial Câmara em 1841. Por outro lado, deu o suporte necessário à criação de organizações importantes

para a promoção cultural do país, tais como a Sociedade de Música do Rio de Janeiro (1841), a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857) e, especialmente, do Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1847), instituição responsável por fornecer músicos à Capela Imperial e que atualmente configura a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Outro fato importante foi a introdução do piano no Brasil. Por volta de 1850, era praticamente obrigatória a presença desse instrumento nas salas de estar das famílias mais abastadas do Império, considerado um sinal de etiqueta social para as moças da corte que aprendessem a tocá-lo (NAPOLITANO, 2002). Segundo Tinhorão (2010, p. 136), a popularização do piano na segunda metade do século XIX possibilitou

[...] o estabelecimento de uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II Impérios até aos ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafeiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da República e inícios do século XX.

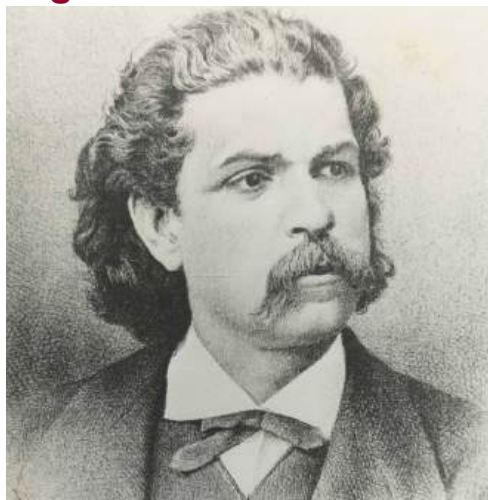
Com isso, o piano acabou se tornando um dos principais instrumentos do Brasil, sendo incorporado em conjuntos instrumentais populares, o que levou ao surgimento de uma classe de música com pouca instrução formal e muito swing, chamado de *planeiro* (TINHORÃO, 2010). Por outro lado, surgem no país as casas de impressão e editoras musicais, nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Bahia e Pará, responsáveis direta ou indiretamente pela consolidação e disseminação de músicas de origem europeia (como a polca e a valsa) e nacional (lundu e modinha).

2.1.3.1 O Romantismo no Brasil

Na música erudita, o Segundo Reinado foi o celeiro para o desenvolvimento do Romantismo brasileiro. Despontaram compositores de grande renome e com forte influência da música europeia (sobretudo italiana e alemã), sendo o principal deles Carlos Gomes (1836-1896). Paulista de nascimento, ele aprendeu a tocar vários instrumentos com o seu pai e começou desde cedo a compor. Aos 24 anos de idade, decide se mudar para o Rio de Janeiro para estudar no Conservatório de Música da capital, onde compôs a sua primeira ópera, A

*Noite do Castelo*²³ (1861). Em 1864, viaja para a Itália e inicia seus estudos no Conservatório de Milão, financiado pelo Imperador D. Pedro II. Ali, desenvolveu sobremaneira o seu talento para a música lírica, compondo em 1870 a sua obra mais famosa: *O Guarani*²⁴. Essa composição lhe rendeu notoriedade junto aos compositores europeus (em especial Verdi), retornando nesse mesmo ano ao Brasil e sendo recebido com pompas e circunstâncias pelo povo brasileiro. Com o sucesso, Carlos Gomes acabou sendo condecorado com a Imperial Ordem da Rosa, principal condecoração do Império. Dentre suas obras, destacam-se *Fosca* (1873)²⁵, *Colombo* (1892)²⁶ e a modinha *Quem sabe (Tão longe, de mim distante)* (1859)²⁷. Após inúmeras viagens à Europa, retorna definitivamente ao Brasil para dirigir o Conservatório de Belém em 1896, já com a saúde bastante debilitada, chegando ao falecimento meses depois.

Figura 17 - Carlos Gomes



Fonte: <https://carlosgomes.campinas.sp.gov.br/galeria/fotos/galeria-de-fotos-de-carlos-gomes-cronologicamente>

Apesar da grande influência italiana em sua obra, Carlos Gomes foi responsável por colocar o Brasil no cenário da música internacional. Seguramente, ele foi o compositor que influenciou e abriu as portas para as gerações seguintes. Por outro lado, autores como Mariz (1983) e Kiefer (1997) apontam que é possível verificar, sobretudo nas peças curtas compostas por Carlos Gomes, certos traços de intenções nacionalistas que fundamentariam o movimento pós-Romantismo. Como exemplo, Mariz (1983) menciona a suíte *Quilombo*²⁸, que foi escrita a partir de motivos de danças negras.

Além de Carlos Gomes, merece destaque o trabalho desenvolvido por Leopoldo Miguez (1850-1902), responsável por disseminar no Brasil a música de Liszt e Wagner, bem como introduzir em terras brasileiras o poema sinfônico como forma de composição musical. Dentre suas obras, destacam-se *Prometeu* (1891)²⁹ e o *Hino da Proclamação da República* (1890)³⁰. Henrique Oswald (1852-1931) é outro compositor romântico que merece menção. Ganhador do prêmio *Il Neige*, concurso internacional de obras para piano solo promovido pelo jornal parisiense *Le Figaro*, Oswald viveu boa parte da sua vida na Itália, retornando

²³ Abertura de *A Noite no Castelo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWQCUTr-E78>. Acesso em 15 de ago. 2019.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZP8PB5IKQsg>. Acesso em 15 de ago. 2019.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mEkn7SyBJ-w>. Acesso em 15 de ago. 2019.

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DRb-0dRseVw>. Acesso em 15 de ago. 2019.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ghDx5VgGn4o>. Acesso em 15 de ago. 2019.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bbomj7iwqR4>. Acesso em 15 de ago. 2019.

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bmGHQ95rkx8>. Acesso em 15 de ago. 2019.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nKX3qxRMTi8>. Acesso em 15 de ago. 2019.

definitivamente ao Rio de Janeiro em 1912, já com 60 anos. Compôs três óperas e uma grande variedade de obras para música de câmara [tal como *Quarteto em sol maior Op. 26* (1898)³¹] e peças para piano [ex.: *Il Neige!...* (1902)³²], fato pelo qual obteve grande importância dentro da história da música brasileira (ALMEIDA, 1958).

Figura 18 - Leopoldo Miguez



Fonte: <http://conexaoplaneta.com.br/blog/mawaca-e-kayapo-encontro-de-almas-pela-liberdade-e-pela-vida/>

Figura 19 - Henrique Oswald



Fonte: <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/marcia-wayna-kambeba-geografa-abre-se-um-novo-papel-para-mulher-indigena-21566839>

2.2 O Maxixe e o Choro: a transição do Império para a República

Dança popular urbana que surgiu no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1870, o **maxixe** é descrito por Napolitano (2002, p. 46) como “um tipo de música mais sincopado [...], mais malicioso e sugerindo movimentos de corpos pendulares, filho direto da habanera afro-cubana, importada da Espanha, apimentada pelo lundu (dança) afro-brasileiro”. Sandroni (2001, p. 68) apresenta outra visão sobre a origem, afirmando que o maxixe herdou sua organização global de danças europeias como a valsa e a polca – “par enlaçado, música ‘externa’ exclusivamente instrumental e participação simultânea de todos os pares” – e incorporou do lundu os movimentos sensuais dos quadris. Seria por essa razão que ele aparece inicialmente nos registros históricos sob a denominação de **polca-lundu**.

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cfiq89LYjE4>. Acesso em 15 de ago. 2019.

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GNDvydEZ3Pg>. Acesso em 15 de ago. 2019.

Além do requebrar das cadeiras, o maxixe herdou do lundu também a síncope característica. Essa dança era considerada pela sociedade da época algo muito vulgar e de baixa categoria, levando compositores como Ernesto Nazareth (1863-1934) e Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) a denominar os maxixes que compunham como **tango brasileiro**, uma estratégia que permitiu uma maior aceitação do estilo dentro dos ambientes aristocráticos do Brasil. Apesar dessa resistência, o maxixe acabou assumindo o posto antes ocupado pelo lundu, se tornando a principal dança brasileira na transição entre os séculos XIX e XX e reconhecida como a primeira dança popular brasileira de par enlaçado (SANDRONI, 2001).

A primeira composição impressa e que fazia referência ao nome maxixe foi *Ora bolas!*, de João José da Costa Júnior (1868-1917) (sob o pseudônimo de Juca Storoni), datado de 1897 (EFEGÊ, 1974). Entretanto, Sandroni (2001) afirma que até meados dos anos 1890, a dança do maxixe era feita ao som de diferentes tipos de música escrita em compasso binário, com andamento vivo e que incitasse o requebrar das cadeiras ao som de melodias sincopadas (tais como o lundu, o tango e as polcas). Entre os principais compositores de maxixe, merecem destaque Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto de Nazareth.

Considerada uma das principais personalidades femininas da história da música brasileira, Francisca Edwiges Neves Gonzaga (mais conhecida como Chiquinha Gonzaga) estudou música desde criança com o maestro Elias Álvares Lobo. Compôs sua primeira peça aos 11 anos de idade denominada *Canção dos Pastores* (1858)³³, uma canção natalina. Seu primeiro grande sucesso foi a polca *Atraente*, composta em 1877. Entretanto, as suas composições mais aclamadas são o maxixe *Corta-Jaca* (1914)³⁴ e a marchinha de carnaval *Ó Abre Alas* (1899)³⁵, o que lhe rendeu o título de primeira compositora popular do Brasil (MARCÍLIO, 2009). Chiquinha Gonzaga se tornou um símbolo de transgressão social devido a sua postura frente a diferentes convenções, como frequentar festas de lundu, se separar do marido e criar sozinha um dos filhos, advogar em prol da abolição da escravidão e pelo fim da monarquia (DINIZ, 2009). No total, Chiquinha Gonzaga compôs mais de 2.000 músicas de diferentes gêneros.

Figura 20 - Chiquinha Gonzaga



Fonte: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/ha-88-anos-morria-chiquinha-gonzaga-relembre-vida-e-carreira,197c5b472e02d310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J1S2wyWWU-I>. Acesso em 15 de ago. 2019.

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q2DUzJxUbYc>. Acesso em 15 de ago. 2019.

³⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p_nMAuneusM. Acesso em 15 de ago. 2019.

Ernesto Júlio de Nazareth, carioca de nascimento, se formou musicalmente em grande parte como autodidata. Compôs sua primeira obra aos 14 anos, uma polca-lundu chamada *Você quem sabe* (1877)³⁶. Seu primeiro grande sucesso foi a polca *Não caio noutra*, datado de 1880, que contou com diversas reedições. Como principais composições, merecem destaque os tangos brasileiros *Brejeiro* (1893)³⁷, *Odeon* (1909)³⁸ e *Batuque* (1909)³⁹. Em seu livro, *Mariz* (1983, p. 101) cita um relato de

Figura 21 - Ernesto Nazareth



Fonte: <https://radiobatuta.com.br/programa/ernesto-nazareth-2/>

Francisco Mignone sobre Ernesto Nazareth: “[...] ele nada tinha de erudito. Era apenas um ‘intuitivo’ como Mussorg ou Villa-Lobos. A sua obra serviu de padrão e modelo para os nacionalistas que viveram na época dele e depois. Visto desse ângulo, ele deve ser considerado um ‘clássico’ da música brasileira nacionalista”. Sua obra completa abarca mais de 200 composições para piano solo, em sua maioria concentradas nos gêneros tango brasileiro, valsas e polcas.

O **choro** surge no Rio de Janeiro também nos anos 1870, concebido inicialmente não como um gênero musical, mas sim como um jeito de tocar os gêneros musicais estrangeiros da época, como a polca, a valsa, o *schottisch* e a quadrilha (TINHORÃO, 2010). Segundo Diniz (2003, p.13), o termo choro era utilizado para designar o “conjunto musical e as festas onde esses conjuntos se apresentavam”. Com o passar dos anos, sobretudo com a ascensão de Pixinguinha como o símbolo mais representativo desse estilo, o termo se consolidou definitivamente como um gênero musical, adotando originalmente uma formação musical baseada no trio composto por flauta, violão e cavaquinho. Taborda (2010) chama a atenção para a existência de grupos que não adotavam essa formação, incorporando instrumentos como o oficlíde⁴⁰, trombone, clarinete, piano, trompete, bandolim, requinta, sax e/ou violino.

Existem diferentes versões para a origem do nome choro. De acordo com Cazes (1998), esse termo foi cunhado para representar a forma chorosa como os flautistas executavam as melodias das músicas. Diniz (2003), citando uma versão do maestro Batista Siqueira, afirma que o termo choro representa uma mescla entre o verbo chorar e a palavra *chorus* (coro, em latim). Câmara Cascudo acreditava que choro vinha da palavra *xolo*, usada para designar os

³⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tUqiRjvS1_w. Acesso em 15 de ago. 2019.

³⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t-Av_Yl25X0. Acesso em 15 de ago. 2019.

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zhR8q1X9uQM>. Acesso em 15 de ago. 2019.

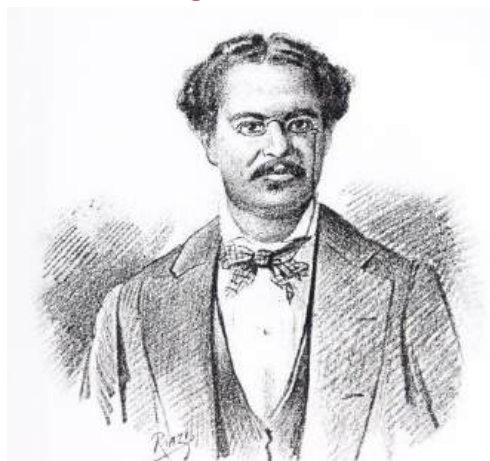
³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8BtcKC70e5Y>. Acesso em 15 de ago. 2019.

⁴⁰ Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, *oficlíde* é um “instrumento de sopro da família dos metais. Trompa com chaves e bocal, tubo cônico sobre si mesmo, em uso durante o século XIX”.

bailes dos escravos realizados nas fazendas (CABRAL, 2009). Independente da origem, o fato é que esse gênero musical se tornou um dos mais representativos elementos culturais do Brasil no século XX.

