

JUDSON GONÇALVES DE LIMA

CONFIGURAÇÕES E RECONFIGURAÇÕES DA CANÇÃO BRASILEIRA
(do final do século XVIII à década de 1930).

CURITIBA
MAIO DE 2013

JUDSON GONÇALVES DE LIMA

CONFIGURAÇÕES E RECONFIGURAÇÕES DA CANÇÃO BRASILEIRA
(do final do século XVIII à década de 1930).

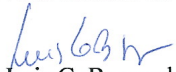
Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em estudos literários. Programa de Pós Graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná.
Orientador: Professor Doutor Luís Camargo Bueno.

CURITIBA
MAIO DE 2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata sexcentésima segunda referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutor a que se submeteu o doutorando JUDSON GONÇALVES DE LIMA. No dia vinte de maio de dois mil e treze, às quatorze horas, na sala 1010, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO**, Presidente, **MARTHA ULHÔA**, **CAETANO WALDRIGUES GALINDO**, **BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ** e **MARCELO CORRÊA SANDMANN** designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada: CONFIGURAÇÕES E RECONFIGURAÇÕES DA CANÇÃO BRASILEIRA (DO FINAL DO SÉCULO XVIII À DÉCADA DE 1930), apresentada por JUDSON GONÇALVES DE LIMA. A sessão teve início com a apresentação oral do doutorando sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na seqüência, o Professor **LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Doutor em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte de maio de dois mil e treze. xx


Dr. Luis G. Bueno de Camargo


Dr.ª Martha Ulhôa


Dr. Benito Martinez Rodriguez


Dr. Caetano Waldrigues Galindo


Dr. Marcelo Corrêa Sandmann


Judson Gonçalves de Lima

*Aos meus pais que, lá em São José
do Calçado, acham que tem um
filho dotô.*

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese é algo muito mais solitário do que eu imaginava. Ao mesmo tempo eu senti sempre de alguma maneira a presença de amigos muito especiais, e de amigos especiais a sensação de presença basta pra nos ajudar a fazer o que quer que seja – mesmo que isso tudo às vezes pareça sem sentido... “Fazer: porque é mais difícil”... Alguns deles estão passando, ou passaram recentemente, pela mesma situação de fazer um doutorado e nossas conversas eram sempre motivadoras e(ou) consoladoras: Rodrigo W., Felipe, Humberto e Leôncio... à vida após o doutorado! Agradeço ao David por, mais uma vez, me ajudar aos 47 do segundo tempo.

Agradecerei sempre aos meus pais e meus irmãos por terem sempre me apoiado em qualquer que fosse a escolha. Pai, Mãe, Janete, Nice e Ju (e sobrinhos e cunhados), obrigado sempre... apesar da distância eu estou sempre voltando pra casa... há 9 anos!

Com o tempo talvez eu consiga mostrar todo meu agradecimento à Marjori, minha linda esposa que leu o “Bilhete” do Mário Quintana e me amou baixinho por todo esse ano, com cheiros e sabores muito bons, fazendo com que esse processo fosse menos difícil... ou melhor, difícil mas mesmo assim bom, porque na nossa casa, juntos, com grama, latido, miado... e um monte de projetos pra realizar... Gracias, Pepita!

Agradeço imensamente à Antônia Schwinden pela preciosa e simpática ajuda na organização deste texto. Sem ela a elaboração deste texto teria sido muito mais difícil.

Devo a três professores que, por diversos motivos, têm acompanhado minha trajetória nos Estudos Literários da UFPR grande parte das qualidades que esta tese eventualmente apresente. Ao Marcelo Sandmann que contribuiu significativamente na elaboração do projeto e na banca de qualificação; ao Benito Martinez Rodriguez pela participação generosíssima na banca de qualificação, além das conversas e os empréstimos de livros; e, em especial, ao Luís Bueno pela paciência que teve comigo nesses anos de rica orientação. Espero que esta tese escrita

em primeira pessoa do plural deixe transparecer meu agradecimento e respeito pelas contribuições de todos vocês.

Em última instância, tudo de que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe. Em certo sentido, então, ela parece a mais simples e mais fundamental de todas as artes.

Ruth Finnegan (2008, 15).

Ainda que o Brasil, até agora, não haja dado compositores célebres à América, penso que é, talvez, de todos os países do Novo Mundo, o que está destinado a produzi-los em maior número.

Ferdinand Denis (1978 [1826]: 73).

Desde as três primeiras décadas de nosso século, sente-se um desejo, emanando dos próprios poetas, não apenas de oralizar a poesia, de restaurar nela a presença da voz, como também de cantá-la.

Paul Zumthor (2005: 74).

E que não me julguem mal aqueles que pensavam que a música popular era qualquer música que a gente pudesse assoviar.

Mozart Araújo (1994: 36).

RESUMO

Esta tese se desenvolveu em torno da ideia central de que a canção brasileira não foi formatada pela indústria cultural moderna, como comumente faz parecer a demarcação do início de sua tradição juntamente com a atuação da indústria fonográfica, no início do século XX, mas que apresenta uma configuração complexa baseada em uma estrutura melódico-textual-performática que veio se desenvolvendo desde, pelo menos, o final do século XVIII e em torno da qual se configurou uma tradição. A partir de um resgate histórico (do final do século XVIII à década de 1930) das principais musicalidades e “cancionalidades” que participaram da formação da canção brasileira, tentamos mostrar que uma grande variedade de gêneros está inscrita em sua base e que o samba foi formado da síntese de outros gêneros representativos na virada do século XIX para o século XX. No levantamento do universo cancional das primeiras décadas do século XX ganharam destaque os catálogos da Casa Edison, por meio dos quais tentamos acompanhar o desaparecimento de alguns gêneros e o surgimento de outros. Em seguida, partindo da metáfora proposta por José Miguel Wisnik de que a canção é uma “rede de recados”, tentamos mostrar que a canção é um objeto com alta capacidade de comunicação, o que, em parte, explica sua apropriação por parte do mercado de discos. Finalmente, baseado numa série de conceitos elaborados por Paul Zumthor, propusemos o conceito de *voz-melodia* para tentar pensar numa configuração “essencial” em torno da qual se formou a tradição da canção brasileira.

Palavras-chave: canção brasileira; Casa Edison; indústria fonográfica no Brasil; *voz-melodia*.

ABSTRACT

The present thesis was conceived considering that the Brazilian song was not shaped by the modern culture industry, as it commonly appears to be due to the starting point of its tradition along with the phonographic industry, in the beginning of the 20th century. Instead it presents a complex configuration based on a melodic, textual and performative structure which was being developed since, at least, the end of 18th century and from that point on has configured into a tradition. Starting from a historic review (from the end of XVIII century until the 1930's) of the main musical and song trends which were part of the Brazilian song formation, we try to show that a great variety of *genres* is inscribed in its basis and that the "samba" was made up by the synthesis of other representative genres during the turn from XIX to XX century. In the research regarding the song universe from the first decades of the 20th century, the catalogues of *Casa Edison* were remarkable, through which we tried to follow the disappearance of some *genres* and the rise of others. After that, starting from the metaphor proposed by José Miguel Wisnik that the song is a "net of messages" we try to show that the song is an object with high capacity of communication, what partially explains its appropriation by the musical market. Finally, based on some concepts conceived by Paul Zumthor, we propose the concept of "voice-melody" [*voz-melodia*] to try to think of an "essential" configuration from which the Brazilian song tradition was formed.

Key-words: Brazilian song; Casa Edison; phonographic industry in Brazil; "voice-melody".

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. FORMAÇÃO DA CANÇÃO BRASILEIRA	21
1.1 A modinha e o lundu	21
1.2 O leque de gêneros na segunda metade do século XIX	36
2. A “REDUÇÃO” DE GÊNEROS NO TEMPO DA CASA EDISON	54
2.1 Os catálogos da Casa Edison	58
2.2 Para além dos títulos dos catálogos	83
3. CONFIGURAÇÕES E IDENTIFICAÇÕES DA CANÇÃO BRASILEIRA	93
3.1 A canção como recado	97
3.2 O recado como metáfora	106
3.3 Canção e comunicação	111
4. VOZ-MELODIA	142
5. CONCLUSÃO	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168

INTRODUÇÃO

*“Quem não pergunta por ignorância, pergunta por gosto.”
Sermão do Santíssimo Nome de Maria,
Padre Antônio Vieira.*

Por ignorância e gosto fizemos ao longo do trajeto de construção desta tese algumas perguntas que nos levaram sempre a uma outra que se mostrou, ao menos para nós, pertinente e ainda não respondida: *O que será que será* a canção brasileira? O resultado é que fomos levados cada vez mais para o início da tradição da canção brasileira e assim fomos parar lá nas modinhas e lundus do final do século XVIII. E queríamos estudar a canção da década de 1990 em diante!

Esta introdução pretende mostrar alguns dos tópicos que encaminharam este trabalho para o período de formação e consolidação da canção brasileira.

Nosso interesse de estudo acerca da canção brasileira sempre se concentrou na produção da década de 1990 em diante. Pertencente à geração nascida na década de 1980, fomos muito mais expostos à canção do que à poesia ou à música “erudita” – desta última, na verdade, o público médio nem tem consciência de sua existência. E como disse Paulo Henriques Britto em entrevista para o documentário *Goyaz*¹:

De certo modo, o espaço da poesia, no Brasil em particular, foi muito ocupado pela música popular. Nós temos uma música popular de excelente qualidade; nós temos compositores populares que fazem um trabalho de criação de canção num nível extremamente alto; e para a grande maioria dos consumidores, a boa música popular que a gente tem, meio que satisfaz. (Transcrição nossa)

Assim sendo, nosso repertório “músico-poético” era formado sobretudo por canções. Reconhecíamos nesse universo desde canções banais até canções complexas. Julgávamo-nos, portanto, amante e, posteriormente, estudioso com um “gosto refinado”, distinguindo uma produção artística de outra voltada primordialmente para o mercado.

Como tal, não assimilávamos muito bem comentários que afirmavam que a canção já não apresentava mais boas obras e, saudosamente, referenciavam-se ao período

¹ *Goyaz. Poesia: festival de poesia de Goyaz*. DVD. Direção: Ricardo Schmitt Carvalho Produção e Roteiro: Adalberto Müller. Gravado entre os dias 23 e 26 de março de 2006.

² Por exemplo: LYRA, Carlos. *Harmonia prática da bossa nova – método para violão*. Rio de Janeiro: Irmãos

áureo clássico da MPB - essa sigla que vive como uma sombra legitimadora de toda produção que recebe aprovação crítica.

Sentíamo-nos de certa maneira desqualificados com comentários como o de Roberto S. C. Moreira ao apresentar o livro de Morelli sobre a indústria fonográfica (2000: 22):

(...) as sucessivas modernizações tecnológicas no campo da fonografia foram afetando as relações econômicas e jurídicas – chegada das gravadoras, implantação do star system para os intérpretes, entrelaçamento dos diversos meios de divulgação da música (cinema, disco, rádio, televisão) (...) nos faz lembrar de alguns textos de autores da Teoria Crítica sobre as transformações da arte provocadas pela possibilidade de sua reprodução técnica ou sobre a degradação do gosto. Sobre isso é curioso pensar que há décadas já se falava em degradação do gosto e observar a produção musical brasileira desses anos 90, o que, sem má vontade com a maioria dos autores atuais, daria razão às análises daqueles autores. Penso especialmente no Benjamin de A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, em Adorno e Horkheimer de A indústria cultural e em Marcuse de Sobre o caráter afirmativo da cultura. Na verdade, não é necessário recorrer aos frankfurtianos. Mário de Andrade, em 1939 (Música, doce música), já observava a transformação da nossa música popular, com forte perda de qualidade, “para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe”. (MORELLI, 2000: 22)

Havia ao mesmo tempo concordância e discordância com esse tipo de afirmação. Primeiro porque era notável a enchente de produtos que pareciam ter o único e concentrado esforço para vender: o “neossertanejo”, a “axé music”, o “pagode” e o “funk” carioca mantinham uma presença midiática nauseante. Em contrapartida, era dessa mesma época um conjunto de cancionistas que julgávamos de alta qualidade: Arnaldo Antunes, Lenine, Zeca Baleiro, Chico César, Adriana Calcanhoto, Chico Science, Karnak, Los Hermanos etc., para ficar só com nomes que se firmaram dentro da própria indústria fonográfica da década de 1990.

Nosso gosto era degradado? Isso não é “bom”? O desejo inicial, portanto, era tentar compreender esse repertório.

Um dos primeiros pontos a chamar nossa atenção é que muito da abordagem sobre a canção se fazia em contraponto com elementos que não são do seu próprio universo de significação – o que, de resto, já vinha sendo apontado por alguns autores desde os anos

1980, quando houve uma reviravolta no universo dos estudos acadêmicos acerca da música popular (TAGG, 2003). Ou seja, não havia um modo “cancional” de se pensar a canção. Ela sempre esteve refém de comparações com a tradição da Música Ocidental e com a Literatura.

Então, nossas perguntas começaram a girar em torno de um problema central que poderíamos formatar assim: como se realiza uma leitura estética da canção? Quais elementos devem ser abordados e como?

Imaginamos que, a princípio, seria possível aplicar uma leitura desse tipo sobre quaisquer elementos ali presentes, visto que há compositores de canção mais e menos dedicados à elaboração harmônica, rítmica, formal, textual, de arranjo etc.

A questão é que essa aplicação pode nos levar a um problema: se considerarmos questões voltadas ao universo harmônico da canção, por exemplo, o faremos pela utilização do instrumental gerado ao longo da história da Música Ocidental (a principal tradição de desenvolvimento harmônico) para esta finalidade – ao menos é assim que tem acontecido² ou, caso contrário, se deveria inventar uma nova maneira de análise harmônica, o que talvez faça menos sentido. Porém, parte do instrumental para avaliar algo é o próprio repertório sobre o qual se baseiam tais ferramentas. Diante disso, há um “risco” de confrontar harmonicamente as peças curtas de uma canção de Tom Jobim com... Quem? Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy? Consideremos esta última possibilidade, já que é comum essa aproximação³.

Pois se assim procedermos, caímos na armadilha de dizer que Tom Jobim é um autor arrojado no âmbito da canção, tendo em vista que as práticas harmônicas de Debussy, outrora inventivas, estavam, na década de 1950, obsoletas, já que a Música Ocidental havia contestado fortemente o uso de qualquer harmonia tonal e experimentava possibilidades sonoras de outra ordem com o serialismo integral, a música concreta e a música eletroacústica.

² Por exemplo: LYRA, Carlos. *Harmonia prática da bossa nova – método para violão*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2000; e GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

³ Como exemplo, veja-se o artigo SILVA, Paulo da Costa e. “Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, June 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso 13 Nov. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100008>.

Parece-nos que as análises de música brasileira adotam, em geral, esse prisma, e o *status* de arte (e às vezes de modernidade) lhe foi conferido, inclusive, justamente a partir do refinamento harmônico pelo qual passa na década de 1950. É como se o enriquecimento harmônico permitisse que a “música popular brasileira” fosse incluída no mapa da alta *música*, ou, como cantou Tom Zé em “Vaia de bêbado não vale”:

Quando aquele ano começou, nas Águas de Março de 58, / O Brasil só exportava matéria-prima / Essa tisana (...) / A surpresa foi que no fim daquele mesmo ano / Para toda a parte / O Brasil d'O Pato / Com a bossa nova, exportava arte / O grau mais alto da capacidade humana / E a Europa, assombrada: / "Que povinho audacioso" / "Que povo civilizado".

Tornamo-nos audaciosos apenas quando passamos a ser tributários de sua tradição?

Esse pode ser um outro problema, típico de uma reflexão comumente praticada no meio da “música erudita”: a de que a canção se encontra num nível inferior ao da música de concerto mas numa mesma tradição, cuja sofisticação do ouvinte daquela (“popular”) o levará, invariavelmente, ao repertório desta (“erudita” – e esse uso terrível do termo estaria assim justificado⁴). Porém, como sabemos, isso não ocorre dessa maneira.

Ao procedermos a considerações como essas a questão se fazia ainda mais premente: sobre quais elementos da canção aplicar parâmetros de análise estética?

Por causa dessa pergunta fizemos um retorno à história da canção brasileira para tentar compreender qual é a configuração básica desse objeto, acreditando que conhecê-la – sua formação elementar, o que lhe é indissociável e a distingue – nos mostraria “para onde olhar”. Temos consciência, entretanto, de que essa questão proposta desta maneira (a busca por uma essência) só pode ser respondida parcialmente.

Os textos sobre a história da música popular brasileira nos remetem geralmente à década de 1920, ou mais precisamente aos acontecimentos que envolvem o surgimento do samba como gênero e sua modernização na virada para a década de 1930, esta última tida como o período de consolidação (a “Época de ouro”) da canção popular brasileira. Diversos

⁴ Pensamos, com Lorenzo Mammì (1996: 188), que “cada gênero tende a se diversificar qualitativamente no seu interior, gerando a sua própria vanguarda, seus clássicos e seus produtos camp”. Assim, a erudição da canção não é György Ligeti. Ou, nos permitam uma anedota pessoal, como no começo da faculdade de música em que um professor perguntou quem gostava de música antiga e levantei o dedo: referíamos a Sinhô e Noel Rosa e ele, à Palestrina.

são os personagens que figuram como emblemáticos: Donga, Pixinguinha, Sinhô, Francisco Alves, Noel Rosa etc.

Uma leitura, entretanto, foi decisiva para que este trabalho tomasse a configuração que agora apresentamos: *O século da canção*. Nesse livro, Luiz Tatit nos apresenta uma leitura ampla da “canção popular” e propõe como ferramenta para pensar algumas das reconfigurações sofridas ao longo do século XX a ideia de *triagem*: um processo de extração dos excedentes provenientes dos processos de mistura e acumulação (2004: 91-93).

Para Tatit, as duas primeiras triagens que aconteceram na canção brasileira foram promovidas 1) pela chegada dos aparelhos de gravação e 2) por Sinhô. A primeira, “que pôs em marcha a configuração de um gênero musical próprio para consumo popular e para a produção em série”, “deixou de fora toda a sonoridade refratária aos novos recursos” (93); e o segundo, compondo canções *para* as empresas fonográficas e “com o objetivo explícito de fazer sucesso”, “acabou forjando a forma ideal de uma canção brasileira de consumo” (96).

É certo que, quando se compõe com o desejo deliberado de promover uma canção publicamente, a possibilidade do sucesso é potencializada. Sob esse aspecto, a proposta de triagem de Tatit ajuda muito a pensar a produção de canções desse período: nas primeiras décadas do século XX se configura uma indústria cultural e há uma “edição” cultural buscando apresentar produtos aptos para o consumo massivo.

Mas há uma questão que nos motiva a pensar de maneira diferente: Tatit diz que a partir desse momento nasce uma canção voltada para o consumo e (referindo-se não exclusivamente a Sinhô, mas à produção do período em questão) “uma noção de estética que não podia ser dissociada do entretenimento” (2004: 40). Essa questão de aptidão para entretenimento, sucesso e consumo, entretanto, parece-nos estar atrelada a alguma outra coisa, e não necessariamente com um fazer *para* a indústria. Houve canções de sucesso antes do disco e do rádio, bem como cancionistas populares.

Partimos para leituras anteriores, então, com uma desconfiança: a de que há na natureza da canção algo que a habilita para a comunicação ampla (guardados os limites de contexto social, econômico e cultural), motivo pelo qual teria sido encampada pelo novo negócio do disco. A atuação de Frederico Figner, proprietário da Casa Edison, seria um bom exemplo desse caminho, que tão logo passa a existir torna-se de mão dupla – e aí, sim,

quando há uma confluência de interesses e tecnologias, destacam-se figuras como Sinhô e Francisco Alves.

Que fique claro, entretanto, que não se trata de negar transformações promovidas pela indústria fonográfica e por cancionistas de habilidades excepcionais; mas de questionar se essas transformações não seriam associações que aconteceram em torno de elementos já presentes na configuração que a canção apresentava (ou de uma possibilidade já praticada) antes mesmo do gênero samba ou das técnicas de gravação. Assim, fomos olhar para o maxixe e daí para a polca, o lundu e facilmente chegamos às modinhas e aos lundus do final do século XVIII!

Alguns trabalhos sobre a canção brasileira tendem a identificar nos eventos ocorridos nas casas das “tias baianas”, especialmente na da tia Ciata, e na criação e gravação do samba “Pelo telefone” um marco fundador da música popular brasileira urbana. Essa apresentação, entretanto, costuma encerrar ao menos dois problemas: o primeiro foi, em grande medida, superado com o lançamento de *O feitiço decente* e diz respeito à maneira como ele é apresentado. Carlos Sandroni identifica em seu livro sobre as “transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)” como as musicalidades presentes na formação do samba atuaram na configuração do novo gênero para, em seguida, demonstrar como se processou a passagem de um estilo antigo, associado ao grupo de Donga e ao pessoal da casa da tia Ciata, ao estilo novo do samba, associado ao grupo do Estácio, de Ismael Silva.

Na bibliografia anterior ao *Feitiço decente*, porém, havia um desejo de demarcar claramente o início de uma tradição da canção brasileira urbana de modo que era feita uma espécie de apresentação “mágica” do “surgimento” do samba na sala da casa da tia Ciata (por vezes referenciavam-se às suas raízes no lundu de maneira tão mágica quanto). Repetiu-se que o samba de Donga, “Pelo telefone”, era o início de uma tradição, muito embora fosse fruto de autoria coletiva, não fosse o primeiro samba gravado e nem claramente samba fosse (SEVERIANO & MELLO, 1997: 53). De todo modo, como propôs Sandroni (2001: 120), Donga e “Pelo telefone” ocupam esse “lugar”. Ou seja, passou a sê-lo.

O segundo problema refere-se a uma “metonimização” da canção brasileira em apenas um gênero dela. Grande parte da história da canção brasileira é dominada pela história

do samba, o que se explica pela participação na vida social e pelo destaque que teve nos principais meios de divulgação e distribuição de canções entre 1930 e 1960, bem como pela legitimação intelectual que recebeu ao ser “eleito” como gênero portador da identidade brasileira – o samba foi (e é) o elemento central da narrativa da música brasileira.

Essa “invenção” de unidade e pureza, porém, pode ter gerado problemas como o de deixar de fora uma enorme variedade de sonoridades dispersas nas práticas de grande parte da sociedade inclusive do Rio de Janeiro, plataforma de nacionalização do samba; sonoridades essas que nos ajudariam a compreender melhor a complexidade da canção popular brasileira. E, além de deixar de fora sonoridades já presentes na prática cancional brasileira, tentou blindá-la contra a penetração e assimilação de gêneros estrangeiros, como se essa não fosse uma prática constante em nossa história musical – inclusive basilar na formação do samba. Veja-se como exemplo da atuação desse discurso a *Revista de Música Popular*, editada por Lúcio Rangel na década de 1950 (WASSERMAN & NAPOLITANO, 2000: 173-177).

Daí porque, no texto que apresentamos, procuramos dar destaque para a variedade musical presente, inclusive no universo do disco, nos anos que precedem a hegemonização do samba. Essas musicalidades não são apagadas do cancionário, como comprovarão, em nível de popularidade, as retomadas de algumas práticas musicais após o domínio absoluto do samba e da marchinha na década de 1930 – como o xote e a mazurca, por exemplo, cujo retorno (transformadas, naturalmente) se dará com Luiz Gonzaga, que apesar de ter sido retaliado como sonoridade menor, ganhou nova leitura na segunda metade do século XX gozando, até hoje (ou sobretudo hoje), de grande prestígio e sendo considerado figura essencial na formação da canção brasileira.

**

Se nas décadas iniciais do século XX houve primordialmente uma reformulação das relações da produção cancional e dos cancionistas com a sociedade do que propriamente uma forja estética de um novo objeto (apesar das reais transformações, como a reformulação do samba), talvez seja possível identificar a presença de uma certa “ótica do mercado fonográfico” nas leituras da música popular brasileira.

Um dos recursos desse discurso residiria na própria demarcação de fundação ou de consolidação da “música popular brasileira” na virada da década de 1920 para a de 1930 – esta última, a “década de ouro” da canção... Mas também da indústria fonográfica (com a implantação da gravação elétrica) e do rádio.

Por isso, outra questão que fizemos foi: o que se consolida, um formato de canção ou um conjunto de novas relações estabelecidas para a produção de canções da época?

Finalmente, antes de passar à apresentação dos capítulos, gostaríamos de esclarecer brevemente a utilização de alguns termos na tese.

Os capítulos deste trabalho não se pautaram por uma delimitação rigorosa no sentido cronológico, mas se organizaram em cortes temporais distinguíveis: 1) na primeira parte referimo-nos ao final do século XVIII e primeiras décadas do século XIX; na segunda parte ao século XIX, especialmente a segunda metade; 2) três primeiras décadas do século XX, esse mais facilmente delineado pois acompanha a atuação da Casa Edison; e nos capítulos 3 e 4), de mais difícil delimitação, estabelece discussões ancoradas sobretudo nas décadas de 1900 a 1930, mas toma exemplos de outros períodos quando necessário.

Baseado, porém, nas periodizações comumente presentes na bibliografia sobre a canção brasileira, acreditamos que esses cortes estejam contidos em períodos de maior abrangência: *formação da canção* e *consolidação da canção*. O primeiro período se estendendo do final do século XVIII até o surgimento do gênero samba – Jairo Severiano (2008) demarca mais claramente: entre 1770, quando Domingos Caldas Barbosa inicia sua atuação artística em Portugal, e 1929, ou seja, o período anterior à “Época de Ouro”. E o segundo período cobrindo as décadas de 1920 e 30, período que Marcos Napolitano caracteriza pela “consolidação do ‘samba’ como gênero nacional, como *mainstream* (corrente musical principal) a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira” (2002: 47).

A utilização do termo “formação” não pretende nenhuma aproximação com o *Formação da literatura brasileira*, de Antônio Cândido, cujos “momentos decisivos (1750-1836)” até coincidem, em parte, com o nosso período (final do século XVIII e século XIX).

Na verdade, utilizamos os termos “formação” e “consolidação” para aproveitar uma espécie de “senso comum” da leitura sobre canção, tendo em vista que, em parte, questionamos ao longo deste trabalho a noção de formação e consolidação como momentos demarcáveis, em detrimento da valorização dos processos que a formam e a transformam.

No mais, os termos “canção” e “música” geralmente serão utilizados com distinções entre si. *Canção* referindo-se às peças cantadas e *música* às peças instrumentais e àquelas nas quais a voz desempenha uma função instrumental. Ainda podem aparecer termos como “musical” ou “musicalidades” referindo-se tanto à música quanto à canção, o contexto esclarecerá, além de “cancional”. Quando nos referirmos à “grande” tradição musical do ocidente, aquela organizada sob rótulos como “música erudita”, “clássica”, “alta”, “artística”, preferiremos os termos “música de concerto” e Música Ocidental, com iniciais maiúsculas. A proposta é demarcar, também na terminologia, a possibilidade de pensarmos a Canção como uma tradição própria e específica, que vem se consolidando também como campo de estudos.

Da parte da história da Música Ocidental a aceitação da exclusão da canção e da música popular em geral não parece, inclusive, gerar qualquer constrangimento. O livro *História da Música Ocidental*, de Grout & Palisca não traz sequer uma página sobre essas práticas e dos dois volumes da *História Universal da Música*, de Roland de Candé, as quatro páginas finais (das mais de 1.000) abordam ligeiramente o *jazz* e algumas outras práticas do *show business* e *hit parade*, numa seção chamada “Música e sociedade”. Uma das justificativas para o autor não se deter sobre o *jazz* (“esse modo de expressão musical extremamente fecundo”) é que “a evolução constante dos estilos exige a especialização do próprio historiador do *jazz*” (CANDÉ, 2001: 399). Ou seja, esse não é um caso para a Música Ocidental (ou no caso desse livro, da Música Universal!).

Também no Brasil, o espaço reservado ao estudo da música e canção populares nos cursos universitários de Música são limitadíssimos – em que pese sua rica tradição. Exemplo disso é que a bibliografia levantada neste trabalho é minoritariamente escrita por músicos, assim como as bibliografias desses livros consultados...

De qualquer modo, os estudos sobre canção vêm se avolumando e hoje já se conta um razoável número de títulos dedicados à canção brasileira sob os mais diversos recortes.

Além disso, há uma produção crescente de teses e dissertações oriundas de diversas pós-graduações, marcadamente em letras e história.

O presente texto se insere totalmente na perspectiva de contribuir para a construção de um campo de estudos no qual uma tradição da Canção seja reconhecida com suas especificidades.

Como se percebe são muitas as questões e, obviamente, não nos enganamos na esperança de resolvê-las. Antes, nos pareceu necessário consolidar uma problematização. O que fizemos nos capítulos apresentados como corpo da tese, então, foi dar destaque a alguns pontos da história da canção brasileira que podem ser aproveitados para elucidar as questões colocadas acima. Nossa pergunta principal, a questão de uma configuração essencial da canção, tentou ser respondida e acreditamos ter contribuído um pouco com o que já está dito.

Seja como for, este texto é apenas uma tese e pretende muito mais tentar contribuir com os estudos da canção (que a bem da verdade estão engatinhando) e satisfazer um desejo de pesquisa do que apresentar um produto acabado, fruto de uma pesquisa de longa duração e maturidade intelectual.

O texto a seguir é composto de quatro capítulos que se desenvolvem acerca da ideia central de que a canção brasileira não foi formatada pela indústria cultural, mas que apresenta um complexo melódico, textual e performático em torno do qual se configurou uma tradição.

No capítulo intitulado “Formação da canção brasileira” efetuamos uma ampla leitura em busca das manifestações que se instalaram na base da canção brasileira. Dividido em duas partes, a primeira se dedica a mapear a presença e as transformações da modinha e do lundu, dando destaque para a atuação de Domingos Caldas Barbosa, ao passo que a segunda parte tenta dar relevo para a grande variedade de gêneros que circulava na vida sociocultural brasileira sobretudo na segunda metade do século XIX. Tão marcante quanto essa variedade é a prática de aproveitamento e adaptação desses gêneros (a maioria deles importados da Europa).

O segundo capítulo é intitulado “A ‘redução’ dos gêneros no tempo da Casa Edison”. Logo nos primeiros anos de 1900 entram em cena as tecnologias de gravação. Analisando os catálogos divulgados pela Casa Edison tentamos mostrar que, inicialmente, não houve exclusão dos gêneros que formavam o cenário da canção e música brasileiras do final do século XIX. Com todas as dificuldades técnicas para se gravar canções, inclusive, elas formaram a maior parte do repertório divulgado pelo primeiro catálogo da Casa Edison, compartilhando espaço com gravações das Bandas (como a do Corpo de Bombeiros) e fonogramas de música de concerto e de óperas sobretudo italianas. Interpretamos que esse investimento na canção se deveu à expectativa de alcance de resposta do público nutrida por uma certa capacidade de comunicação da canção.

Ao longo das duas primeiras décadas, porém, parece ter havido uma espécie de “redução” (no sentido de depuração) cujo elemento síntese foi o samba (gênero de canção). Em seguida, já no final da década de 1930, talvez por uma especialização músico-cancional somada a uma especialização do mercado, sucedeu à “redução” do samba, uma redução (agora no sentido de diminuição) de gêneros de música e canção presentes anteriormente no repertório nacional, ao passo em que surgiram outros gêneros estrangeiros, fortemente veiculados pelo universo do disco e do cinema.

No terceiro capítulo, “Configurações e identificações da canção brasileira”, começamos a elaborar uma proposta de abordagem da canção baseada nos elementos históricos trazidos nos dois capítulos anteriores. Partindo da proposta de José Miguel Wisnik de pensarmos a canção como um *recado*, tentamos mostrar que parte importante das características da canção já vinha sendo apresentada desde épocas anteriores e as transformações sofridas no início dos processos de gravação até sua consolidação foram muito menos traumáticas à forma canção do que comumente se atribui. O mercado fonográfico se apropriou do “formato” que vinha demonstrando aptidão ao projeto de divulgação e comercialização de áudio. Essa aptidão, por sua vez, estaria ancorada na utilização de elementos já testados socialmente, sobretudo a exploração da repetição seja nas formas, na harmonia, ou na organização do material melódico, elementos que tornam a canção propensa à comunicação, como um “recado”. Para desempenhar melhor esse projeto, aproveitou-se da “redução” que gerou o samba – um gênero mais moderno e urbanizado, muito embora outros gêneros tenham continuado presentes no universo cancional brasileiro.

Este capítulo desempenha um papel de diálogo com os capítulos anteriores para, a partir da tentativa de apreender os aspectos intrínsecos e associados à canção, propor uma leitura a respeito de sua configuração básica: a *voz-melodia*.

No quarto e último capítulo, estamos propondo a possibilidade de pensar a canção a partir da ideia de voz-melodia. Esse termo pretende indicar mais do que simplesmente o elemento melódico. A melodia também está presente na música instrumental, assim como está presente na ópera. No entanto, a presença da voz na canção a distingue imediatamente da primeira e o modo como essa voz é usada a distingue da segunda. Ela é uma voz que se projeta a partir da oralidade ao mesmo tempo em que projeta a oralidade. Por isso, a melodia em si não realiza uma canção, mesmo que cantada. A canção é, também, um modo de realização. Além disso, a voz-melodia reconhece o papel realizador do intérprete; leva para o primeiro plano o texto do qual é portadora – que, no caso da canção brasileira, se mostrou extremamente criativo; e, sobretudo, é o único dos elementos investigados que não se pode extrair da canção, podendo, ao contrário, individualmente responder por ela.

É como se essa voz-melodia fosse o corpo da canção e todos os demais elementos estivessem à sua disposição: arranjo, harmonia, forma, ritmo e até mesmo o texto. Assim, a canção talvez se mostre mais próxima das poéticas da oralidade do que da tradição da Música Ocidental.

1 FORMAÇÃO DA CANÇÃO BRASILEIRA

1.1 A modinha e o lundu

O início da música popular brasileira está associado a musicalidades trazidas da Europa; a manifestações culturais complexas, que envolviam rituais religiosos e profanos oriundos de grupos africanos trazidos pelo regime escravocrata; e a cantos de trabalho e desenvolvimentos de atividades de lazer (seja nos terreiros, seja no interior das casas) em que se misturavam elementos destas distintas culturas. Nesse primeiro momento (até as primeiras décadas do século XVIII) a música era um elemento à disposição da dança, embora também houvesse, no Brasil, compositores mestres de capela que compunham com a finalidade de atender às demandas dos rituais religiosos do liturgia católica.

Até o início dos oitocentos, porém, essas práticas musicais já haviam amadurecido e configuraram dois gêneros fundamentais: a modinha e o lundu. Ambos postos na raiz de nossa música, tanto erudita quanto popular.

Comparado à modinha, o lundu é uma manifestação claramente configurada no Brasil, gerada pela aproximação da prática musical africana com a europeia, permitindo identificar desde a prática de canto em roda com a dança da umbigada e a presença de instrumentos de corda, como a viola de arame.

Muito possivelmente, a contribuição africana para a configuração deste gênero é oriunda da prática dos batuques, associados inicialmente aos escravos negros e, posteriormente, a contingentes negros e mestiços de algumas áreas da Bahia e do Rio de Janeiro – até mesmo em suas práticas no século XX. Essas manifestações referiam-se mais a um complexo conjunto de elementos no qual se destacava em primeiro plano a dança do que propriamente à música. Foi como dança que, por exemplo, Spix & Martius, pesquisadores de botânica e viajantes curiosos que realizaram o feito de serem os primeiros comentadores de algumas manifestações culturais do Brasil colonial, o registraram em seu livro *Viagens pelo Brasil: Lundum, Brazilian Volkstanz*. Lundum, dança popular brasileira.⁵

⁵ Os registros foram realizados entre 1817 e 1820 e lançados pela primeira vez em 1821.

O pesquisador José Ramos Tinhorão, que tem se dedicado a estudar aspectos importantes da formação da música popular brasileira, contribui especialmente acerca desse assunto em seu *Os sons dos negros no Brasil*. Nesse livro, nos informa que os “batuques” preocupavam as autoridades do início do século XVIII por “não mais se restringirem aos terreiros de negros escravos, mas, pela adesão de brancos e mestiços”, se difundindo na sociedade e participando da vida cultural das “camadas mais baixas das zonas urbanas de cidades e vilas.”

O pesquisador nos apresenta trecho de um edital de 1763, de Minas Gerais, no qual um juiz, em função de queixas contra “batuques”, fez publicar que, em sua jurisdição, o “maldito desenfado” estava proibido. O motivo da decisão seria a

notoria publicidade das desordens que atualmente acontecem, motivadas da dança a que chamam batuque, que se não pode exercitar sem o concurso de bebidas, e mulheres prostetuhidas de que resulta pelas bebidas obrarem com total falta de Juizo, e pelas mulheres os ciúmes, que causam aos seus Amasios, que nenhuma deixa de os ter que vem resultar brigas, desordens, ferimentos e ainda talvez Mortes, procedimentos estes tão contrários à paz e o sossego dos Povos. (TINHORÃO, 2008: 48-49)

Note-se que, apesar da referência ser feita ao “batuque”, os elementos presentes já são aqueles que participam, como veremos, da configuração do lundu, não mais se restringindo à participação negra e muito menos confinados às senzalas. Note-se também que a referência é feita à dança e não à música – o que reforça o aspecto da música como um elemento em função de uma manifestação dançada.

O “batuque” será, de fato, apontado por Tinhorão e outros pesquisadores como um nome genérico para eventos em que se tocava, cantava e dançava com finalidades variadas. Segundo Tinhorão, “o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configurava um baile ou folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer”(2008, p. 55).

O desenvolvimento, portanto, de várias modalidades de danças e cantos um pouco melhor caracterizadas do que o genérico batuque, está a ele associado. Édison Carneiro identifica a “umbigada” como elemento matriz de um conjunto de danças e cantos que foi por ele associado a uma tradição mais ampla a que nomeou de *samba-de-umbigada* (TINHORÃO, 2008: 56). Esse elemento (o passo da umbigada) será

identificado no batuque dos séculos XVII e XVIII, mas também no século XX na sala de jantar (e no terreiro, obviamente) da casa da tia Ciata, onde se dançavam em “par separado” ao som de sambas “folclóricos” e foi “gerado” o “samba” “Pelo telefone”⁶.

Diante dessas primeiras anotações, pode-se afirmar que os batuques do século XVIII eram praticados pelos negros e estariam na base de um conjunto de rituais no qual a música aparecia com função “associada”. Ao passo que essas manifestações se popularizaram pela colônia, circulando por outros ambientes dos pequenos núcleos urbanos, passam a incorporar outros elementos e ser reconhecidos como lundu, ainda lundu-dança, como na anotação de Spix & Martius. O lundu, em sua forma canção, será gerada após aproximações mais intensas com a cultura de canto e dança europeus.

Havia canto nos lundus, mas o que observamos, tanto mais quanto nos aproximamos dos batuques, são cantos responsoriais sobre uma instrumentação à base de percussão, prática que vai se modificando a partir da participação de outros elementos presentes na constituição da cultura musical brasileira. Alguns desses aspectos foram apontados por Tinhorão (2008: 55-56):

(...) as autoridades começaram a distinguir nessas reuniões à base de danças, cantos e ritmos de percussão o que era culto religioso daquilo que constituía apenas ritos da vida social ou mera diversão para os escravos, os campos começaram a ser delimitados. E, assim, ao mesmo tempo que as cerimônias religiosas passaram a ser realizadas em locais abertos às escondidas na mata – o que explica o nome de roça ainda hoje usado na Bahia para os terreiros de candomblé -, os batuques da área urbana ou da periferia dos núcleos povoados da zona rural puderam ganhar, afinal, o caráter oficialmente reconhecido de local de diversão.

No novo ambiente, com a participação de grupos de origens diversas, ocorrerão transformações importantes no que se refere ao aspecto musical do lundu, como a inserção de harmonia, melodia e o canto solo. Como lemos na sequência do trecho citado acima:

E foi assim que, com o paralelo crescimento da participação de brancos e mulatos das camadas baixas das cidades e vilas nesses “batuques de negros”, começaram a surgir adaptações provocadas pelo casamento da percussão, da coreografia e do canto responsorial africano-crioulo com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente viola), introduzidos pelos herdeiros nativos da cultura europeia.

⁶ Em *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Carlos Sandroni retoma essa organização do samba-de-umbigada e discute mais pormenorizadamente a convivência de elementos folclóricos e populares nas casas das Tias baianas (2001: 100-130).

Assim, como elemento que promove, no âmbito cultural, a elaboração de um produto fruto da fusão de recursos africanos e europeus, o lundu passará a estar cada vez mais presente na vida social da colônia.

Interessante notar que, acerca dessa difusão, era possível encontrar três tipos diferentes de manifestações derivadas dos “batuques” dispostos em ambientes distintos na estrutura socioeconômica das propriedades.

Nos terreiros das senzalas, praticados pelos africanos e descendentes, ainda escravos, eram dançadas em sua forma mais próxima da matriz, “ao som de cantos de suas terras e música de percussão”. Os “negros livres” formariam suas rodas diante de uma de suas choupanas, vendo-se aí, juntamente à percussão, a presença da viola, já indicando maior relevância do canto. Por fim, demonstrando grande capacidade de penetração na estrutura social

“os brancos da classe média imitariam os dois em suas salas, não apenas abrandando a força da percussão em favor do desenvolvimento da parte cantada, mas casando o “pitoresco” da umbigada e do miudinho com a coreografia ibérica do fandango, no que chamavam lundu. (TINHORÃO, 2008: 68).

Interessante notar como uma disposição semelhante se mantém nas casas das tias baianas que apoiavam os encontros de samba no início do século XX no Rio de Janeiro. Consta que nos terreiros dessas casas havia a batucada, que, segundo Sandroni, era “um jogo de destreza corporal, variante da capoeira (...) [ou] do samba-de-umbigada (...), pois consistia numa roda, com os usuais cantos responsoriais e palmas dos participantes, onde a umbigada era substituída pela pernada, golpe com a perna visando derrubar o parceiro, o qual, se conseguisse se manter de pé, ganhava o direito de aplicar a próxima pernada no parceiro que escolhesse.” (SANDRONI, 2001, p. 103). Nas salas de jantar ou “dos fundos” - ou ainda, nos quartos, o que aponta para uma certa intimidade, em detrimento da “polidez” exigida para a sala de visitas – havia o que se chamava de “samba”, evento no qual se dançava em par separado, como na umbigada, ainda em roda; e, por fim, na sala de visitas, ou da frente, havia o baile (“mais civilizado”, nas palavras

de Pixinguinha⁷), onde dançavam os pares enlaçados – à maneira das danças europeias que entraram no país a partir da vinda da corte para o Rio de Janeiro⁸.

Retomando o conteúdo trazido pela referência anterior, em que se indica que o lundu penetra as salas da “classe média”, podemos notar como a melodia vai, gradativamente, se tornando importante para o gênero e transformando o batuque em lundu e em lundu-canção, à medida que se reduzem a percussividade e o canto responsorial e se alimenta o canto *solo*⁹. Trata-se, porém, de canção de salão, ou seja, ainda disponível ao acompanhamento de danças, portador de elementos coreográficos.

Essa ascensão do lundu não se daria, obviamente, sem conflitos, e o “embranquecimento”¹⁰ a que foi submetido atinge, tanto quanto aos seus elementos musicais citados acima, sua coreografia – ao se substituir, por exemplo, na dança das “melhores sociedades”, o parceiro masculino por outro feminino e o gesto da umbigada por uma troca de lenços (LIMA, 2010: 24).

Este é um aspecto importante a ser destacado no lundu: a licenciosidade, à qual sempre foi associado. Enquanto na dança havia o lascivo gesto da umbigada (originalmente *lemba* ou *semba*, representando o próprio ato sexual)¹¹, no lundu-canção o alvo era a chulice e a sensualidade de seus textos. Porém, embora aspectos chulos possam ter sido associados em função da utilização de termos do universo afro-brasileiro (como “nhanhá e nhonhô”, “quingonbó”, “cuia”, “xarapim”, “arenga” etc.), a chulice textual do lundu também assumiu um papel mais voltado ao galanteio e a uma maliciosa sensualidade – como no “Lundum de cantigas vagas”, de Domingos Caldas Barbosa:

⁷ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Citado por SANDRONI (2001. P. 103)

⁸ Muniz Sodré (SODRÉ, M. *Samba – o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979) realizou um “mapeamento” da casa das tias baianas do Rio de Janeiro, e além de Sandroni, citado acima, José Miguel Wisnik teve grande proveito interpretativo deste material em “Getúlio da Paixão Cearense” (SQUEFF & WISNIK. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

⁹ A respeito da prática do canto a uma, duas e até três vozes na cultura luso-brasileira, conferir LIMA, Edilson V. de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese de doutorado, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

¹⁰ No sentido em que se associa a música com percussão à prática negra e a do destaque para a melodia e o canto com os europeus e descendentes, que alimentam, seguramente, um apreço pela cultura musical europeia, que na época se representa pelas árias e óperas.