Assim como o maxixe, o choro tem origem na fusão do lundu com gêneros musicais europeus (como a polca). Essa música, em sua maioria, era executada por músicos provenientes da classe média (denominados chorões), brancos ou mulatos claros, que trabalhavam como funcionários de repartições públicas no Rio de Janeiro, estando, em grande parte, vinculados aos Correios e Telégrafos ou a bandas militares (TINHORÃO, 2010).

Figura 22 - Antônio Callado



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Ant%C3%B4nio_da_Silva_Callado

O primeiro grande nome do choro foi Joaquim Antônio da Silva Callado, integrante da primeira geração do choro e considerado como o **pai dos chorões**, tendo composto aproximadamente 70 músicas, com destaque especial para *Flor amorosa* (1880)⁴¹. Flautista de grande habilidade de interpretação e improviso, Callado influenciou toda uma geração de chorões pela sua riqueza nas composições. Lecionou flauta na Academia Imperial de Belas Artes. Integrou e coordenou o conjunto *O Choro do Callado*, que contou com a participação de importantes músicos, como Viriato Figueira, Virgílio Pinto e Chiquinha Gonzaga.

Nessa época, era comum que apenas o solista – em geral o flautista – soubesse ler partitura, cabendo aos demais elaborar os acompanhamentos ‘de ouvido’. Segundo Diniz (2003, p.15):

Era um hábito comum o flautista desafiar, brincar, e às vezes fazer cair, com suas armadilhas harmônicas, o cavaquinista e os violonistas. O calor das rodas de choro, as malandragens nas execuções, a provocação dos instrumentistas solistas – tudo colaborava para imprimir ao gênero sua tônica de liberdade e improviso.

Por isso, muitos solistas ganharam grande projeção no meio musical, dentre os quais se destacam Patápio Silva (1880-1907) e Pixinguinha (1897-1973). Apontado por Diniz (2003) como o maior virtuose da flauta brasileira, Patápio Silva estudou música com Duque Estrada Meyer no Instituto Nacional de Música (antigo Conservatório de Música), sendo um estudante bastante premiado. Fez diversas gravações na Casa

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nyDfmqzpklo>. Acesso em 15 ago. 2019.

Edison, primeira gravadora do Brasil, bem como realizou apresentações em várias cidades do país. Faleceu precocemente aos 27 anos.

Maestro, flautista, saxofonista, compositor e arranjador, Alfredo da Rocha Vianna Filho (mais conhecido como Pixinguinha) se tornou o principal nome da história do choro. Filho de pai músico, ele iniciou seus estudos musicais em casa ainda criança no Rio de Janeiro, tocando em cabarés, salas de cinema e no teatro de revista. Gravou o seu primeiro disco aos 14 anos, sendo o “primeiro solista brasileiro a improvisar nas gravações” (CABRAL, 2009, p.9). Integrou a partir de 1914 o Grupo do Caxangá, em parceria com João Pernambuco e Donga, ampliado em 1919 para dar origem ao grupo *Os Oito Batutas*, um dos principais conjuntos de choro da década de 1920 (TABORDA, 2010). Pixinguinha trabalhou na gravadora RCA Victor durante os anos 1930, atuando como arranjador e regente da orquestra da RCA. Compôs um grande quantitativo de músicas, das quais podemos destacar *Um a zero* (1919)⁴², *Rosa* (1937)⁴³ e o seu maior sucesso, *Carinhoso* (1928)⁴⁴. Faleceu em 1973, vítima de um infarto. O dia do seu nascimento (23 de abril) ficou registrado como o Dia Nacional do Choro.

Não poderíamos encerrar a seção destinada ao choro sem mencionar as duas músicas mais tocadas desse gênero. *Tico-tico no fubá* (1917)⁴⁵ foi composta por Zequinha de Abreu (1880-1935), sendo gravada pela primeira gravação em um disco somente em 1931 pela Orquestra Colbaz. O sucesso dessa música foi tamanho que ela fez parte da trilha sonora de diversos filmes de Hollywood na década de 1940 (SEVERIANO; MELLO, 1997). Apesar de ser mais conhecida como uma música instrumental, *Tico-tico no fubá* possui letra cuja autoria é de Eurico Barreiros e Aloísio de Oliveira e que recebeu uma versão em inglês feita por Ervin Drake. Conta com diferentes versões e regravações de artistas nacionais e internacionais de renome, tais como os brasileiros Ney Matogrosso e Daniella Mercury e o norte-americano Ray Conniff, sendo considerada a música brasileira mais gravada no mundo (FONTENELE, 2016). A performance mais recente e com grande impacto dessa música foi feita por Roberta Sá no encerramento dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro em 2016.

Figura 23 - Pixinguinha



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pixinguinha>

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yLAh6-nxtk4>. Acesso em 15 de ago. 2019.

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1uD-gjUxwuo>. Acesso em 15 de ago. 2019.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-Gg8HH1UzM>. Acesso em 15 de ago. 2019.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CcsSPzr7ays>. Acesso em 15 de ago. 2019.

Composto em 1947 por Waldir Azevedo (1923-1980), *Brasileirinho*⁴⁶ é considerada a música mais emblemática do gênero choro por fundir importantes aspectos musicais e técnicos que caracterizam esse gênero, tais como virtuosismo e capacidade de improviso (BERNARDO, 2004). Foi gravada por grandes nomes da música brasileira, como Carmen Miranda, João Pernambuco, Armandinho e pela Rainha do Choro, Ademilde Fonseca. *Brasileirinho* foi considerada uma das 100 músicas brasileiras mais importantes da história, segundo a revista Rolling Stones (2009), tornando-se título de um documentário sobre choro em 2005.

Napolitano (2002, p. 46) afirma que “na segunda metade do século XIX, a linha musical polca-choro-maxixe-batuque representava um mapa social e cultural da vida musical carioca: o sarau-doméstico-o teatro de revista- a rua- o pagode popular- a festa da senzala”. A virada do século convergiu para o surgimento de vários novos gêneros musicais brasileiros, destacando as peculiaridades de cada região, tal como o frevo em Pernambuco, o samba na Bahia e no Rio de Janeiro, o Bumba meu boi no Maranhão etc. Esse fenômeno contribuiu diretamente para a formação de uma identidade brasileira multifacetada, rica, plural e bastante complexa, nos tornando semelhantes em nossas diferenças.

2.3 Movimento nacionalista brasileiro

O movimento nacionalista musical é caracterizado por Mariz (1983) como o período da história da música iniciado nas últimas décadas do século XIX e que perdurou até a Segunda Guerra Mundial, que trazia como elemento principal o uso nas composições de um “toque patriótico pelo aproveitamento de ritmos ou melodias populares de [cada país], aberta ou veladamente, em peças de quase todos os gêneros” (p. 93). No Brasil, esse movimento ficou mais evidenciado a partir da década de 1920, sobretudo com o advento da Semana de Arte Moderna (em 1922), havendo grande interesse em conhecer e difundir as raízes folclóricas do nosso país. Esse momento também ficou marcado pela realização de várias expedições antropológicas pelo interior do Brasil, sendo provavelmente a mais famosa delas a coordenada por Mário de Andrade no final dos anos 1930.

O nacionalismo musical teve como percussores nomes como Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892)⁴⁷, Ernesto de Nazareth e Alberto Nepomuceno (1864-1920), sendo este último tido como o principal compositor

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MfldOfeWK2A>. Acesso em 15 de ago. 2019.

⁴⁷ Assista a performance da obra *Variações sobre um tema popular brasileiro*, de Alexandre Levy. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TrO8V0qHyxc>. Acesso em 18 de set. 2019.

do período denominado como pré-nacionalismo. A obra *Série Brasileira* (1891)⁴⁸, de Alberto Nepomuceno, é considerada como o marco inicial do nacionalismo brasileiro. Kiefer (1983, p. 106), por sua vez, concede essa honraria a Brasília Itiberê ao afirmar que “se as tentativas anteriores, conscientes ou inconscientes, eram esporádicas, *A Sertaneja* [1869]⁴⁹ está no início de um movimento contínuo e orgânico de busca consciente, da autoafirmação nacional”. Essa afirmação se baseia em Camêu (1970), que destaca a grande influência da visita ao Brasil do compositor americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) em 1869 na criação de composições eruditas brasileiras baseadas em temática popular, apropriando-se dos temas, dos ritmos, dos títulos e da facilidade de comunicação.

Independente do elemento motivador, o importante é que a partir desse movimento, muitos compositores se propuseram a pesquisar a fundo o folclore brasileiro e utilizaram em boa parte das suas obras temas e ritmos bastante enraizados no cotidiano do povo. Isso possibilitou a popularização da música erudita no Brasil, sendo aceita por integrantes de diferentes camadas sociais, ainda que fosse prioritariamente consumida pelos mais ricos.

Nesse cenário, surge o maior nome da música brasileira: Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Nascido no Rio de Janeiro, Villa-Lobos foi compositor, regente e instrumentista (tocou clarinete, violoncelo, violão e piano). Adepto da vida boêmia, ele frequentou desde cedo as rodas de choro do Rio de Janeiro, o que acabou por influenciar suas obras de maneira considerável e que pode ser verificada na sua série de dezesseis choros compostos entre os anos 1924 e 1929. O grande interesse pela cultura popular o levou a empreender sua primeira grande viagem pelo Nordeste brasileiro em 1905, quando tinha apenas 18 anos. Segundo Mariz (1983, p. 114):

Visitou os Estados do Espírito Santo, Bahia e Pernambuco e lá extasiou-se diante da riqueza folclórica. Meteu-se pelos bairros mais duvidosos da cidade do Salvador e do Recife, em busca de aspectos curiosos do populário local; embrenhou-se nos sertões daqueles Estados, passou temporadas em engenhos e fazendas no interior. A experiência recolhida nessa viagem foi bastante grande. A música dos cantadores, a empostação (ou desempostação) no cantar, a afinação de seus instrumentos primitivos, os aboios dos vaqueiros, o autos e danças dramáticas, os desafios, tudo interessou-o vivamente e despertou-lhe o sentido de brasilidade que trazia no sangue.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRoOP5NhyzM>. Acesso em 18 de set. 2019.

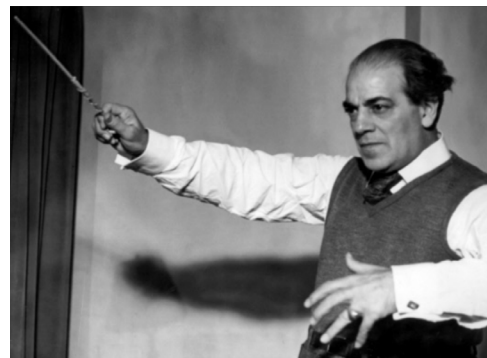
⁴⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gzKe_L83P-c. Acesso em 18 de set. 2019.

De igual maneira, Villa-Lobos empreendeu nos anos seguintes viagens para as outras regiões do país, o que lhe rendeu vasto conhecimento dos elementos singulares brasileiros, contribuindo assim na produção de um grande número de composições baseadas em tais elementos. Como exemplos de obras resultantes dessas expedições podemos citar *Amazonas* (1917)⁵⁰, *Uirapuru* (1917)⁵¹ e *Choro nº 1* (1920)⁵².

A participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922 ocorreu por meio da realização de uma série de 13 concertos, contendo por volta de 5 programas de primeiras audições, porém nenhuma composição específica para o evento. A repercussão em parte negativa da Semana junto à população não lhe tirou o brio, mas lhe motivou a viajar no ano seguinte para Paris (França), com o objetivo de continuar a compor e organizar concertos.

Em 1930, Villa-Lobos regressa ao Brasil como um compositor renomado e bastante reconhecido na Europa. Abismado com o descaso da música dentro das escolas brasileiras, ele elaborou um projeto de educação musical, que obteve inicialmente o apoio do então Interventor de São Paulo, Sr. João Alberto, e que posteriormente foi alçado a nível nacional, coordenado por ele mesmo desde a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) no Rio de Janeiro. Para demonstrar o impacto da sua proposta pedagógica, Villa-Lobos promovia várias demonstrações públicas com corais compostos por até 40.000 vozes. Complementarmente, ele elaborou uma coletânea com 137 arranjos de músicas folclóricas brasileiras, a qual denominou de Guia Prático, para servir como uma ferramenta auxiliar para os professores ensinarem canto orfeônico. Esse momento da educação musical foi tão importante que todas as reformas educacionais entre 1930 e 1961 incluíram o canto orfeônico como elemento obrigatório no currículo escolar. Por isso, muitos estudiosos afirmam que Villa-Lobos foi responsável pelo projeto de educação musical mais longo e de maior repercussão da história do Brasil.

Figura 24 - Heitor Villa-Lobos



Fonte: <https://villa-lobos.tumblr.com/image/188289364307>

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1LbpjOyi2c4>. Acesso em 18 de set. 2019.

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p1sPSAD9SEc>. Acesso em 18 de set. 2019.

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqnVCizyVEU>. Acesso em 18 de set. 2019.

O período de retorno ao país foi extremamente produtivo para Villa-Lobos tanto como compositor quanto como promotor cultural, criando um vasto número de obras e dirigindo vários concertos em diferentes estados brasileiros. Exemplo disso foi a turnê artística composta por 54 concertos em que ele esteve acompanhado pelos pianistas Guiomar Novaes, Souza Lima, Antonieta Rudge e Lucília Guimarães (sua esposa), o violinista belga Maurice Raskin e a cantora Nair Duarte Nunes. É desse período algumas das composições mais conhecidas de Villa-Lobos, tais como as *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), sendo as mais conhecidas a *Tocata*⁵³ da Bachiana nº 2 e a *Ária*⁵⁴ da Bachiana nº 5.

Figura 25 - Heitor Villa-Lobos e crianças numa concentração orfeônica



Fonte: Paoliello (2006)

Por todo trabalho desenvolvido como instrumentista, compositor, regente, educador e promotor cultural, Villa-Lobos recebeu diversas homenagens. Destas, se destacam o título de Doutor Honoris Causa concedido pela Universidade de Nova York (Estados Unidos), o título de fundador e primeiro Presidente da Academia Brasileira de Música e a impressão do seu rosto na nota comemorativa de 500 cruzados. Até os dias atuais, Villa-Lobos é homenageado em diferentes cidades do Brasil, dando nome a estabelecimentos, praças, parques e ruas.

Figura 26 - Oscar Lorenzo Fernandez



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_Lorenzo_Fern%C3%A1ndez

Além de Villa-Lobos, outros compositores nacionalistas também se destacaram bastante. Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) tinha um estilo composicional totalmente diferente de Villa-Lobos, mais próximo aos moldes tradicionais da época, o que lhe rendeu certa popularidade entre os apreciadores e críticos de música erudita. É considerado um dos principais nomes responsáveis pela consolidação do movimento nacionalista. Dentre suas obras, destacam-se o poema sinfônico *Imbapara* (1929)⁵⁵ e a suíte *Reisado do Pastoreio* (1930)⁵⁶, com destaque especial para a peça *Batuque*⁵⁷, sua peça orquestral mais conhecida. Foi professor do Instituto Nacional de

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIG4h7lvj4Y>. Acesso em 18 de set. 2019.

⁵⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YlrMJ_ix0FA. Acesso em 18 de set. 2019.

⁵⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9PN_rgtCLiA. Acesso em 18 de set. 2019.

⁵⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1VhYyFk8B_A. Acesso em 18 de set. 2019.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p7QO3APVTIU>. Acesso em 18 de set. 2019.

Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e fundou o Conservatório Brasileiro de Música em 1936, instituição existente até hoje e responsável pela formação de grandes músicos no Brasil.

Considerado por Mariz (1983) como um dos músicos mais completos que o Brasil já teve, Francisco Mignone (1897-1986) ganhou grande destaque no cenário nacional por haver composto um grande número de obras orquestrais baseadas em temas e ritmos de origem negra e pela grande popularidade dos seus *lieder*⁵⁸ (canção feita para piano e cantor solo) entre os cantores. Dentre as suas obras mais famosas se destacam *Maracatu do Chico Rei* (1929)⁵⁹ e *Festa das Igrejas* (1929)⁶⁰. Em suas obras é possível notar traços de influência de grandes compositores do cenário internacional, tais como Debussy, Ravel, Stravinsky e Manuel De Falla.

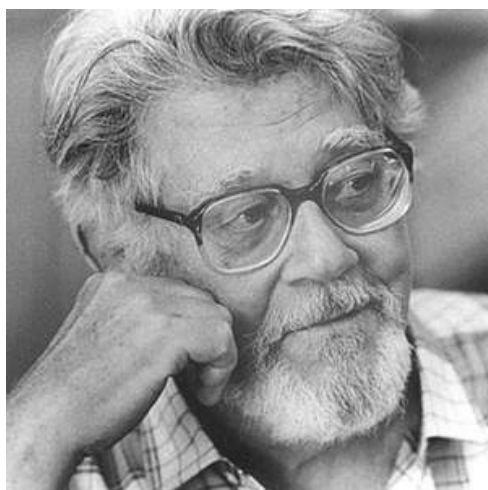
Figura 27 - Francisco Mignone



Fonte: <https://lorenzofernandez.org/fotografias/digitalizar0126/>

A etapa final do nacionalismo (e sua transição para a música contemporânea) foi marcada principalmente pela presença de dois grandes compositores. O primeiro deles, Radamés Gnattali (1906-1988) foi o responsável por introduzir elementos do jazz americano dentro da música erudita brasileira. Conscientemente, esse compositor atuava tanto na música erudita quanto na popular. Da parte

Figura 28 - Radamés Gnattali



Fonte: <https://www.discogs.com/artist/732871-Radam%C3%A9s-Gnattali/tracks>

erudita, pode-se destacar um período em que sofreu grande influência do folclore brasileiro e um pouco de jazz, que perdurou de 1931 a 1940 e que teve em *Rapsódia Brasileira* (1931)⁶¹ sua obra mais famosa. O segundo período, iniciado em 1944, traz como característica um progressivo distanciamento do jazz, adoção de um folclorismo transfigurado, menor virtuosismo e excelência na instrumentação, com destaque para a série *Brasilianas* (1944-1962), composta de 14 obras no total. Gnattali lançou vários discos, dentre os quais chama a atenção o *Tributo a Garoto*, gravado em 1982 com o violonista Raphael Rabelo.

⁵⁸ Lied: canção feita para piano e cantor solo.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2IDDpBoJaV4>. Acesso em 18 de set. 2019.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cNDK8ioaGD4>. Acesso em 18 de set. 2019.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oVRWV2TfyCA>. Acesso em 18 de set. 2019.

O segundo grande nome da etapa final do nacionalismo é Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Um dos principais discípulos intelectuais de Mário de Andrade, Guarnieri compôs diversas canções baseadas em textos do mestre, como, por exemplo, a ópera *Pedro Malazarte* (1952)⁶². Merecem destaque as composições *Dança Brasileira* (1928)⁶³ e *Uirapuru* (1945)⁶⁴. Sua obra obteve difusão internacional, sobretudo nos Estados Unidos a partir do apoio recebido de personalidades renomadas, tais como os compositores Aaron Copland e Charles Seeger e o regente Sergei Koussevitzky.

Figura 29 - Camargo Guarnieri



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Camargo_Guarnieri

2.4 Música Contemporânea Brasileira

Após um período de acentuada valorização do nacionalismo brasileiro, representada pela música moderna discutida anteriormente, ganham espaço no Brasil diferentes correntes estéticas que aqui denominaremos pedagogicamente como **música contemporânea**. Rios Filho (2010, p. 27) define esse termo como “música de concerto composta a partir do século XX que lide com tópicos estéticos e ideológicos modernistas e/ou seus desdobramentos/consequências/oposições de cunho pós-moderno”. Segundo Cavini (2010, p. 77), esse tipo de música apresenta como características comuns:

[...] emprego de linhas melódicas curtas e fragmentadas, emprego de ritmos dinâmicos e sincopados, emprego de harmonias muito dissonantes e encadeamento de acordes inesperados e, finalmente, emprego de timbres totalmente novos, muitos dos quais foram obtidos por meio dos modernos instrumentos de percussão ou mesmo de instrumentos eletrônicos.

Várias foram as correntes estéticas que compuseram o movimento da música contemporânea: impressionismo (ex. Claude Debussy), expressionismo (ex. Arnold Schoenberg), nacionalismo (ex. Béla Bartók), atonalidade (ex. Alban

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3jm0Btyn6KM> (parte 1) e https://www.youtube.com/watch?v=Z_C2C2SXXK1I (parte 2). Acesso em 18 de set. 2019.

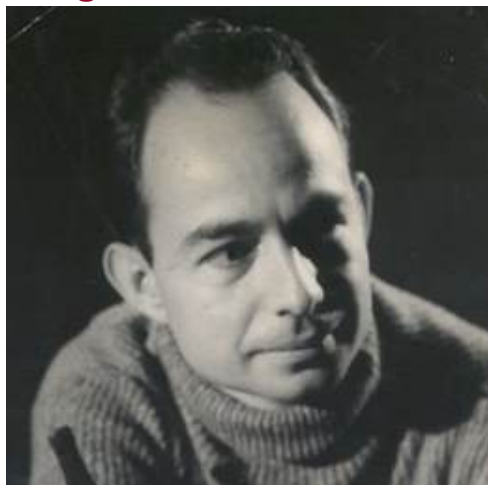
⁶³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Rq-AegoAEs>. Acesso em 18 de set. 2019.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1QtV9j5Syfs>. Acesso em 18 de set. 2019.

Berg), microtonalidade (ex. Charles Ives), influências do jazz (ex. George Gershwin), música aleatória (ex. Pierre Boulez), música concreta (ex. Pierre Schaeffer), música eletroacústica (ex. John Cage) entre outras. No Brasil, essas estéticas influenciaram as carreiras de grandes compositores, como por exemplo Villa-Lobos, os quais iniciaram a produção de músicas que extrapolavam as convenções musicais estabelecidas até aquele momento. A nova música foi recebida com estranheza pela grande maioria do público, não vendo nela as características tradicionais de uma música, o que levou a ser considerada por muitos como ruído.

2.4.1 O movimento Música Viva

Figura 30 - Koellreutter



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hans-Joachim_Koellreutter

A introdução das novas correntes composicionais no Brasil teve como marco a chegada do compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) ao Rio de Janeiro em 1937. Nascido em Freiburg (Alemanha) e discípulo do renomado regente alemão Hermann Scherchen (1891-1966), Koellreutter foi o responsável por apresentar aos compositores brasileiros da primeira metade do século XX a teoria dodecafônica de Arnold Schoenberg. Para isso, criou o **Música Viva**, movimento iniciado em 1939 em parceria com Egídio de Castro e Silva e que se contrapunha

ao nacionalismo, ao buscar a renovação musical brasileira a partir da adoção de uma estética musical de caráter internacionalizante e que fundamentava-se no dodecafonismo de Schoenberg. Esse movimento se estruturava a partir de três linhas de atuação: formação, criação e divulgação (KATER, 2001). Além disso, esse movimento visava também à criação de espaços apropriados para a apresentação e difusão dessa nova música brasileira. Integravam a primeira geração desse movimento compositores como Brasília Itiberê, Octávio Bevilacqua, Andrade Muricy, Alfredo Lage, Werner Singer e Luiz Heitor Corrêa de Azevêdo. Posteriormente, ingressaram no movimento nomes como Edino Krieger, Claudio Santoro e Guerra-Peixe.

As atividades do grupo tiveram início no Rio de Janeiro, resultando, entre outras coisas, na publicação de 12 exemplares da revista *Música Viva*. A partir de 1944,

as ideias do grupo foram disseminadas a partir de uma série de programas na estação de rádio do Ministério da Educação. Desse período, uma série de manifestos foi publicada, dos quais a *Declaração de princípios* (mais conhecido como *Manifesto de 1946*)⁶⁵ foi o mais impactante, documento que definia o fato musical como algo complexo a partir dos enfoques estético, social e econômico (KATER, 2001).

Durante o movimento também foram realizadas várias conferências, audições públicas, publicação de boletins, entre outras ações. As ideias de Koellreutter obtiveram aderência dos três principais centros de composição no Brasil naquele momento (Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia) e foram replicadas por seus alunos. Entretanto, o movimento Música Viva sofreu resistência de importantes compositores brasileiros. Em 1950, Camargo Guarnieri publicou a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, difundida no jornal O Estado de São Paulo e em outros órgãos da imprensa, um manifesto contrário às ideias e métodos de composição empregados por Koellreutter. Para Guarnieri, era fundamental que o jovem compositor obtivesse primeiramente uma sólida formação musical para posteriormente se aventurar nos princípios composicionais defendidos por Koellreutter. Segundo Mariz (1983), Guarnieri considerava o dodecafonismo um refúgio de compositores medíocres. Por estar baseado em regras matemáticas (isto é, não musicais), esse compositor acusava o dodecafonismo de permitir ao leigo produzir música da mesma maneira que alguém altamente dotado de instrução musical. A publicação desse documento e as divergências consequentes do 2º Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga (Tchecoslováquia) levaram à dissolução do movimento no ano de 1950, intensificando nos anos seguintes os debates entre adeptos e contrários ao movimento dodecafônico.

Polêmicas à parte, é essencial compreender a influência dessa nova proposta composicional introduzida no Brasil por Koellreutter, fato que extrapolou os limites da música erudita, chegando a influenciar vários compositores da música popular, mais notadamente em Tom Jobim (de quem foi o primeiro professor de música), Tom Zé, Tim Rescala, Caetano Veloso e Paulo Moura. Essa iniciativa colocou o Brasil dentro das principais correntes composicionais do mundo, ampliando as concepções sobre o que é música e, principalmente, sobre como se faz música. Essas ideias foram importantes também para a estruturação de uma nova concepção de educação musical⁶⁶ no país, sobretudo a partir da década de 1960, ainda mais alinhadas às ideias da pedagogia escolanovista

⁶⁵ Disponível em: <https://www.latinamerica-musica.net/historia/manifestos/2-po.html>. Acesso em 01 de out. 2019.

⁶⁶ Sobre o tema, sugere-se a leitura do livro *Koellreutter educador: o humano como objetivo da Educação Musical* (BRITO, 2017).

de John Dewey, dando suporte à metodologia de ensino baseado em *Oficinas de Música*⁶⁷.

2.4.2 Principais compositores da música contemporânea no Brasil

Assim como no cenário mundial, a música contemporânea no Brasil se desenvolveu a partir de diferentes correntes estéticas. Aqui apresentaremos alguns dos compositores mais referenciados na história da música brasileira do século XX e que influenciaram diretamente no desenvolvimento desse tipo de música no Brasil.

Figura 31 - Cláudio Santoro



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hans-Joachim_Koellreutter

Dos alunos de Koellreutter, Cláudio Santoro (1919-1989) provavelmente tenha sido o de maior representatividade no cenário nacional. Nascido em Manaus, se mudou aos 13 anos de idade para o Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Em 1940, começou a ter aulas com Koellreutter e a fazer parte do Música Viva, se tornando um dos membros mais ativos. Do período dodecafônico, merecem destaque as obras *Sonata n. 1 para violino e piano* (1940)⁶⁸ e as *4 peças para piano solo* (1943)⁶⁹. Em 1947, Santoro conseguiu uma bolsa para estudar em Paris com Nádya Boulanger, uma oportunidade que o fez participar do Congresso de Compositores Progressistas, em Praga. Nesse evento, a música dodecafônica foi condenada como “burguesa decadente” (MARIZ, 1983, p. 261), o que acabou distanciando Santoro das ideias musicais de Schoenberg e o levou a interessar-se mais pela cultura brasileira anos mais tarde.