¹¹ Conferir TINHORÃO, 2008: 56-57 e Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, *online*, verbete “Semba”.

*Nhanhá cheia de chulices
Que tantos quindins afeta
Queima tanto a quem adora
Como queima a malagueta.*

Ao contrário dos textos das modinhas, como veremos a seguir, o amor, quando cantado, não é apresentado de forma ideal, inatingível. Como escreveu Tinhorão em seu livro sobre Domingos Caldas Barbosa:

O gênero brejeiro e malicioso do “lundu plebeu”, em verdade só aceito com naturalidade ao tempo entre a gente baixa – ao contrário da modinha, já admitida às salas da minoria branca da colônia -, escandalizava as famílias pela liberdade das letras que, por vezes, ultrapassava de fato a chulice até os extremos de licenciosidade do duplo sentido escatológico. (2004: 25)

Mas mesmo nos momentos em que não beirava à escatologia e se manteve mais próximo do galanteio e do dengo, o lundu despertou a reprovação dos pais das moças de boa família – como indica um trecho de carta da época reproduzido no livro citado acima:

Esta praga [as cantigas de amor] é hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus rimances, e de versejar para mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e Cupido: a tafularia do amor, a meiguice do Brasil, e em geral a moleza americana que faz o caráter de suas trovas, respiram os ares voluptuosos de Pafos e Citera. Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e a graça com que as retoma; mas detesto o assunto, e mais ainda a maneira porque ele o trata.” (BRAGA, 1901 apud TINHORÃO, 2004: 70-71)

A associação a essas características licenciosas, bem como os desdobramentos gerados em sua recepção, acompanhou o lundu por todo seu percurso, mesmo após transformações que gerarão, por exemplo, o maxixe.

Juntamente com o lundu, a modinha polarizará as práticas musicais brasileiras até quase meados do século XIX, quando entram diversos gêneros de danças de salão vindas da Europa.

A modinha, ao contrário do lundu, gozava de maior prestígio no meio das famílias mais bem colocadas na colônia. No artigo “A modinha e o lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música popular no Brasil”, Edilson de Lima assim a definiu:¹²

¹² LIMA, Edilson de. A modinha e o lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. In *Textos do Brasil – música erudita brasileira*. Publicação Ministério das Relações Exteriores, 2005, p.

designa um tipo de canção lírica, singela e de duração reduzida, composta para uma ou duas vozes acompanhadas por guitarra ou teclado. Cultivada, inicialmente, pelas classes mais abastadas, aos poucos, vai se popularizando, até tornar-se, pouco a pouco, um veículo para a expressividade musical, tanto portuguesa quanto brasileira.

O termo modinha é provavelmente uma apropriação do termo “moda”, muito comum em Portugal e que servia para designar qualquer tipo de canção. Segundo Mário de Andrade, seria uma maneira carinhosa, tipicamente brasileira, de se apropriar do termo. (ANDRADE apud LIMA, 2005: 48).

A moda, apropriada e transformada em modinha (então canção lírica, com temática amorosa) ao final do século XVIII, foi levada por Domingos Caldas Barbosa de volta à capital do Império. Consta que o mulato brasileiro, depois de superar a miséria, gozou de grande sucesso na corte e teve sua presença disputada nos saraus de Lisboa. É o que nos indica o verbete “Modinha” do *Dicionário Cravo Albin*: “Caldas Barbosa, para desespero dos eruditos poetas portugueses (Bocage, Nicolau Tolentino, Filinto Elísio e outros), era uma verdadeira ‘coqueluche’ nos saraus da corte, com suas modinhas e lundus”¹³.

No século XIX a modinha, tal como foi praticada nos salões europeus, retorna eruditizada, sendo executada à mancheia nos salões das casas da “classe alta”¹⁴, parte de um estrato social em expansão a partir do estabelecimento da família real no Rio de Janeiro. Essa nova realidade de crescimento urbano brasileiro fez com que a modinha ficasse extremamente popularizada em todas as camadas da sociedade. Ary Vasconcelos em seu *Raízes da Música Popular Brasileira* (1991) nos mostra o apreço que os músicos brasileiros (a essa época, sobretudo os do Rio de Janeiro e provenientes da Bahia) cultivavam por este gênero. Há menção a inúmeros instrumentistas, letristas, poetas que tiveram poemas musicalizados, cantores e cantoras, professores de música, teóricos etc. Da produção citada, há franca superioridade quantitativa das modinhas, e é interessante notar que também está referida a maioria dos nomes ligados à nossa música “erudita”, desde o Padre José Maurício Nunes Garcia até Carlos Gomes, a maioria como compositores de modinhas e não de lundus.

48.

¹³ Verbetes “Modinha” do *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira* em sua versão online. Consultado em 04/04/2012.

¹⁴ Referimo-nos ao conjunto da população da classe dominante que passava ao modo de vida burguês, eminentemente urbano (OLIVEN, 2001).

Se a nacionalidade do lundu foi apontada peremptoriamente como brasileira, a modinha alimentou algumas discussões. Mário de Andrade, ocupado em encontrar uma certa originalidade brasileira capaz de unificar os esforços de criação artístico-cultural do país no início do século XX, perceberá na modinha um elemento central da nossa cultura musical, presente em diversos ambientes. Compreende-a, porém, como um gênero de salão nascido em Portugal. Então, para contornar essa questão de estirpe, defende que ela teria assumido condições de brasilidade, pois “a sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria só lhe pode provir da geografia, do clima, da alimentação [brasileiras]” (ANDRADE, 1930 apud LIMA, 2010: 88). E, além disso, essa cultura musical configuraria uma situação inédita, na qual uma prática erudita se populariza, “descendo” dos salões para as ruas.

José Ramos Tinhorão, meio século depois e em posse de novos documentos, defende que tanto o lundu quanto a modinha são manifestações musicais tipicamente brasileiras, tendo em vista que “se a partir de 1775 Caldas Barbosa já aparece cantando suas modinhas em Lisboa, tais canções só podiam constituir autêntica música popular da colônia” (TINHORÃO, 1974:12). Como o mulato brasileiro não possuía formação musical formal, baseada na tradição europeia, teria aprendido e reelaborado o “fazer modinheiro” a partir de manifestações presentes na colônia.

Edilson de Lima, por sua vez, numa leitura conciliatória, diz que tanto a modinha quanto o lundu fazem parte de um universo cultural afro-luso-brasileiro. Vale destacar que, para Lima, a modinha e o lundu (já que este “se ajustará às mesmas tendências”) como formas de canção se desenvolveram num período (último quartel do século XVIII) em que há predomínio de influência da música do estilo clássico: elaboração de equilíbrio simétrico; formas binárias ou ternárias, com ou sem refrão; frases periódicas e articuladas; ornamentos leves etc. (LIMA, 2010: 28-29, 34, 131). Assim, na maneira como foram executadas sobretudo nos salões, por músicos de conhecimento formal, desenvolveram um sabor clássico (por isso o título de sua tese *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*). Nesse cenário, foi fundamental a atuação de Domingos Caldas Barbosa inserindo elementos do universo afro-luso-brasileiro tanto no que tange aos textos (expressões como “xarapim”, “nhanhá” e “nhonhô”, “quimbongó”etc.) quanto no que tange às músicas, sincopando primeiro as melodias e depois também os acompanhamentos.

Além de elementos musicais e textuais, há ainda um outro ponto que parece ter sido destacado na atuação de Caldas Barbosa: sua performance. No depoimento já citado acima (BRAGA, 1901 apud TINHORÃO, 2004: 70-71) de um contemporâneo do “poeta da viola, da modinha e do lundu”, ao falar do sucesso de suas “cantigas de amor” nos dá alguma pista do seu modo de atuar. Dizia ele que Caldas “versejava para mulheres” com uma certa “meiguice do Brasil” e uma “moleza americana” e, ainda, que admirava a “facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o *pico e a graça com que as retoma*; mas detesto o assunto, e mais ainda a *maneira porque ele o trata*” (*grifos nossos*). Ora, esses elementos destacados só poderiam ser percebidos na realização performática, seja resultado de artifícios vocais, seja dos gestos corporais. Talvez as mesmas canções interpretadas por outro “poeta” não instigassem tanto, já que mais provocadora do que o conteúdo era a “maneira” como ele era emitido¹⁵.

Lima ainda faz uma outra aproximação do universo da modinha e do lundu com o da música clássica. Assim como o cenário operístico se dividiu entre defensores da ópera *buffa* (cômica, simples, melodia natural e deleitável) e da tragédia lírica (séria e de conteúdo moralizador), se perceberá uma dualização semelhante em outros países. No caso brasileiro (e, em parte, no português) essas tendências seriam representadas pela modinha e pelo lundu. Este último, porém, para penetrar “nas casas” ou “nos salões” – ao contrário da música “das ruas” – precisou passar por um processo de reconfiguração mais intenso do que a modinha, adaptando sua coreografia (como o caso da substituição da umbigada) e minimizando suas sínopes, diretamente associadas à música dos negros e às suas coreografia “exageradamente” requebradas¹⁶.

Até o momento, o que podemos perceber é que há uma identidade temática associada a ambos os gêneros: à modinha, o caráter sentimental, singelo e moralizante;

¹⁵ A questão da relevância “do que é dito” e “da maneira de dizer” na canção será retomado e explorado no quarto capítulo.

¹⁶ De um modo geral, a síncope, tal como é compreendida pela teoria musical europeia, é uma ruptura na regularidade da acentuação rítmica tornada previsível pelo estabelecimento de fórmulas de compasso. Ou seja, uma acentuação contrária ao metro. Carlos Sandroni (2001: 19-28) fez uma importante discussão a respeito da presença da síncope na música brasileira, questionando a aplicabilidade desse conceito para se pensar a musicalidade africana ou outra por ela fortemente marcada, na qual a “contrametricidade” não é um desvio do padrão, mas, assim como a “cometricidade”, parte constituinte do padrão.

ao lundu, a criticidade, malícia, comicidade, chulice e denço. Tomemos como ilustração desses aspectos dois textos de Lerenó Selinuntino, o nome árcade de Domingos Caldas Barbosa.

“Marília Brasileira nas Caldas”

*Pastores que aflitos
Saúde buscais,
Em vão esperais
A Amor escapar
Estrilho
Amor tem Marília
Por ela ensinada,
E quando lhe agrada
Vos sabe matar.*

*Fugi de seus Olhos
Tão vivos, e belos,
Se a Amores, e a Zelos
Quereis escapar
Estrilho*

*Com outras pastoras
Eu não a confundo,
Que um novo mundo
Vem neste brilhar.
Estrilho*

*Em vão presumis
De ter liberdade,
Que a livre vontade
Vos vem cativar.
Estrilho*

*Temei dos seus olhos
O doce veneno
Que ao pobre Lerenó
Já fez Palpitar
Estrilho*

*Fugi do seu riso
Que mata brincando,
Que zomba matando
E a rir vê chorar.
Estrilho*

Como na maioria dos textos de modinhas, a temática amorosa é apresentada por uma *persona* poética incapaz de alcançar a amada. Na verdade, reconhece sua situação de sofredor e – para atestar a distância a que se encontra do ser amado – eleva Marília (neste poema; Lília ou Nerina em outros) a um lugar superior no qual detém poderes como os das deusas gregas, em que seus gestos, risos e olhares desencadeiam

ações figurativas como matar, congelar, prender, dar prazer, envenenar etc. É zeloso desse amor e, para demonstrá-lo, se utiliza de um discurso rebuscado e resignado.

Os versos que, nesse caso, foram compostos em redondilhas menores, aparecerão também, com muita frequência, em redondilhas maiores (e com menos frequência, mas nem por isso desimportantes, em versos eneassílabos e decassílabos). As rimas, apesar de esquemas variados, apresentam, como nesse, padrões absolutamente populares na literatura da época no universo luso-brasileiro.

No lundu nota-se temática mais variada, mas mesmo quando a temática é amorosa, a amada não é, como na modinha, inatingível. Ao contrário, além da *persona* se colocar numa postura de “galanteador”, proprietário de uma certa malícia e dengo (herança brasileira?), ela demonstra certa intimidade com a musa, como se percebe no verso “Ponha a mão sobre o meu peito” do lundu abaixo:

Lundum (de cantigas vagas)

*Nhanhá eu digo a você
Diga-me você a mim,
Estou morrendo de Amor
Estará você assim
Estrilho
Diga nhanhá
Serei feliz?
Eu tenho dito
Você que diz?
Ponha a mão sobre o meu peito
Porque as dúvidas dissipe,
Sentirá meu coração
Como bate tipe, tipe.
Estrilho.*

...

A veia lasciva do lundu vai além da própria temática, a inserção da onomatopeia, àquela época, é uma provocação ao corpo do poema... ao corpo dos receptores e à “boa ordem moral da sociedade” (TINHORÃO, 1990: 92).

Se as modinhas e lundus de Caldas Barbosa provocaram, de fato, um misto de cólera e frenesi na corte, o seu “Lundum em louvor de uma Brasileira adotiva”, nos fornece uma descrição da natureza dessa excitação.

*Eu vi correndo hoje o Tejo
Vinha soberbo e vaidoso;
Só por ter nas suas margens*

O meigo Lundum gostoso.
 Que lindas voltas que fêz
 Estendido pela praia
 Queria beijar-lhe os pés.
 Se o Lundum bem conhecera
 Quem o havia cá dansar;
 De gôsto mesmo morrera
 Sem poder nunca chegar.
 Ai rum rum
 Vence fandangos e gigas
 A chulice do Lundum.
 Quem me havia de dizer
 Mas a cousa é verdadeira;
 Que Lisboa produziu
 Uma linda Brasileira.
 Ai beleza
 As outras são pela pátria
 Esta pela Natureza.
 Tomara que visse a gente
 Como nhanhá dansa aquí;
 Talvez que o seu coração
 Tivesse mestre d'ali.
 Ai companheiro
 Não será ou sim será
 O jeitinho é Brasileiro.
 Uns olhos assim voltados
 Cabeça inclinada assim.
 Os passinhos assim dados
 Que vêm entender com mim.
 Ai afeto
 Lundum entendeu com eu
 A gente está bem quieto.
 Um lavar em seco a roupa
 Um saltinho cai não cai;
 O coração Brasileiro
 A seus pés caindo vai.
 Ai esperança
 É nas chulices di lá
 Mas é di cá nas mudanças.
 Este Lundum me dá vida
 Quando o vejo assim dançar;
 Mas temo se continua
 Que Lundum me há de matar.
 Ai lembrança
 Amor me trouxe o Lundum
 Para meter-me na dansa.
 Nhanhá faz um pé de banco
 Com seus quindins, seus popôs
 Tinha lançado os seus laços
 Aperta assim mais os nós.
 Oh! Doçura
 As lobedas de nhanhá
 Apertam minha ternura.
 Logo que nhanhá saiu
 Logo que nhanhá dansou
 O cravo que tinha ao peito
 Envergonhado murchou.
 Ai que peito
 Se quiser flores bem novas
 Aquí tem amor perfeito.

*Pois segue as dansas di lá
Os di lá deve querer;
E se tem de lá melindres
Nunca tenha malmequer.
Ai delírio
Ela semeia saudades
De enxêrto no meu martírio.*

Parece que a “maneira detestável como o Caldas tratava” os temas de suas cantigas, de certa maneira demandava uma resposta corporal semelhante por parte do público. Aqueles que acessem aos encantos das canções o expressariam corporalmente em modos peculiares de se mexer os olhos, a cabeça, os quadris e os pés, abasileirando-se nesta mesma medida. É o que acontece com a portuguesa do poema,

(...) porque o ritmo doce do lundu a teria tornado brasileira de coração, como se o ritmo binário das batidas do coração estivesse associado ao compasso binário irregular desse gênero, irregularidade que revelaria certo amolecimento do corpo e da alma (...). (RENNÓ, 2007: 06)

(Curioso notar que a transcrição deste lundu aparece no primeiro volume da coletânea *Saraus e serenatas*, organizada por Mello Moraes Filho¹⁷ (1901: 257), como “A portuguesa abasileirada”).

Essas qualidades típicas da colônia (uma terra cuja população era majoritariamente negra, exposta às negociações culturais que, dentre outras coisas, formaram os gêneros de canção tal como apresentados por Caldas Barbosa em Portugal) eram percebidas, muitas vezes (apesar do sucesso), como algo a ser abrandado, ou então como impróprias para ambientes de salão. Procedimento similar ao adotado no Brasil, tendo em vista o comentário anterior sobre os diferentes modos de execução musical, obedecendo a adequação ao ambiente (senzala, terreiro, sala).

Adriana Rennó chama a atenção para a versificação do “lundum em louvor de uma brasileira adotiva”, no qual teria uma “cadência rítmica irregular, repletos de índices reveladores de suas destinação vocal, musical, performática, produzidos que eram para serem letras de música” (2007: 05). Muito provavelmente foram esses índices de vocalidade nos versos de Caldas Barbosa que mobilizaram os comentários de Manuel Bandeira em sua *Apresentação da Poesia Brasileira*: “[Domingos Caldas Barbosa] é o primeiro brasileiro onde encontramos uma poesia de sabor inteiramente nosso. Algumas peças de seu livro – Viola de

¹⁷ Na verdade, o *Serenatas e Saraus* é uma reedição aumentada de uma coletânea anterior chamada *Cantora Brasileira*, realizada por Joaquim N. Souza Silva, como nos explica o próprio Moraes Filho no prefácio ao *Serenatas...*

Lereno (...) – parecem poesia popular de hoje” (BANDEIRA, 2009: 40-41). Bandeira apresenta alguns exemplos (de modinhas e lundus) que reforçam o argumento dele. Versos em heptassílabos que, se forçarmos a prosódia à maneira popular, padronizam-se os acentos nas 3^{as} e 7^{as} sílabas dos versos. Um desses exemplos é “Sem acabar de morrer”:

*Prometeu-me Amor doçuras,
Contentou-se em prometer,
E me faz viver morrendo
Sem acabar de morrer.*

*Em mim tome um triste exemplo
Quem amando quer viver;
Saiba que é viver morrendo
Sem acabar de morrer.*

Embora *Lereno Selinuntino* seja, na verdade, seu nome de poeta árcade (que aparece na indicação de autoria de sua obra *Viola de Lereno*, de 1793), Manuel Bandeira parece dar mais atenção à faceta cancionista de Caldas Barbosa, já que ele diz que “a sua poesia é toda inspirada nas formas populares, modinhas e lundus, gênero em que adquiriu grande popularidade tanto no Brasil como em Portugal.”

É isso o que nos indica o poema acima, e mais ainda se os grifos que fizemos nas terceiras sílabas “reais” e “elocutórias” fizerem sentido. Eles apontam as acentuações silábicas com destaque para os pontos que, se “forçados” prosodicamente, formam um texto de fácil musicalização à moda popular (como acontece fartamente nas tradições orais associadas, hoje, ao universo nordestino do coco, do repente e do cordel, por exemplo)¹⁸.

Ainda em relação a Caldas Barbosa, mesmo que sua figura tenha motivado críticas (à sua poesia – considerada menor –, ou à sua “postura” como cancionista), alcançou grande sucesso em Portugal. Segundo Adolfo de Varnhagen (1851 *apud* TINHORÃO, 2004: 67), “sua presença se tornou quase uma necessidade de todas as festas”. “Nas aristocráticas reuniões das Caldas, nos cansados banhos de mar, nos pitorescos passeios em Sintra, em Belém, em Queluz, em Benfica, sociedade onde não achava o fulo Caldas com sua viola não se julgava completa.” Mas não apenas lá. Apesar de não ter executado pessoalmente suas canções no Brasil, muitas execuções foram

¹⁸ Talvez a postura de participar de um clube literário como a Nova Arcádia, e nomear-se com nome de poeta aponte para o desejo de figurar como “poeta” de livro e não de um cantador de modinhas e lundus com teor pudico (os versos do autor não eram unanimidade). Porém, ao passo que a poesia de livro pudesse lhe beneficiar com algum tipo de “status” de nobre artista, foram as modinhas e os lundus que o tornaram amplamente conhecido nos salões da alta classe portuguesa.

testemunhadas em diversos ambientes brasileiros, em geral já submetidos às transformações produzidas pela “reiteração” confiada à memória¹⁹, típico de tradições orais, ainda predominantes no Brasil do século XIX. Acerca do sucesso do “poeta da viola, da modinha e do lundu”, Sílvio Romero escrevera:

O poeta teve consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando na viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa.

Quase todas as cantigas de Lereño ocorrem de boca em boca nas classes plebéias, truncadas ou ampliadas.

Formam um material de que o povo se apoderou, modelando-o a seu sabor (...) repetidas vezes colhi [canções populares] de Caldas Barbosa como anônimas, repetidas por analfabetos. (...) É o maior elogio que, sob o ponto de vista etnográfico, se lhe pode fazer. (ROMERO, 1888 apud TINHORÃO, 2004: 145-146)

Assim, mesmo que pela via da transmissão oral, Caldas Barbosa ocupa lugar de destaque na história da modinha e do lundu brasileiros.

Ainda no tocante às características desses dois gêneros que permanecerão na base da canção brasileira, é importante notar a presença do estribilho. Embora não seja uma condição indispensável na formação nem da modinha, nem do lundu, são muito comuns as canções em forma binária nas quais o estribilho caracteriza a parte B, precedido por uma estrofe, A. Forma A-B, portanto. Segundo Lima (2010: 130-161), encontraremos modinhas de seção única (A), forma binária (A-B) e forma ternária, na qual os esquemas podem variar entre A-B-A, A-B-A' ou A-B-C. O lundu, apesar de sua origem distinta da modinha (que já nasce como canção estrófica), no convívio com este gênero passará a apresentar formas semelhantes. É fato, inclusive, que a partir de determinado momento, se observará a existência de peças claramente hibridadas.

Para além da macroforma, Lima, ao associá-las ao estilo clássico, afirma ainda que responderiam a uma busca estética caracterizada pela simplicidade, num contexto em que esta característica foi alimentada pelo mercado de partituras, por exemplo, ao se fazer publicar peças para canto em que o próprio cantor pudesse se acompanhar ao piano ou à viola. É nesse período que se destacam os *lieds* na Alemanha, as *ballads* na Inglaterra, os romances na França e *ariette* ou *canzoneta* na Itália. O termo

¹⁹ Paul Zumthor chamou de “falsa reiteração” às retomadas de textos da tradição oral, e a estas transformações de *movência*. Esses e outros conceitos serão discutidos no último capítulo desta tese.

cançoneta, inclusive, será muito utilizado até os primeiros anos do século XX no Brasil, o que pode ser explicado pela grande influência que a canção e o canto italiano exerceram sobre nossa música, bem como a cançoneta francesa de *montmartre*.

Finalmente, é preciso destacar que esses aspectos formais apontados por Lima são resultado de análises de peças transmitidas por partitura. Neste caso, como se supõe, foram compostas (ou no mínimo copiadas) por personagens que possuíam conhecimento formal de música e compartilhavam de premissas da tradição da Música Ocidental (o que permite falar em adesão ao estilo clássico, por exemplo). Além disso, no que diz respeito à obra atribuída à Domingos Caldas Barbosa, vale lembrar que a elaboração de sua ascendência se deu em diálogo com o desejo de ser reconhecido como poeta de livro, inclusive trabalhando para fazer parte dos círculos importantes, inicialmente frequentando a “Arcádia de Roma” e mais tarde fundando a “Nova Arcádia”. Desta maneira é possível que, mesmo que seus versos corassem os mais pudicos, eles fossem abrandados em relação às formas mais populares das ruas. Portanto, características importantes, sobretudo do lundu, podem ter passado ao largo deste material, algumas delas devem ter se perdido e se misturado na tradição oral; mas também ganhou relevo nos subúrbios cariocas no final do século XIX e participou de importantes reconfigurações do universo musical brasileiro.

1.2 O leque de gêneros na segunda metade do século XIX.

A partir de meados do século XIX se poderá observar no Brasil uma grande variedade de gêneros musicais – tanto instrumentais quanto de canção. Além da modinha e do lundu, que já estavam consolidadas na prática e no gosto populares, surgirão diversas musicalidades europeias associadas à dança de salão (como a valsa e a mazurca), bem como ao teatro musicado (como a polca e a cançoneta).

A inserção de novos gêneros estava em marcha acelerada, na verdade, desde a vinda da família real para o Brasil, a partir de 1808. Num levantamento dos músicos atuantes no Rio de Janeiro entre 1808 e 1821, Maurício Monteiro (2008: 325-329) nos apresenta uma tabela na qual se pode ver que, dos 154 músicos identificados, apenas 46 são brasileiros (44 do Rio de Janeiro, um baiano e um mineiro). Em seguida aparecem os músicos portugueses (43), italianos (36), austríacos (11), franceses (10) e finalmente espanhóis (3) e alemães (2). É

de se supor que muitos desses músicos permaneceriam ainda atuantes pelas próximas décadas e é importante destacar que dos dez músicos apresentados como professores apenas um é brasileiro, sendo franceses em sua maioria. Sendo assim, “a construção do gosto” musical na primeira metade do século XIX fica em grande parte submetida ao padrão musical europeu. O resultado direto deste processo explica em parte a grande variedade de gêneros europeus que marcam o repertório brasileiro da segunda metade do século XIX.

Um aspecto que marca fortemente essa época é a influência da música italiana, sobretudo na nossa produção de canções – o que será sentido até meados do século XX. Como indicado por Lima (2010: 224), o lundu-canção e a modinha (em suas práticas de canção de salão) já haviam sido influenciados pelo canto italiano no século XVIII:

Outro fator muito importante, e que não pode ser esquecido, é que a formação da escola musical luso-brasileira durante o século XVIII está absolutamente ligada à tradição italiana (...) a escola de canto também sofre esta influência, ou seja, vai seguir a tradição italiana.

No levantamento a que nos referimos acima, a respeito dos músicos atuantes nas primeiras décadas do século XIX, observamos que dos 154 músicos, 41 são apontados como cantores solo ou castrados²⁰, dos quais 27 são italianos, ampla maioria. O canto italiano, cujo principal modelo era a ópera, se firmará como padrão, portanto, sobretudo na canção de salão, pois é neste meio que se concentrou a participação dos músicos profissionais, detentores de conhecimento e cultura musical europeia (o que explica, aliás, a inserção desses gêneros no repertório brasileiro com uma defasagem temporal muito pequena em relação aos salões da Itália, França e Áustria).

O gênero mais submetido a essa influência foi a modinha que, ao contrário do lundu, era cultivada com muito maior trânsito nos salões aristocráticos. Ary Vasconcelos (1991: 291), ao referir-se à situação de uma “música popular carioca” na segunda metade dos oitocentos, escreveu que esta estava “contaminada por influências estrangeiras, principalmente as italianas que dominaram as modinhas”²¹.

²⁰ Estamos excetuando os cantores coristas. Em relação aos “castrados”, ou *castrati*, havia oito no Rio de Janeiro dessa época, todos italianos.

²¹ Também será confirmada essa influência pelo colecionador e conhecedor da música popular brasileira, Humberto Franceschi, que disse: “Com a vinda de D. João VI e de toda a corte para o Brasil em 1808, a modinha veio de volta, como música de salão, executada por músicos influenciados pelas óperas italianas.” (FRANCESCHI, 2002: 64)

Essa influência vai além de interferências num “suposto” gênero estabelecido como modinha, mas atua em sua própria desestabilização; nesse período, e definitivamente, tal como aconteceu com a “moda” em Portugal, modinha (que já se encontrava com grande variedade formal) passou a ser sinônimo de qualquer canção de cunho lírico, seja ela valsa ou *schottisch*, por exemplo. Essa absorção de/por novos gêneros fará com que ela gradativamente se dilua na musicalidade brasileira, podendo ser percebida nas serestas do final do século XIX ou no samba-canção do segundo quartel do XX (ANDRADE apud ALBIN *online*).

De qualquer modo, a presença europeia, sobretudo italiana, será facilmente percebida na música brasileira do século XIX, especialmente em sua segunda metade, e contribuirá para compor uma grande diversidade musical que se estenderá notadamente até as primeiras décadas do próximo século.

Assim, o repertório brasileiro será composto por valsas, mazurcas, *schottische* (que após o “abrasileiramento” será grafada como xote), marchas, habaneiras, tangos, polcas etc.²² Algumas dessas danças e canções tiveram grande impulso com o início das atividades dos teatros de revista e outras formas teatrais como zarzuelas e operetas²³. A polca, por exemplo, que deixou marcas profundas na musicalidade brasileira, foi apresentada pela primeira vez em um *vaudeville*, intitulado *La polka*. Outras formas relacionadas mais estritamente à dança não tiveram grandes desdobramentos, como o minueto e a *gavota* (SEVERIANO, 2008: 23).

Essa diversidade da atividade musical na sociedade de corte pode ser comprovada analisando o catálogo *Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)*²⁴. Por meio dele podemos notar que, à medida que nos aproximamos dos anos 1850 e dele passamos, além das referências à modinha e ao lundu, serão noticiados outros gêneros, bem como aulas de canto e venda de instrumentos, por exemplo.

²² Para uma ligeira apresentação da inserção e origem de cada uma dessas “danças”, conferir SEVERIANO, 2007: 21-37.

²³ As “revistas” ou “teatro musicado” alcançaram grande sucesso de público no Brasil tanto no final do XIX quanto início de XX, sendo uma atividade de grande importância na arte brasileira na fase pré-modernista (Cf. CAFEZEIRO, Edwaldo. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: EDUFRJ: FUNARTE, 1996.)

²⁴ *Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)*. Biblioteca Nacional. Ministério da Educação e Cultura. 1962. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285826.pdf acesso em 30/03/2012.

Em reprodução de trecho da publicação *Ramalhete das Damas* (que circulou na década de 1840), lemos²⁵ que “no ano de 1834 várias tentativas foram feitas no sentido de se estabelecer na Côrte uma imprensa de Música” e que no mesmo ano, “uma das mais antigas lojas de música do Império, mandou imprimir várias modinhas de Gabriel Fernandes de Trindade”. (FBN, 1962: 77). Com a consolidação do negócio editorial, a impressão de partituras fará divulgar grande número de peças para canto, sobretudo a uma ou duas vozes e com acompanhamento de piano – vale lembrar, a propósito, que o Rio de Janeiro gozou da fama de “a cidade dos pianos”, fama à qual fez jus até o início do século XX, quando cede presença, sobretudo, para a novidade das “machinas fallantes”, os fonógrafos.

Disponibilizava-se, então, ao consumidor carioca o “Album de canto nacional. Terpsichore. Collecção de polkas de autores escolhidos e acreditados” (FBN, 1962: 78). Ofertando partituras para piano encontrava-se a “Nova colecção de valças, polkas e schottischs para piano” contendo “Cêrca de 80 números publicados nesta coleção (de 1856 a 1858) quasi todos com trechos de óperas em arranjos para piano e para canto” (FBN, 1962: 70). Note-se o destaque para a presença de trechos de ópera com partituras reduzidas para canto e piano.

Em outro anúncio, destaque para o canto italiano: “Methodo pratico de canto italiano dividido em quinze liçoens do mestre...” (FBN, 1962: 66). E ainda, uma das muitas coleções que anunciam valsas: “Heaton e Rensburg – Rua da Ajuda, 68 / Bomtempo, Francisco Xavier, 1801-1891. / Collecção de doze valsas para piano-forte, compostas por Francisco Xavier Bomtempo. 1847” (FBN, 1962: 73). Outra coleção famosa em seu tempo foi *O trovador: collecção de modinhas, recitativos, árias, lundus. etc.*, cujo volume I de 1876 conta nada menos que 208 páginas preenchidas com letras de canções dos gêneros enunciados em seu título.

No catálogo *Música Imperial no Rio de Janeiro* ainda se observará anúncio de aulas de canto e de instrumentos, serviço de afinação de pianos e harpas, divulgação de inúmeras coleções de partituras ou letras de canções de “affamados authores”, compra e venda de instrumentos, além da notícia de suplementos musicais de revistas e jornais, como o *Bazar Volante* (que circulou entre 1863 e 1867), “jornal noticioso e político com

²⁵ Mantivemos a grafia original nos trechos aqui reproduzidos.

muita caricatura e alguma informação sobre o movimento musical no Rio de Janeiro. [Que] publicou um Hino e uma Marcha comemorando vitórias brasileiras nas guerras do Prata” (FBN, 1962: 79). Atentemos para o fato de haver, nessas comunicações voltadas ao mercado, um apelo acerca da popularidade tanto de autores quanto de obras, apontando a presença de uma estratégia de produção e distribuição de material ancorado na noção de sucesso.

Outra fonte que, se do modo como veremos abaixo não nos dá informações muito precisas, nos permite ter uma ideia da produção dos diferentes gêneros musicais aos quais temos feito referência neste texto, é o arquivo da Biblioteca Digital Nacional (da Fundação Biblioteca Nacional), onde há uma vasta quantidade de partituras em edições *fac simile*. Numa busca simples pelo sistema do site (sem os detalhamentos da “busca avançada”), obtivemos como resposta à “palavra = música” a confirmação desta pluralidade. Considerando apenas as entradas com datas do século XIX (muitas não a possuem ou possuem uma estimativa, sendo apresentada, por exemplo, com data de “18--”, ou ainda “188-”) encontramos predominantemente a polca (geralmente grafada “polka”) – e variações como polca-lundu, polca militar, polca habaneira, polca brasileira – e a valsa; em seguida aparecem quadrilha, schottisch, mazurca, tango e habaneira e; por fim, uma ou outra referência à ópera cômica, à ópera bufa e à gavotta.

Quando é efetivada a busca por “valsa” (palavra= gênero²⁶) obtém-se o resultado de 618 entradas, a maioria, porém, datadas já do século XX. Cerca de 100 partituras estão inscritas no século anterior, um número pequeno se compararmos, a seguir, com os números da polca. Mas o que consta na história da música brasileira, entretanto, é que a valsa foi muito cultivada no Brasil desde sua entrada, por volta da segunda década do século XIX. Há notícia, por exemplo, de que a valsa teria sido “o motivo principal nos bailes mascarados do Hotel Itália, no Rio de Janeiro, em 1836” (SEVERIANO, 2007: 23).

Na busca para “polkas” nota-se um grande volume, cerca de 490 registros de partituras concentradas na segunda metade do século XIX, destacadamente a década de 1880. Se a busca é efetuada por “polca”, com “c” em vez de “k”, o número aumenta para 543, nos quais estão contempladas as “polkas” do século XIX, mais um tanto de “polcas” do XX. Isso aponta uma clara diminuição no volume de polcas na medida em que nos aproximamos do

²⁶ Os resultados indexam os gêneros buscados no campo “assunto” da ficha de identificação da biblioteca.

século XX, ao contrário da valsa. Uma explicação para a escassez nominal da polca neste registro pode ser o seu abasileiramento por parte dos músicos “chorões”, que a transformaram em maxixe e tango-brasileiro ainda no final do XIX e, em seguida, em choro. As fusões às quais a polca foi submetida já estão apontadas nos subgêneros apresentados no arquivo da Biblioteca: polca-tango, polca-habaneira e, o mais importante, polca-lundu. A polca tornou-se sucesso no Brasil desde sua apresentação em 1845 no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro. Segundo Cazes, “a chegada dessa dança, vinda da Europa Central via Paris, foi cercada de grande expectativa, graças ao impacto causado em Lisboa dez meses antes.” (CAZES, 1998: 17).

Ainda em relação aos gêneros de destaque, notamos 26 entradas para “mazurka”, todas inscritas no século XIX ou sem data. Segundo Severiano (2007: 26), este gênero não gozou de muito sucesso no Rio de Janeiro (data de 1846 sua presença em uma peça teatral na cidade), mas foi destacado em Pernambuco – o que explica sua retomada com Luiz Gonzaga nos anos 1940 na canção “Dança Mariquinha”, primeira gravação de Gonzagão como cantor. Maior prestígio na capital alcançou a dança de origem alemã *schottisch*, embora para ela conste apenas 15 entradas no arquivo da Biblioteca Digital, todas do século XIX. Para “habanera” há 30 entradas dos oitocentos ou sem data, e para “tango” cerca de 40, nas mesmas condições da anterior.

Destaque não poderia deixar de ter a “modinha” e o “lundu”. Para a primeira constam 162 referências, das quais grande parte sem data ou datadas do século XIX – e ainda um bom número datadas do início do século XX. Para o segundo há 69 entradas, a maior parte sem data, algumas datadas do XIX e algumas do XX.

O que pretendemos com este levantamento não é apontar com exatidão a presença de cada um destes gêneros no cenário musical brasileiro (do qual o Rio de Janeiro, naturalmente, um filtro da influência estrangeira, bem como o espaço de desenvolvimento e afirmação de gêneros futuramente nacionalizados e compreendidos como fundadores da Música Popular Brasileira), mas de demonstrar que, ao contrário do que ocorreu a partir dos anos 1930, com domínio do samba, e nos pós-guerra, com o domínio do samba-canção, a música brasileira foi, e é, composta de grande variedade estilística.

Essa indicação ganha relevância na medida em que percebemos esses eventos como “motores” da nossa trajetória musical. Os músicos brasileiros não receberam

passivamente os gêneros europeus, mas a partir deles puderam configurar novas propostas que tiveram maior adesão junto ao público em geral. Como noticiamos anteriormente, a polca foi um gênero de grande sucesso junto ao público e músicos brasileiros, o que fez com que ela fosse absorvida e reestilizada. Acusa esse processamento as fusões geradas com outros gêneros, das quais a mais importante foi a que se deu com o lundu, pois foi na reorganização dos acentos musicais para atender às particularidades do lundu-dança que surgiu o maxixe. Neste caso, porém, não se tratava do lundu de salão, filtrado por práticas aristocráticas, mas o lundu cultivado pela população mais pobre, composta em sua maioria de ex-escravos e negros nascidos livres, guardiã de práticas ainda próximas do batuque e portadora de coreografias mais antigas, como o gesto da umbigada²⁷.

Aliás, segundo Martha Abreu, as festas populares eram momentos e lugares privilegiados para que uma grande variedade de manifestações culturais do Império pudessem se encontrar e se fundir. Dentre as diversas festas do calendário religioso católico (nas quais há, geralmente, notada convivência entre elementos sagrados e profanos) entre 1830 e 1900, a autora dedica-se ao estudo aprofundado das Festas do Divino, mais especificamente, a Festa do Divino que ocorria no campo de Santana, por ser essa a maior e mais popular. Ali se encontravam atividades extremamente diversificadas: da venda de comidas e artigos religiosos com motivos do Divino, exposições musicais e teatrais até a queima de fogos de artifício – esta a maior atração (ABREU, 1999: 69) –, passando por toda a sorte de diversões. Quanto ao público, havia igual variedade, mas a participação se distinguia de acordo com o adiantar das horas e com o exaltar dos ânimos. Segundo relato da época (1851), por volta das dez horas da noite as “famílias honestas” se retiravam e permaneciam

(...) no campo de batalhas gente jovem em busca de fortuna e o “vulgum pecus” dos negros, negras, mulatos, mulatas livres e cortesãs de baixa categoria, os quais são os verdadeiros reis da festa. A festa, então transformava-se numa orgia. (DABADIE, 1859: 14-15 *apud* ABREU, 1999: 71)

Muito da programação dessas festas transcorria em barracas fechadas, nas quais se pagava ingresso (a preço módico, geralmente) para ter acesso ao mais variado entretenimento. É na barraca das Três Cidras do Amor que Martha Abreu viu melhor representada a variedade social e cultural de meados do século XIX. Citando Mello Moraes Filho, diz que esta barraca era a mais concorrida “não só pela originalidade das

²⁷ A existência de práticas próximas da matriz do samba-de-umbigada poderá ser testemunhada também na casa das “tias baianas”, onde se processa o samba (Cf. SANDRONI, 2001. Especialmente páginas 100-117).

representações, mas ainda pela variedade e distinção de seus frequentadores..., a plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem das letras” (*apud* ABREU, 1999: 73). De propriedade de um “caboclo” chamado Teles, exibia desde apresentações musicais até números nos quais o próprio Teles “engolia espadas”, “comia fogo” e fazia mágicas. O que nos interessa mais diretamente nesse momento, porém, é a afirmação de Martha Abreu de que foi possivelmente neste ambiente, numa metonímica “Barraca das Três Cidras do Amor”, que nasceu o maxixe.

A historiadora chama a atenção em seu livro para os grupos musicais compostos de barbeiros, precursores dos agrupamentos pouco mais tarde chamados de formação de choro, apresentando sua configuração instrumental mais tradicional: violão, cavaquinho e flauta. Eram esses barbeiros – músicos negros que, “admiravelmente”, sabiam ler partitura (ABREU, 1999: 55 – os encarregados da execução musical das barracas. Nelas tocava-se de tudo, pois tocava-se para agradar ao heterogêneo público. Assim, podia ser vista como uma amostra do que “certamente fermentava na cidade o ano inteiro, pois, quando a música e a dança aconteciam na barraca, provavelmente já eram do gosto do público que, bastante empolgado, garantia o seu sucesso” (ABREU, 1999: 100). Nas primeiras horas de funcionamento da barraca, ainda antes do anoitecer, consta que os músicos executavam valsas e polcas e, ao passo em que se adentrava na noite, o público se entregava aos “exageros” dos “lundus”²⁸.

É assim que Abreu percebe uma “ampliação” do “repertório do ‘lundu’ pelo acesso e trânsito, em variadas direções, dos frequentadores, por diferentes gostos e ritmos”. Defende que, se o lundu pode passar, com seus filtros, aos salões, “os estilos e diversões dos ambientes mais refinados certamente alcançavam as habitações populares próximas do campo de Santana”. Aproveita, como comprovação desse trânsito, o relato de 1848 de um viajante inglês (Elwes) no qual dizia ter observado a polca sendo “com muita habilidade cantada pelos negros” (1999: 93). Tendo dito isso:

não é difícil entender que nas últimas décadas do século XIX, por volta de 1870 (...) os estudiosos da música registrem o aparecimento do maxixe como a grande dança

²⁸ Na verdade, os gêneros citados pela autora nesse ponto (1999: 93) foram “chulas lascivas”, “fadros ondulados” e “batuque negro rasgado”. Porém, essas manifestações músico-coreográficas estão agrupadas anteriormente como um “determinado tecido ou repertório comum”: “um especial padrão, popular, *não simplesmente negro (de escravos ou livres) e/ou portugueses, mas um padrão estético e sonoro* de dançar e cantar, partilhado por grande parte do público, que confunde estilos (e origens) e pode ser considerado como um “lundu” em seu conjunto” (1999: 92).

dos setores populares. Nas palavras de José Ramos Tinhorão, o maxixe teria sido ‘a transformação da polca via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical, efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro’. De movimentos largos e amplos, sempre condenados pelos moralistas, o maxixe possuía acentuações exageradas, desenhos melódicos ondulantes e ritmos requebrados; era uma coreografia muito movimentada, rica de passos e de figuras, muitos deles emprestados ao batuque e ao lundu.

Aí, então, Abreu complementa sua tese acerca da participação da “Barraca das Três Cidras do Amor” (entre aspas em função do sentido figurado que lhe é atribuído) na gênese do maxixe²⁹:

A partir destas informações, acredito ser bastante plausível propor que o maxixe nasceu da própria festa e, figurativamente, na barraca do Teles. Onde teriam as lavadeiras de Elwes aprendido a polca? Os músicos barbeiros do Divino não divulgavam gêneros mais eruditos pela cidade? A orquestra que animava as “Três Cidras do Amor” não era um autêntico conjunto de músicos de choro, com o violão, a flauta e o cavaquinho? Esses músicos não tocavam da polca a batuque, passando pelos mais variados e ondulados “lundus”? E a improvisação do maxixe? Não poderia estar garantida nos espetáculos do Teles, já que se permitia grande liberdade aos artistas?

Pois bem, como a própria autora indicou, os pesquisadores identificarão o maxixe como gênero por volta de 1870, um pouco mais tarde do que os relatos aos quais ela se refere (que se concentram em torno de 1850), o que não inviabiliza sua compreensão exposta acima.

Reforçando a ideia dos grupos de choro que executavam gêneros europeus e brasileiros, nos diz Franceschi (2002: 137):

os grupos de choro compostos por flauta, cavaquinho e dois violões surgiram na década de 1870, adotando a polca serenata como elemento básico de sua estrutura musical. Os tocadores de cavaquinho aprendiam de ouvido as polcas e outras músicas em voga e as passavam aos violões que os acompanhavam com interpretações chorosas.

Note-se que o autor fala em “polca serenata”, o que pode apontar já para uma fusão com a modinha, que recebeu como sinônimo “seresta” e “serenata” a certa altura.

²⁹ Interessante lembrar que Wisnik trabalhou com a ideia de “biombos” (originalmente proposta por Muniz Sodré) para compreender a maneira como a convivência de musicalidades diversas esteve na base da elaboração do que se transformou nos primeiros sambas radiofonizados. Em um ambiente razoavelmente restrito (a casa da tia Ciata – também um lugar figurativo), havia diferentes manifestações socioculturais especializadas em um “lugar ideal” (a sala, a copa, o terreiro) mas não totalmente circunscritos. Ao contrário, eram contidas por “biombos” “sutilmente devassáveis”, deixando vazar pelas frestas elementos de um cômodo para o outro (1983: 154). Talvez pudéssemos adaptar essa ideia para a barraca do Teles. Nesse caso, porém, os “biombos” seriam as sessões, a primeira com a frequência marcante das famílias e a última marcada pelos negros, mulatos e a “baixa categoria”.

Nesse caso, é importante lembrar que o choro como gênero será configurado algumas décadas mais tarde. Nessa época, havia apenas os grupos de choro, que executavam repertório variado com algumas peculiaridades. Henrique Cazes nos diz que o choro como gênero nasce apenas na segunda década do século XX, já o termo chorões se aplica aos músicos que, como escreveu Franceschi, se apropriaram do repertório de polca (e valsas, schottisches e mazurcas...) e a executavam de uma maneira “amolecida”, “chorada” (CAZES, 1998: 15-31). O fato é que, tal como executada pelos músicos brasileiros, as polcas europeias (e demais gêneros europeus dos quais se apropriaram), sofreram alteração no seu padrão de acentuação. Se, originalmente, os acentos coincidiam com a “cabeça” do tempo, a leitura por parte dos músicos brasileiros inseriu a síncope, que promove um deslocamento do acento da frase em relação ao acento previsto. Ou seja, passa de uma leitura essencialmente “cométrica” para uma carregada de “contrametricidade”, atribuindo-lhe um certo “suíngue” associado às danças de origem africana. Esse elemento contramétrico se torna característico não apenas das melodias, mas também dos acompanhamentos de música brasileira³⁰.

De todo modo, esses músicos, que muitas vezes atendiam às demandas da elite executando polcas nas melhores salas, eram comumente também aqueles que tocavam os bailes em bairros da classe baixa, os bairros dos “maxixeiros”³¹. É possivelmente assim que os gêneros europeus ganham contornos mais “sincopados”, ao se adaptar às nuances da dança do lundu (em algumas casas da cidade, ou em ambientes de festas populares, como vimos).

Numa leitura que considera aspectos já amadurecidos, se comparados aos anos das festas do Divino descritos por Marta Abreu, Cazes (1998: 22) diz que o mestiço Joaquim Antônio da Silva Callado teria sido um dos primeiros a trabalhar no “abrasileiramento das danças europeias”. Sua peça “Lundu Característico” faria um “resumo das tendências da época, já apontando para o abrasileiramento da polca e o surgimento do maxixe como acento musical”. Ainda sobre o paulatino processo de abrasileiramento que leva à consolidação do maxixe, Cazes (1998: 29) reproduz em seu livro notícia de jornal do final do século XIX sobre um outro importante músico brasileiro, considerado um dos “pilares do choro”:

³⁰ Carlos Sandroni diz, inclusive, que “neste ponto [o da presença da contrametricidade], o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa” (2001: 25).

³¹ Maxixe, termo de origem africana, designa uma espécie de pepino miúdo muito ordinário, comida de negros e, por extensão de sentido, significava à época “coisas de pouco valor”.

O Maestro Anacleto de Medeiros é a quem está confiada a direção da maior de todas as bandas que se pode imaginar [A Banda do Corpo de Bombeiros]; garantimos que em variedade de polcas e valsas ninguém o imitará. Regente da orquestra, Anacleto de Medeiros dirigirá trezentas mulatas maxixeiras.

Provavelmente se queria dizer: 300 mulatas que dançam esses gêneros com as particularidades dos requebros e remelexos sensualizados e audaciosos do lundu. Ou, como escreveu Tinhorão, filtrado pelos “volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em [complicá-las].” (TINHORÃO, 1974: 53)

Segundo Mozart de Araújo (ARAÚJO, 1972 apud FRANCESCHI, 2002: 151), é da fusão destes mesmos gêneros que surgirá o tango-brasileiro. Porém observa:

O sincretismo musical do maxixe não é, de modo algum, igual ao do tango. Derivados ambos dos mesmos troncos – do tango espanhol, da habanera, da polca e do lundu -, não é difícil observar que a dosagem de tango e habanera é bem maior no tango brasileiro do que no maxixe. Neste, em escala inversa e decrescente, a dosagem preponderante é de lundu, polca, habanera e tango.

O maxixe, por fim, consolida-se como um gênero fundamental para a música brasileira, pois é das transformações que sofrerá no início do século XX que nascerá o samba tal como o entendemos hoje.

O sucesso do teatro de revista certamente foi veículo de difusão do maxixe e fez famosos alguns compositores e cantores do gênero, como a compositora Chiquinha Gonzaga e o ator-cantor-compositor Xisto Bahia, autor³² da primeira música gravada no Brasil, o lundu “Isto é bom”. Curiosamente, porém, apesar da importância que apontamos, em uma busca por “maxixe” no arquivo da Biblioteca Digital temos poucas entradas como resultado: apenas 53, sendo que aquelas que possuem data são todas do início do século XX. Algo que talvez explique esse dado é o fato de que muitos compositores nomeavam suas peças como “tango-brasileiro” para escapar à pecha de compositor de música de baixa classe. Há o famoso caso de Ernesto Nazareth que afirmava: “Meus tangos não são maxixes”. Há, porém, 17 entradas para “polca-lundu”, o que seria uma designação próxima, senão sinônima, de maxixe.

Muito mais palpável do que os dados apresentados acima, no entanto, é o extenso material organizado por Mello Moraes Filho, lançado em três volumes, entre 1901 e 1902,

³² A noção de autoria deve ser relativizada. A existência de uma prática mais regulada do direito do autor passou a existir, sobretudo, a partir das discussões geradas pela apropriação que Donga fez de “Pelo Telefone”. No caso de “Isto é bom”, é bem possível que Xisto Bahia tenha se apropriado de uma prática cuja autoria não é conhecida.

sob o título *Serenatas e saraus*³³, que exhibe uma série de materiais populares em formato de texto (além de umas poucas partituras). Constam autos, modinhas, lundus, serenatas, poemas, cenas cômicas e dramáticas etc. “antigas e modernas”.

Vale a pena destacar nesse material, dentre outras coisas, a presença de personagens dançando – tal como a “portuguesa abazileirada”, em Domingos Caldas Barbosa e parte do público da barraca do Teles, na festa do Divino. A descrição feita por Martha Abreu nos indica que, por mais que houvesse um trânsito entre grupos distintos, na hora da “orgia” as famílias honestas (os brancos) em geral já haviam se retirado, ficando para o “lundu” os negros e mestiços, majoritariamente. Em Caldas Barbosa, é improvável que a portuguesa fosse, de fato, negra ou mulata, embora o poeta a caracterize de tal modo que ela passa a ser percebida como uma brasileira, e abazileirar, nesse caso, era dotar de habilidades de dançar o lundu, um produto brasileiro com a profunda marca da cultura dos negros e mestiços³⁴.

Essa temática ressurgirá em várias peças com referência à mulatinha, à crioula, à bahiana etc. Em “Cateretê” (1902, Vol. 3: 165), que consta na divisão “modinhas diversas” sem indicação de autoria, o vemos de modo bastante claro.

(...)
*Quebra tudo, bem quebrado,
 Repinica o violão,
 Que um fadinho bem dansado,
 Ergue um morto do caixão.*
*N'estes dias de festança
 Sinto cocegas no pé,
 (...)
 Mulatinha! pula e brinca
 (...)
 Mulata, meu pesadelo,
 Talhada de manuê,
 Torce a gente um tornozelo
 Quando dansa com você!
 (...)
 De masidras, de massada,
 Com passo de circunstancia*

³³ Material disponível para descarga eletrônica no site da biblioteca digital *Brasiliana USP* (<http://www.brasiliana.usp.br>)

³⁴ É interessante notar que a caracterização de brasilidade a partir da utilização de elementos culturais veiculados pelo lundu se inseriu de maneira profunda em grande parte do pensamento sobre a cultura brasileira. Como nos conta Carlos Sandroni (2001: 19), ao final do I Congresso Nacional do Samba, em 1962, os participantes aprovaram a *Carta do Samba*, redigida por Edison Carneiro. Nela diziam: “Música, o samba caracteriza-se pelo emprego da síncope. Preservar as características tradicionais do samba significa, portanto, em resumo, valorizar a síncope”.

*Fica e gente atrapalhada
N'um fadinho de sustancia.
(...)*

A começar pelo título da peça, a primeira necessidade ao ler esse texto é reconhecer como legítima a associação de diversos rótulos sob a designação de “lundu”, como defendeu Martha Abreu e apresentamos anteriormente.

Novamente vemos referências aos pés e ao “quebrar”. A dança da mulata é mágica (capaz de dar vida ao morto) e quem tem capacidade para fazê-la o demonstra nos movimentos dos pés (o “miudinho”?) em contraponto com os exagerados requebros dos quadris. Ao mesmo tempo, aquele que não tem habilidade “torce o tornozelo” ao tentar acompanhá-la. Como cantou, talvez um século depois, Dorival Caymmi no “Samba da minha terra”: “Quem não gosta de samba / bom sujeito não é. / É ruim da cabeça, / ou doente do pé” (aliás, na gravação de 1965, há um marcante violão “repinicado”).

A temática da mulata dançando estava, certamente, popularizada nos diversos ambientes das últimas décadas do século XIX. Segundo Vincenzo Cernicchiaro, “il famoso Xisto Bahia” era muito aplaudido por canções como “Quis de balde varrer-te da memória”, “Isto é bom”, “O mulato”, “Eu sou mulata vaidosa” etc. (*apud* VASCONCELOS, 1991: 247). Cantor, compositor e ator de grande sucesso, a obra de Xisto Bahia transitava por toda a sociedade da época e diversos estados, pois o artista baiano havia excursionado por todas as regiões do país, tendo se estabelecido no Rio de Janeiro no final da década de 1870. Há quem defenda que Xisto foi, em função da nacionalização desse sucesso, o artista responsável por, verdadeiramente, “consolidar nacionalmente a modinha” (LISBOA JUNIOR, 2004: 01)

O título “Eu sou mulata vaidosa” é, na verdade, o primeiro verso da canção que aparece no *Serenatas e saraus* como “Mulata”, cuja letra é do próprio organizador da coleção, Mello Moraes Filho, e a música de Xisto Bahia³⁵. A tomar como depoimento as próprias canções cujo tema é a mulata (ou a “mulatinha”, “morena”, “crioula”, “bahiana”, sempre a identificando com a cor), parece não ser possível rivalizar, na dança, a mulata com a branca (a menos que esta seja, como a portuguesa abasileirada, dotada de qualidades que a

³⁵ Há uma versão fonográfica, provavelmente de 1908, dessa canção no acervo do Instituto Moreira Salles, em que aparece sob o rótulo de maxixe e o título “Mulata vaidosa”, sem indicação de autoria e interpretada por Mário Pinheiro. No primeiro catálogo da Casa Edison aparecem alguns fonogramas intitulados “Mulata”, ou “A mulata”. Há um, porém, que aparece na seção dos fonogramas interpretados por Bahiano com o título de “Mulata Vaidosa”, provavelmente a canção em questão.

transformem naquela). Sobre suas habilidades, malgrado a “inveja” das iaiás, cantou Xisto Bahia:

*Eu sou mulata vaidosa,
Linda, faceira, mimosa,
Quais muitas brancas não são!
Tenho requebros mais belos,
Se a noite são meus cabelos,
O dia é meu coração.*

*Sob a camisa bordada,
Fina, tão alva, rendada,
Treme-me o seio moreno:
É como o jambo cheiroso,
Que pende ao galho frondoso
Coberto pelo sereno!*

*Nos bicos da chinelinha,
Quem voa mais levezinha,
Mais levezinha do que eu? ...
Eu sou mulata tafula;
No samba, rompendo a chula,
Jamais ninguém me venceu.*

*Ao afinar da viola,
Quando estalo a castanhola,
Ferve a dança e o desafio;
Peneiro num mole anseio,
Vou mansa num bamboleio,
Qual vai a garça no rio.*

*Aos moços todos esquiva,
Sendo de todos cativa,
Demoro os olhares meus;
"Que tentação... que maldita...
Bravo! Mulata bonita!"
– Adeus, meu ioiô, adeus...*

*Minhas iaiás da janela
Me atiram cada olhadela...
Aí! Dá-se? Mortas assim!
E eu sigo mais orgulhosa,
Como se a cara raivosa
Não fosse feita pra mim.*

*Na frente, ainda que baça,
Me assenta o troço de cassa
Melhor que c'roa gentil;
E eu posso dizer ufana
Que, qual mulata baiana,
Outra não há no Brasil.
Nos meus pulsos delicados
Trago corais engrazados,
Contas d'ouro e coralinas;
Prendo meu pano à cintura,
Que mais realça à brancura
Das saias de rendas finas.*

*Se tenho um desejo agora,
De meus afetos senhora,
Sei encontrá-lo no amor.
– Ai! Mulata! Ai! Borboleta!
É tua sina inquieta,
Tu pousas de flor em flor.*

*Meus brincos de pedraria
Tocam, fazendo harmonia
Com meu cordão reluzente;
Na correntinha de prata
Tem sempre e sempre a mulata
Figuinhas de boa gente.*

*Eu gosto bem desta vida,
Que assim se passa esquecida
De tudo que é triste é vão!
Um dito repinicado,
Um mimo, um riso, um agrado,
Cativam meu coração.*

*Nos presepes da Lapinha
Só a mulata é rainha,
Meiga a mostrar-se de novo:
De sua face ao encanto
Vai-se o fervor pelo santo,
P’ra o santo não olha o povo!*

*Minha existência é de flores,
De sonhos, de luz, de amores,
Alegre como um festim!
Escrava, na terra um dono,
Outro no céu sobre um trono,
Que é meu Senhor do Bonfim!*

*Na frente, ainda que baça,
Me assenta o troço de cassa,
Melhor que c’roa gentil;
E eu posso dizer ufana
Que, qual mulata baiana,
Outra não há no Brasil.*

A cena da mulata baiana dançando ao “afinar da viola” é cena recorrente na música brasileira, especialmente aquela que se encaixaria numa espécie de “linhagem do lundu”, como o maxixe e o samba. É como se “toda menina baiana [tivesse] um jeito, que Deus deu”. Essa temática, originada, pelo que essas fontes nos indicam, ateriormente ao século XIX (e há muito tempo, porque “Deus entendeu de dar / A primazia / Pro bem, pro mal / Primeira mão na Bahia”³⁶) atravessará a canção do século XX.

Infelizmente, não temos acesso à interpretação da “Mulata” por Xisto Bahia. Na gravação de Mário Pinheiro, a canção ganha contornos de modinha de certo modo “forçados”,

³⁶ Trechos em referência à canção “Toda menina baiana”, GIL, Gilberto. *Realce*. Faixa 7. Warner, 1979.

no sentido em que, sobre um violão que executa uma base semelhante ao das outras gravações de lundu, se faz uma utilização vocal em que se valoriza a potência do canto, dentre outras coisas, alongando algumas sílabas em fermata. É possível, porém, que a performance de Xisto Bahia, auxiliada pela sua experiência como ator de comédias, pudesse ganhar elementos mais satíricos comuns nos lundus. Segundo Luiz Tatit (2004: 118),

“a herança mais preciosa e longeva do artista baiano estava inscrita em seus lundus (...). A mistura das dicções de ator e intérprete na apresentação desses gêneros mais agitados e maliciosos produziam no público a impressão de estar diante de alguém que ao mesmo tempo falava e cantava, numa clara demonstração de naturalidade locutiva, recurso pouco presente nas execuções solenes das modinhas.

Ora, formalmente o texto de “Mulata” pode encaixar-se facilmente no padrão associado ao “lundu” (embora também figure fartamente em modinhas) e extremamente difundidos na canção popular, a redondilha maior: versos compostos de sete sílabas poéticas com acentuação nas 2^a, 3^a ou 4^a sílabas, além da última³⁷. Se repetirmos o exercício que fizemos com o texto “Sem acabar de morrer” no tópico anterior, perceberemos, igualmente, a possibilidade de interpretar os versos de Moraes Filho de maneira muito popular, obedecendo a um “metro músico-poético” regular mesmo que se subverta a acentuação gramatical das palavras. E o percebemos mesmo na gravação de Mário Pinheiro, cujas acentuações são efetivadas nas 1^a, 4^a e 7^a, mesmo em versos como “Coberto pelo sereno” e “Quando estalo a castanhola”, o que gerará desvios prosódicos, sendo o segundo na elisão em destaque.

Sendo assim, é de se supor que o uso coloquial da voz em Xisto Bahia fosse algo, de fato, a ser destacado, sobretudo numa canção em que a voz que fala é a da própria mulata, em contraponto à maior parte das canções cuja presença da mulata é descrita pela voz, como, por exemplo, em “A crioula”: Não faz-me inveja a mulata / Nem a branca brasileira / Porque não têm mais encantos / Do que a crioula faceira. Quando caio / N’um fadinho, / Trago o branco / No beicinho” (MORAES FILHO, 1902: 131).

Brevemente, para contrastar com o poema acima e reforçar a questão de textos “vocacionados” para o lundu ou para a modinha, vale dizer que há alguns poemas em versos

³⁷ É interessante o fato de o redondilho maior estar associado a esse veio de criação poética desde as “cantigas satíricas, de escárnio e maldizer”. E após ter sido superado pelo verso decassílabo, “(...) no fim do movimento trovadoresco (meados do século XIV), o redondilho readquiriu o seu prestígio primitivo. É assim que se explica a sua grande voga na poesia de forma popular dos séculos XV e XVI, denominada *redondilha* (vilancete, glosa, cantiga)” (SPINA, 2003: 38-39)

maiores (9, 10 e 11 sílabas) nos quais aparece a figura da mulata. Neles, porém, ela não dança – como em “A mucama”:

*Mostraram-me um dia, na roça dansando,
Mestiça formosa, de olhar azougado,
Co'um lenço de côres nos seis cruzado,
Nos lóbulos da orelha pingentes de prata.
Que viva a mulata!
Por ella o feitor
Diziam que andava perdida de amor.* (MORAES FILHO, 1902: 92)

Esse tipo de construção, por outro lado, é exemplar da modinha, aderente a uma temática explicitamente sentimental e com linguagem rebuscada, numa busca enviesada pela poesia escrita. Tomemos como exemplo a modinha “Uma entrevista”:

*Cantor de serenata, assim me chamam,
Que eu tenho para isso muito gosto;
Pois tenho o pobre peito tão cansado,
Contente sempre estou, sempre disposto.
Nas bellas noites de lua
Quem ouvir o meu cantar,
Chegue á janella da rua,
Venha ouvir o meu penar.* (MORAES FILHO, 1902: 206)

A respeito das formas, esses gêneros “europeus” apresentam organização já praticadas no universo de criação e execução de modinha e lundu – lembremos que esses últimos já haviam circulado pelo universo da música europeia, seja nos salões de lá, seja nos salões de cá. A forma tradicional da polca, derivada do minueto, é composta em compasso 2/4 e se divide em três partes A-B-A (BAS, 1983: 224). A mazurca se apresenta em A-B-A e a variação A-B-A', em compassos ternários, entretanto. Também em 3/4 são compostas as valsas, que além das formas anteriores também apresenta A-B-C.

Os aspectos caracterizadores, portanto, ficarão a cargo de outros elementos musicais, como o andamento, encadeamentos internos de frases e acentos musicais. É este último, como dissemos, que caracterizará (em confronto com a polca, sobretudo) o maxixe, o tango-brasileiro e, futuramente, o choro, cujo abrasileiramento é marcado pela presença da síncope. Interessante notar como alguns gêneros absorvidos pelo universo da canção serão identificados com a mesma polarização temática da modinha e do lundu. A valsa, por exemplo, é caracteristicamente sentimental e o maxixe (“filho” do lundu) satírico e crítico – não sem propósito associado ao teatro de revista.

Nem todos os gêneros arrolados neste texto foram praticados no universo cancional. Alguns dos apropriados, entretanto, sofreram simplificações de elementos, como na forma e na melodia, enquanto outros foram lapidados e divulgados amplamente no cenário do mercado fonográfico que nascia em 1902. Este é o tema do próximo capítulo.

2 A “REDUÇÃO” DOS GÊNEROS NO TEMPO DA CASA EDISON.

Em *A canção no tempo*, livro que elenca uma série de canções que alcançaram sucesso no século XX, ao realizar um breve comentário sobre o período 1901-1916 (fase anterior ao “advento” do samba, 1917), Severiano & Mello afirmam que

A música popular brasileira do período de 1901-1916 repete basicamente as características que já predominavam no final do século XIX. São os mesmo gêneros – valsa, modinhas, cançoneta, chótis, polca -, as mesmas maneiras de cantar e tocar, as mesmas formações instrumentais, a mesma predileção pela música de piano. Também continua a predominar a influência musical européia, principalmente a francesa. Uma importante novidade, entretanto, acontecerá na área tecnológica: o advento do disco brasileiro em agosto de 1902. E será o repertório registrado nesses discos que, em complementação às partituras, ensinará uma melhor avaliação da produção musical da época. (1997: 17)³⁸

No prefácio ao primeiro volume do *Serenatas e Saraus*, 1901, portanto, Mello Moraes Filho antecipando seu conteúdo diz que ali serão apresentadas “nem só as celebres modinhas e lundús de Caldas Barbosa, porém ainda muitíssimos recitativos, modinhas e lundús, que não caíram em desuso entre nós, sendo até hoje repetidos com o antigo applauso e ouvidos a deshoras com verdadeiro prazer” (1901: VI).

Essas afirmações podem ser sobrepostas e são consonantes com o que temos tentado mostrar a respeito da diversidade musical que se formou ao longo do século XIX, avultando-se nas últimas décadas e passando ao século XX. Além disso, permite antever, ao demarcar esse período com o lançamento do samba, algo que pretendemos apontar nesta parte do texto: a reorganização e alguns desdobramentos da variedade de gêneros de música instrumental e canção.

Se, por volta de 1930, instalou-se um domínio do samba na circulação de músicas brasileiras, podemos perceber as três primeiras décadas do século XX como uma transição para esta nova realidade musical.

³⁸ A respeito da “música de piano”, acreditamos que era de fato difundida nos grupos sociais que possuíam piano e acesso às partituras (incluída aí a capacidade de lê-la). Embora o acesso a este instrumento tenha sido crescente, a ponto de gerar o fenômeno dos pianeiros, em outros grupos, dos quais se destacam os chorões, outros instrumentos foram preferidos – inclusive o violão, que passará à centralidade na história da música brasileira no século XX. Em relação à influência da música europeia, é certo que houve influência francesa nos hábitos em geral e os teatros de revista divulgaram fortemente a “cançoneta *montmartroise*” (EDMUNDO, 2003: 276), sobretudo nos ambientes mais populares, obtendo sucesso incontestemente nos “cafés-concerto”, mas a música italiana continuava a ter grande influência tanto no repertório quanto no próprio modelo de canto.

Segundo Hobsbawm (2011: 69), “a segunda metade do século XIX foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, embora este fato tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos mais esnobes e ortodoxos.” A afirmação do historiador possui relevância profunda para o caso da música brasileira, embora ele não a cite entre os seus exemplos. Porém, uma parte significativa dos efeitos desse período será sentida – ou mesmo efetivada – apenas nas primeiras décadas do século XX e, coincidindo com o rápido crescimento da atuação da indústria fonográfica e, em seguida, do rádio, assumiu grande participação na vida cultural do país, marcadamente nos maiores centros urbanos.

Nesse sentido, com o título desta seção pretendemos apontar que houve, ao longo dos primeiros 30 anos dos 1900, “reduções” no leque das dicções apontadas anteriormente. Mas redução não quer apontar apenas uma diminuição de gêneros ou nomenclaturas, significa também, e sobretudo, concentração ou síntese, quando um conjunto de elementos (re)configura outro(s).

Apontamos ainda uma temporalidade que coincide com a fase de gravadora da Casa Edison (que foi também, não sem interferência, a fase de gravação mecânica), que tem participação fundamental na consolidação do repertório que se introduziu na base da canção brasileira. Embora a Casa Edison não tenha sido a única gravadora e casa de distribuição de fonogramas nesse período, é a principal, e nossa discussão tomará como ponto de partida a análise de alguns dos seus catálogos de venda reproduzidos e disponibilizados pelo livro *A Casa Edison e seu Tempo*, de autoria do colecionador e pesquisador Humberto Franceschi – ao qual também referenciamos neste título.

A Casa Edison era uma loja de artigos importados – com destaque para os aparelhos de reprodução de áudio –, distribuidora de fonogramas e gravadora. Seu fundador foi Frederico Figner, ambicioso empresário que, emigrado da Europa para os EUA, trabalhou exibindo “machinas fallantes” em países da América Central até decidir vir para o Brasil com essa mesma empresa na expectativa de enriquecimento³⁹. Tendo aportado em 1891 em Belém do Pará, exibiu o fonógrafo no Norte e Nordeste até chegar ao Rio de Janeiro, em janeiro de

³⁹ O próprio Figner revelaria que a decisão de vir para o Brasil teria sido fruto da sugestão de “um judeu, vendedor de vernizes”, que o disse ao ver a exibição do fonógrafo: “Vá ao Brasil que você fica rico”. “Eu aparafusei o Brasil na minha cachola, resolvido a, logo que acabasse a nossa turnê, embarcar para o Brasil sem dizer nada a ninguém.” (Manuscrito autobiográfico de Figner: 1946, apud FRANCESCHI, 2002: 27)

1892 aos 26 anos de idade – em seguida ainda faria apresentações em outros estados do Sudeste e do Sul. Em 1900 funda, na rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, a Casa Edison, cujo nome homenageia Thomas Edison, o inventor do fonógrafo.

Sobre Figner e a atuação da Casa Edison nos diz Francheschi (2002: 51):

Coincidindo com o início do século XX, começou a se estabelecer estreita relação entre a Casa Edison e a cultura popular. Na época, ninguém se deu conta da importância que isso teria futuramente. Era uma atividade puramente comercial e Figner, por toda a vida, não se propôs a nada mais do que isso.

Inicialmente comercializando fonógrafos e cilindros importados da Europa e Estados Unidos, não tarda para que a Casa Edison invista na gravação de fonogramas brasileiros. Assim, gravado em 1901, em 1902 foi divulgado o primeiro repertório de peças instrumentais e canções gravados no Brasil, tanto em cilindros quanto em “chapas” (como eram chamados os discos)⁴⁰.

Franceschi detalha em seu livro (2002: 87-94) alguns aspectos do contrato de Fred Figner com a matriz da Zon-O-phone. Tratava-se de um negócio com exclusividade para o proprietário da Casa Edison, significando uma boa entrada no mercado. Havia, porém, custos de produção que independiam da venda dos fonogramas; o lucro é que dependia da distribuição e venda, o que tornava a escolha do repertório um ponto-chave para o negócio (tal como se mostrará ao longo da história da indústria fonográfica).

A expectativa (confirmada em 1904) era a de que a Zon-O-Phone concederia a Figner 1/3 da exclusividade da comercialização dos discos “duplos” (gravados em ambos os lados), o que entregaria ao consumidor “dois produtos pelo preço de um”, já que o custo da gravação era o mesmo⁴¹. Essa nova possibilidade já era fruto de incorporações ocorridas por volta de 1903 que envolviam a matriz Universal Talking Machine e outras empresas que se agigantavam, como a Victor Talking Machine Company, a Internacional Zonophone Company e a Gramophone Company. Um dos resultados dessas fusões foi a

⁴⁰ Muito pouco tempo depois de os cilindros serem lançados já surgiram as chapas, primeiro própria para uso em apenas uma das faces e posteriormente em ambas as faces. Apesar de terem convivido durante algum tempo, os discos se mostraram um produto mais bem acabado e suplantaram o cilindro.

⁴¹ Na época da primeira gravação promovida por Figner já havia tal tecnologia, mas a empresa que a detinha, demonstrando uma sagaz modernidade comercial, informou: “(...) enquanto houver procura por discos prensados de um lado só e enquanto a competição com a Gramophone Company não for séria, não vejo necessidade de dar ao público o dobro pelo mesmo preço, como agora” (FRANCESCHI, 2002: 89)

criação da International Talking Machine-Odeon que, por sua vez, foi incorporada pela sueca Carl Lindstron ainda nessa década⁴². Porém

Como a Carl Lindstron tinha por princípio manter mais de um selo, ou marca, em cada país onde atuava, é fácil entender a existência, no Brasil, das marcas Odeon, Favorite e mais tarde da Parlophon. O selo Odeon, o mais importante, era de Figner desde a fundação da International Talking Machine em 1903. O outro, menor, o Favorite, foi entregue aos irmãos Fauhaber em 1910 sob condição de não infringir a patente do disco duplo pertencente a Figner. O registro da marca Parlophon, obtido por Figner em abril de 1911, está dentro desse princípio e serve como exemplo. Figner só faria uso dela em 1927, logo após deixar de ser o distribuidor exclusivo do selo Odeon. (FRANCESCHI, 2002: 166)

O fato é que até 1926 a Casa Edison foi a maior distribuidora do Brasil de discos e produtos a ele relacionados – como os tocadores e seus acessórios. Para dar vazão aos produtos, Figner criou uma rede de difusão e distribuição por intermédio de “pracistas” que cobria todo o território nacional, bem como seus catálogos que anunciavam a grande variedade de produtos da loja.

Desde 1927, quando perdeu direitos de exclusividade de distribuição de produtos Odeon e grandes empresas entraram avassaladoramente no mercado brasileiro com o sistema de gravação elétrica, a participação da Casa Edison no mercado de discos foi sendo cada vez mais reduzida. Em 1932, por força de contratos com as matrizes, Figner se viu obrigado a abandonar o negócio de discos e passou a administrar sua loja comercializando máquinas de escrever, geladeiras, mimeógrafos e, posteriormente, calculadoras. Fred Figner faleceu em 1946 e a Casa Edison encerrou suas atividades em 1960.

Muitos dos documentos, fotos e gravações acerca desse assunto vieram a público por meio do livro *A Casa Edison e seu tempo*. Desses, lançaremos mão sobretudo dos catálogos que registraram alguns arranjos da dinâmica musical brasileira do início do século XX. Estão disponíveis os catálogos 1900, 1902, 1913, 1915, 1918, 1920, 1924 e 1926, lançados pela Casa Edison e 1928/29 e 1930/31, lançados em nome da Parlophon, acerca dos quais faremos uma leitura geral – exceto o de 1900, no qual não há divulgação de repertório.

⁴² As fusão e criações de novas empresas na indústria fonográfica terão por vezes desdobramentos definitivos na história da Casa Edison e da música brasileira, como veremos. Algumas dessas informações estão inseridas ao longo do livro *A Casa Edison e seu tempo*.

A venda de discos passou a ser, a partir de 1902, como dito, o principal negócio da Casa Edison, e uma das preocupações fundamentais deve ter sido a seleção de repertório. Havia, para tanto, estratégias traçadas para evitar possíveis prejuízos, uma delas era fazer a “prensagem piloto de 30 a 40 discos que os vendedores levavam como demonstração, às lojas de maior movimento, para sondagem de aceitação do público.” Identificado o potencial, prensavam-se as tiragens básicas e a partir de então tiragens extras de pequenos volumes na medida da demanda.

Os revendedores faziam pedidos pequenos para venda em prazo curto. A venda inicial de mil discos era o critério para se considerar uma música sucesso efetivo. Se fosse sucesso real, atingiria milhares. (FRANCESCHI, 2002: 215)

Outra estratégia, que pode ser entrevista a partir da análise dos catálogos, é a de escolher repertórios e artistas com popularidade já testada – e, nesse sentido, se a partir da consolidação da “rede” da indústria fonográfica (gravação, distribuição, mídia...) diz-se que o gosto do público foi formatado, nas primeiras décadas de 1900, enquanto ainda não estava montado esse funcionamento complexo, podemos pensar quase o contrário: gravavam-se os repertórios que já faziam parte da vida cultural da República e agradava ao público. O primeiro catálogo da Casa Edison era, por isso, formado pela diversidade musical que apontamos anteriormente: de óperas italianas a maxixes, passando por “modinhas, recitativos, árias, lundus etc.” Canções como “Isto é bom”, “As laranjas de Sabina”, “Perdão, Emília” e algumas das muitas composições cuja temática repousava sobre a “mulata”, eram sucesso há décadas.

2.1 Os catálogos da Casa Edison.

- **O catálogo de 1902**

As primeiras gravações musicais realizadas no Brasil foram divulgadas no catálogo editado pela Casa Edison em 1902, no qual se anunciava em meio às “Machinas fallantes”, aparelhos de telefone, “cynematographos”, graduadores de punhos e outras

“novidades americanas”, um “grande e escolhido repertorio de phonogrammas nacionaes e estrangeiros”, em cilindros e “chapas”⁴³.

Com o aviso de que os cilindros tinham procedência dos Estados Unidos, a primeira apresentação de repertório para venda é de peças “solo e duettos” em italiano (p. 43-45). Dentre elas *Barbieri di Seviglia*, *Aïda*, *Fausto*, *Carmen*, *Guarany*, *Mephistofeles*, *Traviata*, *Tosca*, *Rigoletto* e muitas outras. No total são 177 fonogramas de óperas, às vezes a obra completa estava distribuída em até 11 fonogramas, como em o *Fausto*. Em seguida são apresentadas “operetas”, “romanzas e cançonetas napolitanas” (ainda em italiano) num total de 40 peças (p. 46). Seguiam-se, ainda, algumas dezenas de “Cantos Hespanhoes” e alguns “Duetto” em espanhol.

Entre as páginas 48 e 54 figura no catálogo o repertório de músicas brasileiras gravadas no Brasil⁴⁴. Os fonogramas eram todos numerados para que os pedidos fossem realizados por esta indicação e esses números se referiam às séries, cuja primeira gravada com música brasileira foi a série 10.000. A primeira seção de cilindros apresentada é o “Repertório de Modinhas” “cantadas e acompanhadas ao violão pelo ‘Cadete’”(p. 48), totalizando 58 modinhas.

Em seguida são anunciadas “cançonetas e lundus”, cuja apresentação deixa à mostra a dificuldade em se distinguir os gêneros musicais: “um vasto repertório de modinhas [80 fonogramas] cantadas com acompanhamento de violão pelo popular cançonetista brasileiro. BAIANO.” A indicação no catálogo de uma mesma seção para “cançonetas e lundus” já aponta para uma certa aproximação de escuta entre as duas (retomaremos este tópico adiante). Em outro ponto no mesmo catálogo, anunciando basicamente as mesmas canções, embora em “chapas”, enumeram-se as “modinhas cantadas e acompanhadas ao violão pelo popularíssimo Baiano” – e a primeira é “Isto é bom”, que a julgar pelos registros da Casa Edison, foi possivelmente a primeira canção gravada no Brasil – seu número na série é 10.001 (FRANCESCHI, 2002: 94-98).

⁴³ FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Os repertórios aos quais nos referiremos daqui em diante estão no CD-ROM 1, Anexo “Documentos”. Faremos a referência no corpo do texto apenas indicando o número da página “(p. n°)” do catálogo (quando houver) entre parênteses.

⁴⁴ Apesar de gravados no Brasil, esses fonogramas foram prensados na fábrica da matriz da Zon-o-Phone. A prensagem de discos vai acontecer no Brasil a partir de 1911, por iniciativa do próprio Frederico Figner, que viabilizou a instalação de uma fábrica Odeon para atender às demandas da Casa Edison.

Notemos que a indicação de gêneros nos catálogos da Casa Edison não tem eficiência por si só e, em geral, como vimos até aqui, desde o século anterior, não havia precisão para tais apontamentos. Parece que a solução encontrada para potencializar a divulgação foi a de fazer associações com diversos elementos presentes no universo artístico de determinado intérprete, como um conjunto de gêneros (“modinha+lundu+cançoneta”) e o próprio nome do intérprete (Cadete ou Baiano). Assim, em todos os catálogos da Casa Edison geralmente figurarão conectados Cadete às modinhas e Baiano às cançonetas e lundus.

Notemos, inclusive, que ao referir-se ao Baiano, trocou-se o gênero mas não a qualificação (popularíssimo; popular⁴⁵), o que indica que, sob certos limites da época, a noção de popularidade no universo musical era, em alguma medida, um elemento legitimador.

São, enfim, cerca de 140 canções brasileiras (considerando os fonogramas repetidos em cilindros e chapas) com interpretações solo - menos do que os fonogramas em italiano que somam mais de 200. Obviamente, isto não afirma a predileção do público por ópera ou canções italianas em detrimento de canções brasileiras, já que a gravação de fonogramas no Brasil estava se iniciando, mas indica certamente que era um repertório caro aos brasileiros – e assim o será por muitos anos, também alimentado pela grande leva de imigrantes italianos que entraram no país desde a proibição do comércio de escravos, e que tomou novo fôlego no período da Segunda Guerra Mundial.

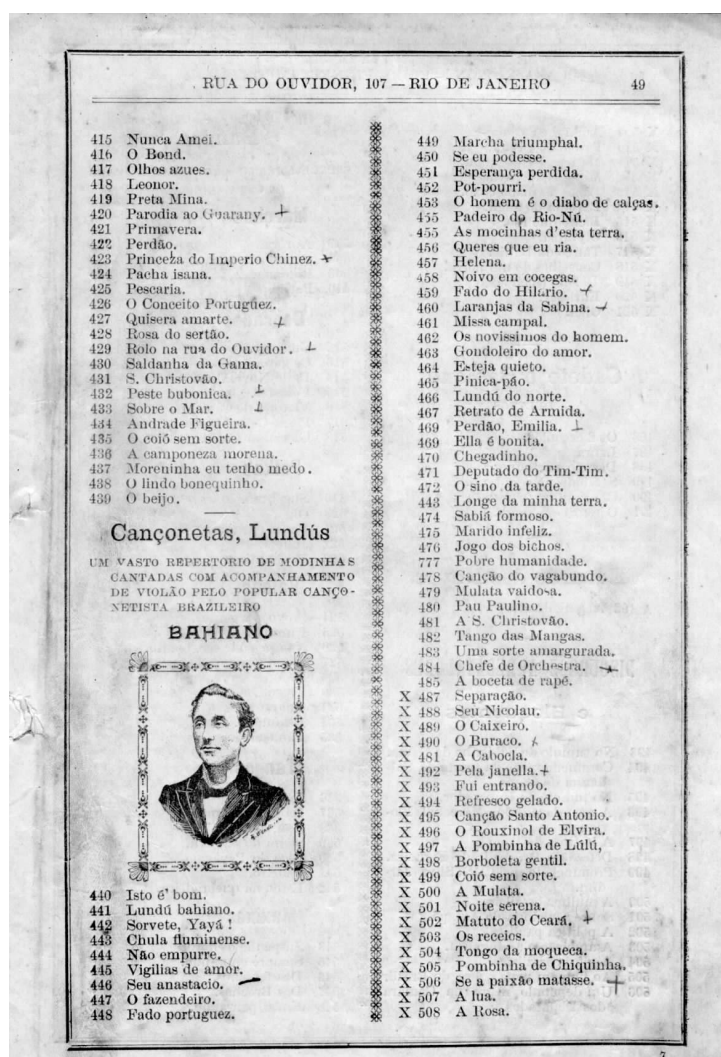
Além dessas peças, há duetos entre Cadete e Baiano e ainda são anunciados fonogramas instrumentais executados por bandas. Há marchas (4), dobrados (7), polkas (5), valsas (9), tangos (7) e maxixes (5)⁴⁶. E há destaque para o repertório executado pela Banda do Corpo de Bombeiros: valsas, polkas, tangos, schotts, mazurka e dobrados.

A partir da observação desse primeiro catálogo há alguns pontos que merecem um breve comentário. Primeiramente, é notável que a indicação de gêneros musicais mostra, a esta altura, que perpassam uns pelos outros e a palavra modinha era utilizada para se referir a um amplo universo de canções. No “repertório de modinhas” gravado

⁴⁵ Ainda em mais um trecho do catálogo lemos: “Esta casa é a única no Brasil que tem chapas apanhadas no Rio com as *conhecidissimas* modinhas do *popular* cançonetista Bahiano e o do *apreciado* Cadete assim como as melhores polkas, valsas e dobrados, etc., tocadas pela banda do Corpo de Bombeiros: Pelo que fez contracto com a Internacional Zonophone Company de New York e Berlim”. (p. 52 – *grifos nossos*)

⁴⁶ No caso dos maxixes é interessante atentar para os títulos de duas peças: “Suspende o choro” e “Sempre chorando”, o que aproxima essas peças de uma prática de nomeação de músicas mantidas até hoje no universo do choro.

por Cadete, por exemplo, consta o fonograma “Laranja da Sabina”, que, segundo o Dicionário Cravo Albin, é um maxixe⁴⁷ e no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS) consta como lundu. Ainda nesse repertório, consta a canção “O Bond” (podemos vê-la na figura acima, nº 416), este mesmo fonograma figura no IMS, Coleção José Ramos Tinhorão, sob designação do gênero lundu.



Página do catálogo de 1902 na qual são anunciados cilindros com interpretação de Cadete e Bahiano. Fonte: *A Casa Edison e seu tempo*.

A associação de Cadete à modinha e a de Bahiano à cançoneta e ao lundu atende, provavelmente, ao que apontamos acima em relação à necessidade de mobilizar um conjunto de informações para identificar o repertório com seu potencial público. Nesse caso, esses dois intérpretes vão dar conta de responder, por um lado, ao universo sentimental e lírico, com Cadete, e, por outro, ao satírico-cômico, com Bahiano. No

⁴⁷ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbetes “Maxixe”. Acessado em 28/07/2012.

repertório do primeiro há canções como “A mulher”, “A roseira”, “A borboleta”, “A saudade”, “Ciumes”, “Gosto de Ti”, “Jaz linda noite”, “Nunca amei”, “Olhos Azues”, “Quisera amarte” e “O beijo” – embora haja canções que apontem uma certa comicidade como “O coió sem sorte” e “Peste bubonica”; inversamente, em Bahiano a sátira, a comicidade e a brejeirice são a própria tônica. Em seu repertório encontramos “Lundú bahiano”, “Sorvete, Yayá!”, “Não empurre”, “O homem é o diabo de calças”, “Noivo em cócegas”, “Deputado do Tim Tim”, “A pombinha de Lúlú” e “Mamãe me enganou”.

O segundo ponto para o qual gostaríamos de chamar a atenção é a presença pouco expressiva no catálogo de 1902 dos gêneros inicialmente associados às danças de salão – sobretudo por sabermos (como indicado pela citação que inicia esta seção) que eram cultivados pela sociedade da época.

Acreditamos que ao menos três fatores tenham grande importância para justificar esse fato. Em primeiro lugar, no repertório brasileiro exposto no catálogo, há uma franca superioridade quantitativa de canções, ao passo que muitos dos gêneros destacados no século XIX eram de danças de salão, geralmente instrumentais. No final do século XIX despontaram novos tipos de diversão, como os bailes de gafieira, cafés-cantantes, chopes-berrantes e teatro de revista (este com grande projeção). No caso dos bailes, a música instrumental era muito cultivada e, por isso, ainda foram alimentados os gêneros trazidos da Europa (embora cada vez mais abasileirados, caminhando para a consolidação do maxixe e do choro), mas nos cafés-cantantes e chopes-berrantes, a música de sucesso eram as canções. Como escreveu Luís Edmundo⁴⁸ em seu livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*:

Cantoras do gênero lírico, vindas embora da Inglaterra, da Alemanha, da Espanha e sobretudo da Itália, no Rio de Janeiro, não conseguem fazer grande sucesso. O canto lírico não se fez para o café-concerto do Brasil. O que nele se ama com fervor é a cançoneta brejeira e leve. Nada mais. (EDMUNDO, 2003: 286)

Assim, é difícil perceber a decisão de Fred Figner em gravar canções como uma deliberação de menor importância ou uma casualidade. Havia um público para este tipo de música e acreditamos que a Casa Edison o tinha por alvo.