Natural do Rio de Janeiro, César Guerra-Peixe (1914-1993) iniciou suas atividades como compositor ainda dentro da estética do nacionalismo, seguindo principalmente a tendência clássica. Entretanto, após ter aulas com Koellreutter, despertou o seu interesse pelas novas estéticas composicionais, se tornando o grande nome da geração pós-nacionalista. Essa mudança o levou a destruir todas as suas composições anteriores e a começar a compor obras intencionalmente antinacionalistas, como a *Sonatina para flauta e clarinete* (1944)⁷⁰. Posteriormente,

⁶⁷ Sobre o tema, sugere-se a leitura do livro *Oficinas de Música no Brasil: história e metodologia* (FERNANDES, 2000).

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gSOzq9klxGl>. Acesso em 01 out. 2019.

⁶⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iv_1WRZ_LAE. Acesso em 01 de out. 2019.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1LVsJKG998>. Acesso em 01 de out. 2019.

Guerra-Peixe tentou aproximar as correntes dodecafônica e nacionalista, “substituindo a repetição da série de doze sons por fragmentos de células rítmicas ou melódicas” (MARIZ, 1983, p. 240). Exemplo disso foram as *Miniaturas para piano*⁷¹ (compostas entre 1947 e 1949). Os resultados interessantes o levaram a se interessar cada vez mais pela cultura popular brasileira e, conseqüentemente, a se distanciar da proposta difundida por Koellreutter, findando sua fase experimentalista no ano de 1949.

Figura 32 - Guerra-Peixe



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Guerra-Peixe

Figura 33 - Edino Krieger



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edino_Krieger

Dotado de forte personalidade, Edino Krieger (1928-) é até hoje um dos mais importantes compositores brasileiros vivos. Nascido em Brusque (Santa Catarina), ganhou uma bolsa de estudos do governo catarinense para estudar música no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro em 1943, momento em que teve a oportunidade de frequentar os cursos livres de composição oferecidos por Koellreutter e que o levou a integrar o movimento *Música Viva*. Recebeu em 1945 o Prêmio Música Viva pela obra *Trio de Sopros* (1945) e foi o ganhador da bolsa de estudos do Berkshire Music Center no

ano de 1947, em que teve como membros da comissão julgadora compositores de renome internacional como Henry Cowell e Aaron Copland. Dentre suas obras, se destacam *Música 1952 para cordas* (1952)⁷², *Choro para flauta e cordas* (1952)⁷³ e *Divertimento para cordas* (1959)⁷⁴. Foi o organizador de vários festivais de música contemporânea, sendo um dos criadores da Bienal de Música Contemporânea Brasileira.

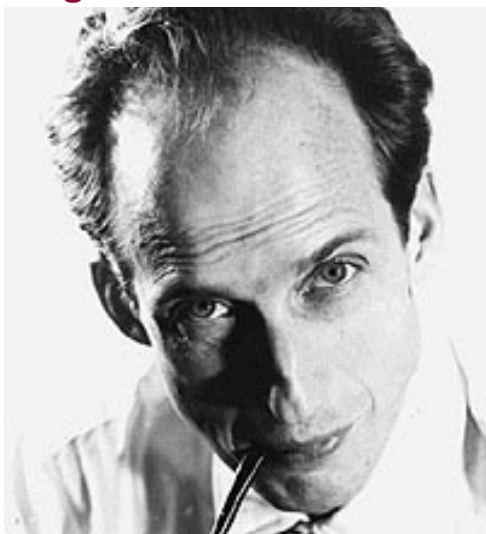
⁷¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wmGQBD1_jso. Acesso em 01 de out. 2019.

⁷² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tMf7PWe4DTE>. Acesso em 01 out. 2019.

⁷³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCSsoY-LDmg>. Acesso em 01 out. 2019.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C0YluDjEM0Y>. Acesso em 01 out. 2019.

Figura 33 - Ernst Widmer



Fonte: http://www.ernstwidmer.ch/index.cfm?framePage=/Biografie_Ernst_Widmer.cfm

Suíço de nascimento, Ernst Widmer (1927-1990) veio ao Brasil a convite de Koellreutter em 1956 e nunca regressou. Formado pelo renomado Conservatório de Zurique, Widmer chegou ao Brasil com a missão de dar aulas dentro dos Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia, evento organizado por Koellreutter e que posteriormente deu origem à criação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tornou-se uma importante referência musical na Bahia, sendo responsável pela criação do Grupo de Compositores da Bahia, bem como pela sua atuação em cargos de gestão dentro da UFBA. Das suas composições, merecem destaque as obras *Quasars* (1970)⁷⁵, *Ondina* (1985)⁷⁶ e *Sinfonia* nº 3 opus 145 (1984)⁷⁷.

2.4.3 Movimentos da música contemporânea decorrentes do Música Viva

Vários outros movimentos tiveram como base as ideias difundidas pelo *Música Viva*. O primeiro deles foi a criação do *Setor de Música da Universidade da Bahia* (atual Universidade Federal da Bahia – UFBA) – S.M.U.B, programa criado por Koellreutter em 1954. O objetivo desse programa era oferecer um “conjunto de cursos livres de todas as matérias musicais e correlatas”, com vistas a “proporcionar ao estudante de música um ensino musical completo, de alto nível, baseado num programa eficiente e atualizado, assim como oferecer aos músicos já formados oportunidade de estudos complementares ou de extensão” (KATER, 2001, p. 343). O S.M.U.B se tornou a sede dos *Seminários Internacionais de Música* (ocorrido entre 1954 e 1962), eventos de grande repercussão e que posteriormente deram origem à Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. O desenvolvimento do S.M.U.B atrelado aos Seminários influenciou diretamente o surgimento do Grupo de Compositores da Bahia, criado em 1966 e composto por Ernst Widmer, Jmary Oliveira (1944-), Fernando Cerqueira (1941-), Lindemberg Cardoso (1939-1989), Walter Smetak (1913-1984) entre outros compositores. Em sua Declaração de Princípios, publicada ainda em 1966, o grupo se declarava

⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PqjF0b8UJ04>. Acesso em 01 de out. 2019.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Kv1MmJ84qE>. Acesso em 01 de out. 2019.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k5Umb2jqJY>. Acesso em 01 de out. 2019.

“contra todo e qualquer princípio declarado” (OLIVEIRA, 2010, p. 40). O Grupo de Compositores da Bahia foi responsável pela criação de uma tradição de composição musical na Bahia, que permanece até os dias atuais.

O segundo movimento de grande relevância foi o *Música Nova*, tendo como idealizadores Gilberto Mendes (1922-2016) e Willy Corrêa de Oliveira (1938-). Esse movimento tem sua origem no “Festival Música Nova”, uma série de festivais idealizada e organizada por Gilberto Mendes por meio da Sociedade *Ars Viva*, evento realizado até os dias atuais. Em 1963, foi publicado o *Manifesto Música Nova*⁷⁸, documento que teve como signatários vários compositores brasileiros, tais como Rogério Duprat, Régis Duprat, Júlio Medaglia entre outros. Segundo Kater (2001, p. 350), nesse documento se reafirmavam alguns dos princípios do movimento *Música Viva*, tais como:

Ênfase na criação moderna, compromisso com a contemporaneidade, música como arte coletiva e refutação do “mito da personalidade”, importância da educação musical, da contribuição de outras áreas do saber, dos meios de informação, da comunicação, internacionalização da cultura e uma nova postura e tomada de posição frente à realidade.

Além disso, os autores do Manifesto buscaram reafirmar o “compromisso total com o mundo contemporâneo”, além de considerar que a “alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo”. Por outro lado, o documento enfatizava que a “música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural”. Finalmente, o Manifesto destaca que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

O terceiro e último movimento que guarda lastro com o *Música Viva* foi a criação da **Bienal de Música Brasileira Contemporânea**. O final dos anos 1960 e início dos 1970 foi bastante intenso para a música contemporânea no Brasil. Especificamente no Rio de Janeiro, o compositor Edino Krieger organizou duas edições do *Festival de Música da Guanabara* (1969 e 1970), que dariam origem à Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Além disso, em 1971, Krieger organizou o *I Encontro de Compositores*, evento que objetivava debater acerca da política e das estratégias de divulgação da produção musical brasileira, bem como serviu de espaço para a criação da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC).

⁷⁸ Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>. Acesso em 01 out. 2019.

Criada em 1975, com o apoio da Sala Cecília Meirelles (então dirigida por Myrian Dauelsberg), a Bienal tem como foco promover um espaço para acolher todas as tendências e gerações musicais, tornando-se um ponto de encontro entre compositores reconhecidos e jovens talentos. A partir de 1981, a Bienal de Música Brasileira Contemporânea passou a ser realizada pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), instituição vinculada ao Governo Federal. Nesses 44 anos de existência, já foram realizadas 23 edições da Bienal, havendo em cada edição uma homenagem a compositores brasileiros de grande relevância nacional e/ou internacional. Assim, a Bienal se tornou o principal evento de música contemporânea no Brasil.

Resumo

Nesta Unidade, você conheceu, de maneira geral, os fatos que contribuíram para a transformação musical ocorrida entre a constituição do Estado Brasileiro enquanto Império até a sua consolidação como uma República Federativa no século XX. Para tanto, optou-se por delimitar essa abordagem pela música erudita feita no século passado. Assim, essa Unidade esteve estruturada em duas partes: 1) música no Brasil Império, destacando as transformações musicais ocorridas entre os diferentes reinados, dando ênfase especial ao Romantismo brasileiro; 2) transição para o Brasil República, focando na música popular (maxixe e choro, especialmente), no movimento Nacionalista e na Música Contemporânea. Dessa forma, esperamos que o conteúdo aqui aprendido sirva de suporte para a realização das atividades previstas.



Referências

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de história da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1958.

BARMAN, Roderick. **Imperador Cidadão**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

BERNARDO, Marco Antônio. **Waldir Azevedo: um cavaquinho na história**. São Paulo: Irmão Vitale, 2004.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da Educação Musical**. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2017.

CABRAL, Sérgio. Uma história secular. In: CHEDIAK, Almir. **Choro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. p. 10-13.

CAVINI, Maristella Pinheiro. **História da Música Ocidental: uma breve trajetória desde o século XVIII até os dias atuais**. Coleção UAB-UFSCar – Educação Musical – História da Música e da Educação Musical 2. São Carlos: EdUFSCar, 2010.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Oficlice**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/oficlidade>. Acesso em 28 ago. 2019.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. 3ª. reimp. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Jorge Zahar Ed., 2009.

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

FERNANDES, José Nunes. **Oficinas de música no Brasil: história e metodologia**. 2. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2000.

FONTENELE, Ana Lúcia. A música popular urbana no final do século XIX e início do século XX no Brasil e sua influência nos arranjos da fase madura da carreira de Pixinguinha. **Resonancias**, v. 20, n. 39, p. 155-174, jul./nov. 2016.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. 4. ed. Porto Alegre: Movimento 1997.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o maxixe**. 2009. 144f. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo, 2009.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MORAIS, Renant Araújo. A escolar de primeiras letras no Brasil Império (1822-1889): precariedade e exclusão. **Plures Humanidades**, v. 18, n. 2, p. 127-142, 2017.

- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OLIVEIRA, Paula. **Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974)**: desenvolvimento e identidade. 2010. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.
- PAOLIELLO, Guilherme. Villa-Lobos e o canto coletivo na Era Vargas (1930-1945). **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 1, p. 151-159, jul. 2006.
- QUADROS JR., João Fortunato Soares; LORENZO, Oswaldo. Música na escola: uma revisão das legislações educacionais brasileiras entre os anos 1854 e 1961. **Música Hodie**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 175-190, 2012.
- RIOS FILHO, Paulo. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas-RS, nº 3, p. 27-57, 2010.
- ROLLING STONES. 100 maiores músicas brasileiras. 2009. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/37/as-100-maiores-musicas-brasileiras/>. Acesso em 28 ago. 2019.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. v. 1: 1901-1957. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- TABORDA, Márcia. As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950). **Historia Actual Online**, n. 23, p. 137-146, 2010.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- VEIGA, Cynthia Greive. **História da educação**. São Paulo: Ática, 2007.

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS SÉCULOS XX E XXI

Objetivos

- Identificar as características principais que estruturaram a música popular brasileira nos séculos XX e XXI;
- Compreender os contextos histórico e sociocultural que suportaram essa produção musical;
- Reconhecer auditivamente obras de diferentes autores do Brasil contemporâneo.

O início do século XX foi marcado por diferentes acontecimentos que marcaram o desenvolvimento da música popular brasileira, tanto no que diz respeito à quantidade de gêneros musicais como também as características destes. Nesta Unidade veremos (de maneira bastante sintetizada) alguns dos principais fatores de influência e sobretudo um pouco dos movimentos e gêneros musicais atuais.

Primeiramente, é importante salientar que o século XX marcou a chegada dos registros fonográficos no Brasil, fato que possibilitou a difusão e a comercialização física da música. A primeira gravadora do país foi a Casa Edison, fundada em 1902 por Frederico Figner no Rio de Janeiro e que representava vários selos da empresa alemã Odeon Records. As gravações iniciais eram feitas com o uso de cilindros fonográficos (utilizados nos fonógrafos criados por Thomas Edison), sendo anos mais tarde substituídos por discos (usados em gramofones).

A primeira música gravada pela Casa Edison foi o lundu *Isto é Bom*⁷⁹, composição de Xisto Bahia interpretada pelo cantor Manuel Pedro dos Santos (mais conhecido como Baiano). O sistema de gravações impactou o mundo da música, influenciando significativamente em diferentes aspectos da produção musical: qualidade e potência vocal do(s) cantor(es), tipo de instrumentação utilizada, duração, tema e estruturação das canções etc. Dessa maneira, passaremos em seguida a tratar de um dos gêneros

⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=orkpDm0fY0E>. Acessado em 02 de nov. 2019.

que foram mais influenciados por essa transformação e que acabou estabelecendo uma relação simbiótica com o mercado fonográfico: o samba.