⁴⁸ EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal: Conselho Editorial, 2003. Este livro encontra-se disponível para *download* no site do Portal Domínio Público: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=19222. Último acesso em 28/07/2012.

O segundo fator que talvez justifique a tímida presença de outros gêneros, agora no âmbito da canção, é que o lundu e a modinha passaram a sinonimizar um grande grupo de canções. Sinonimizar ou até mesmo se confundir, como é o caso do lundu e da cançoneta. Segundo Franceschi (2002: 157), “a cançoneta francesa de conteúdo humorístico e, geralmente, de duplo sentido” foi difundida no Brasil juntamente com os “cafés-cantantes” e

não chegou a constituir um gênero musical definido, mas permaneceu por mais de 50 anos como sucesso em todas as formas de divertimento popular: café-cantante, palco dos chopes berrantes, picadeiro de circo e revista de teatro.

Ou seja, além de apresentar características semelhantes às atribuídas ao lundu, circulava justamente nos ambientes onde atuavam os popularíssimos cantores de lundus da época, como Bahiano e Eduardo das Neves.

Por fim, um outro aspecto provavelmente influente na definição da seleção de repertório para gravação nessa primeira experiência é o fato de que os artistas eram pagos por este serviço⁴⁹. E, nesse caso, o repertório de canções fica mais barato, visto que mobiliza para as gravações apenas um cantor e um instrumentista acompanhador, papel muitas vezes desempenhado pelo próprio intérprete.

Há, no entanto, a seção de “Bandas” do catálogo, destinada à divulgação de outros gêneros que não aqueles compreendidos nas canções interpretadas por Cadete e Bahiano. São marchas, dobrados, polkas, valsas, tangos, maxixes, schottish e mazurka “Especialmente organizadas para a ‘Casa Edison’”. Essas peças somam um total de 63 – quantidade muito inferior às 140 modinhas, cançonetas e lundus. Nos catálogos posteriores da Casa Edison, no entanto, os gêneros instrumentais marcaram grande presença.

Todavia, submetendo à audição parte do repertório exibido neste primeiro catálogo, é perceptível que a tecnologia da época foi muito melhor aproveitada nas gravações instrumentais de bandas (como a do Corpo de Bombeiros com seus potentes instrumentos de sopro) do que nas gravações de canções acompanhadas ao piano ou ao violão. Indicamos essa experiência com a canção “Isto é bom” e a polca “Cabeça de

⁴⁹ O nascimento da indústria fonográfica no Brasil e, posteriormente, a consolidação do cinema, se apresentam como uma nova e promissora atividade de profissionalização para o músico popular.

porco”⁵⁰. * Esse fator pode ter acarretado uma mudança no “direcionamento” do repertório, como será possível perceber no catálogo de 1913.

É importante saber que até a segunda metade dos anos 20 as gravações de áudio eram realizadas pelo uso do chamado “sistema mecânico”. Neste sistema, o gravador era composto de uma corneta (do mesmo tipo da que projetava os sons dos cilindros ou discos) na extremidade da qual havia um diafragma acoplado a uma agulha. O volume sonoro captado pela “boca” da corneta movimentava a agulha de modo que esta fazia sulcos na resina do cilindro/disco. Como se deduz, a qualidade do sulco estava diretamente relacionada à potência da fonte sonora, bem como à proximidade do cone de captação. E ainda um outro detalhe a ser considerado é que a faixa de frequência captada por esses aparelhos de gravação era muito limitada em relação aos seus sucessores. Depreende-se, portanto, ao menos três características deste sistema: instrumentos de maior projeção sonora serão mais bem captados (como os instrumentos de sopro, em detrimento de instrumentos pinçados como o violão, ou de pouca projeção, como a voz⁵¹); conjuga-se a esse ponto anterior a adequação de instrumentos à faixa de frequência mais apropriada aos aparelhos (os instrumentos de percussão, por exemplo, se mostram muito ruidosos); e, por fim, ao contrário das gravações modernas que lançam mão de aparelhos de masterização e equalização, a “presença sonora” no resultado das gravações devia ser produto da disposição dos músicos em relação ao cone de captação na sala em que se gravava – que, inicialmente, eram precárias. Segundo consta, nas primeiras sessões de gravação, a Banda do Corpo de Bombeiros não coube completa na sala, muito embora tenha se alcançado grande qualidade devido à sagacidade da direção do maestro Anacleto de Medeiros.⁵²

⁵⁰ O Instituto Moreira Salles possui grande acervo de fonogramas disponibilizados ao público em seu site da internet. Utilizando o campo “palavra-chave” em seu sistema de busca é possível encontrar os fonogramas indicados acima. Ambas as peças foram disponibilizadas em CD encartado no livro *A Casa Edison e seu tempo*, porém, por estarem remasterizados, inviabiliza esta leitura. Detalhe: no catálogo e no anúncio vocal do início da gravação a peça é apresentada como polca, enquanto no sistema do IMS é cadastrada como maxixe.

* A partir deste ponto, sempre que estivermos certificados de que uma gravação citada está disponível para audição no site do Instituto Moreira Salles, haverá a seguinte indicação junto ao título: [IMS]

⁵¹ Estamos nos referindo à voz no modelo de utilização popular. A voz utilizada no modelo operístico, a voz do *bel canto*, se apropria de técnicas que aumentam muito sua capacidade de projeção. É muito comum, entretanto, percebermos uma espécie de “voz mista” nos cantores da época, provavelmente em função da influência que o *bel canto* desempenhava mesmo no repertório popular, como o universo das modinhas e das cançonetas.

⁵² Essas e outras informações sobre aspectos técnicos nas primeiras décadas de gravação no Brasil podem ser observadas em FRANCESCHI, 2002: 191-217.

Somente em 1927⁵³ as gravações no Brasil passaram a utilizar o sistema elétrico, cuja corneta será substituída por microfone, muito mais sensível ao volume e à faixa de frequência, o que beneficiará a gravação de voz e de inúmeros outros instrumentos, bem como novas combinações, visto que até então, geralmente, não se misturavam em uma gravação instrumentos de banda com canto, pois este seria “abafado” por aqueles.

Desse modo, podemos perceber que o sistema mecânico constituiu um elemento interferente não apenas na qualidade das gravações, mas na *performance* dos intérpretes (instrumentistas e cantores) e provavelmente na própria seleção do repertório.

SECÇÃO DE MACHINAS FALLANTES

EDISON depois de realizar a descoberta do Phonographo tem procurado aperfeiçoal-o cada vez mais, pois começou por uma pequena machina de estanho, e pouco á póuco foi modificando o seu invento até chegar ao pinaculo da perfeição, o que conseguiu com o

Phonographo “Concerto”



Com este reproduz-se admiravelmente a voz humana, guardando o diapasão, a sonoridade, reunindo ao mesmo tempo clareza, nitidez e boa acustica.

RUA DO OUVIDOR, 107 — RIO DE JANEIRO

Aperfeioou de tal modo o seu invento que descobrio a facultade de duplicar a musica instrumental, com o mesmo brilhantismo da sua tonalidade e intensidade.

O phonographo CONCERTO é a ultima palavra é o aparelho *nec plus ultra*, reproduz a voz, a musica, o canto, tão nitidos que os ouvintes que não tiverem o gozo de assistirem a exhibição, á distancia dirão a *una voce* : — Magnifico tenor ! Boa banda ! Que bella voz ! — pois a illusão é a mais perfeita possível.

O phonographo CONCERTO funciona por meio de cordas duplas que dão para exhibição de seis a oito phonogrammas.

O aparelho é de uma construcção solida, é primorosamente filetado a ouro e esmalte tendo muitas peças nickeladas. A caixa que o encerra é de carvalho emoldurado e tem tampa.

Ao aparelho acompanha um reproductor, um gravador, um raspador de cylindros, azeitadeira, escova de pello e uma corneta de metal amarello. O Phonographo CONCERTO usa cylindro de 11 centimetros de diametro.

Preço 700\$000

* * *

Graphophone “Columbia” mixto, A B



E' um aparelho que se presta para os phonogrammas grandes e pequenos, reunindo assim 2 aparelhos em um só, e de muito simples construcção, elegante e solido. Tem uma elegante corneta de metal amarello, gravador e reproductor e magnifica acustica.

Preço 180\$000

Páginas do catálogo da Casa Edison com anúncios “instrutivos” de alguns dos produtos à venda.

⁵³ A gravação com sistema elétrico, com uso de microfone, será inaugurada nos Estados Unidos em 1924 pela *Western Electric* e no Brasil em 1927.

Dito isso, talvez não seja precipitado sugerir que a Casa Edison tenha criado sua própria banda (a Banda da Casa Edison, à base de instrumentos de sopro) em parte para garantir gravações com melhor qualidade de audição – embora fique longe da Banda do Corpo de Bombeiros em qualidade de interpretação. Nessas duas bandas havia instrumentos de percussão, mas sua captação pelo sistema de gravação mecânica ficava também muito comprometida; isto justifica parcialmente a presença pouco volumosa de instrumentos de percussão na maioria das gravações até o final da década de 1920.

Sugerimos ainda que o grande repertório de canções gravadas, apesar de todas as dificuldades técnicas, aponta (além do aspecto da remuneração citado anteriormente) para o fato de que havia um público muito grande de canção e Fred Figner estava atento a esse “gosto popular” do Rio de Janeiro daquele tempo. Podemos ainda considerar também que o próprio uso dos fonógrafos sofre uma reconfiguração: se inicialmente aparecem como uma grande novidade trazendo vozes humanas – o espetáculo as máquinas falantes, para os quais as canções, discursos e “gargalhadas” caem muito bem – , passado o “disse que disse”, o fonógrafo passa a desempenhar função de mobiliário e equipamento de entretenimento nas salas das casas mais abastadas – papel desempenhado até então pelo piano – demandando peças para execução “mais elevadas” do que as cançonetas e lundus.

Talvez esses apontamentos ajudem a esclarecer o fato de a Casa Edison ter investido em mais gravações instrumentais a partir de então, como podemos perceber pelo catálogo de 1913, composto de alguns suplementos, dos quais acessamos três.

- **O catálogo de 1913.**

O detalhe inicial em relação a este catálogo é que o primeiro suplemento (de abril) será lançado poucos meses depois de os primeiros discos serem totalmente fabricados no Brasil. Se anteriormente a dezembro de 1912, as matrizes eram gravadas e enviadas à Europa para serem prensadas, nesse ano, Fred Figner implantou uma fábrica Odeon no Rio de Janeiro capaz de produzir 125.000 discos por mês (FRANCESCHI, 2002: 203).

Ao contrário do catálogo de 1902, o de 1913 oferece quantidade muito maior de peças instrumentais do que cantadas. O resultado direto disso é que aquela grande variedade de gêneros que apontamos anteriormente como presentes no final do século XIX são expostas novamente em grande quantidade: *polkas*, *schottischs*, *mazurkas* e valsas. Essas peças, porém, já apresentavam constantemente as características inseridas pelos músicos chorões que farão com que estes gêneros sejam chamados, dentro de alguns anos, simplesmente de choro: melodias sincopadas, harmonia modulante, “baixaria” nos instrumentos graves (violão no caso dos grupos, bombardino e oficleide no caso das bandas) e estrutura em três partes⁵⁴. Já neste catálogo de 1913 – no suplemento de abril – aparecem três fonogramas com “chôro” como apontamento de gênero.

Esse repertório era executado por bandas como as do Corpo de Bombeiros e da Casa Edison ou por grupos “chorões” compostos geralmente de flauta, violão e cavaquinho e, comumente, mais algum outro instrumento também melódico, como saxofone (Grupo Lima Vieira & C.), clarinete (Grupo do Canhoto) a até mesmo violino (Grupo dos chorosos). Como resultado obtido na gravação dos grupos percebe-se a valorização da melodia, visto que o instrumento que a conduz é geralmente de sopro e mais potente, enquanto o acompanhamento de violão e cavaquinho fica mais comprometido em função da qualidade da captação, como dissemos acima.

Com presença um pouco mais discreta neste suplemento de abril encontramos cançonetas, modinhas, lundus e até fados (de composição brasileira, em outros momentos aparecerão fados portugueses). São destacados os novos intérpretes da Casa Edison, como Eduardo das Neves e Roberto Roldan, famosos ao seu tempo, embora o segundo não tenha marcado a história da música brasileira tanto quanto o primeiro. Além desses, os já conhecidos e presentes desde o início do processo de gravação no Brasil, Bahiano e Cadete.

⁵⁴ Como gênero consolidado, a adesão ao choro demandará alguns elementos. É uma condição mantida até os choros atuais que a harmonia module em algum momento. Modular significa trocar de tonalidade, mesmo que temporariamente. No período em questão neste trabalho, também era indispensável que o choro apresentasse três partes distintas, uma provável herança da polca e da mazurca, que assim se apresentavam (ao longo do século XX passou a se apresentar também com duas partes). A valsa “Rosa”, de Pixinguinha, por exemplo, tal como foi gravada originalmente, nos serve de exemplo: inicia na tonalidade de Sol maior, modulando em seguida para a sua tonalidade relativa, Mi menor, retornando a Sol maior em seguida. Também nesse exemplo vemos uma estrutura em três partes harmonicamente distintas – interessante notar (e retomaremos isso no próximo capítulo) que quando esta música ganha letra e se transforma em canção, a terceira parte é excluída. Essa terceira parte distinta se desenvolve também em nova tonalidade, Dó maior.

“Crioulo Dudu”⁵⁵ era versátil, tendo composto e interpretado lundus, cançonetas, modinhas, valsas, duetos, gargalhadas e sambas. Também palhaço de circo, investiu em uma prática que, embora permeada de bajulações e nacionalismo canhestro, lhe garantiu muito sucesso: algumas de suas letras eram pretensas crônicas. Dizia mesmo que seu segredo era tomar como tema um assunto em voga na sociedade. Uma das mais famosas delas é “A conquista do ar (Santos Dumont)”, cuja letra dizia:

*A Europa curvou-se ante o Brasil / E clamou “parabéns” em meio tom. / Brilhou lá no céu mais uma estrela: / Apareceu Santos Dumont. (...) / A conquista do ar que aspirava / A velha Europa, poderosa e viril, / Quem ganhou foi o Brasil!*⁵⁶

Dentro de poucos anos, faria grande sucesso seu filho Cândido das Neves, também chamado de Índio, cantor de modinhas, serestas e valsas de sentimentalismo derramado. Se Luiz Tatit viu uma certa “passagem de bastão” de Xisto Bahia à Sinhô, tendo sido conduzido por Bahiano e Donga (TATIT, 2004: 117-126), talvez seja possível pensar em uma outra linhagem de canções sentimentais que, vinda dos modinheiros do século XIX, tenha sido conduzida, na era fonográfica, por, Cadete, Catulo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves, Cândido das Neves e Orestes Barbosa, dentre outros.

Ainda sobre a música cantada, há no catálogo a divulgação de quatro marchas dos ranchos Ameno Rosedá e Flor de Abacate. Essas formações eram “um préstito carnavalesco que usava marchas e maxixes como música, tocadas por uma orquestra de sopro e cordas”⁵⁷ (ALBIN online, “Rancho carnavalesco”) e cantadas pelo conjunto de pessoas que o acompanhava. Com esta formação foram feitas as gravações para a Casa Edison, obtendo um resultado bastante comprometido pelo ruído. Estes ranchos são precursores do carnaval como o conhecemos, e a marcha-rancho foi sendo adaptada às novas necessidades dos foliões a partir de meados da década de 1920 e se transformando em marcha-carnavalesca, ou

⁵⁵ Segundo o verbete com seu nome no dicionário Cravo Albin, foi “Uma das figuras mais populares de artista do início do século e um dos pioneiros a gravar discos no Brasil. Acompanhando-se ao violão em suas gravações, Dudu fazia vozes, sons, sendo o precursor do humor na Música Popular Brasileira.”

⁵⁶ “Embora o ‘A Europa curvou-se ante o Brasil’ aflore sempre quando se evoca Eduardo das Neves, houve um punhado de canções (lundus, modinhas, chulas, etc.) que o teve como criador ou principal intérprete. Muitas delas, por isso, ficaram consignadas na biografia do celebrado bardo do povo como sendo de sua própria e exclusiva autoria quando, apenas, houve feitura de versos conduzidos por músicas alheias. O certo, o que se deve reconhecer, e ter todas, ou quase todas, galgado a popularidade das ruas, a preferência dos seresteiros e ficado para o arrolamento da posteridade graças ao Cantor Negro, Diamante Negro ou Dudu das Neves. Se outros (e havia muitos naqueles tempos) tivessem sido os intérpretes é de se duvidar lograssem o sucesso que obtiveram”. O comentário é de Jota Efegê (EFEGÊ, 2007:159)

⁵⁷ Como exemplo sugerimos a marcha-rancho “Flor de acabate” [IMS]

marchinha, que juntamente com o samba dominou o cenário da divulgação de canções na década de 1930.

Em relação aos três suplementos do catálogo de 1913 quase não há ofertas de repertório estrangeiro, o que talvez seja desdobramento das inovações tecnológicas aqui instaladas, como a própria fábrica. É igualmente notável que a partir desse momento a gravação e distribuição de discos se tornam o principal produto da Casa Edison. As “novidades americanas” não estão mais presentes no catálogo, que se limita a divulgar, além dos discos, os aparelhos tocadores e seus acessórios. Além disso, a Casa Edison expande a área de gravação e lança um suplemento (o de dezembro) com músicas gravadas em Porto Alegre. No repertório de canções há algumas modinhas e “canções gaúchas”, cujos principais intérpretes são Xiru, Benjamin e Geminiano, que se acompanham ao violão. O repertório instrumental, apesar de ter as peças nomeadas com gêneros como “polka gaúcha” ou “havaneira gaúcha” e ter como principal grupo o *Terror dos Facões*, apresenta músicas como as polcas e havaneiras tocadas pelos grupos do Rio, com a mesma formação instrumental básica, inclusive: flauta, violão, cavaquinho.

De maneira geral, é apresentada uma oferta maior de peças instrumentais do que canções, o que justifica a afirmação de Severiano & Mello de que as bandas e os conjuntos de choro “gravaram mais da metade dos discos da época [1901-1916]” (1997: 17-18). É isso que vai confirmar a próxima lista.

- **O catálogo de 1915**

O catálogo de 1915, que assim como os outros da Casa Edison circulava por todo o país, tem um total de 70 páginas e até a página 54 divulga apenas músicas instrumentais. A maior parte das gravações era realizada pelas bandas da Casa Edison e do Corpo de Bombeiros e pelos diversos grupos de chorões.

Entre as páginas 55 e 68 há canções nacionais e, ao final, duas páginas com canções portuguesas. Sendo a Casa Edison a maior responsável pela produção e distribuição de músicas nessa época, podemos perceber que as peças instrumentais tornaram-se, de fato, um melhor investimento: talvez por obter melhor qualidade na

gravação e gerar menos perda de matrizes; talvez porque o público comprador de fonógrafos e discos fosse maior entre os que apreciavam uma tradição mais próxima dos gêneros europeus do que das modinhas e lundus brasileiros e canções abasileiradas; ou, ainda, por talvez haver uma demanda maior por músicas de dança nos diversos ambientes de bailes e festas gerados pelos grupos socioeconomicamente distintos que formavam a população do Rio de Janeiro do início do século XX.

Ao passo que Fred Figner fazia seus negócios sucederem bem, a Europa destinava seus maiores esforços à guerra iniciada em 1914. Certamente denunciando um dos efeitos desse episódio, o catálogo de 1915 praticamente não apresenta peças estrangeiras, enquanto o repertório brasileiro é acrescido e destacado no comércio de fonogramas, fazendo-se notar a diminuição das influências italiana e francesa – ao menos no que diz respeito à formação de repertório⁵⁸.

Neste catálogo, a vasta presença do choro auxilia na reflexão sobre o que estamos chamando de “redução de gêneros”. Como dissemos acima, o termo choro vinha sendo utilizado até esse período para se referir à maneira como os músicos abasileiravam o repertório de danças de salão vindo da Europa. Como escreveu Henrique Cazes, um especialista no assunto:

Acredito que a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de se frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que “amolecia” as polcas.

Mais tarde a palavra Choro apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro e, somente na década de 1910, pelas mãos geniais de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida.

Apesar de Cazes ter indicado acima apenas a polca como gênero “amolecido” pelos chorões, logo abaixo escreveu que o que fez com que o termo tivesse tanta funcionalidade “foi o fato de traduzir com precisão a maneira exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época abasileiravam as danças europeias” (CAZES, 1998: 17).

Se no catálogo de dois anos antes já apareciam algumas referências ao “chôro” como gênero, neste há seções inteiras dedicadas a ele. A tendência, portanto, é a

⁵⁸ Outras heranças da música italiana serão sentidas até muito mais tarde, das quais a mais presente na canção brasileira é a maneira de uso da voz cantada, tributária do *bel canto* divulgado pela ópera. Este “jeito de cantar” foi alimentado nas modinhas, depois serestas e finalmente no samba-canção da década de 1940-50.

de que as demais designações de gênero sejam “resumidas”, na medida em que mazurcas, valsas, *schottisch* e, sobretudo, polca serão cada vez mais reconhecidas como “choro”, ou “subgêneros” do choro (como se comprovará nos próximos catálogos). Destaca-se também a presença do maxixe como indicação de gênero, nas mesmas seções em que figuram os choros e seus gêneros originários.

Nas páginas destinadas à canção encontram-se as modinhas, lundus, cançonetas, “canções” e valsas⁵⁹. Essas designações de gênero são, no entanto, cada vez menos eficientes. Talvez apenas para designar dois agrupamentos de características muito semelhantes àquelas já citadas quando analisamos a modinha e o lundu – de um lado o repertório sentimental, de outro o satírico e cômico.

Nesses anos, claramente se agrupam a cançoneta e o lundu. “A bandoleira”, por exemplo, gravado pela cantora e atriz de revista Pepa Delgado, está registrada no arquivo do Instituto Moreira Salles tanto como lundu (na coleção Humberto Franceschi) quanto como cançoneta (na coleção José Ramos Tinhorão). Caracteristicamente são simples na forma (duas partes), compasso binário e comumente há trechos de ralentando, ou mesmo de fermata, momento em que o intérprete recita/fala algum trecho que complementa ou arremata a parte cantada anteriormente (veja-se como exemplo o lundu “A farofa” [IMS] e a cançoneta “A ceia” [IMS]). Talvez inicialmente se diferenciassem, no sentido de que a cançoneta nos chegou da França com os modelos teatrais, dos quais o mais consolidado entre nós foi o teatro de revista. Por esse motivo, talvez na cançoneta se percebesse uma utilização da voz mais próxima do modelo operístico, enquanto no lundu já estávamos avançados num uso coloquial da voz, mais próximo da fala... Mas, insistimos, isso no início. Pois a tomar como fonte os registros nos catálogos da Casa Edison, ou os arquivos de instituições como o IMS esses gêneros já não se distinguem – como mostra o caso de “A bandoleira”, citado acima.

Essa parece ser a mesma situação das indicações “valsa”, “modinha” e “canção”, que apresentam características semelhantes àquelas que já atribuímos à modinha. E, se o canto no lundu se aproxima da voz falada, no repertório de canções

⁵⁹ Encontramos ainda gêneros, no mínimo, curiosos como os “arranjos”, peças que envolvem canto e narrativa, geralmente cômicas. Como exemplo sugerimos “Uma serenata no cemitério” [IMS]. Embora esta peça nos faça lembrar canções como “O romance das caveiras”, famosa na interpretação de Alvarenga & Ranchinho, não temos dado destaque por acreditar que, no geral, não tiveram maiores desdobramentos na história da música brasileira, mas que pode ser compreendida a partir da ideia de “redução” que estamos tentando desenvolver.

sentimentais, as durações vocálicas expandidas e o andamento lento⁶⁰ foram lugar privilegiado para o uso da voz potente, esta sim, ainda muito tributárias do *bel canto* italiano (tomem-se como exemplo do gênero “canção” “A aurora surge brilhante” [IMS], de Geraldo Magalhães e de “valsa” “A magnólia” [IMS], de interpretada por Mário Pinheiro.

O próximo catálogo, o de 1918, não traz grandes alterações no “direcionamento” do repertório da produção nacional em relação ao de 1915. Muitas peças que haviam sido divulgadas em catálogos anteriores, inclusive, são novamente anunciadas – o que não ocorre exclusivamente neste catálogo.

- **O catálogo de 1918**

Neste primeiro catálogo Pós-Guerra, o destaque está no retorno das ofertas das peças estrangeiras, sobretudo italianas e espanholas seguidas por francesas e inglesas – e grande repertório alemão em “saldo”. Conta-se também um grande número de peças eruditas em solo de diversos instrumentos. Trata-se de peças ou gravadas recentemente, ou já gravadas em anos anteriores mas que não chegaram ao mercado brasileiro em função das excepcionalidades da Guerra.

Para se ter uma ideia da participação de repertório nacional e estrangeiro no catálogo, da página 3 a 71 são divulgadas as peças instrumentais e cantadas gravadas no Brasil, da página 72 até a 134 são peças vindas de países da Europa – que juntas somam quase a mesma quantidade de peças brasileiras, realidade comparável apenas à de 1902, quando o processo de gravação no Brasil ainda dava seus primeiros passos. Também volta a ser divulgada uma grande variedade de produtos de importação da Casa Edison como canetas, lâmpadas e máquinas de escrever, mais um efeito do fim da Guerra.

Este catálogo cria alguma expectativa em relação à presença do samba, tendo em vista que o paradigmático “Pelo telefone”, considerado o primeiro registro de samba

⁶⁰ O músico e pesquisador Luiz Tatit possui um trabalho amplo relacionado a aspectos do canto como duração vocálica, andamento e utilização de alturas. Lançaremos mão de parte deste material no momento oportuno.

do Brasil⁶¹, havia sido gravado e alcançado sucesso no ano anterior, instituindo assim a canção carnavalesca⁶². Mas, apesar de seu papel primordial, não há menção a ela, embora haja referências ao gênero, na indicação de “Urubu Malandro” [IMS], hoje tocada nas rodas de choro. A palavra samba aparece também em títulos de música, como no lundu “Samba matreiro” [IMS] – cuja melodia e arranjo, na verdade, plagiam o famoso lundu “Isto é bom” [IMS].

As grandes transformações pelas quais passou a música brasileira a partir desse período, que coincide com o final da 1ª Guerra Mundial, estarão expressas no próximo catálogo a que temos acesso, o de 1920. Vejamo-lo.

- **O catálogo de 1920**

Na música instrumental percebe-se um domínio do choro, de tal forma que os antigos gêneros se transformam em subgêneros deste. Assim, encontramos a seção de “Chôros pelos grupos Caravana e de S. Christovão e Irmãos Baptista”, na qual são expostas polcas e valsas, já compreendidas sob a gênero choro. Como os catálogos costumeiramente reexpunham grande parte do repertório já gravado nos anos anteriores, continua aparecendo lundus, modinhas e cançonetas gravadas há quase uma década – o mesmo se passava com as peças instrumentais.

Na página 60 desse catálogo está exposto pela primeira vez o samba “Pelo telefone”. Interessante notar o fato de ele estar publicado na seção de canções sertanejas. Carlos Sandroni mostra, em seu livro *Feitiço decente*, algumas das *transformações do samba no Rio de Janeiro* entre 1917 e 1933, e um dos aspectos para os quais ele chama a atenção é para a convivência em “Pelo telefone” de um samba rural-folclórico (associado ao samba de roda) e um samba urbano-moderno (com temáticas e estruturas geradas em

⁶¹ Há uma série de discussões associadas a este assunto. “Quase tudo que se refere a este samba [“Pelo telefone”] é motivo de discussão: a autoria, a afirmação de que foi o primeiro samba gravado, a razão da letra e até sua designação como samba.” (SEVERIANO & MELLO, 1997: 53) No entanto, ele assume papel central na afirmação do gênero e no advento de música criada especialmente para o carnaval. A respeito da autoria, Carlos Sandroni afirma que, embora se saiba que “Pelo telefone” seja resultado de atividades musicais coletivas na casa da tia Ciata, Donga assume, ao registrar o samba, a “função autor”, modernizando a relação de autoria na música popular (SANDRONI, 2001: 120).

⁶² A institucionalização do samba como canção carnavalesca o afasta de práticas tradicionais, provocando mudanças profundas em suas práticas coreográficas, inclusive, abandonando-se a dança em roda – associada à umbigada – e aderindo ao deslocamento dos chamados “blocos”. (SANDRONI, 2001: 138)

ocasiões de festas urbanas, por exemplo). Um dos exemplos presentes em seu livro é o da estrofe “Ai se a rolinha / Se embarçou / É que a avezinha / Nunca sambou”, presente em “Pelo telefone”, mas já recolhida com pequenas variações em diversas canções folclóricas⁶³. Ao mesmo tempo, há versos de temática urbana (embora também circulasse sem definição de autoria) como na que inicia a canção: “O chefe da polícia / Pelo telefone / Manda me avisar / Que na carioca / Tem uma roleta / Para se jogar”. (SANDRONI, 2001: 118-130)⁶⁴

Tomemos como outro exemplo o samba carnavalesco “A rolinha do sertão (assim é que é)” [IMS] “gravado por Bahiano para a Casa Edison”. Percebemos na audição grande semelhança melódica e interpretativa com os antigos lundus por ele cantados. Ao mesmo tempo, percebemos a presença do instrumental dos grupos de chorões: flauta, violão, cavaquinho e bombardino *ou oficleide* – embora se aproxime do gênero choro com a modulação na parte instrumental, é composta de apenas duas partes, enquanto o choro é, necessariamente, modulante e com três partes. A semelhança com o lundu e a presença dos chorões encontra respaldo na tese defendida por Carlos Sandroni ao identificar um caminho que leva “do lundu ao samba”,⁶⁵ passando pelo maxixe e pelo choro.

Pois bem, um dos fatores que nos interessa sobremaneira é que o samba nasce como canção, embora também seja gravada e divulgada em versões apenas instrumentais. E apesar de ter “nascido” em reuniões fechadas na casa da tia Ciata, é desde o início associado ao carnaval, o que fará com que o gênero alcance grande popularidade rapidamente. No catálogo de 1920, inclusive, já se apresentam diversas canções como “samba carnavalesco”, sob interpretação de Edu das Neves e Bahiano.

⁶³ A esse tipo de transmissão de elementos da poesia oral (uma intervocalidade, ideia que parte da noção de intertextualidade), Paul Zumthor chama de “movência” – exploraremos alguns aspectos a isso relacionados no quarto capítulo deste trabalho.

⁶⁴ Para além desse exemplo colhido em Sandroni, devemos considerar outros aspectos da associação ao universo rural, sobretudo nordestino, pois houve na época um certo *elogio* ao rural e ao Nordeste em especial (o que se verificará até mais tarde, como no catálogo de 1930/31). Lembremos que a canção de grande sucesso “Luar do sertão” saudava a vida no campo neste momento de urbanização crescente no país. Lembremos igualmente, que grandes levas de cidadãos do nordeste rural migraram para Rio de Janeiro e São Paulo. A associação dos sambistas ao universo baiano é muito marcada, tanto que na casa das *tias baianas* conviviam muitos baianos e seus filhos e netos. Sinhô, por exemplo, embora filho de baianos, ao satirizar o “grupo” de Pixinguinha, diz na canção “Quem são eles” [IMS] que “A Bahia é boa terra / Ela lá e eu aqui,”.

⁶⁵ A primeira parte do seu livro sobre as transformações do samba se chama “Do lundu ao samba” (SANDRONI, 2001: 39-130), na qual historia a musicalidade associada à contribuição afro-brasileira desde os batuques das senzalas até as várias musicalidades distribuídas pelos ambientes da casa da tia Ciata, no Rio de Janeiro.

É importante notar que, à medida em que o samba é introduzido no catálogo, gêneros de canção que estiveram em sua base tendem a desaparecer, notadamente é o que ocorre com o lundu e a cançoneta. Percebemos que na série em que novas gravações são apresentadas (série 121.000 – a versão cantada de “Pelo telephone” é a 121.322), aparecem apenas dois lundus e cinco cançonetas, ao passo que se somam cerca de 30 sambas. Acreditamos que estas informações permitam visualizar o lundu – canção acelerada e satírica, que a essa altura já havia “aglutinado” a cançoneta – como um ingrediente importante na “redução” que levou ao produto síntese “samba”, assim como também foi fundamental a estética musical do choro e do maxixe.

Ainda no catálogo de 1920, uma outra grande porção de canções é apresentada sob o rótulo dos gêneros associados ao repertório sentimental: valsas, modinhas e canções. Mas, mais uma vez, esses gêneros já não apresentam traços distintivos entre si; é verdade que a valsa se caracteriza pelo compasso ternário, mas será possível encontrar modinhas também ternárias. Digamos que tenha ocorrido com este repertório uma “redução” estética (no sentido de ter havido uma equalização entre esses gêneros), apesar de o termo modinha ter perdurado até a metade da década de 1930.

- **O catálogo de 1924**

Na série de inéditas apresentada no catálogo de 1924 percebemos que o carnaval passou a ser o foco da criação musical. Nesse sentido, o samba carnavalesco se faz cada vez mais presente e temos como desdobramento diretamente a isso ligado o surgimento da “marcha-carnavalesca” (que se firma como marchinha) e de pseudogêneros como “canção carnavalesca”, “maxixe carnavalesco” e até “fox-trot carnavalesco”!

O sucesso do samba é patente, há mais de 100 novos gravados, além de número próximo deste de marcha-carnavalesca. Para não dizer que não há lundu e cançoneta, há um de cada. O maxixe que, via de regra, aparecia em formações instrumentais, figura em bom número como canção. Vale comentar, entretanto, que algumas dessas canções aparecem em outros tipos de registros como samba. Esse ponto é interessante porque a instrumentação utilizada na execução do maxixe era aquela comum

ao universo dos chorões – que executavam os gêneros que a partir de meados da década de 1910 foram apresentando especificidades e passaram a ser melhor designados como choro. Quando surge a canção samba, é perceptível uma proximidade muito grande com o universo do lundu (e o samba é gerado em ambientes onde se tocavam sambas de roda, herança do batuque e do lundu, como dito anteriormente), porém a instrumentação utilizada para executá-lo era a formação dos chorões e não apenas o violão, como acontecia com o lundu-canção nas gravações de Bahiano e Edu das Neves. Como comentamos brevemente, o choro era necessariamente composto de três partes (A-B-C), modulação harmônica e caracteristicamente apresentava os floreios nos instrumentos graves (a chamada “baixaria”). No samba não havia esse rigor, tampouco no maxixe. Então, é possível que, no samba tal como foi gravado até o final dos anos 1920, ao se cruzar esta canção em parte semelhante com o lundu (canto acelerado, apropriado para dança, temática satírica ou ao menos “descontraída”) e em parte semelhante com o maxixe (na instrumentação, por exemplo: violão, cavaquinho e flauta), tenha se criado uma margem para identificar esta “redução” com os elementos que a promoveram – o que é totalmente compreensível, dado o calor do momento. Há uma anedota, inclusive, em que Donga acusa Ismael Silva – legítimo representante do samba do Estácio⁶⁶ – de não fazer samba, mas marcha. E Ismael prontamente responde dizendo que o que Donga faz é maxixe. Assim, será comum comentaristas da música brasileira se referirem aos sambas compostos antes da renovação promovida pelos sambistas do Estácio como “sambas amaxixados” (Cf. SANDRONI, 2001).

Retomando o catálogo de 24, além da marcante presença do samba e da marcha-carnavalesca, é notável a presença de gêneros norte-americanos: *rag-time*, *one-step* e, sobretudo, *fox-trot*. Além de peças vindas dos EUA, havia também muitas composições brasileiras instrumentais destes gêneros, praticamente “roubado a cena” do choro. Mas também havia canções: o *fox-trot* marcha “Dá-me o chapéu” [IMS] nos dá uma amostra cujo resultado é, no mínimo, divertido. A convivência com esses gêneros americanos permaneceria por alguns anos ainda, ao menos a ponto de mobilizar Lamartine Babo para compor a canção *fox* “Canção pra inglês ver” [IMS].

⁶⁶ Sandroni associa o samba do Estácio ao “novo estilo” de samba (o samba como o tocamos hoje) e o samba do grupo de Donga (aquele que se reunia na casa da tia Ciata) ao “estilo antigo”.

A respeito desse novo cenário da música e dos músicos brasileiros afirmaram Severiano & Mello: “com as empresas fonográficas entrando na onda da música americana, cai o número de gravações de bandas e conjuntos de choro, proliferando as das chamadas *jazz-bands*.” (SEVERIANO & MELLO, 1997: 50). Resumidamente, as *jazz-bands* eram formações influenciadas por grupos de norte-americanos, como se presume pelo nome, e apresentavam como instrumentação a bateria compacta (uma novidade, invenção dos negros do Sul dos EUA), banjo (que viria substituir o violão em alguns grupos), às vezes piano e numerosos instrumentos de sopro (trombone, trompete, tuba) cuja novidade era o saxofone. “No entanto, essa conformação instrumental era bastante variável entre nós, pois incluía muitos outros instrumentos, como flauta, violino, clarineta e mesmo o souzafone” (IKEDA, 1987 *apud* GILLER, s/d: 04). Segundo Giller, as *jazz-bands* proliferaram a partir da década de 1920 substituindo muitas orquestras de baile, tanto na capital da República como em estados e cidades dali distantes, “inserindo no repertório os novos gêneros, inovando a formação instrumental, a performance e o figurino (...). Muitas delas nem tinham [a] formação [típica das *jazz-bands*], mas assim se intitulavam pelo modismo da época” (s/d: 03). Alguns dos grupos divulgados nos catálogos da Casa Edison foram Orchestra Eduardo Souto, *Jazz-band* do Batalhão Naval, *Jazz-Band* Brasil America e Orchestra Ideal *Jazz Band*, dentre outras.

Mas, na verdade, mais do que entrar “na onda”, as empresas fonográficas estavam realizando novos arranjos nas matrizes, o que envolveria diretamente a música brasileira. Essas movimentações da indústria fonográfica resultaram na absorção da Carl Lindstron (proprietária da Odeon) pela Transoceanic em 1924, e pelo encampamento desta pela Columbia Gramophone de Londres no final de 1925.

Uma das razões dessa enorme fusão foi deter o controle do sistema de gravação elétrica inventado pela Western Electric. Um prenúncio da EMI-Odeon, constituída em 1931.

A partir de 1926, a Transoceanic Trandind Company-Odeon passou a determinar, no mercado brasileiro, o modo de agir que melhor lhe convinha. Pouco depois, se permitiria a intervir, diretamente, na escolha do repertório a ser gravado por Figner.

Em 16 de junho de 1926, foi firmado um contrato entre a Transoceanic-Odeon e Fred Figner, no qual as normas de conduta comercial estabelecidas são flagrantemente parciais e possessivas para a Transoceanic. (FRANCESCHI, 2002: 235)

Esse é o começo do fim da atuação da Casa Edison como gravadora e distribuidora de discos. Em poucos anos ela passaria a vender novidades do mercado de eletroeletrônicos.

Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica, munida de tecnologias mais apropriadas para a gravação e beneficiada pela expansão do rádio e da difusão do cinema falado, atuará marcadamente no mercado brasileiro. Mas, apesar de toda a interferência e busca por controle da cadeia produtiva da música – inclusive da seleção de repertório –, a esta altura, algo profundo já havia acontecido na música brasileira, tornando-a apta para ingressar na década de 1930 com uma produção tão profusa, que ficará marcada como a “Época de Ouro” da música brasileira. As misturas e os processamentos dos gêneros realizados ao longo do século XIX e início dos XX e sua fusão com os jeitos brasileiros já expressos desde a modinha e, sobretudo, do lundu originaram a musicalidade que ia se instalar no centro do campo da canção brasileira: o samba. Produto que gozará do *status* de legitimidade brasileira e por isso mesmo encampado por grupos distintos, como intelectuais e políticos.

O último e menor catálogo – desconsiderando o de 1900 – que a Casa Edison lançaria em seu nome contendo divulgação de obras fonográficas seria o de 1926, os dos anos 28/29 e 30/31 já saíram em nome da Parlophon. Porém, todo o catálogo é composto por peças já divulgadas anteriormente. Detalhe para o “Aviso importante” dado na última página desse catálogo, possivelmente já se sabendo que este encerraria a série de catálogos Casa Edison-Odeon: “Este catálogo annulla todos os anteriores”.

- **O catálogo de 1928/9**

O catálogo de 1928/29, já em nome da Parlophon, apresenta uma grande quantidade de canções. Como apontamos anteriormente, uma das possibilidades de se explicar a superioridade numérica das gravações de músicas instrumentais em comparação com canções nos catálogos anteriores (com exceção do de 1902) é

compreender que as gravadoras preferiram o repertório executado por formações instrumentais que obtivessem melhor resultado no uso da tecnologia da época.

Este catálogo, entretanto, veicula no rodapé de todas as páginas uma informação de suma importância para a música brasileira e especialmente para a canção: “Gravação Electrica”. Esse sistema de gravação, utilizando microfones na captação dos instrumentos (da voz, inclusive), apresentou uma qualidade muito superior à tradicional gravação mecânica. Isso possibilitou, por exemplo, a gravação de canto acompanhado por diversas formações instrumentais, o que foi muito apropriado ao samba, que já vinha sendo praticado e gravado com formação instrumental de choro.⁶⁷

Esse sistema, um pouco mais tarde conjugado com as estratégias de divulgação inauguradas pelas estações de rádio – em franco crescimento –, viabilizou a coroação de um dos primeiros reis da música brasileira: O Rei da Voz, Francisco Alves (SOUZA, 2003: 39). Como o famoso cantor gravava também por outras empresas, além da Parlophon, aparece no catálogo desta com o pseudônimo “Chico Viola”.

Assim, o catálogo expõe nada menos do que quatro seções de Francisco Alves cantando com diversos grupos: com Simão Nacional Orchestra; com Orchestra Parlophon; com violino, piano e violões; com Hotel Itajubá Orchestra. Ao todo somam-se mais de 50 canções gravadas. Segundo Severiano & Mello (1997: 50), este era o “prenúncio de uma fase de culto à voz” que se consolidaria na próxima década.

Uma quantidade significativa dessas canções eram sambas (que, de resto, constituíram a maior parte do repertório da carreira de Francisco Alves), mas também havia modinhas, canções, valsas, tangos e marchas carnavalescas. Sob sua interpretação, esses sambas colaboraram para consolidar a presença de um outro personagem de grande importância para a história da música brasileira, outro rei: Sinhô.

O “pianeiro”⁶⁸ José Barbosa da Silva, o Sinhô, foi, segundo Sandroni, o compositor mais importante do “estilo antigo” de samba (o samba amaxixado). Luiz Tatit

⁶⁷ Parece-nos pertinente atentar para os comentários de Walter Benjamin em seu famoso texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” em relação à maneira como as tecnologias implementam transformações no universo artístico. A consolidação deste sistema elétrico de gravação provocará desde alterações na definição do repertório até na maneira de arranjá-las e interpretá-las.