3.1 O Samba

Gênero musical de origem afro-brasileira, o samba tem sua origem na Bahia, mas se popularizou em maior medida no Rio de Janeiro, sendo elevado à posição de música nacional a partir dos anos 1930, se tornando um dos principais elementos representativos da cultura brasileira no exterior (NAPOLITANO, 2002). A palavra “samba” surge originalmente para identificar divertimentos populares da Bahia no final do século XIX:

[...] na Bahia chama-se ‘samba’ o que no Rio de Janeiro se denominava ‘chiba’, no Estado de Minas, ‘cateretê’, e no Estados do Sul, ‘fandango’. [Trata-se de uma] dança de roça, ao ar livre, em que por instrumentos entram o violão, a viola de arame, o cavaquinho, sob a toada dos quais se canta e se sapateia ao ritmar das palmas, dos pratos e dos pandeiros (SANDRONI, 2003, p. 87).

Sandroni (2003) traz a ideia de que o samba tenha se originado a partir de duas vertentes. Primeiramente, pela vertente **folclórica**, substitui o batuque e dá origem ao samba-de-umbigada baiano, reforçado pela hipótese de que o nome desse gênero tenha se originado de *semba*, um gênero musical africano que significa umbigada ou batuque (SHAHRIARI, 2016). Tal hipótese possui, todavia, poucas evidências históricas, sendo construída e repassada basicamente a partir de relatos. A segunda vertente, **popular**, estabelece que o samba tenha surgido dos gêneros populares brasileiros de grande popularidade em vários locais do Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, tais como o maxixe e o tango. Apesar dessa discussão, Sandroni (2003) aponta como elemento fundamental do samba a presença da síncope característica, algo já existente desde o lundu do século XVIII (ver Unidade 1).

A transferência da mão de obra escrava da Bahia para o Vale do Parnaíba, atrelada ao declínio da cafeicultura, à abolição da escravatura e ao desenvolvimento comercial dos Estados do Sudeste brasileiro levaram à migração intensificada dos negros para a cidade do Rio de Janeiro, habitando principalmente os bairros da periferia. De acordo com Vianna (2004), as casas das tias “baianas”, como Amélia, Ciata e Prisciliana, foram os redutos onde se desenvolviam as festas de terreiro, regadas a batuques e umbigadas, dando origem à primeira formatação do samba.

Diferentes autores apontam para a existência de dois estilos de samba diferentes. O primeiro, **estilo antigo**, é caracterizado por Sandroni (2003) como um samba mais amaxixado, feito em rodas e utilizando instrumentos como piano, cavaquinho, violão, flauta, clarineta, cordas e metais, isto é, instrumentos de origem europeia, sendo em grande parte “associado a Tia Ciata e aos compositores que frequentavam a sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha e Pixinguinha” (p. 137). Esse autor destaca que o estilo antigo adotava como padrão rítmico uma estrutura conhecida como **paradigma do tresillo**, que corresponde à imparidade rítmica num ciclo de 8 pulsações (3+3+2 e suas variantes), baseada fundamentalmente na síncope característica:

Figura 35 - Paradigma do tresillo



Fonte: Sandroni (2003)

Por outro lado, Máximo e Didier afirmam que as músicas do **estilo novo** (também conhecido como estilo do Estácio) surgiram a partir de refrãos improvisados dentro das rodas de samba, em que eram utilizados violão ou cavaquinho e uma base percussiva compostas de instrumentos de origem africana ou inventados no Brasil, tais como tamborim, surdo, cuíca e pandeiro. Esse estilo aparece associado aos compositores que viviam ou frequentavam o bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro: Ismael Silva (1905-1978), Nilton Bastos (1899-1931), Alcebíades Barcelos (mais conhecido como Bide) (1902-1975), e Sílvio Fernandes (também conhecido como Brancura) (1908-1935). A estrutura rítmica predominante do novo estilo fundamentava-se no que Sandroni (2003) chamou de **paradigma do Estácio**, ritmo baseado em variações da síncope característica e estruturado geralmente em 16 pulsações (2+2+3+2+2+2+3 e suas variantes).

Figura 36 - Paradigma do Estácio



Fonte: Sandroni (2003)

Os sambas do início do século XX geralmente eram composições coletivas realizadas em rodas de partido-alto⁸⁰ e sem registro de autoria. Em 1916, Ernesto dos Santos (mais conhecido como Donga), registrou a canção “Pelo Telefone”, se tornando um marco para o surgimento dos sambas de autoria. Além disso, iniciou-se o surgimento de parcerias entre os compositores: um compunha o refrão e outro compunha as estrofes. Outro fator que influenciou diretamente na formatação do samba foi o surgimento do registro fonográfico, em especial a criação da Casa Edison a partir de 1902, principal gravadora do início do século (NAPOLITANO, 2002). De acordo com Sandroni (2003), o samba gravado era totalmente diferente daquele praticado nas rodas de samba, apresentando uma estrutura clara e bem definida no formato refrão e segundas partes (estrofes com letras variadas e que não permitiam improvisos), versos em formato de quadras e inclusão de introduções instrumentais.

Ao longo dos anos, o samba se transforma e começam a surgir diversas variações, tais como:

- **Samba-canção**⁸¹: criado em 1928, o samba-canção apresenta melodia mais elaborada, de caráter mais sentimental e andamento lento, “uma criação de compositores semieruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro” (TINHORÃO, 1991, p. 151).
- **Samba-choro**⁸²: de maior complexidade harmônica e melódica, pode ser definida como a versão cantada derivada do choro instrumental e que ganhou difusão a partir de 1934;
- **Samba-de-breque**: essa variação tem como origem a inclusão do “breque”⁸³ no samba, definido por Tinhorão (1991, p. 162) como “uma parada ou interrupção do desdobramento melódico, que torna possível a interpolação de uma frase ou outra”. Apareceu pela primeira vez na música *Jogo proibido*⁸⁴, de Moreira da Silva, em 1936;
- **Samba-enredo**⁸⁵: o samba-enredo surge a partir da década de 1940 como o tipo de música característico das escolas de samba, estruturado a partir de versos (ou enredo) que tinham como objetivo dramatizar uma história escolhida como tema do desfile carnavalesco;

⁸⁰ “Espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral [...] e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão” (Lopes apud SANDRONI, 2003, p. 104).

⁸¹ *Linda Flor* (1928), de Henrique Vogeler e Luis Peixoto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pQ9ylqPhtgA>. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁸² *Conversa de Botequim* (1935), de Noel Rosa, Oswaldo Gogliano e Vadico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ph33N1EaJuE>. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁸³ Do inglês *break*, então popularizado como referência ao freio instantâneo dos novos automóveis.

⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=orkpDm0fY0E>. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁸⁵ *Peguei um Ita no Norte* (1993), de Demá Chagas, Arizão, Bala, Guaracy e Celso Trindade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-bA6kQITgz8>. Acessado em 02 de nov. 2019.

- **Samba-exaltação**: variação caracterizada pelo uso de letras de cunho patriótico e que ressaltam as belezas do Brasil, com acompanhamento instrumental realizado por orquestra, tornando-a uma das variações mais sofisticadas do samba. O mais famoso samba-exaltação é a música *Aquarela do Brasil* (1939)⁸⁶, composição de Ary Barroso e Aloysio Oliveira.

Até a década de 1930, o samba e seus protagonistas foram enormemente perseguidos, tido como um gênero musical associado a comportamentos socialmente indesejáveis, como a vadiagem e a malandragem. Assim como na canção *Lenço no pescoço* (1933)⁸⁷, de Wilson Batista, o sambista era reconhecido pelo “chapéu de lado, tamanco arrastando, lenço no pescoço e navalha no bolso”. Além disso, a ele eram associadas atitudes corporais específicas, tais como “a famosa ginga, a maneira de andar bamboleando o corpo e arrastando os pés” (SANDRONI, 2003, p. 169). Por tudo isso, o samba produzido nos morros cariocas com instrumentos percussivos de origem afro-brasileira, por músicos sem instrução formal, em sua maioria descendentes de escravos, e com menor poder aquisitivo era desprezado pelas populações das classes mais abastadas, sendo caracterizado como uma música de menor valor cultural.

Entretanto, o fortalecimento do carnaval de rua com o advento das escolas de samba (provenientes dos antigos blocos carnavalescos) e seus sambas-enredo, a criação de espaços socialmente mais abertos para veiculação do samba (como os botequins), a adoção do estilo do Estácio como o “samba de raiz” e sua conseqüente popularização entre todas as camadas sociais do Rio de Janeiro fizeram com que esse gênero se fortalecesse a ponto de se transformar em símbolo de nacionalidade, rebaixando todos os demais gêneros musicais à categoria de regional (VIANNA, 2004). Com isso, houve um aumento considerável no número de gravações fonográficas e conseqüente mercantilização do samba, tornando-se o gênero musical mais executado no período de instalação do rádio no Brasil. Contudo, é importante destacar que o samba continua seu processo evolutivo, apresentando novas variações (tal como o sambalanço, de Jorge Ben Jor) e incorporando inovações do mundo contemporâneo, mas evitando fugir da essência desenvolvida na sua gênese. Os maiores nomes do samba nos últimos anos foram Martinho da Vila⁸⁸, Beth Carvalho⁸⁹ e Zeca Pagodinho⁹⁰, responsáveis por abrir as portas aos artistas das novas gerações. A importância do samba foi muito reconhecida, chegando a ser considerado como Patrimônio

⁸⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z9dV3XQk76c>. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmD6D0zAGnc>. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁸⁸ Assista a música *Madalena do Jucú* (1997), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_OHjRAHd4eY. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁸⁹ Assista a música *Camarão que dorme a onda leva* (1983). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmD6D0zAGnc>. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁹⁰ Assista a música *Faixa Amarela* (1999). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7YaHP3u4UK4>. Acessado em 02 de nov. 2019.

Imaterial do Brasil, título outorgado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tanto às matrizes do samba do Rio de Janeiro (em 2005) quanto ao samba de roda do Recôncavo Baiano (em 2004), que foi também reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade no Brasil pela Unesco em 2005.

Figura 37 - Beth Carvalho



Fonte: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/morre-beth-carvalho-aos-72-anos/>

Figura 38 - Martinho da Vila



Fonte: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/martinho-da-vila-lanca-album-pelos-60-anos-de-carreira/>

Figura 39 - Zeca Pagodinho



Fonte: <https://www.revistaversar.com.br/zeca-pagodinho-e-internado-em-hospital-do-rio-e-passa-por-cirurgia/>

3.2. O Rádio

Figura 40 - Rádio



Fonte: https://www.philips.pt/c-p/OR7000_12/radio-original

A primeira transmissão de rádio no Brasil foi realizada no dia 07 de setembro de 1922, um discurso do então presidente da República Epitácio Pessoa em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil, seguido da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. Entretanto, a radiodifusão se estabeleceu apenas no ano seguinte, com a criação da Rádio Sociedade, fundada no Rio de Janeiro por Edgard Roquette-Pinto e Henrique Morize. Ferraretto (2012) apresenta uma proposta de periodização do rádio no Brasil:

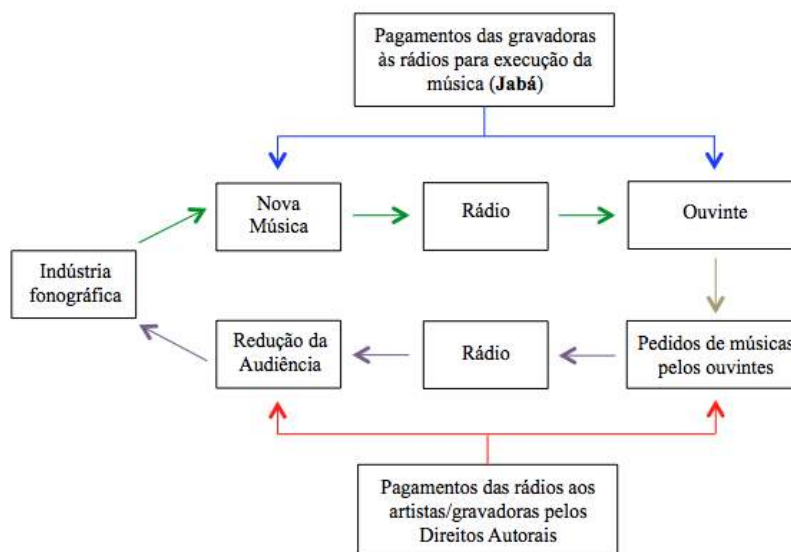
- *Fase de implantação*, que compreende o final da década de 1910 até a segunda metade dos anos 1930, correspondendo à etapa de instalação das primeiras estações de radiotransmissão no país;
- *Fase de difusão*, ocorrida entre o início da década de 1930 e a segunda metade dos anos 1960, momento marcado pelo surgimento das radionovelas. Nesse período tem início a publicidade radiofônica, regulamentada pelo Decreto nº 21.111, de 1932, abrindo a possibilidade de exploração comercial dentro das emissoras estatais, passando gradativamente de um serviço público a um negócio comunicacional;
- *Fase de segmentação*, que abarca o final da década de 1950 ao início do século XXI, etapa marcada pelo surgimento da televisão e a necessária adaptação para coexistir com esse novo e impactante veículo comunicacional.

O rádio se remodela, fazendo surgir três importantes figuras da comunicação: a) o **comunicador popular**, possuidor de uma comunicação coloquial que buscava dialogar com os integrantes das camadas C, D e E, responsável pela veiculação de músicas de caráter massivo, constante prestação de serviços e exploração do noticiário policial; b) o **DJ (*disk-joquei*)**, comunicador responsável pelo rádio musical jovem, direcionado ao público adolescente e universitário das classes A e B; c) o **âncora**, preferido pelos adultos das classes média e alta, este comunicador era responsável pelo radio-jornalismo.

- **Fase de convergência**, período marcado pelo estabelecimento da telefonia celular e da Internet no Brasil, compreendendo meados da década de 1990 até a atualidade. O rádio começa a dialogar com as novas mídias digitais, oferecendo conteúdos em *streaming* e *para download*, diversificando drasticamente a sua programação na tentativa de atingir diferentes nichos. Além disso, nos últimos anos, várias emissoras introduziram a transmissão dos programas de rádio com imagem, utilizando-se de plataformas como *Youtube*, *Facebook* e *Instagram*.

A indústria fonográfica foi bastante impulsionada pela expansão radiofônica, a partir dos altos investimentos de setores produtivos da sociedade, tais como a indústria elétrica. Por outro lado, as emissoras radiofônicas tinham nas verbas de promoção fonográfica (prática conhecida como **jabá**⁹¹) uma de suas principais fontes de faturamento (HERSCHMANN; KISCHINHEVSKY, 2011). Essa situação resultou na criação de um ciclo contínuo de promoção da indústria fonográfica que vigora até os dias atuais.

Figura 41 - Ciclo de promoção da indústria fonográfica



Fonte: Elaborada pelo Autor

⁹¹ Termo usado para definir as “gratificações” que as grandes gravadoras oferecem às emissoras de rádio para tocar a música de seus artistas.

A frequente presença no rádio alavancou a carreira de muitos artistas, alçando-os ao posto de primeiros ídolos nacionais, já na década de 1940, tais como Cauby Peixoto, Dorival Caymmi, Carmen Miranda, Emilinha Borba e Grande Otelo, alguns destes conseguiram projeção internacional no período como Era de Ouro do Rádio. Esse predomínio só foi superado quando a televisão conquistou a adesão de grande parte da população, já na década de 1960, oferecendo ao telespectador tanto som quanto imagem. Ainda assim, pesquisas apontam que o rádio se mantém como um dos veículos de comunicação mais influentes no século XXI (QUADROS JR., 2017), criando novas formas de interação com o seu público, diversificando a sua programação e introduzindo as inovações tecnológicas que apareceram no decorrer dos anos, dialogando, sobretudo, com a Internet.

3.3 A Bossa Nova

Música de harmonia dissonante, melodia sofisticada e ritmo sincopado, a bossa nova é um gênero musical surgido no Rio de Janeiro no final da década de 1950 que mescla influências do samba, do jazz, do blues e da música impressionista de Claude Debussy (NAVES, 2004). O marco inicial desse gênero foi o lançamento da canção *Chega de Saudade* (1959)⁹² por João Gilberto, composição de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, na qual foi apresentada uma batida diferente ao violão e uma forma suave e introspectiva de se cantar, bem distinto dos cantores que faziam sucesso até então. Napolitano (2002, p. 62) destaca as inovações trazidas pelo novo gênero:

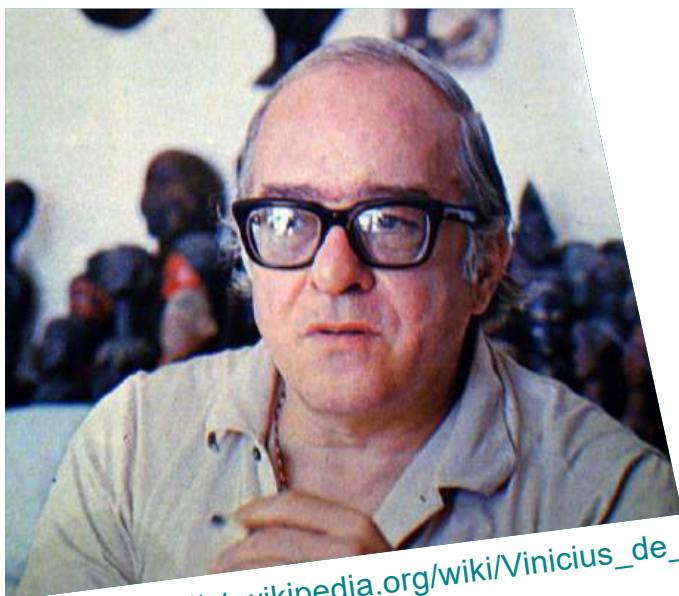
[...] sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia-ritmo-melodia) que deixavam de ser vistos como um mero apoio ao canto (voz). A partir daí, houve uma espécie de limpeza de ouvidos, desqualificando tudo que fosse identificado como exagero musical: ornamentos dramatizantes, tessituras muito compactas, vozes operísticas e letras passionais narrativas.

Segundo Tinhorão (2010, p. 328), a bossa nova foi uma criação de jovens de famílias das classes média e alta do Rio de Janeiro interessados em “tocar samba em estilo de *jazz*, com liberdade de improvisação e sem preocupação

⁹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CX6XQ1huZOA>. Acessado em 02 de nov. 2019.

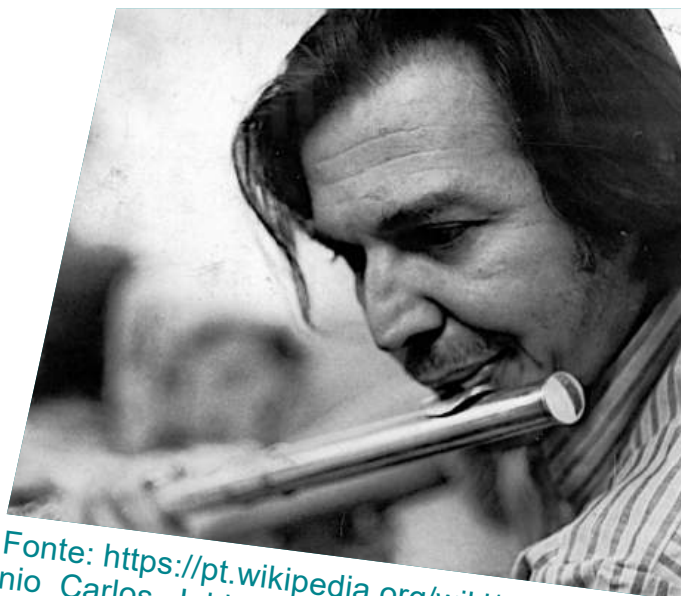
de tempo”. Para além das questões musicais, pode-se pontuar que a separação social ocorrida no Rio de Janeiro dos anos 1950, colocando os ricos na Zona Sul e os pobres nos morros e na Zona Norte, foi um fator significativo no surgimento desse gênero musical (TINHORÃO, 1991). Essa segregação gerou como consequência a alienação do público juvenil de maior poder aquisitivo em relação às músicas que compunham a tradição popular naquele momento, aproximando-se em maior medida dos gêneros provenientes do exterior, tais como o *bebop*, o *jazz* e a música erudita. Como consequência, a bossa nova tornou-se o gênero musical preferido dos integrantes das camadas sociais mais elevadas, tendo como principais nomes João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Nara Leão, Carlos Lyra e Roberto Menescal.

Figura 42 - Vinícius de Moraes



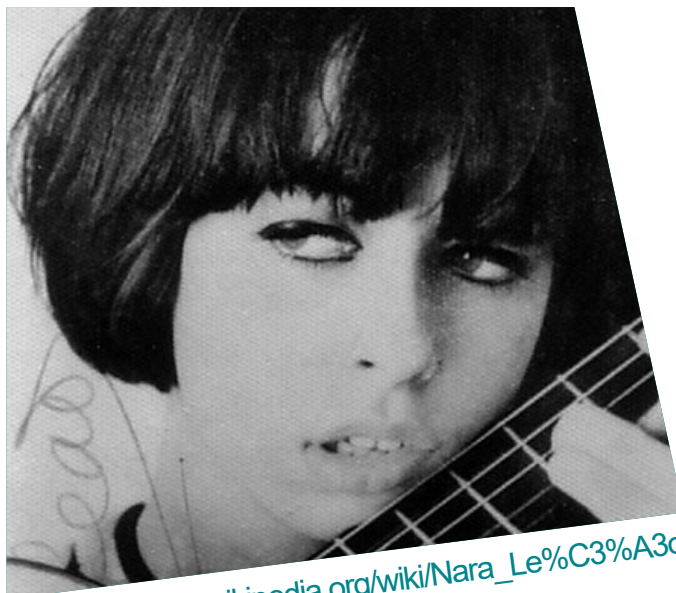
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vinicius_de_Moraes

Figura 43 - Tom Jobim



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Carlos_Jobim

Figura 44 - Nara Leão



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nara_Le%C3%A3o

3.4 Movimentos musicais pós-1960

Os anos 1960 foram marcados pela tentativa de nacionalização ou aproximação da bossa nova às tradições musicais populares do Brasil. A primeira delas foi a criação da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira, que posteriormente ficou conhecida como MPB) em 1965, um movimento que trazia como inovação a tentativa de tensionar a sutileza interpretativa e o tratamento anticontrastante das canções (características dos bossa-novistas) com a incorporação de elementos musicais de outros gêneros mais populares, tais como o forró e o frevo (NAPOLITANO, 2002). A MPB incorporou tanto artistas provenientes da bossa nova (tal como Nara Leão e Edu Lobo), como também agregou diversos artistas em início de carreira (como Elis Regina, Gilberto Gil e Chico Buarque). Como exemplos dessa nova estética musical, podemos citar as canções *Arrastão* (1965)⁹³, de Edu Lobo, *Disparada* (1966)⁹⁴, de Geraldo Vandré e Theo de Barros Filho, e *A Banda* (1966)⁹⁵, de Chico Buarque.

Figura 45 - Premiação da 3ª edição do Festival de Música Popular Brasileira, os finalistas Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Elis Regina. No cartaz (ao fundo), Jair Rodrigues e Nara Leão



Fonte: <https://twitter.com/semioticas/status/1118535722364022784>

⁹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nxTULa_ehJ8. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=82dRs2z6iQs>. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁹⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wFPPawLq_5Q. Acessado em 02 de nov. 2019.

A instalação da Ditadura Militar em 1964 e as decorrentes transformações sociais e políticas no país, sobretudo a partir da promulgação dos Atos Institucionais, conduziu a classe artística à criação cada vez maior de uma arte popular revolucionária que demonstrasse a sua ideologia e o seu engajamento políticos. Isso foi refletido nas canções apresentadas nos diferentes festivais de música ocorridos no Brasil, ganhando destaque cada vez mais as canções de protesto (sobretudo contra o regime ditatorial vigente). O primeiro espetáculo de caráter contestador foi o *Opinião* (1964)⁹⁶, que reuniu no palco os cantores Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale e simbolizou um protesto contra o processo de remoção das favelas no Rio de Janeiro (SEVERIANO; MELLO, 1998). Tinhorão (1991) relata que a contínua adesão do público às canções de protesto levou ao governo brasileiro a adotar cada vez mais medidas que promovessem a repressão e endurecimento da censura, inclusive com a prisão e deportação de nomes importantes do cenário artístico, tais como Ferreira Gullar e Chico Buarque.

Esse contexto também influenciou a criação de novos movimentos musicais, como o Tropicalismo, o Clube da Esquina e o Movimento Armorial. Sobre o primeiro, ele teve como marco inicial as apresentações de *Alegria, Alegria* (1967)⁹⁷, de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque* (1967)⁹⁸, de Gilberto Gil, no Festival da TV Record de 1967 (CARVALHO, 2009). A tropicália (ou tropicalismo) foi um movimento cultural brasileiro que visava à abertura da música brasileira às tendências estéticas e inovações que aconteciam no cenário internacional (NAPOLITANO, 2002). Buscava realizar com o rock americano e inglês um processo semelhante ao que a bossa nova fez com relação ao jazz, valorizando muito mais a universalização do que a regionalização (algo defendido pela MMPB). Para exemplificar essa distinção, trazemos a observação de Tinhorão (1991, p. 250):

[...] enquanto no acompanhamento da música Disparada, no II Festival de Música Popular Brasileira, de 1966, um ritmista tirava som de uma queixada de boi, na apresentação de *Alegria, Alegria*, um ano depois, o cantor-compositor Caetano Veloso fazia-se acompanhar por jovens argentinos e à base de guitarras elétricas e de percussão estereotipada a partir do ritmo do rock de consumo.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p-1-4sFqfLg>. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wWhnq5YcBfk>. Acessado em 02 de nov. 2019.

⁹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bl7xHuEtlyg>. Acessado em 02 de nov. 2019.



Figura 46 - Jorge Benjor, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes e Gal Costa
Fonte: <https://arteref.com/movimentos/a-tropicalia-e-12-curiosidades-que-voce-precisa-conhecer/>

O movimento tropicalista teve muita força no campo musical, porém também avançou em outras linguagens artísticas, tais como as artes plásticas (com Hélio Oiticica), o cinema (com Glauber Rocha) e o teatro (José Celso Martinez Correa). Uma influência importante que norteou esse movimento foi o movimento antropofágico, proposta idealizada entre as décadas 1920 e 1930 por artistas como Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, e que tinha como princípio absorver a cultura estrangeira, mesclá-la com elementos da cultura nacional e, posteriormente, regurgitá-la em forma de uma criação nova. O tropicalismo chega ao seu final após a prisão e exílio dos seus principais líderes, Caetano e Gil, o que acabou desarticulando o movimento a partir de 1968.

Figura 47 - Ariano Suassuna



Fonte: <https://www.todoestudo.com.br/artes/movimento-armorial>

Ao contrário do que pregava o tropicalismo, o movimento armorial tinha na cultura popular sua principal matéria-prima, concebendo esta como a expressão mais autêntica de brasilidade (LIMA, 2010). O seu idealizador foi o poeta e escritor pernambucano Ariano Suassuna, que conseguiu por meio da política fomentar a proposta desse movimento e articular artistas de diferentes linguagens (como pintura, música, literatura e dança) em prol da luta contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira. O movimento Armorial teve início em 1970 e a escolha do seu nome foi motivada primeiramente pela sua ligação com a heráldica, “uma arte eminentemente popular, existente desde os ferros de marcar o boi do Sertão nordestino, até os estandartes, as agremiações carnavalescas, as bandeiras e escudos dos clubes de futebol” (COSTA, 2011, p. 19). Em segundo lugar, pela beleza e pela curiosidade que o nome desperta em quem ouve. O movimento se tornou bastante reconhecido do público brasileiro muito em função da literatura de cordel, da xilogravura e da música. Foram frutos desse movimento grupos como Quinteto Armorial⁹⁹, Balé Armorial do Nordeste¹⁰⁰ (atual Balé Popular de Recife) e a Quarteto Romançal¹⁰¹. A influência da arte armorial é sentida até os dias de hoje e tem como seu principal expoente o artista Antonio Nóbrega¹⁰².