⁶⁸ Pianeiro era a maneira como se referiam aos tocadores de piano sem formação escolar em música e voltados para o repertório popular.

percebe outras funções notáveis no autoproclamado “Rei do Samba”: quando o samba era caracterizado pela “agregação de pequenos motivos” (SANDRONI, 2001: 193), organizados em “três ou quatro partes com ritmos distintos, mais sintonizados com a instabilidade das brincadeiras de roda” (TATIT, 2004: 96)

emergiu um compositor de maxixes e de sambas que empolgou não só o público carioca, mas sobretudo a área comercial das gravadoras. O nosso já citado Sinhô talvez tenha sido o primeiro cancionista que compôs com o objetivo explícito de fazer sucesso. Tocava ao vivo nas festas da Penha ou nas lojas de instrumentos musicais para conferir, pela reação dos ouvintes, se suas canções cumpriam com eficácia a meta prevista. Como era habilidoso com seu piano e inspirado para criar melodias (não se pode dizer o mesmo de sua produção de versos), Sinhô, na busca obstinada do êxito pessoal, acabou forjando a forma ideal de uma canção brasileira de consumo. (...) Sinhô foi também um dos primeiros artistas a responder às exigências do mercado cultural (...). (TATIT, 2004: 96)

Certamente é questionável a afirmação de que Sinhô teria sido, talvez, o primeiro cancionista a compor com o objetivo explícito de fazer sucesso. É bastante plausível considerar que Domingos Caldas Barbosa, Xisto Bahia, Eduardo das Neves, dentre muitos outros dos citados até agora, o fizessem com o mesmo objetivo. Porém, Tatit compreende a consolidação da “forma” da canção popular como fruto da atuação dos cancionistas perante o mercado fonográfico, no sentido em que buscam um produto “ideal” para ser consumido pelo público amplo, temporalidade que descarta muitos dos exemplos que trouxemos.

Um outro contraponto, no entanto, pode ser estabelecido em relação à consolidação de um formato “moderno” de canção. Carlos Sandroni, com seu *Feitiço decente*, defende que a consolidação do samba se deu a partir das contribuições de ordem estética (a reformulação do uso da síncope) advindas da atuação do grupo do Estácio cujas canções eram compostas com o objetivo inicial de alimentar os blocos carnavalescos numa época imediatamente posterior à atuação do “grupo de Donga” (do qual Sinhô fazia parte, embora tenha sido quem mais elaborou o samba antigo em direção ao novo modelo), cuja relação musical com heranças mais antigas, como o maxixe e o lundu, ainda eram evidentes (haja vista a passagem anedótica entre Ismael Silva e Donga, contada acima).

De uma maneira ou de outra – muito associado aos gêneros anteriores ou não –, o que podemos perceber nos catálogos da Casa Edison e da Parlophon (bem como nos registros do Instituto Moreira Salles, aos quais recorreremos bastante) é que o samba passa

a dominar o repertório das canções “aceleradas” e apropriadas à dança – ainda com relevante participação do *fox-trot* e outros gêneros estrangeiros também de dança. Enquanto isso, no universo lírico-sentimental podemos observar o desaparecimento das modinhas ao passo que se fortalecem as “canções” e as valsas (que, na prática, se diferenciam apenas pela adoção do compasso ternário por esta última).

Nos registros do IMS a maior parte das modinhas são registradas como sendo anteriores ao ano de 1925, somam-se 345; em 1930 são computadas 382 e, em 1935, 384, ou seja, na década de 1930 a modinha praticamente desapareceu como gênero nas novas composições. Em compensação, a valsa tem um expressivo aumento entre 1925 e 1935, saltando de 834 peças para 1167 - a respeito do número da valsa é preciso destacar que não conseguimos distinguir valsa instrumental de valsa canção em nossa busca. E a “canção”, por fim, apresenta um aumento ainda mais significativo, saltando de 423 peças em 1925 para 828 em 1935⁶⁹.

Além desses gêneros, aponta timidamente neste catálogo o samba em versão lenta: o “samba-canção” – que fará muito sucesso desde meados dos anos 1940 até o final dos 50. O primeiro registro que identificamos deste gênero foi “Meiga flor”, de Henrique Vogeler e Freire Junior, divulgada nesse catálogo de 28-29; no livro *A canção no tempo*, o primeiro samba-canção de sucesso é registrado em 1929, trata-se da canção “Ai iô-iô”, cuja autoria pertence ao mesmo H. Vogeler, além de Luiz Peixoto (que tornou-se grande parceiro de Ari Barroso) e Marques Porto.

⁶⁹ Não precisamos desses números como dados inquestionáveis, mas sim como ilustração genérica do processo de reformulação dos gêneros.

DISCOS PARLOPHON			DISCOS PARLOPHON		
(PUBLICADOS NOS ULTIMOS MEZES)					
	No.	No.	No.		No.
VALSAS					
Coca	13126	Sonny boy	12226	E diremo-nos adens	13081
Dream Lover	12235	Somebody mighty like you,	12218	Em uma pequena aldeia da Mesopotâmia	13124
Ich liebe dich,	12263	S'posin	12107	Favorito	13075
I'll always be in love with you	12207	Sweet Back,	12224	Historia de um beijo,	13150
Just another kiss,	12187	Tiger Rag	12224	Holé,	13149
Lamentos de paixão	13097	True blue lov,	12219	Lagarto carlin	13120
My song of the Nile,	12203	When the real thing comes your way	12219	Mandinga Dôce,	13143
One Minute of heaven	12234			Men passarinho,	13107
Parlan Parisien	13125	SAMBAS			13126
Perdutamente Sereata	12228	Bamba,	13093	Morena formosa,	13126
Reeitch mer jet	12230	Bomzinho	13115	Xui... é Caf...	13150
Sleepy Vally,	12203	Dodo manso!	13138	Não pode ser,	13130
Valsa de Faust,	16353	Cela danzante,	13080	Não zanga cammige não,	13143
Valsa de Ingra,	16353	Chora!	13108	Oh! "seu" coronel,	13133
Vermelho e preto	12180			O que sentiu teu coração,	13131
				Outemmo	13075
				Porque?	13110
				Porque choras cabeça?	13145
				Porque te dei meu coração	13131
				Shapodia de amor,	13074
				Suaí Laranjeira,	13148
				Segura elle	13137
				Serei feliz	13116
				"Seu" Casquinha,	13105
				Só namoro pra casar,	13076
				Só tu não pensas em mim?	13149
				Tempo ruim,	13146
				Tu olhar é um saes,	13145
				Tua dia...	13076
				Toca a buzina,	13130

Catálogo da Parlophon para os anos 1928-1929: na figura vemos parte de repertório de samba, de fox-trots e o repertório lírico-sentimental com valsas e canções.

• O catálogo de 1930/31

Por fim, vemos no catálogo de 1930/31 uma realidade musical que, embora fruto do tempo da Casa Edison, já apresenta os elementos da próxima fase: a Época de Ouro. Figuras que marcarão esse período como Francisco Alves, Heitor dos Prazeres e Pixinguinha, vindos da década anterior, e novos nomes como Noel Rosa, Lamartine Babo, João de Barro (o Braguinha), Almirante e Ary Barroso, são apresentados nesse catálogo no qual se observa grande variedade de sambas, valsas e a forte presença do *fox-trot* e tangos argentinos.

Neste catálogo também aparece a Orchestra Rádio Central, um exemplo das muitas "orquestras de rádio" que aparecerão no período. Tais rádios, a propósito, serão o principal veículo de difusão de canções a partir de então, e se até 1931 haviam sido criadas 17 emissoras de rádio, em 1940 se somariam outras 58 emissoras (CALABRE, 2004: 15). "O rádio criou modas, inovou estilos, inventou práticas cotidianas, estimulou novos tipos de sociabilidade" e entre os principais acontecimentos de sua programação estavam os programas de calouros e os programas com grandes intérpretes, como os que elegiam as "rainhas do rádio", ou aqueles nos quais se apresentavam Francisco Alves e

Mário Reis, contratados por emissoras. O repertório de “canções populares”, inclusive, era um artifício para que as rádios, inicialmente acessadas pelas classes média e alta, pudessem expandir sua participação junto ao público de classe baixa “promovendo um processo de integração que suplantava os limites físicos e os altos índices de analfabetismo do país” (CALABRE, 2004: 07, 22-23).

A “Época de Ouro” da música brasileira é, portanto, uma conjunção de uma série de fatores, dentre os quais: a consolidação de tecnologias de gravação e reprodução da indústria fonográfica; a consolidação de um veículo de divulgação; e, obviamente, a participação de compositores, intérpretes, instrumentistas sobretudo ligados à canção.

Essa canção, por sua vez, não foi inventada pela indústria fonográfica, mas resultado de um processo histórico envolvendo manifestações tanto da música instrumental quanto da música cantada. Processo esse que, aliás, não tem em sua natureza a estabilização, visto que não há um objeto-modelo determinado *a priori* para ser alcançado, muito embora a “indústria fonográfica” tenha tentado fazer com que o processamento do “sistema” cancional seguisse, de fato, modelos estabelecidos e, utilizando uma gama poderosa de recursos, em alguns momentos chegou a efetivá-lo, por exemplo, com a inserção no mercado brasileiro de canções gravadas nos EUA e apenas reproduzidas para a distribuição no Brasil.

2.2 Para além dos títulos dos catálogos

Nas três décadas cobertas pela atuação da Casa Edison notaremos grandes alterações no meio cancional. Inicialmente, vemos a novidade do processo de gravação e, posteriormente, a criação de canções já adaptada a esse novo universo e o surgimento de um grande número de cancionistas que se inscreverão na base da canção brasileira.

Alguns desses temas, como as durações das canções, em contraponto com a capacidade de gravação dos cilindros e discos; a noção de sucesso de cancionistas e de canções (e da Canção) no universo do mercado fonográfico; e o processo de demarcação desse período como o início de uma “tradição” da canção brasileira, deixaremos para os próximos capítulos. Também exploraremos no capítulo seguinte aspectos mais

estritamente musicais. Por ora, gostaríamos apenas de chamar a atenção para alguns elementos temáticos das canções veiculadas pelos catálogos citados acima.

Inicialmente, sobretudo no catálogo de 1902 (e nos posteriores ao passo em que reapresentam algumas peças já anunciadas nesse primeiro catálogo), notaremos a manutenção daqueles temas vindos do século XIX. Do mesmo modo como recebeu destaque na coletânea de Mello Moraes Filho, a mulata foi amplamente cantada nos “lundus” de Bahiano (“A cabocla”, “Mulata Vaidosa”, “A mulata”) e nas “modinhas” de Cadete (“Cor morena”, “A mulata”, “Morena do Rio”, “A crioula”, “Vem cá risonha morena”).

A linhagem da mulata que dança permanece na voz de Bahiano. No lundu “A mulata da Bahia” [IMS], escutamos:

*A mulata da Bahia
 Não tem osso é carne só
 Sapateia noite e dia
 Em qualquer forrobodó (...)
 Estribilho
 Ah mulata, sossega
 Deixa de quebrar
 Arreda esse passo,
 Suspende esse olhar
 Abaixе essa saia,
 Recolhe esse pé,
 Dormir vai mulata
 Que dia ja é.*

Com uma estrutura que apontamos anteriormente como característica do lundu (redondilhas maiores e menores), notamos a presença daqueles elementos tipificados nesse tipo de composição: a mulata baiana que dança “quebrando” os quadris e com exímias habilidades de sapateado, exibindo um grande poder de sedução.

Na contrapartida desacelerada, a modinha, a “morena” não dança. Em “Morena do Rio” [IMS], uma “seresta” de sentimentalismo derramado na interpretação de Mário Pinheiro ouviremos, acerca da “morena”, versos como “Olhar vivo e penetrante (...) És morena, és formosa. Tu me faz enlouquecer”. Ou então em a “Cor morena” [IMS], com Cadete, ouvimos: “A cor do dia, minha pequena / Falta a poesia da cor

morena / Serei teu [bravo]⁷⁰ morra de pena / Eu sou escravo da cor morena”. Neste último caso, entretanto, a canção está sob a rubrica de lundu, apesar dos versos eneassílabos.

Acontece, porém, que, à medida que avançamos nos catálogos em direção aos anos 1920, percebemos que as referências à mulata (e suas variações) vão escasseando e as que permanecem são, geralmente, interpretadas por Bahiano. Não notamos a manutenção do repertório da mulata associado marcadamente a outro cancionista específico. Mesmo Eduardo das Neves que, apesar de constar nos catálogos da Casa Edison a partir de 1912⁷¹, vinha atuando desde a virada para o século XX como palhaço, cancionista e escritor, com grande sucesso, a propósito⁷², dedicava-se a uma temática ampla. Aliás, o próprio Dudu das Neves explicou, em parte, as razões do seu sucesso:

O muito merecimento que têm [as minhas obras] (e é por isso que tanto sucesso causam) é que eu as faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a cousa é nova e está no domínio público. É o que se chama 'bater o malho enquanto o ferro está quente...'. (NEVES, 1926 apud FERLIM, 2006: 68)

Assim é que a produção do “Palhaço Dudu” expõe uma temática bastante ampla, abordando desde os tradicionais temas sentimentais (plasmados em modinhas), mas cantando também as mulatas e a Bahia (nos lundus), passando por diversos temas do cotidiano (“Ode a Rio Branco”, “A Revolução no Paraná”, além da já referida “A conquista do ar”), além de inúmeras cançonetas cômicas (como “O cachorro e a garage” e “Os caixotes”). É numa cançoneta, inclusive, que ele explora um tema que será bastante recorrido pelo samba nas décadas seguintes: a malandragem. Apesar de ser um tema antigo no universo cancional (como nos mostra Sandroni – 2001: 156-160), em “O malandro” [IMS] faz uma de suas primeiras aparições na era do disco (provavelmente em 1907), e já escapando da polícia:

*Eu tava num botequim,
Ao lado de uma mulata,
Chegou o major da ronda
E acabou com a serenata.*

⁷⁰ É uma tarefa difícil compreender as letras das canções das primeiras levadas de gravação. Não temos certeza se Cadete canta “bravo” onde o copiamos. Diversos outros trechos foram recusados por não conseguirmos identificar um trecho ou outro.

⁷¹ No de 1902 aparece como intérprete de apenas um fonógrafo, uma “gargalhada”. Seu contrato para ser intérprete da Casa Edison foi fechado após ter ido, ele mesmo, reclamar com Fred Figner que estavam gravando suas canções sem lhe atribuir autoria.

⁷² Para maiores detalhes acerca da atuação de Eduardo das Neves conferir dissertação de mestrado de Uliana D. Campos Ferlim (2006: 67-96).

(...)
*Seu major vá-se embora,
 Que eu não quero história não,
 Não me prenda que eu não vou,
 Pra casa de correção.*

Então o policial lhe propõe que cante o “Quebra calçada” para que continue em liberdade, e assim é feito... Seu personagem malandramente se salva pelo violão, como Ismael Silva, na “vida real”, após ser preso por “trapaça” (SANDRONI, 2001: 183). O tema ainda seria cantado por Eduardo das Neves em “O sonho dourado do malandro”.

O início do século XX testemunhará uma grande expansão da malha urbana do país, juntamente com o crescimento da população urbana e do movimento migratório do campo para a cidade. De diversas maneiras esses temas aparecerão nas canções do período e uma das mais famosas foi “Rato, rato”⁷³, que satirizava o combate à peste bubônica no Rio de Janeiro por meio de uma desratização orientada por Osvaldo Cruz, o que gerou um certo comércio de ratos mortos:

*Rato, rato, rato
 Porque motivo tu roeste meu baú.
 Rato, rato, rato
 Audacioso e malfazejo gabiru
 Rato, rato, rato
 Eu hei de ver ainda o teu dia final
 A ratoeira te persiga e consiga
 Satisfazer meu ideal.*

Trata-se de uma letra de Claudino Costa composta para a música (uma polca) de Casemiro Rocha, cuja melodia era bastante “espinhosa”, tanto para se cantar quanto para se “letrar”.

Contrapontando com a temática urbana, Catulo da Paixão Cearense se firmará como grande expoente da modinha, produzindo diversas letras cantando saudosamente o “sertão”, como “A partida do tropeiro” e “Sertanejo enamorado” [IMS] (que se trata de letra feita para a música Brejeiro, de Ernesto Nazareth). Alimentando sempre uma imagem de poeta erudito, Catulo encheu suas letras de expressões e imagens pretensamente rebuscadas e alcançou reconhecimento profissional e pessoal, constantemente perseguidos, tendo sido tomado por alguns de seus contemporâneos como

⁷³ Caroline Moreira Vieira fez uma revisão de algumas canções de temas “públicos” para sua dissertação de mestrado (2010: 74)

representante da “música popular nacional” no início do século XX⁷⁴. Escreveu versos como “És cor de neve dos sertões do meu Brasil / És a irerê na lagoa flor de anil” (“Sertanejo enamorado”), mas alguns viraram verdadeiros “clássicos” da canção brasileira. A letra e a melodia da toada “Luar do sertão” são amplamente conhecidas até os dias de hoje.

*Coisa mais bela
neste mundo não existe,
do que ouvir um galo triste
no sertão, se faz luar...
Parece até
que alma da lua é que descanta,
escondida na garganta
desse galo, a soluçar*

É certo que, por algum tempo, as temáticas rurais e urbanas ainda conviveriam. Um caso notável dessa convivência é o samba “Pelo telefone”. Segundo Sandroni, esta canção apresenta uma estrutura ainda arraigada nas práticas anteriores, como a junção de motivos diversos sob uma unidade harmônica e melódica. Assim, estrofes notadamente urbanas – como a inicial, em que se denuncia a convivência da polícia com jogos de azar – se colocam ao lado de versos amplamente difundidos na tradição oral, como os da quarta estrofe, na qual se lê “Ai, se a rolinha / Se embaraçou / É que a avezinha / Nunca sambou”⁷⁵.

Maior tino (ou senso prático) para acompanhar as transformações da sociedade e do meio de produção de canções tinha Sinhô. Exemplo da perspicácia do cancionista é a canção “Gosto que me enrosco”, que após ter sido lançada sem sucesso sob o título “Cassino maxixe”, teve sua letra alterada por Sinhô e relançada, finalmente, ganhando popularidade. Apresentando em suas canções grande variedade temática,

⁷⁴ A atuação de Catulo e o significado de sua obra está longe de ser algo simples de se compreender. Na citada dissertação de Ferlim (2006: 97-156), há uma interessante discussão acerca de sua obra, como possíveis plágios e parcerias não registradas (sobretudo com o violonista João Pernambuco), inclusive confrontando o “lugar” por ele conquistado com aquele que coube ao, também poeta de livro, Eduardo das Neves. Além desse texto, um artigo de Benito M. Rodriguez nos dá uma dimensão da complexidade da recepção da obra de Catulo. Discutida a partir de uma “surpreendente” indicação, por parte de Fernando Pessoa, do poeta brasileiro ao Nobel de literatura de 1933, a certa altura nos diz o autor: “A despeito do anacronismo estético de suas opções, da superficialidade de sua adesão às técnicas do momento, da precariedade de sua reflexão sobre a arte de seu tempo, além da absoluta incapacidade para o exercício sincero da autocrítica, Catulo da Paixão Cearense conseguiu despertar a atenção e até a simpatia de figuras relevantes ao longo de sua longa vida”. (RODRIGUEZ, 1998: 247-248).

⁷⁵ Esse exemplo será brevemente retomado no último capítulo deste trabalho ao aproveitarmos os conceitos de “movência” e “intervocalidade”, de Paul Zumthor.

Sinhô, compondo na passagem do samba “amaxixado” para o samba “samba”, reverberou alguns dos temas já elencados anteriormente e apresentou outros.

Encontramos em sua obra desde a temática bucólica remetendo ao universo rural como em “Cauã”[IMS] (“Só uma vez ouvi / longe daqui / pensava eu em ti / quanto sutil ouvi / o canto da cuã. / Quanta saudade tive ali / naquela madrugada sã / em que a primeira vez / o amor senti”) e “Sabiá” (“Sabiá, sabiá cantou na mata / e anunciou chiu, chiu / no melhor da minha vida / meu amor fugiu”); a temática amorosa com variados modos de abordagem, como em “Jura” (“Jura, jura / de coração / Para que um dia / Eu possa dar-te o meu amor”) e “Não quero saber mais dela” (“Porque foi que tu deixaste / nossa casa na Favela / Não quero saber mais dela”) além de canções cômicas como o samba “Burro de carga” (“Deus fez o homem / e disse num sussuro / tu serás burro de carga / e a mulher carga do burro”).

“A favela vai abaixo” nos parece um rico exemplo das convivências de temas de uma vida sociocultural em transformação, da existência de públicos distintos e da habilidade de Sinhô em dialogar com vários deles por meio de sua prática cancional. A começar pelo próprio título, que remete ao episódio de 1927 no qual as casas pobres do bairro da Favela foram derrubadas (revelando, então, uma veia de cronista como a de Eduardo das Neves). Vejamos a letra:

*Minha cabocla, / a Favela vai abaixo
Quanta saudade / tu terás deste torrão
Da casinha / pequenina de madeira
Que nos enche / de carinho o coração.
Que saudades / ao nos lembrarmos das promessas
Que fizemos / constantemente na capela
Pra que Deus / nunca deixe de olhar
Por nós da malandragem / e pelo morro da Favela
Vê agora / a ingratidão da humanidade
O poder / da flor sumítica, amarela
Quem sem brilho / vive pela cidade
Impondo o desabrigo / ao nosso povo da Favela*

*Minha cabocla, / a Favela vai abaixo
Ajunta os troço, / vamo embora pro Bangú
Buraco Quente, / adeus pra sempre meu Buraco
Eu só te esqueço / no buraco do Caju
Isto deve / ser despeito dessa gente
Porque o samba / não se passa para ela
Porque lá / o luar é diferente
Não é como o luar / que se vê desta Favela
No Estácio, / Querosene ou no Salgueiro
Meu mulato / não te espero na janela
Vou morar / na Cidade Nova*

Pra voltar meu coração / para o morro da Favela

Acompanhando a canção⁷⁶, um elemento que nos chama a atenção (embora já presente nas composições de Eduardo das Neves, por exemplo) é a diversidade métrica desses versos. Se nas letras dos lundus do século XIX transcritos anteriormente, percebíamos claramente a adesão às redondilhas populares indicando uma musicalização um tanto reiterativa, e nas letras das modinhas metros maiores e igualmente regulares, nessa canção já percebemos uma maior adesão ao pulso do que ao metro: os acentos textuais precisam coincidir com os acentos musicais. Invariavelmente, isso também gerará versos de tamanhos mais ou menos semelhantes ritmicamente. Marcamos com uma barra (/) na letra reproduzida acima a divisão dos hemistíquios tal como nos pareceu apropriado pelo sentido semântico e melódico. Observamos, então, uma estrutura básica “norteadora”, cuja primeira parte apresenta um hemistíquio curto (3 ou 4 sílabas), seguido sempre de um mais longo (7 ou 8 sílabas), salvo nos quatro versos com sentido semântico e melódico conclusivo (destacados em com letras escuras), que trazem sempre alguma declaração finalizada com “Favela”. Nesses as primeiras partes são maiores contando sempre 6 ou 7 sílabas.

A presença de “versos tradicionais” dialogando com um modo “novo” de se compor letras⁷⁷ parece ser apenas uma parte das reconfigurações que aconteciam e de que esta canção pode ser exemplo. Além de ser um exemplar da passagem de um “samba rural” para um “samba urbano”, faz conviver em sua letra trechos de “estilo poético” completamente distantes, como “O poder da flor sumítica, amarela” e “Arruma os ‘troço’, ‘vamo’ embora pro Bangu”. Também é notável a presença do verso “Quanta saudade tu terás deste torrão”, cujo estilo se assemelha ao de Catulo da Paixão Cearense – criticado, a propósito, pelo Rei do Samba: poeta, na verdade era ele [Sinhô] (RODRIGUEZ, 1998: 249) -,

⁷⁶ Estamos ouvindo a versão disponível em *Sinhô. Coleção Folha: Raízes da Música Popular Brasileira*; v.25. Rio de Janeiro: Editora MEDIAFashion, 2010. Faixa 1. A interpretação é de Francisco Alves.

⁷⁷ Temos certeza de que esse é um assunto complexo e poderia render sozinho uma tese de doutorado. De um modo muito geral, o que pretendemos é cogitar que há um modo de se compor canções praticado desde tradições anteriores muito apegado ao “metro” baseado na recorrência de sílabas, e um modo mais recente, aprimorado juntamente com o florescimento da canção no século XX, cujo “metro” é baseado na recorrência de acentos musicais e textuais. Não acreditamos que seja o caso de falar de uma “letra-poesia”, em relação ao primeiro modelo, e de uma “letra-letra”, em relação ao segundo, pois a também a poesia (de livro ou vocal) se moderniza reelaborando a relação com seus metros e com as recorrências.

Também se destaca a presença da mulata (chamada de “cabocla”), a primeira personagem a aparecer na canção. Porém, ela não desfila seu charme para algum ioiô e tampouco sapateia, mas é companheira do mulato e deve “ajuntar os troço” enquanto sua precária habitação ainda está de pé. E ainda, outro personagem que aparece é o do malandro, porém, com uma apropriação muito diferente do tipo de malandro que aparecerá, logo naqueles anos (virada dos 1920 para 1930), com o grupo do Estácio.

Aliás, nos sambas da década de 1930 – os “sambas” – serão retomados não apenas o malandro esperto cantado por Eduardo das Neves, mas também a mulata que dança e enfeitiça, cantada desde os lundus do final do século XVIII. Dois personagens que permanecerão, com suas variações – dançando ou não; trabalhando ou não –, dentro de toda a tradição da canção brasileira.

Canta Francisco Alves em “Mulata”[IMS] vários dos seus atributos tradicionais em versos como “Quando tu passas mulata / com a graça que Deus lhe deu”, “Quando tu [pisas] mulata / as brancas ficam te olhando”, ou ainda “Mulata Divina / Que passa feliz / Tu és o encanto / de nosso país”. Novamente os seus pés e poderes “mágicos” recebem atenção. Em “Pé de mulata” (Pixinguinha, interpretação de Patrício Teixeira, segundo informações da ficha no IMS), contextualizada num ambiente urbano, ouvimos: “Quando tu entras, beleza / dançando no cabaré / toda gente fica presa / na pontinha do teu pé.” Em *Mulata Fuzarqueira*, de Noel Rosa, chega mesmo a dar rasteira: “Mulata fuzarqueira, artigo raro / Que samba de dar rasteira / E passa as noites inteira em claro”.

Se o samba representou uma espécie de sintetização musical a partir da “redução” dos demais gêneros, parece tê-lo feito também em relação às letras. Mesmo as letras sentimentais rapidamente serão incorporadas aos sambas, inclusive sendo executadas em versão desacelerada, originando o que ficou conhecido como samba-canção.

Enfim, a ideia de “redução” que estamos propondo pretende se contrapor à tese que circula numa espécie de senso comum de que a música brasileira seria resultado

de uma busca por um formato apto à utilização por parte da indústria fonográfica em associação com a difusão e distribuição musical no primeiro terço do século XX.

Como temos visto até aqui, os elementos que vão se consolidar ao final da década de 1920, é o resultado de mais de 140 anos de engendramentos de melodias, formas, instrumentos, gêneros, temáticas textuais, modos de cantar etc. que culminam na criação de outros gêneros, sendo que um em particular parece ser uma espécie gênero síntese – um gênero de canção. Por isso fizemos esta leitura ampla, recorrendo ao que seria, segundo uma grande parte da crítica de canção do Brasil, a raiz mais profunda da música popular brasileira: o lundu e a modinha.

Iniciada a era da gravação elétrica, a produção e divulgação de canções são beneficiadas pelo novo sistema com o uso do microfone e, assim, a voz que transmite texto e melodia pôde, finalmente, se fazer compreendida por aqueles que não estavam presentes lá nas festas, nos café-concertos e nas revistas no *hic et nunc* da performance. Mas faz-se compreensível ainda hoje, 80 anos depois. Imediatamente, isso alterou o cenário da comunicação da canção. Os próprios termos “Rei da Voz” e “fase de culto a voz”, citados anteriormente, apontam para estratégias utilizadas pelo comércio de canções que se mostraram (e ainda hoje se mostram) muito eficientes para auxiliar na venda: a promoção do artista e não da obra. De um modo geral, inclusive, temos mais livros sobre a canção brasileira (e sobre a música em geral) que se dedicam a aspectos biográficos dos nossos artistas do que propriamente sobre a arte que eles produziram.

Tudo isso faz parte, acreditamos, de uma apropriação do formato canção por parte do nascente mercado fonográfico, por essa ter se mostrado, desde antes do início da fonografia, com grande potencial para o *sucesso* e para o mercado, haja vista os exemplos dos *Jornais de Modinhas* e das *Coleções de recitativos, árias, lundus etc.* Assim, a canção de formato popularizado – o samba marcadamente – não foi inaugurada para ou pela indústria do disco. Isso, obviamente, não exclui o fato de ter havido, desde o início das gravações brasileiras, um diálogo constante entre o que se produz e o que se grava – como tentamos mostrar. Mas durante muitos momentos fica claro que é a indústria fonográfica que busca apreender da prática popular o que se gravar. É o exemplo que podemos ver no fato de as gravações iniciarem suas atividades com canções e cantores já populares em sua época como Bahiano, Cadete e Eduardo das Neves (os três já famosos

antes do advento do disco)⁷⁸. Vemos igualmente como exemplo a busca em se gravar músicas que obtivessem sucesso em festividades populares como a Festa da Penha – prática muito bem simbolizada na atuação de Sinhô (cancionista que andava pelos ambientes musicais do Rio de Janeiro “caçando” sucessos).

No próximo capítulo nos dedicaremos a refletir sobre uma configuração da canção e tentar mostrar nela uma certa “vocação” para a comunicação.

⁷⁸ O que, de resto, é uma prática permanente na indústria do disco. Contemporaneamente temos exemplos interessantes: depois de muito tempo em que a indústria fonográfica demonstrou um poder avassalador de “forjar” seus astros, o contexto virtual demonstrou novas maneiras de ampla divulgação sem seu suporte; porém, caso surja um sucesso, o “mercado” se apressa em angariar este “produto” – um caso dentre muitos é o da cantora e compositora Mallu Magalhães, que após alcançar relativo sucesso ao divulgar gratuitamente suas músicas no portal *myspace* foi contratada para lançar um disco “oficial”.

3 CONFIGURAÇÕES E IDENTIFICAÇÕES DA CANÇÃO BRASILEIRA

De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?
Quando se materializa
No instante que se encanta
Do nada se concretiza
De onde vem a canção?
 Lenine, *Chão*, 2011.

É comum dizer que os anos 1920/1930 foram os da consolidação da canção brasileira e que a partir daí se desenvolveu sua breve história. É a “Época de ouro” que marca a primeira fase de grande sucesso de canções e cancionistas, viabilizada pela evolução das tecnologias de gravação de áudio e pela difusão do cinema e da programação radiofônica. Mas o que, de fato, se consolidou nesse período: a canção propriamente dita, com seus aspectos estéticos; ou se consolidaram novas relações no fazer cancional – a nova amplitude do sucesso, a participação das gravadoras na produção, a questão da autoria? Quais são os elementos que organizam esse repertório? Em torno do que ele se desenvolve? Qual é a configuração do objeto canção “popular” que permitiu organizar sua tradição com certa eficácia (embora nada clara) no século XX?

Sabemos que há um relação profunda entre canção e o tema da identidade nacional. Numerosos e importantes estudos sobre a canção brasileira atentam para uma relação estreitada ao longo de sua história com a construção do Brasil como projeto de nação, dentre outros fatores, por ser capaz de traduzir e transmitir uma cultura originalmente brasileira, uma certa “brasilidade”⁷⁹.

Essa associação é vista facilmente em diversos escritos de Mário de Andrade, como nas *Modinhas Imperiais*, livro no qual “encampa” as modinhas (e os lundus) como manifestações tipicamente nacionais e inseridas na base de nossa cultura musical (de acordo com abordagem efetuada no primeiro capítulo). O ativo intelectual propunha “uma retomada das raízes da nacionalidade brasileira, que permitisse uma superação dos artificialismos e

⁷⁹ Dentre outros: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: EDUF RJ, 2007; CAVALCANTE, B., STARLING, H., EISENBERG, J (Orgs). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Este último consta de 3 volumes que resultaram de um seminário homônimo na PUC-RJ em setembro de 2001.

formalismos da cultura erudita superficial e empostada” (SCHWARTZMAN, BOMENY e COSTA, 1984 *apud* AMATO, 2007: 212). Mas, se a “música popular” (aqui ainda com sentido de “folclórica”) participou da organização do nosso nacionalismo musical “erudito” (embora como “matéria” e não com papel ativo), foi na “canção popular” da década de 1930 (aqui com sentido de popularizada pela transmissão via meios de comunicação modernos) que a promoção da ideia de brasilidade foi mais eficiente, associada fortemente à ideia de mestiçagem.

Se as manifestações folclóricas contavam com seus defensores no universo da arte e da crítica, foi, segundo Hermano Vianna (2007: 63), com a “façonha teórica” de Gilberto Freire que a noção de “país mestiço” ganhou “caráter positivo”, e assim o samba foi se transformando em gênero hegemônico da canção popular – dentre outros fatores, em função desta legitimação, que contará com número crescente de adeptos.

Ao mesmo tempo, diante da ampliação do público da canção popular (pensada como uma extensão do samba) e da percepção de que esta seria um agente capaz de dar unidade à nação, o interesse político se estendeu sobre ela e “subiu o morro” (NAPOLITANO, 2007: 32). Com Getúlio Vargas, sobretudo no Estado Novo, via Departamento de Imprensa e Propaganda, “o Estado subvencionou a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas, tentando fazê-la portadora de um *ethos* cívico e disciplinador” (WISNIK, 2004: 206). Antes disso, porém, Pedro Ernesto, então prefeito do Distrito Federal, já havia assumido o “patrocínio” oficial às Escolas de Samba⁸⁰, alcançando grande popularidade entre os sambistas e as camadas populares (FERNANDES, 2012: 08) – possivelmente como estratégia em busca de popularidade para credenciar-se às eleições presidenciais de 1938, canceladas, no entanto, com o golpe de setembro de 1937.

Como se antevê, haveria tensões neste processo, pois a cultura musical que melhor nos apresentava era também aquela que cantava a orgia, o sexo, a bebida e a vida boa distante do batente pesado; bem dito: era o lugar da malandragem, temática que, a essa altura, tinha grande destaque nos sambas do Estácio (cf. SANDRONI, 2001: 156-168). Wisnik escreveu, a propósito, que haveria, no samba, uma espécie de “anti-*ethos*”, já que suas

⁸⁰ Cujo desfile surge, “organizado” como chamamos, em 1932 como uma “brincadeira” do jornal *Mundo Sportivo*, que, em busca de notícias para a pauta de fevereiro, promove um concurso entre “ranchos”, sociedades carnavalescas e até grupos de cucumbis.

características seriam percebidas “desde os gregos como da ordem do *pathos*” (WISNIK, 2004: 205).

Essas aproximações aconteceram também pela própria adesão dos cancionistas e, embora Ary Barroso e Carmen Miranda tenham sido “embaixadores” da brasilidade no interior das estratégias da “política da boa vizinhança”, talvez o momento em que essa adesão se torne mais consciente seja no período de consolidação da “MPB”, na década de 1960. No artigo “Adeus à MPB”, Carlos Sandroni (2004, p. 23-35) diz que o universo musical aglutinado sob esta sigla o foi mais por sua carga ideológica do que por características estéticas das canções que comportava. Naquele momento, ser adepto das tradições da nação e defender o Brasil, inclusive rejeitando algumas “ameaças externas” (como as guitarras elétricas, por exemplo), fez parte da construção do cancionista; além disso, o próprio engajamento político era expresso pelo gosto musical. Era um momento de luta pela democracia e contra as forças que tentavam suprimir as manifestações espontâneas, seja na arte, seja na vida. Fazer ou gostar de MPB era lutar pela construção de uma nação autônoma e autêntica.

A música brasileira, e muito especialmente a canção, acompanhou e participou da elaboração do projeto republicano brasileiro.

A comprida convivência que se seguiu inspirou o enredo para um cancionista que foi deparando, a todo momento, com o nó duro do cotidiano de um país onde sempre predominou a força da palavra oral sobre o hábito da palavra escrita e da leitura reflexiva (...) (CAVALCANTE, STARLING & EISENBERG (Org.), 2004: 18).

Desse modo, pensar em identificações da canção brasileira remete, em parte, a essa abordagem. Porém, no que tange à sua configuração, apesar de produzir transformações na prática da criação de canções (no âmbito da temática, ao menos, com a inserção da figura do trabalhador em contraponto com a do malandro), não promove perturbações nos elementos que a configuram de fato.

Por configuração, estamos tentando pensar em um conjunto de elementos característicos da canção que permita que se formem diferentes estilos e gêneros em seu interior sem que a descaracterize como tal. Elementos que, se não são específicos dessa prática artística, se organizam de um modo característico, que permita, se possível, distinguir de outras práticas da música e poesia vocais.

Terry Eagleton, refletindo acerca da identidade do sujeito, embora reconhecendo toda carga cultural que também o forma, atenta para a possibilidade de se pensar em um “eu essencial”, algo que, embora não seja formado “além da cultura”, seja moldado de uma “maneira específica”, “auto-reflexiva” (EAGLETON, 2005: 138). Essa noção de “essência” parece apontar na direção de sentido que o termo “configuração” assume neste capítulo: algo que esteja presente em um grupo de canções que permita que as organizemos sob uma determinada tradição⁸¹ (a *Canção Popular Brasileira*), que faz com que elas se distingam de outros sujeitos (melódicos e textuais) e que reflitam a si próprias. A consciência de uma (ou mais, não sabemos) qualidade compartilhada permitiria mais do que a simples organização dos limites deste corpo (que, de modo claro ou não, já está agrupado), mas uma melhor compreensão social, cultural e estética desse repertório. Assumindo todos os riscos de uma busca deste tipo, queríamos algum dado da “natureza” da canção.

Assim justificamos a decisão de buscar essa configuração da canção no repertório apresentado até a década de 1930: se nessa década a canção brasileira se consolidou ou se formou, significa que esse elemento essencial teria sido plasmado ou criado nesse momento – caso contrário, do que se trataria essa consolidação ou advento? Nesse sentido, o olhar que se lançou para o período anterior a este teve o objetivo de nos auxiliar na observação dessa construção e distinguir elementos fundamentais à canção, de elementos associados à (identificados com a) canção.

Acreditamos que a relevância dessa empreitada se mostre no fato de que a pequena tradição da “música popular brasileira” se desenvolveu ancorada na canção desse período. Fala-se, entretanto, de “forma musical”, “forma canção” e “formato” da canção sem caracterizá-la exatamente. Assim, identificar um elemento ou um conjunto de elementos agregadores essenciais talvez seja um passo importante para que possamos compreender os processos que indicam sua maturidade e, então, os movimentos de experimentação⁸² que se

⁸¹ Luiz Tatit utiliza o termo “*arquicanção*”: “conjunto de traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si”. Porém, esse e muitos outros termos apresentados pelo pesquisador, apesar de nos parecerem apropriados, são cercados por um universo de significação advindos das teorias da linguística e, sobretudo, da semiótica e, por isso, por serem áreas às quais não nos dedicamos, muitas vezes preferimos não utilizá-los.

⁸² Quando nos referimos à maturidade, temos em mente a seguinte afirmação de Lorenzo Mammì (1996: 188): “cada gênero tende a se diversificar qualitativamente no seu interior, gerando a sua própria vanguarda, seus clássicos e seus produtos *camp*”. Assim, as experimentações seriam resultado da maturidade da linguagem que, ao mesmo tempo em que a perturbam, a reforçam. Escrevemos, então, “movimento” com “m” minúsculo para referirmos aos movimentos de inovação em diversos níveis, dos quais a vanguarda é apenas um momento concentrado de ações inovadoras.

estabeleceram em diálogo com essa tradição. Algo que permita referenciar a canção internamente e não em comparação com tradições externas – muito embora reconheçamos os diálogos da canção com variadas tradições, como as artes plásticas, o cinema e a música “erudita”.

Ecoamos a dúvida que Lenine cantou: “De onde vem a canção?”. Essa pergunta que mais parece refletir acerca de questões de “inspiração” para o ato criativo, nos parece muito apropriada para seguir em frente. De onde vem a canção que às vezes “baixa” no compositor, como se aquele fazer fosse parte “natural” dele? Porque, às vezes, nem precisa fazer força, parece que ela, de tão nossa, se concretiza do nada!

3.1 A canção como recado

A canção demonstrou, ao longo do século XX, que dispõe de grande capacidade comunicativa. Certamente, o sucesso alcançado deve-se em grande parte à associação com a indústria da cultura de massa, mas mesmo esse empreendimento parece ter percebido motivos maiores para se aliar justamente à canção e não a outras modalidades musicais instrumentais ou cantadas, tanto da lavra do “concerto” quanto do “popular”. Talvez estejam compartilhados pela natureza das canções alguns elementos que alimentem, de saída, uma certa vocação para comunicar-se. Um texto (em sentido amplo: letra e música) virtualmente de fácil transmissão.

José Miguel Wisnik talvez tenha captado essa natureza ao metaforizá-la na noção de “recado”, que exploraremos um pouco mais aqui neste texto.

- **Canção como recado: Wisnik (Rosa) e Tatit**

- Que é que vem, Laudelim? – seu Juca do Açude indagou.

- Pobre coisinha minha, se licença me dão. Composição...

Todos acenaram que sim, com atenções, que esperavam. Pulgapé pronto. Após que pigarreou, dedeou de esbarrando, e meteu começo, com rompante, descantou:

Do conto “O recado do morro”, de Guimarães Rosa.

O cancionista e professor de literatura José Miguel Wisnik, ao analisar alguns aspectos da “música comercial-popular brasileira” da década de 1970, como a habilidade de se comunicar por entre as “frestas” (da indústria cultural, da censura) diz que não conhece

melhor descrição da canção do que aquela elaborada em “O recado do morro”. No conto de Guimarães Rosa, o Morro da Garça emite de dentro da terra uma revelação que, *grosso modo*, após ser percebida por um “marginal da razão”⁸³ e mediada por crianças e loucos chega às mãos e voz do cantor e compositor Laudelim, que a finaliza em canção – formato finalmente reconhecido pelo destinatário.

Wisnik (2005: 26) diz que

A música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às formulações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.

Com esses apontamentos amplos, Wisnik indica elementos possivelmente presentes na essência das canções; elementos que as organizam dentro de uma mesma “rede”. Essa *base única* conteria os elementos de identificação que resistem às diferenças apresentadas pela base conceitual e pelo acabamento das canções. E, por sua vez, estaria lastreada no ritmos de dança, nas recorrências dos rituais populares religiosos e pagãos e nas vivências compartilhadas da sociedade – elementos, enfim, majoritários nas culturas populares. Por ser, essa rede, formada de recados, há uma força especial na canção que diz respeito ao seu potencial de se comunicar – é isso que o recado quer, mesmo que pelas frestas sob os auspícios da censura (como é o caso de parte do repertório da década de 1970, explorado por Wisnik em seu texto).

Luiz Tatit (2004: 122-126) aproveita a sugestão de Wisnik e observa na canção brasileira a capacidade de suas letras em “mandar recados”. Suas reflexões, na verdade, incidem sobre a possibilidade de observarmos sob todo canto a presença da fala. Em seu livro *O cancionista* dirá que “alguém cantando é sempre alguém dizendo” (TATIT, 2002: 20). No caso da canção popular, especialmente, essa fala se evidencia e os “projetos melódicos” são estruturados de maneira que se possa cantar do modo mais adequado para que também se “diga” alguma coisa⁸⁴.

⁸³ Palavras do próprio Guimarães Rosa, segundo texto de apresentação do volume ROSA, João Guimarães. *No Uburuquaquá, no Pinhém*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

⁸⁴ Ao sucesso desta empreitada Tatit chamará de “eficácia” que, segundo ele, embora tenha “intersecção com a acepção mercadológica”, é semiótica e “ênfata o aspecto funcional da relação” e “traduz o êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário cujo objeto comunicado é a própria canção” (TATIT, 1986).

Assim, Tatit percebe nos “pioneiros do samba”, e particularmente em Sinhô, essa capacidade em dizer coisas diretamente: “até então, cantava-se para expressar sentimentos amorosos ou para provocar estímulos corporais. Agora, cantava-se também para mandar recados” (TATIT, 2004: 123). Nesse contexto é destacado o caso da troca de provocações via canção motivado pela composição de Sinhô intitulada “Quem são eles?”, em que provoca o grupo dos “baianos” que se encontrava na casa da tia Ciata e ficou famoso com o samba “Pelo telefone” (no qual Sinhô reclamava parceria). Algumas das respostas à pergunta “Quem são eles?” foram “Fica calmo que aparece”, de Donga, e a sarcástica “Já te digo”, de Pixinguinha e China, em que dizem “Ele é alto, magro e feio / e desdentado / ele fala do mundo inteiro / e já está avacalhado...”.

De fato, essa prática de enviar recados e, eventualmente, receber respostas pela via da canção permaneceu presente em toda sua trajetória. Se na década de 1930 teremos o mais famoso embate entre cancionistas – protagonizado por Wilson Batista e Noel Rosa –, o que serviu de mote para uma grande série de canções, algumas antológicas, como “Lenço no pescoço” (de Wilson Batista) e “Rapaz Folgado” (de Noel Rosa), ainda na década de 2000 Lobão (que compôs “Ao mano Caetano”) e Caetano Veloso (que respondeu com “Lobão tem razão”) alimentam esse processo. E se destaca ainda que na década de 1990 vemos emergir no universo brasileiro o *rap*, tão próximo do recado/fala que se fez questionar se ele se inseria no campo da canção ou representava o próprio desgaste desta⁸⁵.

- **O recado vem de outros tempos**

Usar a canção como um meio mais ou menos eficaz para dizer coisas, entretanto, não é uma prática iniciada com o samba. Retornando a Domingos Caldas Barbosa, percebemos em algumas de suas cantigas uma dicção muito próxima da fala, notadamente coloquial (dicção prevista pelo texto, mesmo que a *performance* da época fosse perpassada por outros paradigmas, como o do canto operístico). É o caso, por exemplo, da modinha intitulada, sintomaticamente, de... “Recado”. Pergunta o “Poeta da Viola” à sua amada Eulina: “Divertiu-se? Passeou? / Acaso lhe fiz falta? / Cantou algumas Modinhas? / E que modinhas cantou? / Lembrou-lhe alguma das minhas?/ Não, não; / Nem de mim mais se lembrou?” (TINHORÃO, 2004: 72-73)

⁸⁵ Haja vista as manifestações de teores distintos acerca da “morte da canção” de José Ramos Tinhorão e Luiz Tatit trazidas pelo Caderno *Mais!*, suplemento do Jornal Folha de São Paulo, em 29 de agosto de 2004.

Para além da referência direta do poema acima, podemos notar no “Lundum em louvor de uma brasileira adotiva”, citado na íntegra anteriormente, essa veia coloquial:

*Ai rum rum
Vence fandangos e gigas
A chulice do Lundum.
(...)
Quem me havia de dizer
Mas a cousa é verdadeira;
Que Lisboa produziu
Uma linda Brasileira.
(...)
Uns olhos assim voltados
Cabeça inclinada assim.
Os passinhos assim dados
Que vêm entender com mim.*

Referimo-nos a versos como “Ai rum rum”, “Quem me havia de dizer”, “Uns olhinhos assim voltados / Cabeça inclinada assim”, que se apresentam como trechos despreziosos da fala cotidiana. Adriana Rennó dirá da obra de Caldas Barbosa (1999: 118) após a leitura dessa cantiga, cuja musa cantada é a própria dança lundu:

Caldas Barbosa evidencia, portanto, uma relação “de dentro para fora” com a cultura brasileira, já que a oralidade básica de seus versos aponta para uma característica estrutural de nossa literatura em tempos de formação.

Ainda em outras peças como na modinha anônima⁸⁶ “Os me deixas que tu dás”, presente no manuscrito *Modinhas do Brazil* (LIMA, 2001: 79), percebemos esse texto que “fala” (no sentido em que transmite um recado): “muito gosto nhanhazinha / de andar bulindo contigo / quando vejo que comigo / tu estas enfadadinha”.

De modo igual, notaremos essas características em “Isto é bom”, de Xisto Bahia (“O inverno é rigoroso / bem dizia a minha avó”!) ou em Eduardo das Nevez fazendo seu apelo ao “major da ronda”: “Seu major vá-se embora, / Que eu não quero história não, / Não me prenda que eu não vou, / Pra casa de correção.”

Enfim, se Domingos Caldas Barbosa é, de fato, “o primeiro nome a entrar para a história da nossa música popular” (SEVERIANO, 2008: 13), podemos perceber que o aspecto da coloquialidade e, conseqüentemente, a capacidade da canção em transmitir recados, é uma constante dessa tradição. E vale lembrar ainda que Caldas Barbosa teve suas contendas com

⁸⁶ É possível que ela seja de autoria de Domingos Caldas Barbosa, mas não há, ainda, elementos que o apontem peremptoriamente (conf. LIMA, 2001: 15).

Manuel Maria du Bocage, embora, segundo consta, via versos e não canções (TINHORÃO, 2004: 12-14).

Também não é exclusividade da canção a troca de recados. Na música instrumental do final do século XIX eram muito comuns os “diálogos” e as provocações entre uma peça e outra, no ambiente dos chorões especialmente. Ary Vasconcelos nos conta que, em 1872, José Soares Barbosa fez “muito sucesso” com a polca “Que é da chave?”⁸⁷ e que “o estranho título causou muita impressão na corte, e outro músico respondeu com a polca ‘*Não sei da chave*’” (VASCONCELOS, 1991: 118).

Ainda nesse universo de polcas “contaminadas” pelo humor do lundu, observam-se algumas séries de diálogos via título de peças instrumentais (mas ainda falamos do nível textual): “Capenga não forma” motivou a resposta “Careca não vai à missa” (VASCONCELOS, 1991: 208) e que ainda mobilizariam “Dentuça não fecha a boca”, “Barrigudo não dança”, “Corcunda não perfila” “e talvez continuasse se não fosse providencialmente arrematada pelas ‘Lamúrias do capenga e do careca’” (SANDRONI, 2001: 71). E ainda vemos entrar nestas “brincadeiras” Joaquim Callado com a polca “Caiu, Não disse” (1880), e Ernesto Nazareth que responde “Não caio mais” (1881) (FRANCESCHI, 2002: 138).

Outros personagens importantes se destacaram nesta depuração da fala presente no canto. Um dos mais importantes foi Xisto Bahia, “que ao mesmo tempo falava e cantava, numa clara demonstração de naturalidade locutiva, recurso pouco presente nas execuções solenes das modinhas” (TATIT, 2004: 118). Sua canção mais famosa é o lundu “Isto é bom”,

⁸⁷ Há indicativos de que essas peças tenham circulado também como canção. Em *Artistas de meu tempo* (MORAES FILHO, 1904: 171) na parte em que consta um estudo sobre Laurindo Rabello, autor de poemas sentimentais e cômicos (e muitas vezes obscenos), há a reprodução do trecho de um texto ao qual o autor se refere como o lundu “da *Chave*”, do qual se lê: “O diabo d’esta chave / Que sempre me anda torta... / Por mais geitos que lhe dê / Nunca posso abrir a porta. / Tome lá esta chave, Endireite, sinhá, / Você é quem sabe / O geito que lhe dá.” No segundo volume de *O trovador: coleção...* (1876: 128), há a reprodução de texto intitulado “Perdeu-se a chave” (“Perdeu-se a chave! / Como hei-de contas dar / A meu bem, quando de noite / Me pedir para lh’a dar?”). Numa breve tentativa de encaixar essas letras na partitura de “Que é da chave” (reproduzida a seguir), não obtivemos êxito. Os acentos iniciais dos versos não coincidem com os acentos do texto, de modo que demanda maior dedicação para analisar possíveis “corrupções” prosódicas que nos permitam encontrar uma possível adequação entre texto e melodia. Por fim, há também uma marchinha cantada da década de 1930 que se chama “O que é da chave” [IMS], cuja autoria é atribuída a Luiz Bittencourt e Murilo Caldas, mas também não se trata da mesma peça. De todo modo, isso aponta para uma popularização de canções e músicas instrumentais com respostas umas às outras.

cuja coloquialidade é patentemente prevista em alguns dos “seus” versos. O gesto de fala no canto foi mantido pelos dois primeiros intérpretes desta canção para as gravações da Casa Edison: Bahiano e Eduardo das Neves, cantores que exploraram a capacidade da canção em transmitir mensagem, mesmo atuando com um equipamento técnico de gravação que não permita fazê-lo de modo exemplar.

Neste ponto cabe uma advertência. Temos nos referido a uma fala *prevista* pelo texto para identificar pelo menos duas situações. Primeiro, manifestações cuja interpretação pode apenas ser suposta em nosso tempo, como é o caso de Domingos Caldas Barbosa e de outras peças que nos chegam de sua época e do século XIX: temos acesso apenas a algumas partituras e informações históricas a respeito das práticas interpretativas do período⁸⁸.

Considerando este limite contextual, podemos aproximar um texto mais ou menos do gesto de fala de acordo com sua elaboração. Quanto mais rebuscado e requintado (ao menos pretensamente) o texto, mais ele é dissociado da fala (ato corriqueiro, cujo principal objetivo é transmitir uma mensagem) e associado à literatura, especialmente à poesia de livro. Por outro lado, quanto mais coloquial (no sentido de se construir próximo de um projeto de frase de diálogo) mais se aproximaria do que estamos chamando de gesto de fala ou, como dito, do recado – mesmo que a mensagem veiculada não seja semanticamente clara ou direta, como na anedota ou na sátira.

No universo da canção do século XVIII há casos de rebuscamento sobretudo nas modinhas (que sustentam essa característica nas modinhas dos séculos posteriores), como na “modinha n° 3” do manuscrito *Modinhas do Brasil*: “Pelo amor de Deus te peço / mova devagar teus passos / que debaixo de teus pés / anda minha alma em pedaços” (LIMA, 2001: 69). Há, por outro lado, caso de aproveitamento de expressões gracejadoras e coloquiais: “Ganinha minha ganinha / Ganinha minha sinhá / Ai lê lê lê lê coração / Querer bem não presta não” (“modinha n° 7”).

A segunda situação, a que nos referimos acima, diz respeito a interpretações a que temos acesso, mas cuja depuração da fala não está “evoluída” tal como na virada da década de 1920 para 1930.

⁸⁸ Sobre as possibilidades interpretativas de modinhas e lundus, ver LIMA, 2010, sobretudo páginas 212-228. Trata-se, no entanto, de uma abordagem de peça de “salão”.

É o caso da *performance* de Bahiano para a gravação do lundu “Isto é bom” [IMS], que citamos anteriormente como exemplo de coloquialidade prevista pelo texto. É notável no fonograma que o canto é empostado valorizando o volume de voz. Esse aspecto é facilmente notado quando comparamos esta gravação àquela feita para a mesma Casa Edison por Eduardo das Neves: nesta percebe-se imediatamente o andamento mais acelerado e uma projeção de voz mais contida no que diz respeito à intensidade e ao alongamento das sílabas. Ou seja, o mesmo texto é realizado mais coloquialmente por um do que por outro.

Mas é preciso que se leve em conta que a gravação de Bahiano se processa numa situação especial. O cantor estava encarregado de realizar, nos rudimentares aparelhos de 1901, a primeira gravação musical do Brasil. Como dissemos no segundo capítulo, são notáveis o nível de ruído e a precariedade geral das gravações de voz no período que antecede a inserção das gravações elétricas na indústria fonográfica nacional, em 1928. Observando-se outras peças gravadas por Bahiano, vê-se que, na verdade, ele foi um dos mais bem-sucedidos intérpretes a “dizer cantando” em sua época. Como escreveu Luiz Tatit, ele, o palhaço Dudu das Neves e Cadete, em conjunto, foram os responsáveis por levar o bastão de Xisto Bahia até à casa da tia Ciata (TATIT, 2004: 117-120).

É verdade, porém, que a formação da canção brasileira foi fortemente influenciada pela estética operística (pela via dos cantos de salão dos oitocentos), sobretudo no que se refere ao uso da voz – como apontamos anteriormente. Sob a necessidade de projetar a voz ao público sem auxílio de equipamentos como aqueles difundidos a partir do início do século XX, desenvolveu-se uma estética que sobrevalorizava a voz potente. Nas modinhas, via de regra mais lentas que os lundus, esse uso era mais claro, pois o andamento desacelerado permite o alongamento da articulação do canto nas vogais. Esse tipo de execução mascarava a voz que transmitia recados.

Mário de Andrade atentou para o fato de a voz operística ser antes um instrumento musical do que um instrumento ocupado em implementar uma ação para dizer algo. De acordo com ele:

[...] A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral [...].

[...] quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical” (ANDRADE, 1965 apud TATIT, 2002: 14).

Sendo assim, a *performance* é, dizendo o mínimo, um elemento essencial para inscrever uma obra em determinado gênero ou tradição. Donde depreendemos que as interpretações vocais da canção popular vieram *reduzindo* a multiplicidade de vozes enquanto lapidaram um canto que deve ser ouvido tanto pelo que transporta de música quanto pelo que oferece em termos de mensagem textual⁸⁹. Nesse contexto, os aparelhos de captação elétrica do som – mais precisamente o microfone – tornam-se definitivos para a ampla socialização dessa modalidade de canto, que muito provavelmente já era uma opção performática para as pequenas rodas.

Na voz que fala, é preciso perceber as consoantes que “segmentam o *continuum* sonoro, estabelecendo distinções e dando identidade às palavras” (TATIT, 2002: 14), porém, “articulatoriamente, [as consoantes são sons produzidos] com uma obstrução ou estreitamento do trato vocal em que a passagem do ar é completamente bloqueada ou tão restringida que se verifica uma fricção audível” (XAVIER & MATEUS, 1992.)⁹⁰. Por sua vez, ao contrário das vogais, não podem ser prolongadas nem atingir muito volume na projeção vocal – o que, no caso do canto operístico, por exemplo, compromete a compreensão do texto em detrimento da melodia (transportadas, e transportando, abundantemente pelas vogais).

Isso explica em parte o fato de as canções serem fartamente praticadas nos interiores das casas ou em pequeninos teatros, ao mesmo tempo que justifica o desenvolvimento das técnicas do *bel canto* - esse, por sua vez, fadado a aniquilar no canto a voz que fala.

Assim também, percebem-se as distintas opções interpretativas de Francisco Alves e Mário Reis. O primeiro começou a gravar na passagem da tecnologia mecânica para a elétrica e o segundo quando as gravações com microfones já estavam instaladas nas principais

⁸⁹ Para alguns, talvez esse processo já tivesse completamente concretizado nas interpretações de Mário Reis. Outros, porém, podem defender que apenas em João Gilberto a voz que canta e fala alcançou um nível de realização paradigmática. Acreditamos, no entanto, que este processo não foi motivado por um objetivo específico que tenha se consolidado neste ou naquele intérprete, mas que a voz que canta e transmite uma mensagem é um dos elementos mais importantes da canção e que há várias maneiras de se realizá-la. Se o canto de João Gilberto é coloquial em função de sua opção por volume, melodia e timbre, mesmo quando canta “Onde vais, morena Rosa?”, Aldir Blanc o é quando, em melodias virtuosísticas faz cantar “Eu tô Amil por aí / Atleta do Juqueri / Um sócio a mais da Golden Cross / de carteirinha... / Tanto sofri nesse afã / Que um seguidor de Lacan / Diagnosticou stress / E me mandou pra roça descansar...”. Seriam muitos os exemplos, dentre os quais ainda vale destacar “Encontro”, do Grupo Rumo: “Oi! /Faz tempo que a gente/ Não bate de cara um no outro / Oi! / Assim tão pertinho/ Com a cara grudada/ Nariz com nariz” – vanguarda no âmbito da canção, gerada da reflexão da própria linguagem!

⁹⁰ Verbete “Consoante” do XAVIER, M. F. e MATEUS, M. H. (orgs.) 1990-92 – orgs. Dicionário de Termos Linguísticos, 2 volumes, Lisboa, Edições Cosmos. Associação Portuguesa de Linguística - ILTEC.

gravadoras, como a Odeon/Parlophon. Enquanto Chico Viola, “O Rei da Voz”, dava claras mostras de influência do canto empolado – tributário do *bel canto*, comum no universo musical brasileiro até então (e até hoje, embora a referência do *bel canto* já tenha se perdido) e alimentado pelos discos de tenores e barítonos divulgados pela Casa Edison nas duas primeiras décadas do século XX –, Mário Reis, levado às gravações por Sinhô, causou “verdadeira revolução no meio musical”. Segundo Lúcio Rangel, ele “foi o primeiro artista a interpretar o samba sem os exageros então comuns nos cantores de ópera” (ODEON, 1955: *contracapa do disco*) e ainda, que

apesar de mais novo em idade e em arte, foi Mário Reis quem exerceu influência sobre a maneira de cantar de seu companheiro mais velho [Francisco Alves], como aliás, sobre todos os cantores da época, que moderaram os seus impulsos para o bel canto e passaram a pronunciar as palavras, interpretando dentro do ritmo exigido.
91

Gravações mais do que exemplares a respeito das opções interpretativas de Francisco Alves e Mário Reis são os seus diversos duetos, dentre os quais “Deixa essa mulher chorar” [IMS](1930) e “A razão dá-se a quem tem” [IMS](1932) - em 1955 alguns deles reunidos em disco pela Odeon.

O que estamos tentando demonstrar é que talvez não seja muito produtiva a proposta de identificar paradigmas (humanos ou materiais) que demarquem claramente algumas transformações na canção popular, como é o caso da elaboração desse canto com habilidade de ser portador de informações textuais. Se Luiz Tatit, por exemplo, vê em Sinhô a consolidação e o passo “*avant la lettre*”⁹² da configuração do canto/fala, outros poderão identificar Mário Reis⁹³ ou João Gilberto. E para tensionar, poderíamos questionar (com Walter Garcia – 2007: 48) como o *rap* teria contribuído esteticamente para a canção brasileira se não por sua diferenciação na modalidade do canto; ou então, se também não é mais uma maneira de lidar com a coloquialidade no canto estrofes como “O sol vem queimando nossas

⁹¹ As palavras de Lúcio Rangel são retiradas da contracapa do disco *Os duetos de Francisco Alves e Mário Reis*. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1955. Talvez pela natureza do texto, a influência de Mário Reis tenha sido maximizada (ou absolutizada) pois, se antes e depois da dupla esse uso “belcantizado” beirava a caricatura em Vicente Celestino, foi também a opção de Silvio Caldas (ex: “Chão de estrelas”[IMS]) e Orlando Silva (ex: “Rosa”[IMS]).

⁹² A expressão está no trecho: “Só ele [...] esmerou-se em demarcar com nitidez, e *avant la lettre*, o perfil do profissional de canção, aquele que luta para convencer o ouvinte de que a melodia e o arranjo instrumental elaborados para “dizer” uma determinada letra não poderiam ser outros.” (TATIT, 2002: 125-126)

⁹³ A maneira como Mário Reis cantava foi tão marcante que, no calor do momento, Mário de Andrade teria dito que seu estilo “leva ao exagero a pronúncia normal, buscando familiarizá-la, mas na verdade viciando-a bastante”. Essa referência está na biografia de Mario Reis escrita por Luís Antônio Giron (2001: 14), mas na página em que é citada, não há a referência à fonte, que é, provavelmente, o livro *Aspectos da música brasileira* (1975), o único livro de Mário de Andrade citado.

pestanas / O sol vem rachando nossas banhas. / O sol não é mais o mesmo / De 50 anos atrás”, do grupo Cidadão Instigado.

Não há dúvidas de que estão em torno da melodia cantada os elementos mais marcantes da tradição da canção popular brasileira (esse será o assunto do nosso próximo capítulo). Já percebemos, porém, que esta melodia também está diretamente relacionada com a voz que a realiza; o recado é algo para ser transmitido e a voz que o faz pode até lhe alterar o sentido.

3.2 O recado como metáfora

Até este ponto do capítulo temos pensado na canção como recado explorando basicamente o que diz respeito à suas possibilidades textuais, seja nas “letras”, seja nos títulos: canções que fazem referência entre si; que mandam recados para a amada; cancionista que responde ao colega/desafeto etc. Nesse sentido, tocamos brevemente na questão das interpretações que permitem que os textos transportados por melodias sejam compreendidos.

Quando, porém, José Miguel Wisnik diz que a “música popular é uma rede de recados”, ele está, a nosso ver, metaforizando o termo. Não se trata apenas de informação textual, mas do seu complexo que, alimentado por elementos “anímicos”, “telúricos”, “corporais” e “sociais”, a transforma em um objeto com alta capacidade de comunicação – como um recado.

Esse recado, então, pode se comunicar de diversas maneiras: a melodia que é assoviada; o texto que é cantado mesmo quando não se presta atenção ao que se diz; no sentido do texto que fica, mesmo sem se saber a melodia; o pé que bate com o pulso em acompanhamento rítmico; o corpo que dança; a emoção que é despertada... E muitas vezes, sem que se saiba o porquê.

Pretendemos levar um pouco adiante a metáfora de Wisnik/Rosa e tentar compreender qual é a identidade deste objeto a partir do qual se consolidou e amadureceu a canção brasileira.

- **A estrutura do recado**

O primeiro passo poderia ser perguntar, tendo em mente o conto “O recado do morro”: o que é um recado?

Um recado não é um texto científico e nem é um objeto de arte. Ele se destina a uma comunicação direta e simplificada, embora possam ocorrer eventos que impeçam a precisão do trajeto destinador-destinatário. Inclusive porque, em grande parte dos recados, o destinatário não o aguarda. Por não o aguardar, o destinatário pode não ver/ouvir já que não o procura - como é o caso de Pê-Boi, que compreende o recado do morro tardiamente, embora ainda em tempo de salvar a própria vida. Nesse caso, o recado transmite uma informação extremamente importante, mas um recado pode variar para um tema corriqueiro e ligeiro, sem maiores desdobramentos; pode ser uma piada; uma “pegadinha”. Enfim, o recado não é necessariamente levado a sério.

Tampouco há, para um recado, o pré-requisito da rigidez da linguagem formal, embora nada a impeça, e sua estrutura é mais direta e simples do que a de uma carta, por exemplo. Também não tem um meio específico: pode ser captado da fonte original ou filtrado por vários lugares e interlocutores, sobretudo em sua forma oral; pode ser veiculado por meios refinados ou toscos. Pode ser transmitido por uma criança, por um “fraco de mente” (como Guimarães Rosa definiu alguns dos personagens de seu conto), ou pode ser alguém que telefona para um breve aviso, como o “chefe da polícia”, de “Pelo telefone”.

Mas, seja qual for o motivo, o recado quer se comunicar. Seja qual for o efeito pretendido – fazer uma piada ou um comunicado de extrema importância –, o recado utiliza elementos para ser eficiente; utiliza estratégia textual reconhecida e experimentada pelo destinatário ou grupo de destinatários; é curto, simples e objetivo (embora a objetividade tenha relação com o efeito pretendido).

O recado busca comunicar-se mesmo que não tenha nem destinatário específico e nem a certeza da efetivação da comunicação – como uma garrafa lançada ao mar, ou mesmo

uma “garrafa” lançada ao espaço⁹⁴, que espera encontrar, sabe-se lá onde e quando, um “leitor Ninguém”⁹⁵.

Eventualmente, o recado pode ter várias outras características, as citadas acima, porém, já são suficientes para alimentar um aproveitamento do recado como metáfora da canção. Incompleta, como qualquer metáfora, este é um ponto de partida para identificar na canção algo que lhe possa ser essencial.

- **A canção como “recado”**

Inicialmente, é de se destacar que pelo menos até a bossa nova (quando o Brasil “começou a exportar arte”, como cantou Tom Zé), a canção não desfrutava de grande reconhecimento de instâncias legitimadoras para além do público “popular”⁹⁶. Hermano Vianna mostra em seu *O mistério do Samba* como este processo de legitimação do samba no ambiente intelectual passou pela compreensão (ou invenção) de uma realidade mestiça “genuinamente” brasileira. Ainda assim, foi preciso isolar alguns elementos do samba e atribuir-lhe uma atmosfera influenciada pelo *cool jazz* para que ele pudesse penetrar nas classes mais abastadas (detentoras, dentre outras coisas, do discurso que organizou um cânone para a “música popular brasileira”). Ainda nos anos 1960, em torno da tropicália, houve também a legitimação pelo discurso artístico, contando com o apoio importante de artistas de vanguarda, como Augusto de Campos – que organizou o *Balanço da bossa*, inserindo a música popular no cenário artístico nacional (e também participando da eleição do cânone!). Silvano Santiago, porém, referindo-se a um texto de José Miguel Wisnik de 1979 afirma que foi somente “através da intervenção dum professor de Letras é que a crítica cultural brasileira começa a ser despertada para a complexidade espantosa do fenômeno da música popular”⁹⁷. Apesar de tudo isso, ainda hoje os estudos de canção não estão consolidados no universo acadêmico. E, se ainda hoje perdura uma certa desconfiança quanto à seriedade desse “recado”, nas décadas iniciais do século XX o descrédito era muito maior.

⁹⁴ A referência é à nave *Voyager 2* que deixou a terra em 1977 levando em um disco feito de ouro alguns “sons da terra” – dentre elas, fugas de Bach – para fora do nosso sistema solar, na expectativa de ser encontrada por algum ouvinte distante espaço-temporalmente (JOURDAIN, 1998: 343)

⁹⁵ A referência é ao poema “O artista inconfessável”, de João Cabral de Melo Neto.

⁹⁶ Uso esse termo para contrastar com o tal público de classe média, ou elite cultural, que apesar de controversos são utilizados por alguns autores importantes. A esse respeito, vale a pena conferir GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

⁹⁷ SANTIAGO, Silvano. In ANTELO, R, *et alii* (orgs.). *Declínio da Arte – ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic/Letras contemporâneas, 1998, p.11-23.

A canção na época de sua consolidação era recebida com dúvidas tanto em relação a sua seriedade quanto a de seu emissor. O interessante é que isso vai alimentar, por exemplo, a prática dos pseudônimos, sob os quais alguns nomes das classes média e alta ligados à música popular se escondiam para evitar maiores constrangimentos, como é o caso de Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha, cujo pseudônimo era João de Barro. Esses eventos seriam tão mais comuns quanto mais se aproximassem da canção popular (ou “popularesca”, para utilizar a pejorativa denominação de Mário de Andrade⁹⁸) pessoas da alta classe e alta cultura. Elizabeth Travassos aponta alguns casos de músicos que, ao se vincularem à música popular, se apresentaram com pseudônimos, se não para negar essa produção, para marcar a fronteira com o trabalho “sério”, como Francisco Mignone, que assinou maxixes, valsas e tangos como Chico Bororó e segundo o qual “naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo” (TRAVASSOS, 2000: 11).

A canção, porém, apesar de “defesa e desqualificante” em alguns ambientes, era imprescindível em outros e se fazia presente tanto em festas tradicionais – como as da Penha (em que cancionistas iam “medir” a popularidade de suas criações) e o carnaval (cuja canção apropriada era o samba) – quanto no universo do disco, do cinema e do rádio. Se nas canções para festas havia um destinatário mais ou menos definido (os foliões), nos meios viabilizados pela nascente indústria do entretenimento ainda era incógnito. Isso fez da canção um “recado” enviado por um remetente sem legitimação para um destinatário malmente endereçado.

Como no conto “O recado do morro”, também na canção temos comumente diversas versões de uma mesma peça. Vale a pena notar que cada versão pode, sem alterar o texto, alterar o conteúdo da canção. Aproveitando as propostas de Tatit sobre os efeitos narrativos de canções mais ou menos aceleradas, José Miguel Wisnik⁹⁹ exemplificou esse efeito dizendo que, quando se canta aceleradamente a canção “Mulata assanhada”, de Aталfo Alves, o foco narrativo recai sobre a faceirice da mulata, ao passo que ao cantá-la desaceleradamente o foco incide sobre o observador enfeitado pelos encantos do andar

⁹⁸ Ao se referir às “criações culturais produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação de massa”, Mário de Andrade definia-as como uma espécie de “submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe.” (*apud* NAVES, 2010: 9)

⁹⁹ A manifestação do professor e cancionista ocorreu fala não transcrita intitulada “Sobre a letra e a música da canção”, em mesa-redonda do I Simpósio de Cognição e Artes Musicais, citamos de memória, portanto. O apontamento para a realização da sua fala está em DOTTORI, M., ILARI, B. e COELHO DE SOUZA, R. *Anais do Primeiro Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes-UFPR, 2005. P. 53.

(mais uma vez os pés!) da mulata. Nesse caso não é o que é dito que sofre alteração, ou melhor, o que é dito sofre alteração, mas o que a promove é a maneira de dizê-lo. Como desdobramento, cada novo intérprete pode mudar desde a mensagem da canção ou até mesmo a disposição do receptor em aceitá-la.

Desse modo, notamos que a canção é um “recado” não apenas pelo que ela transmite de texto, mas como linguagem mesmo. O recado é, então, dado por todo o “corpo” da canção: ritmo, andamento, instrumentação, performance etc.

Outra aproximação com “O recado do morro” nos permite ver algo de importância substancial na canção: mesmo que se desvie em seu trajeto destinador/compositor-destinatário/ouvinte e que seja alterada em seu conteúdo, a voz da canção é lançada para se comunicar. Como o recado é lançado para “alguém”, a canção também o é; ela diz coisas e se depurou cada vez mais para melhor dizer – por isso vai abandonando gradativamente, por exemplo, o *bel canto* (mesmo antes do microfone).

Essa não era, porém, uma especificidade apenas da canção veiculada pelo disco. Temos visto que, pelo menos desde Domingos Caldas Barbosa, a canção é um objeto estruturado de tal maneira que é alto o seu potencial de comunicação, embora seu alcance certamente tenha encontrado limites distintos de acordo com o contexto (o sucesso de Caldas Barbosa não pode ser comparado ao de Sinhô e o deste com o de Roberto Carlos).

Se há, portanto, uma relação entre a identidade da canção e capacidade de comunicação (*ser recado*), os elementos que permitem organizar o repertório da tradição cancional brasileira talvez estejam inseridos nas peças desde muito antes dos anos 20 e 30 e as transformações pelas quais a canção passou até esse momento de consolidação – e a partir dele – foram concretizadas em torno de tais elementos.

Como tentamos mostrar no capítulo anterior, já havia no início do século XX no Rio de Janeiro um público “consumidor” de canção¹⁰⁰. Acreditamos que esse tenha sido um dos motivos que levou o pioneiro do disco brasileiro, Fred Figner, a investir em gravação de canções no início das atividades da Casa Edison, apesar de todas as barreiras técnicas impostas para realizar tal tarefa.

¹⁰⁰ Referimo-nos menos aos compradores de fonógrafos, cilindros e discos que entraram no mercado por volta de 1900 do que aos frequentadores dos cafés cantantes, chopes berrantes, teatros de revista e outros do gênero – um momento anterior.

A opção pela canção que vinha se delineando por parte do público do século XIX e início do século XX, bem como por parte dos comerciantes da cultura de massa¹⁰¹, que optaram sobretudo pela canção, confirmaria o ponto de vista que estamos apresentando: o de que a canção possui elementos que a tornam objeto de grande potencialidade de comunicação. Essa característica da canção pode, inclusive, estar sendo objeto de reflexão sob algum equívoco: o de que a canção popular brasileira seria fruto da indústria fonográfica ou que seria produzida para atender às demandas do negócio do disco.

Neste trabalho, quando tentamos pensar em algo que nos permitisse justificar esta organização fomos levados até às canções do final do século XVIII¹⁰². Aquelas canções não eram (e nem podiam ser) populares no mesmo sentido das canções da era do disco e do rádio, assim como não havia uma “formatação” de seus tipos que nos permitisse falar em “formato” (no singular) de canção. No entanto, parece-nos que os elementos essenciais desta já estavam presentes e(ou) sugeridos naquela.

Dito isso, passemos adiante da metáfora para tentar identificá-los.

3.3 Canção e comunicação.

- “Leve”, “Ligeira”, “passatempo”.

Historicamente a canção desfruta do *status* de objeto descomplicado, que não demanda um esforço “sério” por parte do receptor. Ela é uma peça curta e previsível, ideal para momentos de descontração.

Esse ponto de vista é muito facilmente encontrado naqueles textos que versam sobre a tradição da Música Ocidental (a música de concerto). Temos uma mostra desse juízo no verbete “Canção” do Dicionário Grove de Música:

¹⁰¹ Como tentamos mostrar a partir da análise dos catálogos da Casa Edison, as canções (tanto brasileira quanto estrangeira) tiveram destaque no repertório comercializado desde o início do século XX, e isso ganha grande impulso a partir do advento do sistema elétrico de gravação.

¹⁰² A menos que a gravação em disco seja o próprio parâmetro de sua organização, mas aí teríamos problemas para classificar as canções que, na atualidade, estão sendo distribuídas em “mídias alternativas” aos discos, como a disponibilização para download na internet.

Uma divisão de grande alcance ocorreu no repertório de canções, no início do séc. XIX, entre uma diversificada categoria “popular” (canção recreativa para um mercado de massa de classe média, canção para a edificação das classes mais baixas e mais pobres, canção folclórica etc.) e um tipo mais restrito, “sério”, que começou basicamente com Schubert.

Percebamos que mesmo antes do advento dos produtos fonográficos já se associa a canção popular ao “mercado de massa”, neste caso fazendo alusão, provavelmente, às coletâneas de canções com acompanhamento para piano cujo público-alvo eram as “moças de família”¹⁰³ – no Brasil, o *Jornal de Modinhas* pode ser visto como um exemplo desse tipo de produto. O verbete nem comenta sobre os desdobramentos da canção popular diante da indústria cultural de massa, limitando-se a destacar que “as influências alemã e francesa, tanto oriundas de Schoenberg e dos seguidores de Satie, continuaram a ser cruciais para a canção erudita europeia do séc. XX”.

No pensamento do qual esse verbete é um exemplo, fica claro o desprezo pela canção popular¹⁰⁴. A divisão do repertório, no século XIX, em canções sérias e canções recreativas teria acontecido porque, mesmo dentro da tradição erudita a canção foi, até o Romantismo, reconhecida como uma expressão menor. Charles Rosen afirma que “uma das maiores aquisições do estilo romântico [...] foi a promoção da canção de gênero menor a veículo do sublime”:

A grande escrita vocal polifônica da Renascença já era uma tradição morta: sobreviveu apenas a canção acompanhada. No entanto, por todo o século XVIII a canção acompanhada foi uma forma desprezada, considerada inadequada para se levar a sério. Nenhum compositor importante do período gastou muito de seu tempo escrevendo canções [...]. Por exemplo, Mozart eventualmente escrevia em seu tempo livre uma modesta canção a fim de se desanuviar dos assuntos mais sérios.” (ROSEN, 2000: 187-188)

No Romantismo, portanto, esse “modesto gênero, voltado principalmente ao amador despretensioso”, torna-se, sobretudo com Schubert, um “fenômeno tão extraordinário” (ROSEN, 2000: 188). Mas, ainda segundo Rosen, são as composição de

¹⁰³ “Canções para a performance doméstica foram compostas e publicadas em vários países, refletindo o crescente interesse na música efetuada para amadores. Cada vez mais o acompanhamento era escrito para instrumento de tecla, embora a guitarra fosse também usada. Muitas canções eram relativamente simples, usualmente silábicas, diatônicas e estróficas, com acompanhamento simples o bastante para ser tocado pela própria cantora.” (GROUT, 2006 *apud* LIMA, 2010: 33-34).

¹⁰⁴ Ainda hoje persistem pontos de vista como esse. Flô Menezes, por exemplo, professor e respeitado nome da música contemporânea, diz que à medida que o ouvinte de canção popular se “eruditize”, passa ao repertório da música erudita (cf. entrevista <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2880.2.shl>, último acesso em 27/09/2012).

“ciclos de canções” que as transformarão em algo sério. A canção isolada ainda permanecerá como algo “recreativo”.

Está distante dos objetivos deste trabalho, e também por isso não estamos certos da quantidade e qualidade da participação dessas tradições de canção – assim como das cantigas de amigo, canções dos trovadores¹⁰⁵ etc. – na formação da canção brasileira, mas essa distinção entre “erudito” e “popular” certamente está refletida nos textos de Adorno a respeito da “música popular comercial”. Vejamos, por exemplo:

O conceito de música ligeira [Leichte Musik] permanece encoberto pelas névoas da autoevidência [...]. Devido ao dito rebaixamento [do] gosto geral, ou, ainda, devido ao isolamento da música elevada face às massas ouvintes, lastima-se às vezes a divisão da música em duas esferas [...] Mas a falta de reflexão acerca da própria música ligeira impede da mesma maneira o discernimento a respeito da relação entre os dois âmbitos, que, entretimentos, continuam fixados em divisões muito rígidas. Ambos estão separados e fundidos já tanto tempo quanto a arte elevada e inferior em geral. (ADORNO, 2011: 85)

– embora o filósofo remeta a separação entre arte “elevada” e “inferior” à Antiguidade, diz que “até o fim do século XIX, a música ligeira ainda era, às vezes, possível com integridade” (ADORNO, 2011: 86-87).

Adorno foi um dos principais pensadores da Escola de Frankfurt, grupo do qual derivou uma grande quantidade de teorias a respeito da cultura de massa, cujas críticas à música popular são duríssimas; essas leituras consolidaram em parte da crítica o uso do rótulo “música ligeira”, associando-o à ideia de standardização: “isto é, a subordinação da linguagem a padrões uniformizados de vendabilidade” (WISNIK, 2005: 28). Essa música ligeira (como “um costumeiro *jazz* comercial”) desempenharia a *função* de entretenimento, desde que seja “ouvido sem grande atenção, durante um bate-papo e sobretudo como acompanhamento de baile”. Caso contrário, deslocado desse encargo, “se ouvirá a opinião de que o *jazz* é sumamente agradável num baile e horrível de ouvir” (ADORNO, 1999: 93).

A inviabilidade do aproveitamento irrestrito das teorias de Adorno, no entanto, já foi devidamente apontado por profundos conhecedores da tradição da canção brasileira, na mesma medida em que se reconheceu também o papel fundamental do pensador, inclusive

¹⁰⁵ Repertório esse que pode ter perpassado as práticas cancionais por meio de uma transmissão por memória coletiva. Acerca da amplitude temporal e espacial do movimentos de diversas tradições da “poesia oral”, vale conferir o capítulo “Duração e Memória” do livro *Introdução à poesia oral*, de Paul Zumthor. Dentre outras informações, lemos que “Nada é mais claro que o movimento pelo qual, na trilha das frotas espanholas, portuguesas, francesas, inglesas, dos séculos XVI ao XVIII, a poesia popular europeia emigrou para o continente americano...” (ZUMTHOR, 2010: 278).

relativizando a acidez da sua crítica por reconhecê-la elaborada num contexto em que o Estado (de um Estado nazista, é importante que se diga) promovia uma utilização da música popular em favor da manutenção de um sistema segregador e violento. Segundo Wisnik (referindo-se às críticas adornianas, dentre outras),

no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido. (WISNIK, 2005: 29)

E Marcos Napolitano, ao destacar o benefício das teorias de Adorno para o conhecimento da música popular (à época, um objeto ainda mais novo do que hoje), aponta seus limites:

[O] desgosto de Adorno com a música popular comercial não pode ser explicado apenas por uma questão de idiosincrasia e gosto pessoal. A questão era que Adorno vislumbrava a música popular como a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte. Apesar disso, mesmo com seu azedume intelectual (e devido a ele), Adorno revelou um objeto novo e sua abordagem permanece instigante, embora sistêmica, generalizante e normativa. (NAPOLITANO, 2002: 21)

As respostas a essas críticas que hierarquizam essas duas “músicas” não caminham no sentido de não reconhecer na canção o aspecto de sua função de entretenimento ou mesmo de sua linguagem “estandardizada”, mas justamente no fato de hierarquizá-las por isso, sem que se considere toda uma outra gama de significações a que elas se prestam. Além disso, ao menos no caso do Brasil, a música popular, notadamente a canção, alcançou níveis de elaboração tão altos – tanto artesanal quanto comercial – que ela própria é, por vezes, dividida entre música “comercial” e música “artística”.

A partir do histórico traçado nos capítulos anteriores, é possível perceber que, de fato, a canção se forma e consolida desempenhando funções reconhecíveis dentro da sociedade, das quais se destaca a função de acompanhamento da dança, de trabalho e de religião. A maior parte dos gêneros presentes na formação da música brasileira esteve associada à dança: lundu, valsa, *schottisch*, mazurca, polca, maxixe, choro, samba e marchinha (além de outros não comentados anteriormente como frevo, baião, xote etc.)

O repertório que passou ao disco deu vazão a este segmento, bem como a um outro também muito presente na história da música brasileira: a música de sabor sentimental

para contemplação amorosa, representada sobretudo pela modinha e pela valsa, mais tarde chamadas de serenata ou seresta.

Além disso, havia as músicas dos cafés cantantes e teatros de revista que, se não serviam à contemplação amorosa ou à dança (muito embora canções de sucesso na Revista se transformassem em músicas de festa), desempenhavam um papel associado a um espetáculo complexo do qual era apenas uma parte. Não é, pois, sem motivo que Wisnik (2005: 26) metaforizou a canção brasileira no “recado”, cuja efetividade seria engendrada pela “*simpatia anímica*”, e pela “adesão profunda às pulsações telúricas, corporais [e] sociais” – decorrência de seu enraizamento na cultura popular.

A propósito da participação da música na vida cultural brasileira, inclusive no ambiente de trabalho, o viajante francês Ferdinand Denis (que esteve no Brasil entre 1816 e 1819) escreveu num texto chamado “Da propensão dos brasileiros para a música”:

A música é cultivada em todas as situações, ou antes, faz parte da existência do povo, que torna agradáveis, cantando, os seus lazes, e chega a esquecer as preocupações inerentes ao trabalho pesado, todas as vezes que ouve ligeiros acordes de guitarra ou de bandolim. Ao passo que a música de Rossini é admirada nos salões, porque é cantada com certa expressão que não se encontra frequentemente na Europa, modestos artesãos percorrem de noite as ruas, cantando as comoventes modinhas, que é impossível a gente escutar sem se enternecer (...)
(DENIS, 1978 :73-74)

Mas, retomando o tema desta seção – que aponta para a compreensão geral do aspecto “ligeiro” da música brasileira –, mesmo que em seu período de maturidade¹⁰⁶ a canção brasileira tenha passado a apresentar realizações aceitas no campo da arte¹⁰⁷, a sua utilização como entretenimento sempre foi majoritária. Como disse Wisnik (2005: 29),

lamente-se ou não esse fato, o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da “música desinteressada”, como dizia Mário de Andrade, [mas o de] instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa.

¹⁰⁶ O que estamos chamando de período de maturidade coincide em grande medida com o que Marcos Napolitano chama de “O terceiro período histórico (1958/1969)” da música brasileira, quando teria acontecido um “corte sociológico e epistemológico na música popular e a invenção da MPB” (NAPOLITANO, 2002:62)

¹⁰⁷ Numa “apologia” à “moderna música brasileira”, Augusto de Campos deixa à mostra também sua opinião a respeito da música, digamos, ingênua de antes da modernização: “Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo, da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma.” (CAMPOS, 2005:284)

E consideremos que, no caso do texto acima, já estão contempladas as transformações e inovações pelas quais passou a música brasileira entre as décadas de 1950 e 1970. Restringindo-se o escopo para o período de consolidação da canção, como estamos fazendo aqui, essa canção com função associada é ainda mais dominante, senão absoluta (pensando em termos de recepção).

Também Napolitano (2007: 11-12) demarca a inauguração da “‘pequena tradição’ da música ligeira e popular”, a partir do estabelecimento de um “incipiente sistema musical no Brasil, articulando a tríade fundamental ‘autor-obra-público’”, constituída “no final dos anos 1870, em torno da polca, temperada pelo lundu e pelo maxixe.” E, aproveitando texto de Wisnik (2004: 24), no qual utiliza rótulos pejorativos da época, continua a caracterizá-la satiricamente como “‘alegreto vivaz que afronta a seriedade das formas clássicas e cultas’”. Além disso, as polcas amaxixadas falam de um recalcado: a ‘música dos escravos’, espregando a música popular urbana ‘em vias de constituição’”.