3.5 O Rock Brasileiro

O rock é um gênero musical surgido nos Estados Unidos nos anos 1950, fruto da combinação entre o *rock'n'roll* e o *rockabilly*, gêneros originados do blues, do country e do Rhythm and Blue. Suas características principais são as letras simples acompanhadas de música que possui um ritmo rápido e dançante, executado por um conjunto geralmente formado por guitarra elétrica, baixo elétrico e bateria (STARR; WATERMAN, 2007). Suas canções tem como base o compasso quaternário (4/4) que utilizam uma estrutura de verso-estribilho. Entretanto, as fusões com outros gêneros musicais e as inovações incorporadas com o passar dos anos tornou bastante complexa a tarefa de definir, de forma precisa, esse gênero na atualidade.

⁹⁹ Assista *Revoada* (1974). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5qQlnugi1Es>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LTpF0Rxb5TE>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dc64W8IGQ-U>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁰² ASSISTA RASGA DO NORDESTE (2014). DISPONÍVEL EM: <HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=WHRRRLPHCK84>. ACESSADO EM 02 DE NOV. 2019.

O rock foi introduzido no Brasil no ano de 1955, com a regravação da música *Rock around the clock* (1955)¹⁰³, de Bill Haley & Hill Comets, na voz de Nora Ney (FRÓES, 2004). Dois anos mais tarde, Cauby Peixoto gravou o primeiro rock legitimamente brasileiro, *Rock and Roll em Copacabana* (1957)¹⁰⁴, de Miguel Gustavo, música que obteve grande sucesso na época. Entretanto, os primeiros ídolos desse gênero no Brasil foram os irmãos Tony e Celly Campello, atingindo grande êxito com o LP *Forgive Me/Handsome Boy* (em 1958) e posteriormente em suas carreiras solo.

O recente sucesso do rock influenciou a criação de um movimento musical nascido em meados da década de 1960 denominado **Jovem Guarda**, também conhecido como iê-iê-iê, bastante influenciado por ídolos internacionais como Elvis Presley e Chuck Berry, e que tinha como líderes artistas como Roberto Carlos¹⁰⁵, Erasmo Carlos¹⁰⁶ e Wanderléa¹⁰⁷. Sua música tinha um ritmo acelerado e dançante, com letras românticas e de fácil assimilação, conseguindo grande penetração entre o público juvenil. Outros nomes importantes desse movimento foram Ronnie Von, Jerry Adriani, Eduardo Araújo e Renato e seus Blue Caps (ZAN, 2013).

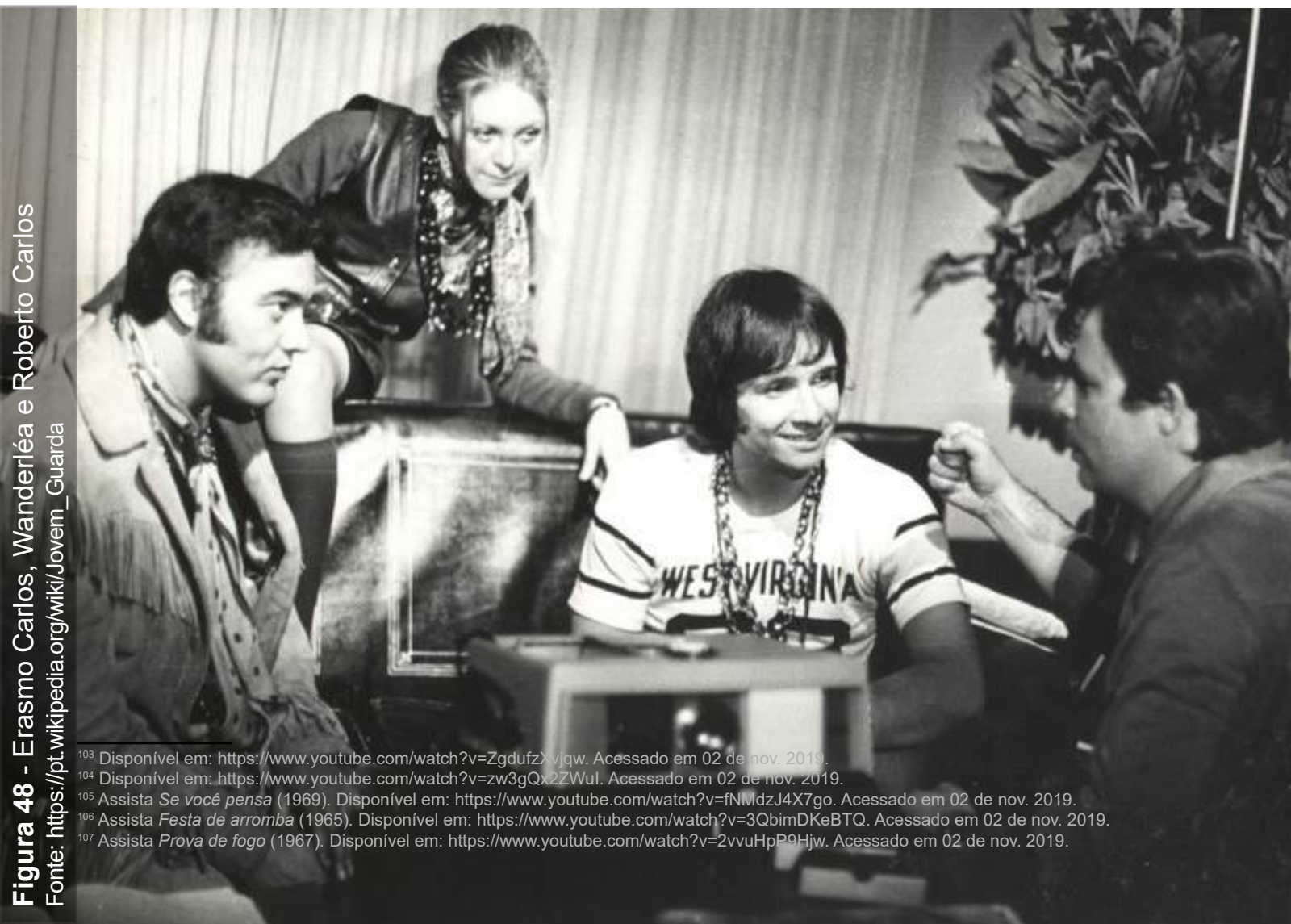


Figura 48 - Erasmo Carlos, Wanderléa e Roberto Carlos
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jovem_Guarda

¹⁰³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgdufzXvjw>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zw3gQx2ZWuI>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁰⁵ Assista *Se você pensa* (1969). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fNmdzJ4X7go>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁰⁶ Assista *Festa de arromba* (1965). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3QbimDKeBTQ>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁰⁷ Assista *Prova de fogo* (1967). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2vuuHpP9Hjw>. Acessado em 02 de nov. 2019.

As transformações ocorridas no rock mundial nos anos 1970, especialmente lideradas por grupos como The Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan e Led Zeppelin, bem como o surgimento do movimento hippie produziram efeitos significativos no rock nacional. Artistas como Mutantes¹⁰⁸, O Terço¹⁰⁹, Novos Baianos¹¹⁰, Raul Seixas¹¹¹ e Secos e Molhados¹¹² adotaram uma proposta de criação musical diferente dos padrões artísticos até então conhecidos. Napolitano (2002, p. 71) afirma que o rock brasileiro nesse período pode ser caracterizado como um espaço alternativo marcado por “incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a continuidade das ousadias estéticas e comportamentais do tropicalismo de 1968”. Esse movimento ocorreu durante a Ditadura Militar brasileira, sendo indubitavelmente influenciado pela constante censura e repressão sofridas durante esse período. Além disso, tem início a realização dos festivais de rock, sendo o maior deles o Hollywood Rock, ocorrido em 1975 e que contou com a participação dos principais nomes de gênero no país.

Figura 48 - Representantes do Rock Brasileiro dos anos 1980



Fonte: <http://www.rocknaveia.com.br/qual-foi-a-melhor-banda-de-rock-nacional-dos-anos-80/>

A popularização do rock ocorreu na década seguinte, com músicas que abordavam temas mais urbanos, falando da vida cotidiana. Encabeçado por bandas como Titãs e Os Paralamas do Sucesso, o rock brasileiro dos anos 1980 teve como marca o processo de redemocratização pelo qual o Brasil passava. Assim, a música desse período mostra como principais características uma grande influência da cena rock internacional (assim como na década anterior), mas, sobretudo o sentimento reprimido pelos anos de censura e a necessidade de extravasá-lo,

¹⁰⁸ Assista *Panis et circenses* (1968). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OipD1DO49nQ>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁰⁹ Assista *Hey amigo* (1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tmIkBIM-KY0>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹¹⁰ Assista *Brasil pandeiro* (1972). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V2et7WhysRg>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹¹¹ Assista *Tente outra vez* (1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wx0wyD1sXFM>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹¹² Assista *Sangue latino* (1983). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=whRRIPhck84>. Acessado em 02 de nov. 2019.

explicitado por meio de letras, música e/ou comportamento (ESTRELLA, 2012). Pode-se dizer que o movimento do rock brasileiro abrangeu grande parte do país, o que acarretou no surgimento de bandas em diferentes Estados - tais como Engenheiros do Hawaii¹¹³ (Rio Grande do Sul), Legião Urbana¹¹⁴ (Brasília-DF), Barão Vermelho¹¹⁵ (Rio de Janeiro), Ultraje a Rigor¹¹⁶ (São Paulo), Camisa de Vênus¹¹⁷ (Bahia), Sepultura¹¹⁸ (Minas Gerais) -, tendo no Circo Voador (no Rio de Janeiro) o seu palco mais representativo. Também foi nesse período que surgiu o maior e mais longo festival de rock do Brasil na atualidade, o Rock in Rio, que teve a sua primeira edição realizada em 1985 (TINHORÃO, 2010).

Os anos 1990 foram marcados pela criação da MTV Brasil, emissora televisiva que tinha sua programação destinada ao público jovem, transmitindo videoclipes e notícias sobre o mundo da música nacional e mundial (ROCHEDO, 2011). Nesse cenário surgem novos nomes da cena rock brasileira que traziam como proposta a mistura com outros gêneros musicais de grande sucesso no Brasil, tais como os mineiros Skank¹¹⁹ (rock e reggae) e Jota Quest¹²⁰ (rock e funk/soul/R&B), os pernambucanos Chico Science & Nação Zumbi¹²¹ e Mundo Livre S/A¹²² com o seu *manguebeat* (rock e maracatu), e a carioca Cássia Eller¹²³ (rock e MPB).

Figura 50 - Skank



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_no_Brasil#D%C3%A9cada_de_1990

¹¹³ Assista *Toda forma de poder* (1986). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l51_nZhf0aM. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹¹⁴ Assista *Geração Coca-cola* (1985). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7tXCo-fl59M>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹¹⁵ Assista *Todo amor que houver nessa vida* (1982). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ht6KgUt2LUE>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹¹⁶ Assista *Inútil* (1985). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9aHoWTS6xE0>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹¹⁷ Assista *Bete morreu* (1983). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1_x-vt90Zyg. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹¹⁸ Assista *Empire of the Damned* (1986). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLeb4BkRHaw>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹¹⁹ Assista *In(dig)nação* (1992). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FcjErnd0Si0>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹²⁰ Assista *Encontrar alguém* (1996). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Snq0sf26pPc>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹²¹ Assista *Da lama ao caos* (1994). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MXz9TX_CepA. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹²² Assista *Manguebit* (1994). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=twwrJPK7f1l>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹²³ Assista *Por enquanto* (1990). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_nnf9w7qJgk. Acessado em 02 de nov. 2019.

O século XXI tem sido marcado pela adaptação de bandas de outros períodos à estética e ao mercado fonográfico atual, pela pungente evidência de grupos mais voltados ao pop-rock (tais como NxZero¹²⁴, Detonautas¹²⁵ e Pitty¹²⁶) e pelo sucesso do rock alternativo (ex. Los Hermanos¹²⁷). Além disso, surgiram bandas que trouxeram novas propostas de fusões com o rock, a exemplo do Charlie Brown Jr.¹²⁸ (rock e hip-hop) e do Sambô¹²⁹ (rock e samba). Atualmente, o rock continua sendo um gênero de grande representatividade para o cenário musical brasileiro, sobretudo para o público juvenil, transitando entre o *mainstream* e o *underground*, permanecendo ao longo das décadas como elemento cultural de grande influência na sociedade.

3.6 Música popular brasileira na era da massificação

Após o sucesso estrondoso do rock brasileiro na década de 1980, ganharam força diferentes gêneros musicais que dialogavam com ritmos considerados mais tradicionais, como eram o samba e a música sertaneja até então. Entretanto, esses novos gêneros foram criados dentro de um processo conhecido como **massificação cultural**, que vê a música como uma forma de entretenimento e que possui como objetivo principal o lucro. Por isso, esses novos gêneros possuíam como meta principal comum atingir um grande quantitativo de público, de características bastante heterogêneas, dispersos geograficamente, gerando assim números elevados de vendas, sem a preocupação necessária com o seu valor cultural (QUADROS JR., 2017). Dessa fórmula nasceram os gêneros musicais brasileiros de maior repercussão: sertanejo, axé music e o pagode.

¹²⁴ Assista *Apenas um olhar* (2004). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=06WqTl0YPtU>. Acessado em 2 de nov. 2019.

¹²⁵ Assista *Quando o sol se for* (2002). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9s3o85FqiVA>. Acessado em 2 de nov. 2019.

¹²⁶ Assista *Admirável chip novo* (2003). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x_l74oWzjIU. Acessado em 2 de nov. 2019.

¹²⁷ Assista *Anna Júlia* (1996). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=umMlcZODm2k>. Acessado em 2 de nov. 2019.

¹²⁸ Assista *O Coro vai comer* (1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fqV5T9RDINU>. Acessado em 2 de nov. 2019.

¹²⁹ Assista *Sunday bloody sunday* (2010). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2mF9M1Kaqg8>. Acessado em 2 de nov. 2019.