Finalmente, ao se referir à consolidação da canção junto ao universo da indústria fonográfica, Luiz Tatit (2004: 39-40) diz que “aquelas pequenas ‘obras’” (os sambas, mais precisamente) fundavam, nos “arredores” de Pelo Telefone, “uma tradição própria [fora da tradição da música erudita¹⁰⁸ ou popular de partitura], desprovida de projetos ou de intenções outras que não a imediata aceitação do público”:

registrado o trabalho, cabia aos novos artistas – principalmente os cantores – divulgá-lo, primeiro nas festas, no teatro musicado e nos gritos de carnaval; mais tarde, nos programas de rádio e em praças públicas. Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada do entretenimento. (Grifo nosso)

Um dos apontamentos que estamos tentando fazer, porém, é o de que, na verdade, não nascia ali, na era do disco, uma canção indissociável do entretenimento. Primeiramente, acreditamos que seja viável questionar uma adesão generalizada da canção com o

¹⁰⁸ Percebamos que, como dito, a desconexão entre uma música “erudita” e outra “popular” não é o problema, mas a desvalorização de uma em detrimento de outra. A partir desse ponto de vista pode-se questionar aquele outro expresso por Flô Menezes (cf. nota 104), de que o ouvinte de canção popular passaria à escuta de música erudita à medida em que se intelectualize musicalmente. Não vemos assim, concordando com Tatit, acreditamos que a canção tenha gerado sua própria tradição, cuja elevação remete ao seu próprio universo e não ao universo da música erudita (um “outro”). Talvez um bom exemplo de que essas tradições são menos próximas do que parece – quando as classificarmos todas sob o rótulo de “música” – seja dado por uma breve análise dos currículos dos cursos de música no Brasil, ou mesmo das temáticas dos eventos acadêmicos da área de Música, nos quais os estudos de canção, quando presentes, são realizados basicamente (embora com muito bom proveito) pela etnomusicologia.

entretenimento (o que não faz parte do escopo deste trabalho), mas já estamos certificados de que, desde muito antes da fonografia, a canção já era utilizada como “instrumento ambiental” para promover entretenimento para os mais diversos públicos, nos salões de dança, nas salas de estar, nas barracas de festa, nos bailes etc.

Um outro aspecto presente na ideia de “música ligeira” é a sua duração propriamente dita – muito embora o termo “música ligeira” se refira mais a uma questão de recepção: pejorativamente se diz que sua compreensão é ligeira e previsível; não oferece desafios aos “jogadores” a ponto de desestabilizar a recepção; não elabora demasiadamente aspectos estéticos que exijam esforço, temporal inclusive, “estético-contemplativo”; em suma, algo que serve para entreter, como dito acima.

No que toca à sua curta duração, porém, já se disse que o “padrão” de 3 minutos foi estabelecido pelo atendimento às necessidades da indústria fonográfica, já que os cilindros e discos no momento do seu surgimento tinham capacidade inicial para gravação de mais ou menos 3 minutos – a depender de uma série de coisas, como a velocidade de rotação dos discos, por exemplo¹⁰⁹. Assim, divulgou-se a ideia de que as canções adotaram esse tamanho por visarem a este novo mercado e meio de divulgação. Essa duração teria sido igualmente apropriada às rádios, que inseriam seus “reclames” entre uma execução e outra.

Acontece que esse padrão é mais fruto de uma forma possível do que de uma adesão a determinados meios de transmissão. O próprio Adorno (2011: 92), quando efetivou sua crítica à música ligeira, disse que “na prática americana que normatiza a produção global, a regra básica é a de que o refrão deve consistir 32 compassos, com uma *bridge*, isto é, uma parte introduzida no meio com vistas à repetição”. Marcos Napolitano endossa esse tipo de informação ao dizer que a canção popular, ao menos em sua forma fonográfica, tem um padrão de 32 compassos (NAPOLITANO, 2002: 11).

Pois bem, certamente o tamanho dos cilindros e, posteriormente, dos discos, impunham limites de, mais ou menos, três minutos de duração às canções gravadas até a

¹⁰⁹ Para saber um pouco mais sobre o início do processo de gravação no Brasil, bem como sobre características de alguns equipamentos, indicamos o livro, já fartamente citado, *A Casa Edison e seu tempo*, especialmente os capítulos 6 e 7, “Prescott e o processo de gravação em disco” e “Gravação de disco no Brasil”, respectivamente.

década de 1950¹¹⁰. Para tanto, a estrutura de 32 compassos (mais a repetição), embora não infalível, mostrou-se bastante eficiente como estratégia de organização para o compositor e intérprete.

Essa “estabilização”, no entanto, se real, é muito menos traumática à história da(s) forma(s) da canção do que podem fazer parecer as leituras que associam o tamanho da canção a uma resposta à demanda da indústria fonográfica (seja de ordem técnica, seja por parte do público). É uma característica fundamental da canção ser uma obra “curta”, apesar de não ter existido um padrão universal antes da época das gravações em disco; como, de outro modo, continuou não existindo um padrão absoluto posteriormente, por mais que haja modelos dominantes na canção comercial.

A rigor, concordando com Paul Zumthor, “só excepcionalmente uma forma é estável e fixa; ela comporta uma mobilidade que é proveniente de uma energia que lhe é própria” (ZUMTHOR, 1997: 81). Talvez seja possível encontrar algum consenso, portanto, ao se dizer que o mercado fonográfico *desejou e tentou implementar* sobre formas já existentes da canção a *estabilização e fixação* baseada naquelas mais aptas ao universo do comércio de música. Porém, por mais que essa empreitada possa ter obtido sucesso com parte do repertório da canção brasileira, nenhuma estrutura fundamentada em compassos mostrou-se insuscetível.

Historicamente a canção é uma peça curta. Assim inicia o verbete “canção” do dicionário Grove:

Peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular. Em alguns usos modernos, o termo implica música secular para uma voz.

Muito semelhante a essa apresentação é a do verbete “canção” do *Dicionário de termos e expressões da música*, de elaboração mais recente, segundo o qual a canção: “Genericamente, refere-se à música breve para canto acompanhado por instrumento, grupo ou mesmo desacompanhada. É encontrada nas mais diversas formas desde a remota antiguidade.”

Vejam, então, alguns exemplos de canções anteriores ao disco e inscritas no período considerado neste texto. Inicialmente, consideremos um caso das canções que nos

¹¹⁰ Os discos de vinil, com capacidade de gravação de cerca de 4 (*Single* – compacto simples), 8 (*EP* – *Extended Play*) e 20 minutos (*LP* – *Long Play*) em cada um dos lados, superaram na década de 1950 os discos de goma-laca, com capacidade de gravação de uma faixa de cerca de 3 minutos em cada lado.

chegaram pelo manuscrito *Modinhas do Brazil*. O repertório de 30 modinhas e lundus foram organizados, analisados e gravados por Edilson Vicente de Lima e lançados no livro *As modinhas do Brasil*¹¹¹ (2001). Consideremos a primeira delas, a modinha “Você se esquiva de mim”, sem autoria identificada.

Nessa canção, composta no final do século XVIII, ou antes (cuja partitura está exposta abaixo), observamos uma estrutura similar à da maioria das canções da era do disco, que apresentam uma estrutura em torno de 32 compassos. A rigor, segundo indicação da partitura, temos 40 compassos, desses os dois primeiros são uma introdução instrumental e os dois últimos uma repetição à guisa de finalização.

O número de compassos associado ao andamento indica a duração aproximada da canção e, como podemos ver a seguir, no caso de “Você se esquiva de mim”, com andamento de aproximadamente 60 batimentos por minuto e a execução sem repetição, essa modinha tem duração de cerca de um minuto e meio, assim, considerando sua repetição, como é comum na canção, sua duração será de aproximadamente 3 minutos, mostrando que esse “formato” não é uma novidade da era fonográfica. Vejamos a partitura:

¹¹¹ LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001. Acompanha CD. Apresentação Régis Duprat.

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Mezzo, and Violão. The music is in the key of E major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are in Portuguese. The guitar part includes several chords: Em (T), B7 (D), Em, B7, Em, E, Am, and Em. A red circle highlights the first note of the guitar part in the first system. Vertical red lines are placed at the end of the first and second systems.

Soprano
Vo - cê se es - qui - va de

Mezzo
Vo - cê se es - qui - va de

Violão
Em (T) B7 (D) Em

System 2
mim que - ren - do lhe eu tan - to bem re -
mim que - ren - do lhe eu ta - to bem re -
B7 Em B7

System 3
pa - re bem no que faz que is - so não o - bra nin -
pa - re bem no que faz que is - so não o - bra nin -
E Am Em

Copyright© 2000 by Edilson de Lima

AS MODINHAS DO BRASIL

10 guém, re - pa - re bem no que faz que is - so

10 guém, re - pa - re bem no que faz que is - so

13 não o - bra nin - guém. A - pa - re - ça não se es -

13 não o - bra nin - guém. A - pa - re - ça não se es -

16 con - da não fu - ja de quem lhe a - do - ra e se

16 con - da não fu - ja de quem lhe a - do - ra e se

19 qui - zer ser se - nho - ra não des - pre - ze a quem quer

19 qui - zer ser se - nho - ra não des - pre - ze a quem quer

Chords: Em, B7, E, Am

22 bem se vo - cê seu a - mor tem não

22 bem se vo - cê seu a - mor tem não

22 tra - ga a gen - te en - ga - na - da por - que não lhe cus - ta

25 tra - ga a gen - te en - ga - na - da por que não lhe cus - ta

28 na - da o di - zer se sim se não.

28 na - da o di - zer se sim se não.

31 Po - nha se já na ra - zão não se a - fas - te não se ar -

31 Po - nha se já na ra - zão não se a - fas - te não se ar -

Chords: B7, Em, B7, Em, E, Am, Em, B7, Em, B7, G, D7, D7

re - de meu bem sir - va a quem lhe pe - de te - nha

re - de meu bem sir - va a quem lhe pe - de te - nha

mais bom co - ra - ção, te - nha mais bom co - ra - ção.

mais bom co - ra - ção, - te - nha mais bom co - ra - ção.

G Em B7

Em B7 Em B7

Partitura da canção “Você se esquiva de mim”, das *Modinhas do Brasil*, Final do século XVIII (LIMA, 2001).

Mas talvez algo mais notável do que o número total de compassos das canções seja a maneira como eles se organizam internamente. Desde a modinha exposta aqui até as canções atuais, as frases melódicas são organizadas geralmente em grupos de 4 compassos. Assim, têm-se frases cuja “pergunta” é feita em 4 compassos e a “resposta” é dada nos 4 compassos seguintes, repetindo ou preparando a passagem para outra parte – possivelmente um refrão, que também se organiza em grupos de 4 compassos. A depender do número total de compassos na canção, essa estrutura se repetirá mais ou menos vezes, mas geralmente é em torno dela que se estruturarão os discursos musical e textual¹¹².

Na partitura acima estão marcadas com uma barra vermelha os grupos de compassos que organizam o discurso literário-musical, marcadas claramente pelas relações harmônicas.

¹¹² Se considerarmos que a primeira opção dos cancionistas brasileiros é, possivelmente, aquela em que a música é composta primeiro e depois o texto é escrito *sobre* ela, é normal que o texto se adapte ao discurso da fraseologia musical. Mas o curioso é que mesmo os textos que não são compostos para serem utilizados como “letra de música”, no momento em que são apropriados pelos cancionistas, são submetidos a uma organização deste tipo – “Circuladô de Fulô”, poema em prosa de Haroldo de Campos musicalizado por Caetano Veloso é um bom exemplo disso.

Em relação às canções organizadas rigidamente em 32 compassos, é valioso lembrar que os músicos que executaram grande parte do repertório do disco nas primeiras décadas do século XX tinham domínio da escrita musical. Isso é válido para os músicos das bandas e também para os chorões. Foram os chorões, por sua vez, os responsáveis pelo acompanhamento das gravações de samba desde seu surgimento até o final da década de 1920. A partir de então, surgem os maestros que arranjavam os sambas para instrumentação orquestral. Nesse universo de música escrita, o rigor formal é certamente maior do que aquele do qual estava imbuído o Bahiano na primeira gravação de “Isto é bom” (que também se organiza basicamente em grupos de 4 compassos, embora rompa em alguns momentos com essa estrutura, provavelmente em decorrência da situação inédita da gravação e não em função de uma deliberada opção estética).

Como exemplo da música dos chorões, escrita com rigor formal e de antes das gravações, temos a já citada polca-lundu “Que é da chave?”, de autoria de José Barbosa Soares, que “fez grande sucesso no Rio de Janeiro e, possivelmente, em Paris, no ano de 1872” (ALBIN, *dicionário online*, verbete: José Barbosa Soares):

2

A seu collega e amigo Viriato F. da Silva

QUE É DA CHAVE?

POLKA LUNDÚ

POR
JOSÉ SOARES BARBOZA.

PIANO.

1

2

310

3

ff pp

ff pp ff

4

pp

ff

D. C.

230
(Propriedade dos Editores)

222964/51

REGIONAL EDITORA

Temos, na música acima, uma estrutura em exatos 32 compassos (sem contar as repetições). Notável a simetria da organização em 4 grupos (numerados na partitura) de 8 compassos com indicação de repetição em cada grupo, além da indicação de repetição *da capo* ao final.

Há um outro aspecto que precisa ser levado em conta em relação a essa organização formal da canção. Como dito anteriormente, grande parte da canção brasileira se presta fundamentalmente à dança. O próprio gênero central da Música Popular Brasileira é essencialmente incumbido dessa função, bem como os gêneros que o geraram. Uma das possibilidades de pensarmos o estabelecimento de um vasto repertório com estrutura formal semelhante (as canções de 32 compassos às quais estamos nos referindo) é levar em conta o comentário de José Miguel Wisnik, segundo o qual a polca “constitui-se no verdadeiro protótipo das formas dançantes da música de massas” (WISNIK, 2004: 31) do país. Assim, a estrutura formal desta teria passado à polca-lundu, ao maxixe, ao samba e assim ter se tornado hegemônica.

O que pretendemos com esses breves exemplos, é reforçar a ideia defendida anteriormente de que este aspecto da forma não é uma invenção *dolpara o disco*, bem como não representa nenhuma inovação traumática para o universo musical popular, tanto da parte da recepção quanto da parte do músico. Jairo Severiano (2008: 58), por exemplo, escrevendo sobre a primeira série das gravações brasileiras, afirma que “entre as músicas gravadas estavam vários sucessos do século recém-terminado como ‘As laranjas da Sabina’, ‘Perdão, Emília’, ‘O gondoleiro do amor’ e o lundu ‘Isto é bom’.”

Então, talvez seja plausível considerar que o negócio do disco tenha se apropriado de *uma* possibilidade de organização da canção já testada e próxima do público, e não apenas pela sua duração (vale lembrar que, quando necessário, eram produzidos discos que comportavam maior duração para se gravar músicas eruditas).

Mário de Andrade, ao apresentar a modinha “Que noites eu passo...” em seu *Modinhas Imperiais*, fez um comentário bastante pertinente acerca da execução desse tipo de canção, com um comentário curioso a respeito das durações. Sobre esta modinha composta de nada menos que 12 estrofes de 4 versos, alternando 11 e 5 sílabas, escreveu:

Peça já bem moderna, traz o n. 118 na coleção de Romances, Modinhas e Lundus, dos editores Artur Napoleão e CIA, donde a transcrevo. O que distingue especialmente esta Modinha das anteriores, é o caráter já bastante popularesco. A cadência estrófica do canto, que aparecera mas [sic] ainda burguesamente

enfeitada na peça do Souza Barros, aqui já traz a simplicidade com que se eternizaria num infinito número de Modinhas populares. Aliás, toda a melodia é bem pura e rescende ao jeito popular. O próprio acompanhamento acusa influência popularizante dos instrumentos de cordas dedilhadas, violão, guitarra, viola portuguesa. O texto é dum dr. Vilela Tavares. O que mais se pode recomendar é que seja largamente cortado na execução, pra evitar monotonia e desgosto. Coisa, aliás, praticável com mais discrição[sic], em outras peças também. Se nesta Modinha, pela maior rapidez de andamento, quatro estrofes podem ser cantadas sem fadiga, outras há em que duas estrofes bastarão. Seria também recomendável que não se abusasse dos andamentos lentos. Nesta Modinha, por exemplo, um movimento metronômico de 168 ou 176 para a semínima, imprimirá ao Allegro um caráter apaixonado bem sensível. Será talvez menos popular, mas fica mais discreto, mais expressivo e artístico.

Considerando que o *Modinhas Imperiais* veio a público em 1930, poderia se questionar se Mário de Andrade já não estaria imbuído do “espírito” da música do disco, mesmo negando-a. De todo modo, é também possível acreditar que os intérpretes de canções extensas comumente selecionassem algumas de suas estrofes para evitar a “monotonia” e agradar ao público.

Seja como for, a canção, porque habitualmente curta, pôde, também por isso, estreitar e fortalecer os laços com o mercado fonográfico, relação que será mantida, para o bem ou para o mal, sem grandes perturbações até o surgimento dos suportes de circulação digital de áudio, na virada para o século XXI.

- **Repetição e comunicação**

Gesto e voz do intérprete estimulam no ouvinte uma réplica da voz e do gesto, mimética e, devido a limitações convencionais, retardada ou reprimida. Alguns gêneros orais, em contrapartida, regularam-na programando-a: formas de responso, de refrões, e todas as danças, mesmo mudas, que ritmam o canto de um solista ou de um coro.
(ZUMTHOR, 2010: 257)

A “ligeireza” da canção, como dissemos, tem menos a ver com a sua duração propriamente dita do que com aspectos que não dificultam a sua recepção. Nesse sentido, utilizar recursos já experimentados e reconhecidos pela comunidade, bem como reaproveitar material motivico¹¹³ em seu corpo é uma estratégia que facilita seu processo comunicativo. Proporemos, então, dois modos de repetição: um “amplo”, que faz reconhecer a tradição e a história, e que orienta a própria inscrição de algo em uma “linguagem” e gênero (por

¹¹³ Material motivico, ou simplesmente motivo, como usamos aqui tem o sentido de material rítmico, melódico (com harmonia pressuposta), instrumental (arranjo e instrumentação) e textual básicos, que são apresentados como motivos em torno dos quais se estruturam as “frases” (unidade de sentido musical completa) da canção.

exemplo: canção + samba); e outro “estrito”, que articula as repetições internas a uma obra específica.

Em *Música e Repetição*, Sílvio Ferraz mostra como a repetição e a diferença são temas primordiais na criação da música serial e minimalista. A primeira negando a repetição e sendo revelada exatamente pelas suas semelhanças; e a segunda fazendo da repetição o seu motor, sendo significada, porém, nas suas diferenças. Para além desses dois gêneros de “música de concerto”, a repetição foi, em geral, algo altamente combatido pela música moderno-contemporânea – que buscava “ausência de relações formais claras”, como na “música tardia de Debussy” (GRIFFITHS, 1998: 44), além da exclusão de pulso regular, ou de caminhos melódicos programados pela harmonia – sob a alegação de que, se forma é também conteúdo, o conteúdo novo exige nova forma de apresentação. Pierre Boulez (2007: 96), por exemplo, falando sobre o serialismo diz que se “outrora, tinha-se de lidar com um universo totalmente definido por leis gerais” – que permitiam “engendrar um certo número de esquemas, de arquétipos preexistentes a toda obra real”

(...) a evolução do vocabulário, da morfologia esvaziou pouco a pouco estes esquemas de toda realidade, entrando seu poder ordenador em contradição com o material que deviam ordenar. Toda esta construção de esquemas teve, afinal, que ceder diante da concepção de uma forma renovável a cada instante. Cada obra teve de engendrar a sua própria forma, ligada inelutável e irreversivelmente ao seu “conteúdo”.

Um dos resultados da busca pela inovação – e a conseqüente complexificação – da obra musical foi restringir sua recepção a um círculo de especialistas eruditos *nessa* tradição.

Se o final do século XIX e início do XX marcou uma revolução da tradição da música ocidental com o fim do tonalismo, a canção popular brasileira esteve alheia à maior parte dessas questões e modernizou-se de outra maneira e mais tardiamente. Por volta dos anos 1930, quando se “consolida”, a canção assume fundamentalmente em seu bojo a repetição, tanto na apropriação das tradições anteriores quanto em relação ao interior das peças.

Há aí, porém, modos epistemologicamente distintos de processamento da repetição. Enquanto na música de concerto há, digamos, um uso “avaliado”, na canção popular dá-se de uma maneira “natural”, ou melhor, de uma maneira tão comungada pela comunidade (o pleonasma reforça a ideia) que até parece ser algo dado pela própria natureza do objeto. Poderíamos dizer, então, que no caso das músicas serial e minimalista, a repetição

se dá de uma maneira “antinatural”, no sentido de escapar ao que está banalizado diante do público – o que ajuda a explicar, em parte, sua atual reclusão, embora isso não configure, em hipótese alguma, juízo de valor depreciativo de nossa parte. Acreditamos que isso não faça da *Canção* algo melhor ou pior do que a *Música*, mas talvez aponte que tributam em tradições há tempos autônomas, embora possuam inúmeros pontos de interseção.

Dito isso, continuemos a partir dos dois modos de repetição propostos. Em relação ao primeiro modo de repetição, o “amplo”, poderíamos falar, por exemplo, em harmonia, forma, pulso, ritmo e uso da voz.

O uso harmônico (e consideremos a melodia como parte da harmonia) é determinante na identificação de períodos históricos, gêneros, autores e estilos. Harmonicamente distinguimos não apenas o repertório dos sistemas modal, tonal e atonal, mas também nuances internas – o tonalismo de Mozart é diferente do de Beethoven, por exemplo.

No universo da canção popular brasileira, a utilização harmônica é sobretudo a do sistema tonal, embora também haja variações no seu uso. Como informaram os comentários de Adorno e Rosen (no tópico anterior), no período romântico houve uma valorização da composição de canções, muito possivelmente por isso, as práticas harmônicas clássico-românticas se consolidaram no âmbito da canção¹¹⁴, sobretudo naquelas destinadas aos ambientes festivos e caseiros – populares, em uma palavra. Isso significa que a canção opta pela adoção/repetição de um sistema harmônico amplamente reconhecido, predominante desde o início do século XVII. Modinha, lundu-canção, as músicas de danças de salão vindas da Europa ao longo do século XIX, o maxixe, o choro e o samba são geralmente canções tonais. Também encontramos com certa fartura canções modais, sistema predominante antes do tonalismo e presente majoritariamente em manifestações de canções “folclóricas”, também presentes na base da canção popular brasileira¹¹⁵.

¹¹⁴ Edilson Vicente de Lima explora amplamente esse ponto de vista em sua tese de doutorado “Modinha: um clássico nos trópicos”, em cujo título a palavra clássico aparece como apontamento do estilo.

¹¹⁵ No âmbito dos movimentos inovadores, vanguardas e experimentações da canção brasileira a partir da segunda metade do século XX, se farão presentes diversas outras possibilidades harmônicas, do atonalismo ao concretismo.

Uma canção atonal, entretanto (sobretudo até a década de 1930 – à qual estamos nos referindo), seria facilmente posta do lado de fora da “pequena tradição” da música popular brasileira, pelo fato de que esse sistema harmônico esteve fora do seu universo de significação. Outro aspecto presente na canção popular que resulta da apropriação de elementos já vastamente experimentados é sua morfologia. Como dissemos anteriormente, a canção é, conceitualmente, uma peça curta, o que impõe um certo limite às suas escolhas formais. Embora tenha variações em seu repertório e naquele no qual se baseia, as canções populares geralmente são encontradas em formas amplamente praticadas: A-B, A-B-A e A-B-C, como já havíamos apontado.

Embora não haja um padrão rígido no número de compassos de uma canção, as melodias se organizam em frases geralmente compostas de 2 ou 4 compassos, em períodos de 8 e em partes de 16, cujas mais tradicionais são A-B e A-B-A, modos de organização tradicionalíssimos, tanto no repertório oral quanto no escrito.

No repertório ao qual nos referimos é possível notar estruturas cuja sonoridade é bastante simples, como naquelas que apresentam partes de 8 compassos. Esse é o caso do lundu “Isto é bom”, dos sambas-amaxixados “Pelo telefone”, “Papagaio come milho” e de “Não quero saber mais dela”. Essas formas remetem àquelas canções montadas pela agregação de “três ou quatro partes com ritmos distintos, mais sintonizados com a instabilidade das brincadeiras de roda” às quais Tatit se referiu, em trecho citado anteriormente (2004: 96).

Outra possibilidade tradicional de aproveitamento da forma A-B é aquela na qual uma parte é composta de dois períodos de 8 compassos, seguida (às vezes também precedida) de um refrão de 8 compassos, porém repetido. Os exemplos geralmente são provenientes das canções folclóricas, ou daquelas que, embora no ambiente urbano e do disco, são ancoradas em numa rede de significações que remete a este universo. É o caso de “O meu boi morreu”, toada anônima cantada por Bahiano e Eduardo das Neves e de “Luar do sertão”, de Catulo da Paixão Cearense. É também apropriada a peças “brejeiras”, como “Eu só quero é beliscá”, de Eduardo Souto, sucesso em 1922 – talvez por causa do refrão curto, essa forma remete à sonoridade das peças “sintonizadas com as brincadeiras de roda” anteriormente citadas. Em ambos os casos de forma A-B, são comuns repetições de modo que as execuções soem A-A-B-B.

A forma A-B-C, embora utilizada, figura em menor quantidade na canção brasileira – ao passo que no choro foi forma dominante. “Rato, Rato”, por exemplo, é uma canção em A-B-C, mas, embora isso comprove que essa era uma forma possível para a canção (com 48 compassos de material melódico), é pertinente saber que era originalmente uma peça instrumental composta pelo pistonista da Banda do Corpo de Bombeiros Casemiro Rocha, e logo ganhou letra de Claudino Costa. A propósito, Pixinguinha manifestou-se certa vez assumindo preferência pelo choro em detrimento do samba: “A verdade é que o choro me agradava por ser mais trabalhado, com três partes, cada uma com dezesseis compassos, e não apenas como oito, como no samba” (SODRÉ, 1979: 62 apud SANDRONI, 2001: 190). Notemos primeiramente que o compositor se refere ao samba da primeira fase, da qual são exemplos “Pelo telefone” e “Papagaio come milho”, citados acima; mas sua expressão de predileção não é explicada simplesmente pelo número de compassos, mas sobretudo pela maior presença de material motivico e temático variado. O que era maior não era a duração, mas a variedade de elementos musicais da peça.

Por fim, uma das maneiras mais comuns de organização musical da canção brasileira é a estrutura de 16 + 16 compassos. A maior parte dos sambas do estilo novo (ou seja, do gênero central da narrativa da canção brasileira) são compostos seguindo esse esquema. Dos compositores do bairro do Estácio temos como alguns exemplos “Com que roupa” (Noel Rosa), “Se você jurar” (Ismael Silva), “Pra me livrar do mal” (Vadico e Noel Rosa), “Agora é cinza”. Mas também a percebemos em diversos sambas “antigos”: “Já te digo”, de 1918, de Pixinguinha e China; “Fala meu louro”, sucesso de 1920 de autoria de Sinhô, dentre outros.

No universo do samba, portanto, essa estrutura significou alguma transformação em relação à passagem das práticas folclóricas às práticas populares (popular no sentido da produção veiculada pelo disco¹¹⁶). Napolitano diz que mesmo no samba da década de 1930 ainda eram comuns os improvisos no samba. Quer dizer, havia uma parte fixa que era reiterada pelos sambistas e havia uma segunda parte contrastante que servia sempre à improvisação, porém “a gravação, a publicação, os direitos autorais, tudo isso exigia a presença, ao lado do estribilho, de uma segunda parte, que fosse, tanto quanto ele, ‘propriedade’ de um samba dado” (SANDRONI, 2001:152). Dessa maneira, a partir da

¹¹⁶ Esse uso do termo é convergente com a ideia que Sandroni (2001: 152) imprime no seguinte trecho: “Pois a música popular trazia com ela um mundo de fixidez onde o improviso via seu lugar drasticamente reduzido [pela] gravação, a publicação, os direitos autorais (...)”.

consolidação da indústria fonográfica e especialmente de sua capacidade de gravar canções com boa qualidade (a partir do sistema de gravação elétrica), o improvisado deu lugar ao que ficou conhecido como “segunda parte”. Ou seja, há um refrão (ou estribilho) de 16 compassos que se repete sempre igual e há uma segunda parte também de 16 compassos que contrasta com o refrão e que, na repetição, costuma apresentar textos diferentes, mesmo que a melodia se repita, por isso fala-se em “segundas partes”, iguais melodicamente e distintas textualmente.

Algo que vale a pena ser destacado é o fato de que, na verdade, a estrutura de 16 + 16 compassos já existia no universo do samba – embora não padronizado -, os improvisos se faziam também sob essa estrutura. O que passou a ser imobilizado no disco não foi, portanto, a forma, mas a melodia e a letra. Aliás, essa forma, como dissemos na discussão sobre a música ligeira, é anterior (e posterior!) ao universo do disco. É também a isso que nos referimos quando dissemos que a indústria fonográfica se apropriou de uma possibilidade da canção já bastante testada.

De qualquer maneira, parte dessa discussão sobre o número de compassos e forma da canção pode guardar um prisma demasiado “musical”, e essa é uma das abordagens que faz a canção subjazer num nível inferior no universo musical. Pois bem, quando dizemos que a canção é composta de 32 compassos, sendo que, por exemplo, os 16 primeiros formam a estrofe e os outros 16 formam o refrão, caso a estrutura musical da primeira se repita com letra diferente, diremos que se trata de uma forma A-B-A. Porém, a letra, a voz, a performance e às vezes a melodia transportadas por essa mesma estrutura são diferentes nessa segunda vez. Então, isso é uma repetição? O que diremos de todos os versos alexandrinos com acento na terceira e divisão de hemistíquio na sexta sílabas? Será que “Conversa de botequim”, que se “encaixa” na estrutura exposta acima, cabe na poética *musical* e pode ser explicado¹¹⁷ pelas suas ferramentas? Se num minueto, por exemplo, o retorno ao A acontece de modo integral, ou seja, a sequência musical é repetida exatamente como na primeira vez¹¹⁸, na canção o retorno se dá de maneira

¹¹⁷ Escapando brevemente do repertório em questão apenas para consolidar o questionamento: é o que se dá com canções como “Oração ao tempo” de Caetano Veloso. O elemento musical é fundamental, obviamente - é pela via sonora que são transmitidos aqueles conteúdos -, mas não é possível compreender a riqueza daquela canção de um prisma estritamente musical.

¹¹⁸ Quando dizemos “exatamente” referimo-nos ao material musical que é repetido integralmente, embora em termos de fruição essa repetição não seja considerada exatamente igual. Quer dizer, repete-se um trecho após ter havido um determinado discurso musical, de modo que o que é dito novamente esteja carregado de novo sentido.

diferente, com novo texto a ser cantado, o que também pode gerar pequenas alterações na melodia (como é o caso de “Conversa de botequim”).

Essa questão nos remete ao comentário de Roman Jakobson (2005: 140) acerca da internalização do metro por parte de poetas camponeses sérvios. Dizia ele que:

Um rapsodo camponês da Sérvia, memoriza, recita e em grande parte, improvisa milhares, por vezes dezenas de milhares de versos, e o metro lhe está vivo na mente. Incapaz de abstrair-lhe as regras, ele percebe e repudia, não obstante, a menor infração de tais regras.

Na canção “popular” a questão da forma parece ser (ao menos até a época de sua consolidação) apenas o lugar onde se desenvolve a narrativa da canção e não propriamente seu discurso, ou antes, a forma está a serviço de outros elementos mais proeminentes. Serve melhor ao seu propósito de recado e comunicação, portanto, utilizar-se de uma estrutura já configurada, sem que isso signifique perda de liberdade, pois o cancionista explora sua liberdade *dentro* da forma, ou melhor, de algumas formas.

Retomando a questão da repetição, mas ainda associado à questão da forma, há um elemento que nos parece assumir papel primordial na canção: a presença quase absoluta do refrão. Segundo Spina, o refrão é uma das “modalidades repetitivas” “que presidem ao nascimento e ao desenvolvimento inicial da poesia e [foi] em todos os tempos [recurso e expediente] da elaboração poética” (2002: 43) – o autor está considerando também, e sobretudo no caso do refrão, as formas ligadas ao canto.

Interessante notarmos, ainda com ele (SPINA, 2002: 51), que

o refrão, via de regra ou fundamentalmente, é um fenômeno poético que denuncia a origem social do canto, porque ele se encontra ligado à execução coletiva das danças primitivas, e como tal às primeiras manifestações de solidariedade humana.

Assim, se estamos tentando estabelecer uma relação entre repetição e capacidade de comunicação, não podemos deixar de considerar o nascimento do refrão no cenário da coletividade. Muitas vezes, o refrão era o canto coletivo de responsório a uma estrofe cantada a *solo*, ou seja, o refrão *precisava* ser sabido pela comunidade; este era *o momento* da participação coletiva na canção ou no poema.

No repertório da canção popular essa função do refrão ainda é praticada. E, embora na maioria das canções o refrão também seja cantado a *solo* (ao menos no universo do disco, quando é mais forte a figura e a marca vocal do intérprete, que tem no refrão a oportunidade de concentrar sua performance), a sua funcionalidade parece residir no fato de convocar a comunidade para participar da canção, seja cantando junto, seja dançando.

A dança, aliás, é “uma função social que a música sempre desempenhou” (NAPOLITANO, 2002:12):

Elemento catalisador de reuniões coletivas, voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses ao mais popularesco “arrasta-pé”, passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais-de-porto, a música popular alimentou (e foi alimentada) pelas danças de salão.

Para viabilizar-se como base de manifestações populares de dança, portanto, fazem-se necessárias a presença e manutenção de outro elemento de repetição que está por trás de toda organização musical a que nos referimos acima: o pulso regular - outro elemento profundamente arraigado e facilmente compreendido pela comunidade. Essa relação de reconhecimento do pulso pelo ser humano é ainda mais forte se considerarmos os comentários de José Miguel Wisnik no seu *O som e o sentido*, ao relacionar a pulsação musical com o “pulso sanguíneo e certas disposições musculares (que se relacionam sobretudo com o andar e suas velocidades)” (1989: 19).

Assim o pulso organiza o ritmo. E se há atualmente muitas manifestações artísticas que lidam com uma rítmica irregular (notadamente a música de concerto), desde a “madrugada das formas poéticas” o ritmo é uma “modalidade repetitiva” fortemente presente na poesia falada e cantada.

A respeito da adoção de forma e pulso aderente às manifestações dançadas, é importante destacar ainda que, segundo Wisnik, a polca é o “protótipo das formas dançantes da música de massa” no Brasil (WISNIK, 2004 *apud* NAPOLITANO, 2007: 11). Seu modo de organização (forma geralmente ternária, mas também binária; compasso binário, pulso regular – temos o exemplo na partitura “Que é da chave”, exposta acima), portanto, passará a identificar-se com grande parte do repertório brasileiro.

Pois bem, além da repetição ampla, há a repetição estrita, aquela que acontece no interior da obra. Essa não é, na verdade, uma especificidade da canção. As artes sonoras trabalham, em geral, com algum tipo de repetição interna. É isso que lhes confere unidade. Como dito no início deste tópico, mesmo no caso da música de concerto moderna (serial e minimal, no caso) em que há uma ponderação em relação ao uso da recorrência, ela é fundamental, seja pela escassez, seja pelo excesso.

As tradições musical e poética sempre trabalharam com recorrências internas. A partir da segunda metade do século XIX, quando a música erudita acusou um certo esgotamento da linguagem tonal, as recorrências foram abandonando os tradicionais lugares de repetição (harmonia, melodia, forma etc) e migraram para lugares ainda inexplorados, como a textura e o timbre – assim Schoenberg cunhará, por exemplo, o termo *klangfarbenmelodie*, a melodia de timbres. Na poesia houve busca semelhante pela extrapolação das formas que estabeleciam previamente a realização do poema. As vanguardas da poesia (Dadá e Surrealismo, por exemplo) e da música (atonalismo, serialismo) são parte da resposta a esta questão.

Enquanto isso, mais ou menos nesse mesmo período,

em torno da polca, temperada pelo lundu e pelo maxixe, firmou-se um incipiente sistema musical no Brasil, articulando a tríade fundamental 'autor-obra-público'. Era o início da 'pequena tradição' da música ligeira e popular (...)
(NAPOLITANO, 2007: 11-12).

Talvez por estar alheia a esses debates, a canção tal como se consolidou nas primeiras décadas do século XX, lançou mão vastamente das recorrências internas nestas peças curtas. A economia motívica é notável. Aproveitemos, por exemplo, a já citada “Conversa de botequim”, de Noel Rosa e Vadico, sucesso no ano de 1935, quando o samba já dominava o cenário da canção popular.

Refrão:

*Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
Uma boa média que não seja requentada
Um pão bem quente com manteiga à beça
Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
Feche a porta da direita com muito cuidado
Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol*

Estrofe 1:

Se você ficar limpando a mesa

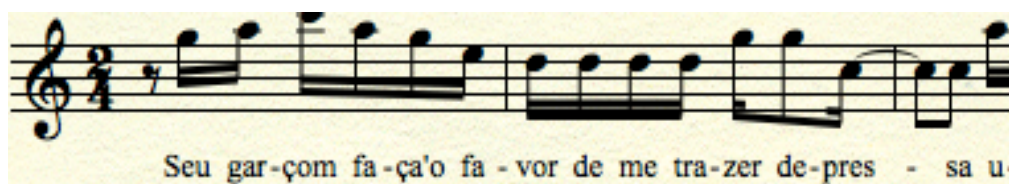
*Não me levanto nem pago a despesa
Vá pedir ao seu patrão
Uma caneta, um tinteiro
Um envelope e um cartão
Não se esqueça de me dar palitos
E um cigarro pra espantar mosquitos
Vá dizer ao charuteiro
Que me empreste umas revistas
Um isqueiro e um cinzeiro*

Refrão

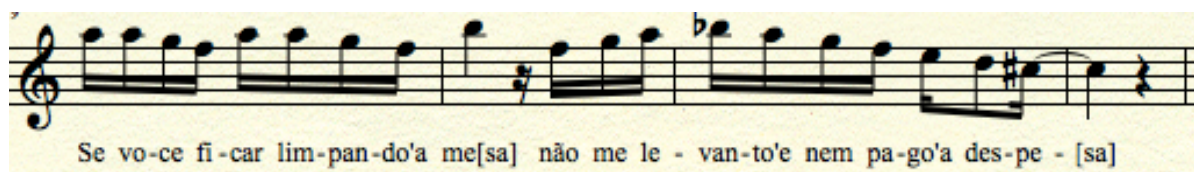
Estrofe 2:
*Telefone ao menos uma vez
Para três quatro, quatro, três, três, três
E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório
Seu garçom me empresta algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro
Vá dizer ao seu gerente
Que pendure esta despesa
No cabide ali em frente*

Refrão

A canção é quase toda baseada na mesma célula rítmico-melódica, formada por uma sequência de semicolcheias seguida de um alongamento/relaxamento de uma célula marcada fortemente pela síncope, como na figura abaixo:



Entre o refrão e as “segundas partes” o material melódico em nada se altera, além de apresentar sempre uma construção baseada nos mesmos elementos rítmico-melódicos. Observemos os trechos de partitura abaixo nos quais constam o inícios das estrofes 1 e 2, respectivamente:





Essas considerações, porém, podem fazer sentido caso o foco recaia sobre “a música da canção” – tarefa de significado questionável se se encerrar aí. Em contrapartida, submetida à escuta, essas variações são suficientes para marcar a presença de duas partes distintas (A-B) e, mais importante, não inviabilizar (ou mesmo ofuscar) a mensagem melódico-textual.

Interessante notar que o pulso regular e o ritmo recorrente dão sustentação à execução de um canto totalmente comprometido com sua inteligibilidade. Considerando que a manutenção do destaque da sílaba tônica é um requisito para a compreensão da palavra, nota-se que as sílabas proeminentes estão sincronizadas com as estratégias de acentuação presentes na melodia: coincidência com os acentos métricos do compasso (como em “seu garçom faça o *favor* de...”); marcados por durações mais longas do que as das sílabas átonas (“*exposto* ao *sol*”); ou localizados em pontos de alteração de direção melódica (“que *não* estou *disposto* a ficar...”)¹¹⁹.

Affonso Romano de Sant’Anna em seu *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira* aponta alguns elementos presentes em Noel Rosa que permite associá-lo ao modernismo poético. Ou melhor, mostra como o cancionista, “instintivamente”, expunha uma “modernidade lírica” desprovida de um “sentido catequético, intencional e deliberado, ainda que ele tivesse também que se descartar de uma linguagem anterior romântica e simbolista” (SANT’ANNA, 2004: 19). Referindo-se ao samba “Conversa de botequim”, chama a atenção, dentre outras coisas, para o fato de a canção: não obedecer “à ordem métrica prefixada como nos lundus, toadas, martelos, pregões e modinhas (...) os versos correm livremente numa interação com a música dando uma sensação de improviso e naturalidade”; usar linguagem prosaica; rimas imprevistas etc. E ainda diz, Sant’Anna: “O sentido da liberação e espontaneidade da construção musical e textual em Noel Rosa levou-o a assumir certos riscos

¹¹⁹ A respeito de alguns aspectos fonéticos do português brasileiro vale a pena conferir MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Ed. Contexto, 1992. Em dissertação de mestrado defendida em 2007 tivemos a oportunidade de analisar alguns textos oralizados e cantados, refletindo mais detidamente sobre a questão das acentuações, dentre outras: LIMA, Judson G. de. *Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro*. Dissertação de mestrado defendida sob orientação do Prof. Doutor Benito M. Rodriguez, Estudos Literários, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPR, Curitiba, agosto 2007.

e experiências muito de acordo com o exercício lúdico de qualquer criador” (SANT’ANNA, 2004: 21)

Assumimos os comentários de Sant’Anna apenas com uma ressalva: ao contrário do que afirma o crítico, observamos a adesão do texto a uma ordem métrica prefixada. Trata-se de uma das possibilidades de uso formal da canção. Se observarmos, mesmo que os “versos” não apresentem uma regularidade de metro poético, apresentam uma regularidade na organização em frases, períodos e compassos. Nada disso, porém, impediu que um crítico como Sant’Anna percebesse o grau de inovação e sofisticação de um compositor como Noel Rosa. De fato, a canção não é imóvel sob a forma, o compositor de canções (talvez como o rapsodo sérvio ao qual Jakobson se refere) está livre dentro dessa forma. Ele pode inventar, pois suas possibilidades de invenção não estão necessariamente atreladas à forma (ou à harmonia, que nesta canção também segue um esquema tradicional).

Luiz Tatit promovendo uma leitura geral da obra de Noel Rosa, percebe que o cancionista – e “canção, para Noel, era o samba” (TATIT, 2002: 29) – alcançou um refinamento tão alto em sua produção exatamente por estar à vontade dentro do gênero¹²⁰. Escreveu que “Noel agia como se o samba já existisse plenamente definido”. E é justamente de uma plataforma “previamente fixada”, portanto, que o gênio do cancionista pôde se manifestar. E, mais uma vez, não é pela exploração de elementos estritamente musicais que se projeta o cerne da criação cancionista¹²¹:

À melodia cabia fisgar a emoção ou o humor específicos da experiência e não ao texto. A este cabia circunscrever o conteúdo tratado (situação cotidiana, amorosa), sem ultrapassar os limites entoativos que dão naturalidade ao traçado melódico. (TATIT, 2002: 30).

Compatibilização entre melodia e letra. Esse é o aspecto principal da composição de canções para Tatit. Na verdade, diz ele, “em se tratando de canção, a melodia é o centro de elaboração da sonoridade (do plano de expressão)”, mas essa melodia está comprometida com a manutenção da entoação que permite que a fala seja reconhecida no canto.

¹²⁰ É bom que se diga, porém, que uma adesão ao gênero traz o risco desse se sobrepor “à particularidade da canção de tal modo que já nos acordes introdutórios ou na “levada” instrumental temos todos os elementos – de melodia e letra – que deverão compor a canção, como se tivesse de obedecer a uma conduta preestabelecida. (...) O repertório excessivo passa a não mais convencer porque as soluções melódicas surgem mais comprometidas com o gênero do que com a letra.” (TATIT, 2004: 86-87).

¹²¹ Ilustrativo é, por exemplo, o fato de que um de seus principais parceiros, Vadico, era “pianista, músico com estudo, interessado em novas harmonias” (MÁXIMO, 2010: 22), e não são comuns comentários dos pesquisadores acerca desse aspecto da obra de Noel Rosa.

Ainda outro aspecto valorizado em Noel Rosa é sua interpretação. O modo como Noel cantava suas canções permitia que toda a coloquialidade prevista pelo texto fosse realizada. Não se percebe nele a influência do *bel canto* que naquele tempo ainda se fazia presente, em Francisco Alves ou Sílvia Caldas (menos que no primeiro), por exemplo. O volume e a projeção de voz eram contidos; não havia vibratos; as vogais eram minimamente expandidas. Tudo isso permitiu a Noel Rosa ser um exímio criador e transmissor de recados.