3.6.1 Sertanejo

Figura 51 - Leandro, Chitãozinho, Luciano, Xororó, Leonardo e Zezé di Camargo



Fonte: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/amigos-h%C3%A1-20-anos-a-%C3%BAltima-transmiss%C3%A3o-do-programa-das-duplas-sertanejas-1.682926>

A música sertaneja surge como uma urbanização da música caipira. Caldas (1979) afirma que a música caipira tem origem no folclore paulista, enquanto que a sertaneja é tipicamente do meio urbano-industrial. Para esse autor, essa diferença resultou na adoção de objetivos e finalidades divergentes entre eles:

Enquanto a primeira [música caipira] ainda desempenha o papel de elemento mediador das relações sociais, evitando, com isso, a desagregação das populações no meio rural e no interior, a segunda [música sertaneja] tem hoje função meramente utilitária para seu grande público, do qual faz parte também o caipira paulista, bem como boa parte das populações do Sudeste, Sul e Centro-Oeste” (p. 19).

A origem da música sertaneja remete ao ano de 1929, quando Cornélio Pires¹³⁰ gravou “causos” e alguns trechos de cantos tradicionais que retratavam a vida do homem do campo e sua relação com a natureza. O sucesso foi tão grande que já no ano seguinte houve um aumento significativo nas gravações de discos de música sertaneja, sobretudo pela gravadora RCA Victor. As características

¹³⁰ Assista *Jorginho do Sertão* (1929). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VTKMW1aJb7g>. Acessado em 02 de nov. 2019.

marcantes dessa primeira fase são: execução musical feita em duetos (duplas sertanejas), acompanhamento principal feito por violão e viola caipira, letras que falavam predominantemente sobre elementos do cotidiano do homem do campo e valorização do jeito caipira de falar. Destacaram-se nesse período duplas como Alvarenga e Ranchinho¹³¹, Zico Dias e Ferrinho¹³², Mandi e Sorocabinha¹³³, e Mariano e Caçula¹³⁴.

A veiculação no rádio, principal meio de comunicação da época, acabaria sugerindo também a introdução de inovações para maior mercantilização da música sertaneja. Como resultado, a temática das letras sofreu uma drástica mudança, passando a adotar como mote os casos de amor vividos na cidade, demonstrando claramente a tentativa de se desligar de questões vinculadas ao meio rural e ao interior (CALDAS, 1979). Nessa perspectiva, ganha destaque a dupla Leo Canhoto e Robertinho¹³⁵ no início da década de 1970, primeira a obter grande êxito de vendas de disco. Suas composições traziam uma roupagem inovadora à base de instrumentos musicais eletrônicos, com um ritmo jovem, sob influência da Jovem Guarda. Exemplo disso foi a migração do cantor Sérgio Reis¹³⁶ (integrante da Jovem Guarda) para a música sertaneja, o que contribuiu para a penetração mais ampla do gênero. Por outro lado, duplas como Tonico e Tinoco¹³⁷ tentaram manter as raízes na música sertaneja tradicional.

Outro fator que influenciou na música sertaneja foi a frequente participação em programas de televisão na década de 1980 e inclusão desse gênero nas trilhas sonoras das novelas de maior sucesso. Isso contribuiu consideravelmente para o surgimento dos *pop-star* da música sertaneja, como foram Chitãozinho & Xororó¹³⁸, Leandro & Leonardo¹³⁹, Zezé di Camargo & Luciano¹⁴⁰. A televisão potencializou o número de vendas de discos, superando por vezes gêneros de grande renome, como o rock e a MPB, tornando a música sertaneja um dos gêneros mais conhecidos e consumidos na atualidade.

¹³¹ Assista *Liga dos bichos* (1936). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pfwHX4WyLNg>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹³² Assista *Que moça bonita* (1935). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gwg66HqwKgo>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹³³ Assista *Tempo ruim* (1934). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mFKfzSI2m-A>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹³⁴ Assista *A juriti* (1934). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0xdCacBuMII>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹³⁵ Assista *O presidente e o lavrador* (1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YqqlhxAXgM>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹³⁶ Assista *Panela velha* (1983). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=olCirQGRkWw>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹³⁷ Assista *Chico mineiro* (1958). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sp3NnkpBqJc>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹³⁸ Assista *Galopeira* (1970). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kl3V0dHgq_g. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹³⁹ Assista *Hoje eu acordei chorando* (1983). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=InRc-AK_LQQ. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁴⁰ Assista *É o amor* (1991). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KnKL6IM1q40>. Acessado em 02 de nov. 2019.

3.6.2 Axé Music

Figura 51 - Ivete Sangalo, Durval Lelis (Asa de Águia), Bell Marques (Chiclete com Banana), Luiz Caldas, Margareth Menezes, Gerônimo e Daniella Mercury



Fonte: <http://www.jornalgrandebahia.com.br/2015/11/sessao-especial-na-assembleia-homenageia-os-30-anos-do-axe-music/>

A palavra **axé** deriva da saudação religiosa **asé**, termo em iorubá utilizado no candomblé e na umbanda que significa energia, poder, força. Axé também pode ser usado para desejar felicidade às pessoas. Leme (2003, p. 19) define o gênero axé music como “uma produção diretamente relacionada à música para dançar, para entretenimento e de carnaval”. De ritmo frenético, esse gênero tem como marco inicial o lançamento da música *Fricote* (1985)¹⁴¹, de Luiz Caldas e Paulinho Camafeu, na Bahia em 1985. Ele tem suas raízes estéticas em diferentes gêneros da música brasileira, tais como o samba, o frevo, o ijexá, o reggae, a salsa, o rock e a lambada (CASTRO, 2010).

Devido ao sucesso obtido e pelas suas características dançante e contagiante, o axé music acabou se tornando o gênero musical símbolo do carnaval de Salvador, sendo executada em cima dos trios elétricos¹⁴². Em virtude da ampliação do mercado, foram criadas as **micaretas** (as quais resultaram no carnaval fora de época), festas em que o axé e os trios elétricos ganham espaço em outros locais do Brasil, criando um cenário de dilatação do carnaval para o ano inteiro. Segundo Trotta e Monteiro (2008, p. 6-7):

¹⁴¹ Assista *Fricote* (1985). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OEBitmbGVBs>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁴² Criados por Dodô e Osmar na década de 1970, os trios elétricos são grandes alto-falantes acoplados em um caminhão que percorre longos caminhos acompanhado de uma multidão de pessoas.

Ao estabelecer o seu público-alvo em torno da figura do jovem, a música carnavalesca se reveste de uma série de simbologias associadas a essa faixa etária, numa época da vida em que as relações sociais festivas são propícias a altas intensidades emotivas e sexuais. Assim, a um evento de grande apelo corporal (festivo e erótico) e próprio para estabelecimento de estados alterados de consciência corresponde uma música de grande intensidade sonora (volumes no máximo, andamento acelerado, instrumentos e equipamentos de grande potência) que molda um ambiente de saturação característico de uma certa sensibilidade atual, num conjunto de características que colocam a axé music com enorme potencial de veiculação em larga escala.

Muitos atribuem a autoria do axé music ao Acordes Verdes, grupo liderado pelo cantor Luiz Caldas e que contava como um dos percussionistas o cantor, instrumentista e compositor Carlinhos Brown. Entretanto, muitos outros artistas foram responsáveis por trazer inovações para o gênero, como os tambores do Araketu¹⁴³, as danças coreografadas do É o Tchan¹⁴⁴, as guitarras baianas de Armandinho¹⁴⁵, o balé e a versatilidade de Daniela Mercury¹⁴⁶, as mesclas com outros gêneros musicais de Ivete Sangalo¹⁴⁷, dentre outros. Tais transformações fizeram com que o axé music permanecesse até os dias atuais como uma das músicas mais tocadas no Brasil.

3.6.3 Pagode

Criado inicialmente como uma variação do samba, o pagode nasce como gênero musical na cidade do Rio de Janeiro nos idos dos anos 1970, ganhando as rádios e as pistas de dança na década seguinte. O termo pagode tem origem nas festas desenvolvidas pelos negros nas senzalas, tornando-se sinônimo para festas alegres, com bastante bebida e cantoria. Entretanto, enquanto gênero musical, ele nasce como uma “revolucionária forma de compor e interpretar o samba, fruto de um movimento estrutural” (LOPES, 2003, p. 111). Participavam desse movimento artistas como Beth Carvalho, Zeca Pagodinho e o grupo Fundo de Quintal.

¹⁴³ Assista *Uma história de ifá* (1987). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MtBODxWiavk>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁴⁴ Assista *Pau que nasce torto/Melô do Tchan* (1995). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o_-9ZjKm-z4. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁴⁵ Assista *Zanzibar* (1980). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AkPxfQ4h3Ug>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁴⁶ Assista *O canto da cidade* (1992). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B7XaHLJFS28>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁴⁷ Assista *Flores* (1993). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CCY5nJfbpY>. Acessado em 02 de nov. 2019.

Figura 52 - Encartes de CDs de grupos de pagode.



Fonte: <https://bhaz.com.br/2018/10/09/noite-pagode-anos-90/>

De acordo com Leme (2003), a partir da segunda metade da década de 1980, começaram a surgir grupos de pagode que incorporavam em suas performances elementos da música pop (instrumentos, coreografias, vestuários, etc.), sendo em função disso denominado como **pagode romântico**. Trotta (2007, p. 122) apresenta uma análise interessante acerca das características desse novo gênero:

A sonoridade do pagode romântico ficou marcada pela utilização recorrente do teclado eletrônico, reconhecido símbolo sonoro de modernidade [...] e representante da negação do ambiente acústico intimista do “fundo de quintal”. Da mesma forma, adotaram estilos de performance bastante análogos aos modelos de sucesso que circulavam pelo mercado internacional de música, desenvolvendo novas formas de participação corporal sambista: danças com passos marcados e movimentações de palco e estética corporal fortemente influenciadas pelas vertentes da música pop nacional e internacional. No aspecto rítmico, os artistas de pagode romântico buscaram uma redução nas polirritmias do samba, utilizando, inclusive, em muitas gravações, um outro padrão rítmico aparentado com a levada da bossa nova e com o “samba esquema novo” que Jorge Benjor havia proposto ainda na década de 1960. Desta forma, foi possível estabelecer uma levada de samba esteticamente menos contaminada com acentos percussivos simultâneos, mais “limpa”. Nas letras, os compositores dos grupos de pagode romântico adotaram como temática praticamente exclusiva o amor com final feliz.

Diferentemente do samba e do pagode, o pagode romântico se desenvolveu em grande medida nos subúrbios paulistanos, surgindo dali boa parte dos grupos de maior representatividade na década de 1990, como Raça Negra¹⁴⁸, Negritude Jr.¹⁴⁹, Exaltasamba¹⁵⁰, Katinguelê¹⁵¹, entre outros. Em função das suas características e do grande sucesso de vendas, esse gênero ganhou rapidamente espaço nas rádios de todo o Brasil, contando também com a difusão em programas de televisão, tornando-se uma moda entre o público de maior poder aquisitivo no Brasil.

Resumo

Nesta Unidade, você conheceu de maneira geral os fatos que contribuíram para a transformação ocorrida na música popular brasileira nos séculos XX e XXI. Para tanto, optou-se por delimitar esse texto abordando apenas os gêneros musicais mais representativos desse período, concebendo estes como aqueles que obtiveram maior representatividade na literatura acadêmica. Assim, esta Unidade esteve estruturada em seis partes: 1) as transformações ocorridas no samba, bem como os subgêneros surgidos a partir dele; 2) o surgimento do rádio e sua influência na conformação e difusão dos gêneros musicais; 3) a bossa nova como interseção entre a música erudita e a popular; 4) a ditadura militar e seu reflexo nos movimentos musicais pós-1960; 5) a história do rock brasileiro, da Jovem Guarda à atualidade; 6) a música popular brasileira na era da massificação (música sertaneja, axé music e pagode). Dessa forma, esperamos que o conteúdo aqui aprendido sirva de suporte para a realização das atividades previstas.

¹⁴⁸ Assista *Pra que mentir* (1991). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N9FVDjQ_97o. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁴⁹ Assista *Jeito de seduzir* (1992). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OqItKPTBue0>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁵⁰ Assista *Quero sentir de novo* (1992). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4hkq4v7heVo>. Acessado em 02 de nov. 2019.

¹⁵¹ Assista *Bem no íntimo* (1992). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYnU2dJrKvc>. Acessado em 02 de nov. 2019.



Referências

- CARVALHO, Aline. **Produção de cultura no Brasil: da Tropicália aos pontos de cultura**. Rio de Janeiro: Luminária academia, 2009.
- CASTRO, Armando Alexandre. Axé music: mitos, verdades e world music. **Per music**, Belo Horizonte, n. 22, p. 203-217, 2010.
- COSTA, Luis Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.
- ESTRELLA, Maria. **Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro os anos 80**. 2. ed. Rio de Janeiro: Outrasletras Editora, 2012.
- FERRARETTO, Luiz. Uma proposta de periodização para a história do rádio no Brasil. **Revista de economía política de las tecnologías de la información y de la comunicación**, v. 14, n. 2, p. 1-24, 2012.
- FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda: em ritmo de aventura**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34/Grupo Pão de Açúcar, 2004.
- HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Tendências da indústria da música no início do século XXI. In: JANOTTI JR., Jeder; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor (Orgs.). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 23-34.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e a África**. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense). 2010.
- LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: UnB, 1990.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- QUADROS JR., João Fortunato Soares. Mass media y consumo musical en estudiantes de enseñanza secundaria en Brasil. **Cuadernos de lingüística hispánica**, n. 10, p. 187-209, 2017.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **“Os filhos da revolução”**: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense). 2011.

SHAHRIARI, Andrew. **Popular world music**. Nova York: Routledge, 2016.

STARR, L. ; WATERMAN, C. **American popular music: from minstrelsy to MP3**. 2. ed. Nova York: Oxford University Press, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. São Paulo: Artmed, 1991.

TROTTA, Felipe; MONTEIRO, Márcio. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **E-compós**, Brasília, v. 11, n. 2, p. 1-15, 2008

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 2004.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música popular em revista**, Campinas, ano 2, v. 1, p. 99-124, 2013.