É notável que o investimento do mercado fonográfico foi sobre a canção. E não foi por falta de aptidão de ordem técnica às “novas tecnologias” (como sugere Tatit com sua “primeira triagem”) que a música instrumental foi gradativamente perdendo espaço¹²². Pelo que vimos, bandas como a do Corpo de Bombeiros e a da Casa Edison produziram gravações com qualidade melhor do que as canções interpretadas com o acompanhamento de piano (como nas canções), violão (como nos lundus e modinhas) e “grupo de choro” (violão, clarineta e cavaquinho, como nos primeiros sambas).

O investimento foi mesmo numa forma marcada por um grau de repetição elevado nos elementos musicais: menor do que nas “quadrinhas ou dísticos improvisados dos sambas folclóricos” (NAPOLITANO, 2001: 190), ainda rurais, mas maior do que nas peças em três partes. A canção se apresentou como um objeto musicalmente simples – não como fenômeno social, mas como objeto cultural de estrutura “descomplicada”, ou para usar um termo caro a alguns críticos, “ligeira” –, inclusive mais simples do que a música popular instrumental.

Uma canção que exemplifica isso é “Rosa”. Sucesso no ano de 1937, trata-se de uma versão da valsa de Pixinguinha composta em 1917, ano em que foi gravada apenas instrumentalmente. A versão original é muito mais acelerada do que aquelas que ficaram famosas nas vozes de Orlando Silva (e muito mais tarde, nos anos 90, na de Marisa Monte). Além do mais, a melodia sofreu redução de muitas notas e de alguns movimentos melódicos com saltos intervalares que certamente ofereceriam dificuldades ao intérprete; na versão

¹²² Se nos primeiros 20 anos do século XX havia um maior número de gravações de música instrumental, na década de 1930 a canção domina o cenário, sobretudo os sambas e marchinhas que chegaram a responder por mais de 50% das peças gravadas (SEVERIANO & MELLO, 1997: 86).

instrumental também há uma “terceira parte” que não existe na versão cantada. Notemos que o sucesso é da canção, cuja letra é de Otávio de Souza, e não da música instrumental.

Acreditamos, por fim, que um dos fatores que pode explicar o “sucesso” da canção popular¹²³ é sua apropriação de elementos que já faziam parte da vida social – tanto das famílias mais bem colocadas socialmente e que possuíam piano na sala quanto dos moradores dos bairros maxixeiros. Obviamente, o seu sucesso não se deu sem embates, como atesta o famoso episódio em que Rui Barbosa lamenta a presença de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete executando um maxixe “com todas as honras de música de Wagner”.

Isso tem a ver, de certa forma, com os elementos que a compõem. A canção possui uma configuração musical que participa mas não concentra seu discurso. Não que os elementos musicais não tenham importância para a canção, mas sua importância é maior na proporção em que dialogam com o que é transmitido por uma certa *voz-melodia*, essa o centro do discurso cancional e tema do nosso próximo capítulo.

¹²³ Há outros, obviamente, dentre os quais podemos citar um que tem sido bastante explorado em estudos historiográficos: a eleição da canção, por parte de importantes intelectuais da década de 1930 (e depois), como portadora e representante de uma cultura genuinamente brasileira – tema apropriadamente explorado no livro *O mistério do samba*, de Hermano Vianna, dentre outros.

4 VOZ-MELODIA

*Se você tem uma ideia incrível / É melhor fazer uma canção / Está
provado que só é possível / Filosofar em alemão.
Caetano Veloso, “Língua”.*

*O poder identificador (se assim posso nomeá-lo) da performance é
infinitamente maior que o da escrita.
Zumthor (2005: 93).*

Tendo em vista os tópicos discutidos no capítulo anterior e diante das inovações das “altas” Música e Literatura modernas, compreende-se o fato de a canção ter sido tomada como algo, de fato, ligeiro. Percebemos que as questões que motivavam a canção popular eram distintas daquelas que motivavam a arte moderna¹²⁴ e seu significado era, naquele momento, melhor realizado pelos foliões do carnaval do que por apreciadores astutos da arte contemporânea às primeiras décadas do século XX.

Enquanto na música erudita “o rompimento com os modelos estabelecidos torna a relação entre forma e material um problema a ser resolvido a cada obra”(ALMEIDA, Jorge de, 2007: 68), na canção popular, segundo Tatit (2002: 9-10),

As tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico são configurações locais mais importantes que as tensões harmônicas que mergulham as canções no sistema tonal. As tensões locais distinguem as canções. O arranjador cancionista põe as tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão das unidades linguístico-melódicas. É quando os acordes servem para desengatar e engatar os significados de cada momento.

A canção estava, na década de 1930, se comunicando e buscando comunicação ainda mais ampla, em frutífera parceria – deste ponto de vista – com a indústria cultural em expansão. Até aqui temos tentado apontar alguns elementos que fazem da canção um recado telúrico-anímico-corporal e que, por isso, tem mais do que o texto como “mensagem” a ser transmitida. Sua natureza comunicante a direciona para o caminho mais experimentado e garantido: o da repetição. Repetição do pulso, da forma, do motivo, da estrutura harmônica etc. Esse conjunto de elementos participa da estruturação de recado. Porém, apresentaremos neste capítulo (dando prosseguimento aos debates do capítulo anterior), uma proposta para se pensar a configuração “básica” da canção.

¹²⁴ Inclusive, não houve participação nem da canção nem da música popular (“popularesca”, na divisão de Mário de Andrade, para o qual “popular” era aquela de cunho folclórico, aproveitada pelos compositores nacionalistas) na Semana de Arte moderna, dentre outros motivos, porque “mostrava-se mais vulnerável a influências internacionais que poderiam atrapalhar o processo de nacionalização” (TRAVASSOS, 2000: 52); por outro lado, a canção popular foi convidar o “modernismo” para a sua [própria] “festa de arromba” somente na década de 1950.

Trata-se de um elemento presente em sua “memória” e que foi lapidado para que a canção se tornasse ainda mais eficiente¹²⁵: a voz realizada em performance que transporta, além dos elementos vocais, uma melodia *cantabile* cujo texto é compreensível – que chamaremos aqui de *voz-melodia*. Elemento central da tradição da canção, essa *voz-melodia* é algo que não pode ser dela excluído e, em contrapartida, pode responder por ela. Os outros elementos estão pressupostos nela e(ou) à sua disposição: harmonia, ritmo, forma, arranjo e timbre.

Examinemos alguns de seus componentes mais de perto: texto, melodia e performance.

A textualidade é, juntamente com a melodia, a dimensão mais explicitamente significativa de uma canção. Alguns produtos editoriais (livros com as “letras de música” de cancionistas brasileiros, por exemplo) demonstram tanto seu alcance de público e sua riqueza, quanto o respaldo crítico construído em torno de si ao longo, sobretudo, da segunda metade do século XX. Eneida M. de Sousa, em seu texto “Jeitos do Brasil”, confirma essa presença dizendo que “não causa espanto o fato de a literatura brasileira e, especificamente, a poesia brasileira, conceber a música popular como parte integrante do seu cânone” (SOUZA, 2007, p.139). Note-se, porém, que nesses casos remete-se mais especificamente aos textos das canções.

Podemos compreender o fato de as “letras de música” (passadas à escrita) terem penetrado no cânone da literatura pela próprio lugar que a escrita ocupou (e ocupa) nos espaços acadêmicos. A essa realidade, Ruth Finnegan atribui o fato de a “música” da canção popular (não escrita) ter sido, até recentemente, tomada como “não merecedora” da dedicação dos estudos musicológicos (convencionais) sérios (2008: 18).

Malgrado esse preconceito analítico, que em geral provoca estudos que não levam em conta a totalidade de seus elementos de constituição de significado, as “letras de canção” construíram seu “lugar” na literatura e cultura brasileiras. Charles Perrone (2008: 28), sem descartar o papel primordial da “dimensão sonora” da canção, diz:

Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. [...] se, independente da música, o texto de uma canção for literariamente rico, não há

¹²⁵ Estamos pensando em eficiência de uma maneira muito parecida como a noção de “eficácia” apresentada por Luiz Tatit: efetivação de uma comunicação cujo objeto comunicado é a própria canção.

nenhuma razão para não se considerarem seus méritos literários. A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como uma leitura.

Em textos como “Cajuína transcendental”, no qual José Miguel Wisnik analisa a canção “Cajuína”, de Caetano Veloso, embora também levando em conta aspectos melódicos e até performáticos (como efeitos de vibração vocal em determinada sílaba dos versos interpretados por Caetano Veloso), fica claro o potencial de criação poética nos textos de canção¹²⁶. E mais do que pela carga semântica transportada, as leituras das letras de música atentam para as soluções criativas elaboradas pelos cancionistas. Esses são os casos do *Letras e letras da MPB*, de Charles Perrone, e também do *Moderna Música Popular e Música Brasileira*, de Affonso Romano de Sant’Anna¹²⁷. Um dos sintomas desse trânsito é que se tornou um lugar comum da crítica cultural brasileira perguntar se “letra de música é poesia”¹²⁸.

Para além das discussões travadas no terreno crítico, há uma histórica relação entre poemas e letras de canção, bem como de poetas e cancionistas. A começar pelo próprio Domingos Caldas Barbosa, também poeta árcade, provavelmente buscando legitimação na escritura para compensar a fama de cantor impudico arranjada com a viola. Ao longo do século XIX, vários poetas brasileiros, como Castro Alves e Gonçalves Dias, tiveram seus poemas utilizados como letras em modinhas. No início do século XX tivemos a marcante atuação do poeta e letrista Catulo da Paixão Cearense e, além disso, ocorreu de alguns poetas solicitarem a cancionistas que musicalizassem seus poemas, possivelmente em busca da popularização de seus versos, algo alcançado com mais facilidade pelas canções. Esse processo se adensou na canção do século XX e não dá sinais de desgaste ou retrocesso.

Oferecer, entretanto, textos de canção passados à escrita a uma leitura silenciosa/visual demanda precaução. De imediato, nos trabalhos mais recentes sobre canção, reconhece-se que o texto é transportado por uma melodia não podendo dela ser

¹²⁶ O texto em questão foi, inclusive, publicado originalmente numa coletânea de artigos intitulada *Leitura de poesia*, organizada por Alfredo Bosi. Um de seus propósitos era demonstrar a diversidade dos modos de interpretação da crítica literária brasileira – e que, de certa forma, contribuiu também para a legitimação de “novas” fontes de material poético, como a canção popular.

¹²⁷ O livro de Perrone concentra-se, porém, no repertório das décadas de 1960-70, já o de Sant’Anna cobre uma ampla trajetória, inclusive a década de 1930, que nos interessa neste trabalho.

¹²⁸ Em geral esses textos estão construídos sob uma esquematização estéril. De maior proveito, o artigo “Poesia e Música: laços de parentesco e parceria” (MATOS, 2008: 83-98) oferece um panorama de algumas das questões envolvidas nesta aproximação.

desvencilhado. Marcos Napolitano alertou para o fato de que devemos pensar as dimensões textual e musical da canção “*em conjunto e complemento*” (NAPOLITANO, 2002: 96).

Num texto poético já consagrado, Augusto de Campos refletia sobre o caráter sedutor da letra da canção popular:

[..] parece banal escrita / mas é visceral cantada / a palavra cantada / não é a palavra falada / nem a palavra escrita / a altura a intensidade a duração a posição / da palavra no espaço musical / a voz e o mood mudam tudo / a palavra-canto / é outra coisa. (2005: 309)

É pertinente antecipar que, para Paul Zumthor (2007: 69), a leitura puramente visual do texto [da poesia oral] é o grau mais fraco da performance, “próximo de zero”. Considerando que as letras de canção são concebidas para um grau máximo de vocalização, notamos o quanto se perde em performance.

Valorizando, portanto, a existência da letra *na* melodia e os efeitos daí derivados, Luiz Tatit escreveu que, “em se tratando de canção, a melodia é o centro de elaboração da sonoridade (do plano de expressão)” (2002: 12), e que o cancionista é alguém que cativa melodicamente a confiança do ouvinte, já que “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (2002: 9)

A melodia, portanto, tem recebido atenção especial nos atuais estudos da canção, e Luiz Tatit é quem mais aprofundou esse viés. Reformulando uma asserção de Almirante, na qual diz que “o êxito da música popular depende e quase exclusivamente do valor intrínseco de sua melodia e da graça e inspiração de seus versos” (ALMIRANTE, 1963: 77 apud TATIT, 1986: 01), Tatit constrói sua obra teórica acerca da canção partindo do princípio que

A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico. Arranjos e gravações trabalhadas podem não só intensificar a compatibilidade entre os componentes, como também podem criar outros graus de adequação e outros espaços de compatibilidade, o que aumentaria, por certo, a eficácia da canção. (TATIT, 1986: 3).

Assim, Tatit vai explorar os “elos de melodia e letra”, que seriam “os responsáveis diretos pelos sentimentos que as canções nos despertam” (TATIT & LOPES, 2008). É na realização desse processo que se concentra o trabalho do cancionista que, como um malabarista – metaforiza Tatit -, “tem um controle de atividade que permite equilibrar a

melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço” (TATIT, 2002: 9).

As melodias das canções estão, para Tatit, relacionadas, basicamente, com a coordenação da relação de suas alturas e acentos com a entoação e os acentos textuais. Em *O século da canção* lemos:

De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial. Os compositores baseiam-se na própria experiência como falantes de uma língua materna para selecionar os contornos compatíveis com o conteúdo do texto. (TATIT, 2004: 73)

Até o momento, o aspecto rítmico não foi aprofundado em suas obras – o principal instrumento desenvolvido para realização das suas análises, inclusive, são gráficos que expõem de maneira eficiente o texto com as sílabas já distribuídas em suas respectivas alturas, mas não apresentam as durações. Na “Introdução” de seu *Elos de Melodia e Letra* (escrito em colaboração com Ivã Carlos Lopes), o ritmo é compreendido (assim como a harmonia) como “recurso musical”, naquele caso parecendo se referir mais diretamente aos aspectos rítmicos ligados à definição de gênero (2008: 9).

Em relação ao ritmo do texto, observamos em sua obra maior relevância na elaboração do que ele chama de “modelos de compatibilidade entre melodia e letra” (TATIT, 2004: 98), que por sua vez reflete as opções engajadas na estabilização das entoações em melodias. Como modelo abrangente, ocorre o que chama de “*figurativização*”: “processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto” (TATIT, 2002: 21)¹²⁹. É isso que garante o reconhecimento da voz que fala no interior da voz que canta. Nesse caso, porém, o ritmo encontra-se associado em grande medida ao andamento. Quando há, na canção, a opção pela “forma acelerada de estabilização melódica”, tem-se em decorrência o privilégio dos acentos e o que o autor chama de “*tensão temática*”¹³⁰. “Resultam daí canções pouco variadas, geralmente concentradas em torno de um refrão, que se reportam

¹²⁹ Para que fique mais claro, no limite, a figurativização é a própria inserção da fala na canção, como no samba de breque. O autor diz que “a figurativização permite compreender as primeiras criações lúdicas do samba, as anedotas que se transformavam em marcha carnavalesca, as palavras de ordem das brincadeiras repetidas em estribilhos, o nascimento do samba de breque, as polêmicas através das canções [...], as canções cartas [...]” etc.

¹³⁰ Segundo Tatit, “a tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa)”.

em última instância aos velhos batuques com seus cantos responsoriais”. Essa opção caracteriza os gêneros dançantes como o samba (TATIT, 2004: 43).

Já a opção pela forma desacelerada de estabilização melódica está associada aos prolongamentos vocálicos (TATIT, 2002: 23) e são responsáveis pela produção de “*tensões passionais*”¹³¹. Há, nesse caso, valorização do percurso melódico tanto no campo da duração quanto no da tessitura. Os gêneros relacionados aos apelos sentimentais, como a modinha e a seresta, expõem essas opções em primeiro plano. A propósito, ainda segundo Tatit, esses traços *temáticos* [...], *passionais* [...] e *figurativos* [...] convivem na canção, embora presentes de modo *dominante*, *recessivo* ou *residual* (TATIT, 2004: 99).

Destacamos a questão da presença do ritmo pois acreditamos que este tenha uma participação ainda mais proeminente. Em dissertação de mestrado¹³² tivemos a oportunidade de observar que o ritmo advindo da vocalização das palavras é um dos elementos mais fundamentais na elaboração da melodia, ao menos tão importante quanto as alturas (assim, melodia é igual à altura mais duração). É por meio dele que se estabelecem, na maioria das vezes, os motivos recorrentes que atribuem coerência a determinada peça; são sobretudo rítmicas as “manobras” que os “malabaristas” fazem para coincidir, na melodia, acentos musicais e textuais. Verificamos, também (nas quatro análises de poemas recitados e cantados realizadas para aquela ocasião), que a tessitura mobilizada na declamação do poema era maior do que a tessitura da linha melódica concretizada na canção que resultou da musicalização do mesmo poema – o que geraria, inclusive, a possibilidade de se fazer algumas ponderações a respeito da afirmação que se faz comumente de que o canto é uma dimensão potencializada da fala.

O ritmo é, talvez, o principal elemento presente na configuração dos motivos melódicos de uma canção. É possível, inclusive, constituir motivos apenas rítmicos, já sem eles é impossível¹³³. A organização de elementos recorrentes em uma canção é baseada sobretudo em ritmos. Além disso, em se falando de acentos, o principal correlato físico da

¹³¹ Ainda em relação à passionalização, diz o autor: “é o lugar do lírico-amoroso que já tomou forma de modinha folclórica ou semi-erudita, de samba-canção, de bolero, de iê-iê-iê romântico, de *blue* e, no momento, de canção brega.”

¹³² LIMA, Judson G. de. *Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro*. Dissertação de mestrado defendida sob orientação do Prof. Doutor Benito M. Rodriguez, Estudos Literários, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPR, Curitiba, agosto 2007.

¹³³ Quando, a propósito, da experimentação de novos caminhos para a música Shoenberg propõe a criação de melodias de timbres, as alturas definidas são abandonadas, mas não o ritmo.

acentuação na língua portuguesa falada é a duração¹³⁴. No canto, esse elemento continua sendo preponderante na acentuação, mas é também considerável o papel das alterações de sentido da linha melódica (esse sim, bastante explorado por Luiz Tatit). Dessa maneira, quando pensamos em melodia, o fazemos com pontos de aproximação e distanciamento em relação à rica e complexa contribuição de Luiz Tatit.

Ademais, no caso da proposta que engendramos aqui, não se trata de melodia unicamente. A ideia-conceito de voz-melodia pretende trazer algo que não está inscrito na melodia por si só, mas também aspectos que só podem ser concretizados em performance.

Aproveitando a contribuição de Luiz Tatit também em relação a este ponto, notamos que, embora a palavra performance não ganhe destaque em seus textos, lhe é cara essa noção. Não raro encontramos afirmações a respeito do papel da interpretação, podendo este, inclusive, alterar a “faixa de audição” de uma canção (TATIT, 2004: 87).

O próprio conceito de “eficácia”, fundamental em sua teoria, pressupõe uma situação de performance. Diz ele a este respeito:

[A noção de eficácia] traduz o êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário cujo objeto comunicado é a própria canção. O destinador, na canção, pode ser resumido pela figura do “locutor” [...] e o destinatário pela figura do “ouvinte”.

Essa situação *hic et nunc* da recepção é um dado fundamental da performance. Mesmo que a voz do destinador esteja gravada, o ato da recepção só ocorre num determinado momento. Como diz o próprio Tatit (2002: 20): “alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora. [...] o tempo do dizer se perpetua como um tempo presente que vale a pena reviver. O embrião, que perpassa as vogais, reproduz a circunstância de enunciação a cada execução.”

Ruth Finnegan (2008: 16), ao refletir sobre possíveis abordagens da canção, escreveu num texto especialmente produzido para o evento brasileiro *Palavra cantada*:

Quero focalizar algumas questões que surgem quando levamos a sério a indagação sobre como dar conta das três dimensões da canção: texto, música e performance. Essas três dimensões são frequentemente consideradas em separado. [...] o desafio

¹³⁴ A esse respeito, conferir MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Ed. Contexto, 1992. Nesse texto a autora indica, em relação ao português brasileiro, que “na grande maioria dos casos [90%], a sílaba tônica é mais longa que as átonas”.

que se nos coloca é não atribuir automaticamente prioridade a uma ou outra, mas refletir sobre como operam em conjunto.

Esse “conjunto” é dado na performance.

Um dos principais aproveitamentos do estudo da performance em relação à canção foi realizado pelo medievalista Paul Zumthor. Suas principais obras são dedicadas, na verdade, à poesia oral, mas esta ganha em seus escritos tal amplitude que lhe permite abranger desde as mais antigas declamações e salmódias até os rocks contemporâneos^{135*} – tanto as manifestações poéticas *ditas* quanto *cantadas*.

Zumthor compreende cinco fases da existência do poema: 1. *produção*, 2. *transmissão*, 3. *recepção*, 4. *conservação* e 5. *(em geral) repetição*. Considera como oral “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (2010: 32). Para o caso dos estudos da canção, é importante destacar a sua afirmação que

“a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas; e, por isso, no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única e verdadeira poesia de massa” (2010: 200).

Já a performance abrange, sempre, das cinco operações citadas acima, a *transmissão* e a *recepção*. Caso haja improvisação, envolve também a *produção*. Nesse âmbito, Zumthor define a performance como “um ato de comunicação como tal; é um momento de recepção” (2007: 50), ou, mais detidamente, como “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (2010: 31).

Pois bem, é no ato de efetivação do processo comunicativo que a significação pode, em sua totalidade, ser atribuída à poesia oral e à canção. A performance envolve não apenas os elementos do “texto” comunicado, mas também os elementos contextuais e circunstanciais: o universo auditivo, visual e tátil envolvido no processo, como a música, os ruídos e o cenário. A alteração desses elementos promove mudanças tanto no modo de recepção quanto no próprio sentido de determinada canção. Poderíamos levar em conta, por

¹³⁵ Há duas obras fundamentais de Zumthor acerca da poesia oral traduzidas para o português *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010 e *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1993. Em ambos, o aspecto da performance é diretamente tratado; porém, há um pequeno livro destinado mais especificamente ao tema: *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Ainda um último trabalho que utilizaremos é *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

* Neste capítulo citaremos fartamente os trabalhos de Paul Zumthor, por isso, para não poluir demais o texto, daqui em diante referenciaremos seus trabalhos apenas com o ano de lançamento e a página. As demais referências permanecem com sobrenome, ano e página, a menos que o contexto indique o contrário.

exemplo, os repertórios de canções de dança e de canções sentimentais aos quais fizemos referência ao longo deste trabalho: caso haja alteração nas condições de execução, como uma troca de ambientes, corre-se o risco de a “obra”¹³⁶ ser destituída de sua função – de fazer dançar ou de “fazer sentimento”.

Assim, “cada performance nova coloca tudo em causa” (2007: 33), e se isso acontece é porque ela (que é formada também de contexto e circunstância) marca profundamente a obra quando da sua passagem da virtualidade à realidade.

Um elemento indissociável da performance ao qual pretendemos fazer referência com a noção de *voz-melodia* (visto que não o percebemos no conceito “puro” de melodia¹³⁷) é o corpo. Este é duplamente importante no processo comunicativo: é dele que partem os gestos e a voz do locutor e é nele que reverberam as experiências da recepção da canção. A presença do corpo, inclusive (retomaremos esse aspecto), aponta para uma diferença entre uma locução “ao vivo” e outra mediada, distinção básica entre a canção de antes e de depois da instalação da indústria fonográfica.

Numa elaboração um tanto poética, Zumthor assim reflete sobre este elemento (constituente e mais importante, segundo o autor) da poesia oral:

[...] a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). (2010: 166)

Não é difícil percebermos uma aproximação deste trecho com aquele no qual José Miguel Wisnik diz que a canção é uma rede de recados enraizada na alma, no corpo e na terra

¹³⁶ Texto e obra apareceram entre aspas para fazer referência a uma distinção elaborada por Zumthor. Ele propõe que seja compreendido como *obra* tudo “o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance” (1993: 220), e como *texto* a “uma sequência mais ou menos longa de enunciados” (2007: 75).

¹³⁷ Já na ideia de “dicção”, elaborada por Tatit, a “corporalidade” parece estar presente. Embora o autor não tenha se dedicado ainda a definir exatamente qual a participação do “corpo por trás da voz”, o percebemos em passagens como na afirmação de que “como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade”. (2002: 15). Ademais, dicção pressupõe um certo modo de cantar, e esse modo de cantar é de alguém.

nas culturas populares, nas quais podemos pressupor um grau de “oralidade” muito elevado se comparado às culturas urbanas.

Se as performances de canção “ao vivo”, absoluta até o advento das técnicas de reprodução de áudio, têm condições de estabelecer todo o vínculo com o receptor devido à convergência de ambas as presenças no momento da execução, o que dizer da canção mediatizada?

O próprio Zumthor, ao ser questionado sobre “o impacto dos meios sobre a vocalidade”, disse que os meios eletrônicos (visuais e audiovisuais) comportam-se como a escrita (que impôs um “silenciamento” à voz) em três aspectos, dos quais dois nos interessam diretamente: “abolem a presença de quem traz a voz” e desgarram-se do “puro presente cronológico” porque podem transmitir a voz reiteradamente de modo idêntico¹³⁸. Nada disso faz, no entanto, com que a voz mediatizada não seja uma voz performática, apesar das particularidades.

Antes de qualquer coisa, a voz do fonógrafo é percebida pelo ouvido – ao contrário da escrita, cuja recepção é visual na leitura silenciosa. Se a escrita passou a ser, ao longo dos séculos que procederam a imprensa, o lugar respeitado da linguagem, o século XX, com a massiva popularização do disco e do rádio, deu à voz uma nova participação preponderante junto à sociedade – Zumthor chamou de “revanche” este “retorno forçado da voz” (2007: 15). A difusão dos produtos fonográficos, mais do que simplesmente pelo dado quantitativo da reprodução e distribuição de discos em larga escala, é beneficiada, de outra forma, pela mediatização.

O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reiterabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa. (2010: 27)

A gravação reduz ou elimina a presença de alguns elementos presentes na performance, por isso a voz pode ser identificada e “recombinada” com o contexto e a circunstância de seu “ouvinte indefinido”, isolado ou em grupo. A canção lhe chega, porém, com uma mínima

¹³⁸ O terceiro ponto destacado por Zumthor faz referência às especialidades dos sistemas eletrônicos que ainda não estavam presentes ou difundidos no período de interesse deste trabalho, a saber, os procedimentos de “manipulações”, o material original de tal modo que “o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto” (2007: 14). Ora, nos primeiros momentos da fonografia as possibilidades técnicas eram tão precárias que a própria deficiência dos estúdios improvisados os faz “presentes” nas gravações da época.

indicação de ambiência adequada para ser executada (prática extinta hoje em dia): “samba”, “cançoneta”, “modinha” etc., músicas para dançar ou para se emocionar¹³⁹.

De todo modo, toda vez que o destinatário põe em funcionamento o seu toca discos (ou o seu fonógrafo), entram em cena as duas condições básicas para a existência da performance: execução e recepção. Há, naturalmente, distinções entre uma performance como essa e outra “quando há a presença fisiológica real” (2005: 70). Como apontado acima, a voz mediatizada tem a presença do locutor abolida. Haveria assim, na canção gravada, uma voz “desencarnada”, da qual se perde “a *corporeidade*, o peso, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (2007: 16), perde-se, em uma palavra, “sensualidade” (2005: 70)

Todavia, a presença do corpo *na* voz não é desprezível. O fato de os compositores do início da era do disco (na verdade prática ainda viva hoje e fortalecida, inclusive, depois da expansão do que tem sido chamado de “pirataria”) testarem suas canções diante do público antes de gravá-las aponta para esse desejo de tentar reproduzir na voz, a performance realizada à plena presença do locutor e do destinatário.

Na canção popular, a *voz-melodia*, arriscamos a dizer, é geralmente produzida de tal maneira que busca refazer a presença e os sentimentos envolvidos numa situação de performance com coincidência das presenças. E por não estar, via de regra, envolvida com a execução de uma melodia “virtuosa” pode se dedicar a falar, arremedar um choro, gargalhar, etc., maneiras de estabelecer uma conexão direta com o ouvinte, pois insere elementos mobilizados na comunicação diária. Se o poder “identificador” da performance plena é maior do que o da escrita e da voz gravada, a *voz-melodia* recompõe de certa maneira a presença deste corpo por meio do conjunto de elementos que mobiliza. Pensemos em “Gago apaixonado, por exemplo”, de Noel Rosa: há sempre um gago cantando a canção.

Se com a ideia de *voz-melodia* pretendemos, ao apontar para o centro de significação da canção, destacar o aspecto da performance e da presença do intérprete na construção de sentido das canções populares, por que não utilizar simplesmente os mesmos termos propostos por Zumthor? Tenhamos em vista, aliás, que a “poesia oral”, à qual o autor

¹³⁹ Há ainda outros exemplos que beiram à caricatura, como os fonógrafos comercializados sob a indicação de “Gargalhadas” (presentes nos catálogos da Casa Edison), orientando previamente a recepção, para que não houvesse um deslocamento entre ambiente e conteúdo.

aplica a noção de *performance*, inclui a canção. Na ocasião em que conceitualiza *obra* e *texto* (cf. nota de rodapé 136), inclusive, apresenta também uma definição para *poema*: “o texto (e, se for o caso, a melodia) da *obra*, sem consideração aos outros fatores da *performance*” (1993: 220). Em todos os seus textos fica muito claro que, ao falar de “poesia oral”, as canções (desde as medievais até as canções populares contemporâneas) estão aí incluídas.

Pois bem, sob a noção de *voz-melodia* propomos, na verdade, uma “especialização” da poesia oral: busca-se apontar para a tradição da canção, na qual a melodia e o canto dos versos é o padrão – ao mesmo tempo em que reconhece a familiaridade com a tradição dos versos ditos. Referimo-nos à melodia projetada *do(no)* texto, porém, engendrada musicalmente, como especialização dos elementos sonoros e das estratégias de composição (e submetida aos esquemas de reiteração expostos no capítulo anterior).

Porém, essa *voz-melodia* pressupõe um diálogo com os outros elementos da canção que estão a ela submetidos. A instrumentação, por exemplo, embora possa assumir significação própria (o que está dado no caso de uma peça instrumental) está, no caso da canção, a serviço desta voz-melodia. Reiteramos a fala já citada de Tatit, segundo o qual, o arranjo contribui para o dizer da canção, com a seguinte afirmação de Zumthor (2010: 188):

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral.

Dessa forma, pelo caráter de elaboração musical com destaque para a melodia, entendemos que os arranjos presentes em uma canção *são* voz-melodia¹⁴⁰. Além de sustentar-lhes, eles podem atuar complexificando e embelezando o canto e, eventualmente, até mesmo elaborando níveis de significação para além da voz-melodia, mas dificilmente conseguiriam ser portadores do discurso da canção. Tanto é que uma canção pode ter mais de uma versão, às vezes considerada mais ou menos bonita, mais ou menos adequada ou bem ou mal realizada (mais ou menos convincente no seu modo de dizer, afirmaria Tatit). Nesse cenário,

¹⁴⁰ Há outras passagens importantes em Zumthor acerca da participação dos instrumentos na elaboração do “monumento da poesia oral. Cf., por exemplo, 2010: 126, 210-211.

o arranjo pode ser completamente alterado, pode-se, inclusive, excluir a instrumentação da obra, mas a *voz-melodia* precisa ser mantida¹⁴¹.

Acreditamos que os elementos musicais da canção, são, na verdade, elementos da organização da *voz-melodia*. A composição dos compassos, das frases, a definição da forma, a duração, os timbres, a harmonia... tudo isso está à mercê das necessidades de repetição para o estabelecimento do sentido da *voz-melodia*. Num exemplo simples: as canções cantadas a solo são acompanhadas, via de regra, por uma instrumentação econômica. As primeiras gravações de canção no Brasil foram acompanhadas basicamente por piano ou violão, reproduzindo a prática dos cancionistas anteriores, para que a voz-melodia pudesse se sobressair¹⁴². No caso de haver instrumentações mais densas, como nos ranchos, há, para compensar, a presença do coro. Mesmo no cenário do *belcanto*, no qual os intérpretes trabalham pela conquista de maior potência vocal, há uma organização das dinâmicas musicas para que a voz não seja superada pelo conjunto da orquestra, além da estratégia do coro.

Retomando a questão da presença do texto, não mais como elemento destacável, mas como parte indissociável da voz-melodia, percebemos que seu papel na canção é, de certa forma, antagônico: é a *partir dele, para ele* ou *com ele* que a voz-melodia é composta mas, tão logo entra em performance, sua vocação referencial é suplantada e, aí, o *jeito de dizer* já é mais importante do que *o que é dito* – muito embora o dito permaneça presente, inclusive na memória, quando a performance já não existe mais.

Cantou Caetano que a maneira mais apropriada para se transmitir uma ideia no Brasil é compondo uma canção. Essa proposta envolve algumas premissas. Imediatamente apegamo-nos ao aspecto da divulgação, retomando a ideia da canção como recado: como um objeto com vocação para a comunicação e um público vocacionado para recebê-la. A favor disso, consideremos a possibilidade defendida (com um certo rancor, é verdade) por Luiz da Costa Lima de que seriam mais eficientes os objetos transmitidos pela via da oralidade (ou

¹⁴¹ Talvez pense-se em afirmar que a voz possa ser eventualmente excluída e a canção manter a funcionalidade – como numa canção em versão instrumental. Mas nesse caso, a voz se mantém presente em memória; o ouvinte “corrige” a falta dessa informação.

¹⁴² O advento do microfone, no entanto, alterou esse cenário na medida em que tornou possível a expansão da voz em face de uma instrumentação mais densa – ainda assim, a voz-melodia se mantém como elemento proeminente (retomaremos esse aspecto).

que a essa emulasse), tendo em vista que somos uma cultura auditiva, contextualizada entre a cultura oral e a cultura escrita. (LIMA, 1981: 7).

Outro aspecto afirmado com Caetano, já mencionado anteriormente, é o potencial de elaboração textual a que chegou a canção no Brasil, que nos permite discursar sobre temas complexos (filosóficos!) caros à nossa cultura. E se seu discurso tiver por referência a produção avolumada (quantitativa e qualitativamente) dos anos pós-bossa nova, percebemos esse enlace entre canção e cultura brasileira desde os primeiros momentos de seu adensamento com a convivência de maior contingente populacional dos grupos culturais atuantes em sua formação. Os assuntos tematizados em nosso cancioneiro vão desde amores da vida privada a temas da vida pública (como em “Rato, rato”) até os complexos sociais tratados à “meia palavra”, a exemplo da própria elaboração da identidade como nação (no qual surgem aspectos como o “jeitinho brasileiro”, presente desde Domingos Caldas Barbosa em seu “Lundum em louvor de uma brasileira adotiva”, tema que perpassa séculos de história do Brasil e interessou a notáveis intelectuais).

Temos aí a palavra, mas a palavra não basta. Tampouco a palavra falada. É preciso que seja a palavra cantada, ou ainda (para reforçar a existência em performance), que alguém a cante. É quando “a voz ultrapassa a palavra” (2010: 11), a melodia se sobrepõe à expressão verbal (SPINA, 2002: 123), e a “ideia incrível” funciona não mais pelo que transmite de texto, mas pelo jeito como aquele texto é cantado.

Para Zumthor, a poesia sempre tentou se depurar das limitações semânticas e a poesia oral pode “sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido”. E complementa:

Daí os procedimentos universais de ruptura do discurso: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puros vocalises. (2010: 179-180)

Nesse contexto de “desalienação da voz”, ainda segundo o autor, a palavra sem significação distinta é preenchida de sentido alusivo pelo corpo do receptor.

**

A noção de voz-melodia que apresentamos pretende dar a dimensão da canção como *obra*; destacar a totalidade presente em performance, mesmo que essa performance

exclua os elementos visuais e seja mediatizada. Ao mesmo tempo pretende apontar para os elementos que dominam o centro de elaboração de sentido na canção: texto, melodia e interpretação¹⁴³.

Apresentamos inicialmente como parte desse conceito a noção de *cantabile*. Seu uso se faz por meio de uma adoção adaptada daquele tradicionalmente presente na “música escrita”. A rigor, o termo costuma aparecer em partituras indicando aos instrumentistas que determinada melodia deve ser executada “suavemente”, à “maneira cantável” (segundo o *The Oxford Dictionary of Music*), com velocidade “moderadamente lenta” (aponta o *Grove Music Online*); que se execute como se fosse a voz humana, de maneira mais “melodiosa”.

Apropriamo-nos desse termo para que ele também indique um canto afastado dos rebuscamentos e virtuosismos presentes tanto na prática instrumental quanto na do *belcanto* – que, como vimos anteriormente, elabora um uso instrumental da voz; ao mesmo tempo, ao indicar a melodia “mais facilmente cantável”, busca um certo enraizamento nas tradições dos cantos populares (“urbanos” e “rurais”), e que pode ser reproduzida pela comunidade em geral (aderente à ideia de repetição, portanto).

Mas também abrange o *aparentemente* cantável, pois às vezes, dentro de um “sistema” de fácil compreensão, o gênio do cancionista age subvertendo o esquema dado. É, então, cantável no sentido de “aparentemente” cantável, ou melhor, *sedutoramente*¹⁴⁴ cantável. Todos são tentados a participar, até os desafinados acreditam saber (e sabem, na medida em que desempenham seu papel na performance e dançam, se emocionam e cantam).

A sedução e as estratégias de elaboração da voz-melodia fizeram com que nos chegassem canções anteriores ao advento das técnicas apropriadas para registrá-las. De Domingos Caldas Barbosa a Xisto Bahia e um sem número de canções recolhidas como peças da tradição oral, as canções se mantiveram em função da repercussão junto ao “público”¹⁴⁵ –

¹⁴³ Não deixando de reconhecer o papel importante que o arranjo desempenha, mas o compreendendo como algo a favor desses outros elementos. Há distintas maneiras de se realizar esse diálogo. Chamamos a atenção para, por exemplo, os sambas cuja letra fala do próprio samba e a instrumentação corresponde ao que esta cria de expectativa.

¹⁴⁴ Tentamos imprimir nessa palavra afirmações acerca da *sensualidade* do texto poético; da resposta corporal e emocional que damos à canção (o “recado” que sai do corpo e da alma de alguém vem reverberar em nós). Cf. ZUMTHOR (2010: 13, 308; e 2007: 39) sobre a sensualidade do corpo em performance; BARTHES, 2010.

¹⁴⁵ Certamente a noção de público é variável de acordo com o contexto, mas as canções que citamos neste trabalho foram, via de regra, conhecidas em seu tempo.

não por outro motivo destacamos a condição de “sucesso” de muitas das canções e dos cancionistas arrolados neste trabalho.

Quando se inicia o processo de gravação de canções no Brasil, preferem aquelas já testadas em performance – “Isto é bom”, “As laranjas da Sabina”. Configurando uma motivação para a área de composição de canções, dentre outros motivos, pela possibilidade de ocupação profissional e pela promessa de sucesso, as gravações de novas canções continuaram testando a funcionalidade de determinada canção antes de registrá-la, ou então, seguindo estratégias já consolidadas, que incluíam até mesmo a apropriação de melodias instrumentais já conhecidas, como trechos de óperas.

É nesse sentido que dizíamos inicialmente que a voz-melodia foi um elemento lapidado para tornar a canção ainda mais comunicativa. É como se ela se beneficiasse do negócio do disco, e não o contrário. “Luar do sertão”, “Pelo telefone”, “Com que roupa” foram sucesso (e ainda são), mas o foi também “Canção para inglês ver”, o que traduz o êxito das estratégias da canção, que faz com que as dificuldades de compreensão daquele texto sejam superadas ao menos durante a execução voz-melódica.

O termo voz-melodia, por fim, tenta indicar um conjunto de elementos que em grande medida são os mesmos mobilizados na “poesia oral”, mas também propõe outros que apontam para especificidades da canção – como a apropriação razoavelmente delimitada dos elementos musicais –, o que, do nosso ponto de vista, pode ser uma fator contribuinte para a identificação de um campo de estudos da Canção.

No caso da canção brasileira, ou ao menos da canção da era fonográfica, a voz que executa essa melodia ganhou tamanha relevância que instituiu definitivamente o lugar do intérprete – que pôde, inclusive, ser pensado como uma estratégia de discurso eficiente para, dentre outras coisas, promover o produto cultural¹⁴⁶.

¹⁴⁶ As estratégias de venda, porém, evoluirão tanto ao longo do século XX que, ainda mais importante do que a voz que canta, passará a ser a imagem da voz que canta. Como nos diz Walter Garcia, na década de 1990 “intensificou-se cada vez mais o investimento não na canção em si, mas na forma como a canção seria vista – sim, vista, antes de ser ouvida. As *majors* tornaram-se assim “escritórios de gerenciamento do produto e elaboração de estratégias de mercado” (GARCIA, 2007: 57).

Assim, tão logo se efetivou a gravação elétrica e entraram em atividade regular o rádio e o cinema falado, consolidaram-se os cantores-modelos como Francisco Alves, Mário Reis, Sílvio Caldas e Carmen Miranda, dentre outros (processo que também atuou na elaboração de um cânone para a música brasileira). De certa maneira, este é mais um caso de adesão à repetição *ampla*: não se trata de padrões repetidos apenas a cada canção, mas durante a carreira do intérprete: timbres, vibratos, impositação, colocação vocal. Criou-se o padrão interpretativo para determinado cantor ou cantora: uma dicção de identificação do intérprete. Essa era, afinal, uma maneira de legitimar uma canção; respaldar a voz-melodia que enviava o recado.

Se a voz-melodia foi, portanto, lugar de reiteração, foi também o lugar dos principais avanços da canção brasileira neste período. É aí que Affonso Romano de Sant’Anna percebe a “modernidade” da “música popular brasileira”. Segundo ele:

A proposta modernista: atualização da cultura brasileira ou a atualização da linguagem brasileira foi realizada também pelo samba e outros gêneros populares nas décadas de 1920 e 1930. Deixou-se de lado a linguagem empostada e literária que acompanhava as modinhas de salão do século XIX e que ainda aparece em Orestes Barbosa (“Chão de estrelas”) e mesmo em Sinhô (“pois fui de plaga em plaga, o além do além / numa esperança vaga”, “Cansei”). Nos sambas como o de Ismael Silva (“O Antonico”), numa linguagem coloquial invejável, e nos de Noel Rosa, em geral, encontramos o tom da língua brasileira que os modernistas perseguiram. (SANT’ANNA, 2004: 25)

Se, por um lado, devemos reconhecer em Noel Rosa um tipo de “excelência coloquial”, pois presente na completude da *obra* (com a configuração que Zumthor sugere), por outro podemos ver que nem todos os seus intérpretes conseguem fazer da mesma canção algo “invejavelmente coloquial”. Ouçamos, por exemplo, “Feitio de Oração” interpretada por Sílvio Caldas¹⁴⁷: o cantor submete a canção ao seu padrão de dicção, alongando as vogais tônicas para projetar a voz potente – em favor do que propusemos anteriormente, o arranjo é coerente com essa voz-melodia¹⁴⁸. É sobre casos como esse que defendemos anteriormente a possibilidade de pensar em uma coloquialidade “pressuposta” no texto.

¹⁴⁷ Versão disponível no CD encartado in MÁXIMO, João. *Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira: Noel Rosa*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2010.

¹⁴⁸ Essa questão do arranjo, no entanto, pode nos “trair”. Na década de 1930 a atuação de arranjadores “profissionais” (gente que sabia ler partitura) se consolidou de tal forma que mesmo os sambas com maior adesão à raízes populares ganharam arranjos escritos para as orquestras de rádio. Nesse caso, é muito comum encontrar arranjos que reafirmavam o padrão vocal da música de concerto, soando contrastante com a canção. Esse é o resultado de um arranjo que não se integra como parte da voz-melodia. Humberto Franceschi apontou a carência de estudo aprofundado a respeito desse tema (FRANCESCHI, 2001:).

O caso de haver cancionistas no tempo de Noel Rosa que faziam um uso de voz tributário do *belcanto* não exclui o fato de que datam desse período os primeiros registros dos grandes exemplos de performances nas quais a coloquialidade é referencial. No geral, a canção da década de 1930 viu a sua vertente acelerada, cômica e voltada para a dança (“reduzida” no samba) depurar, na voz-melodia, a coloquialidade presente e pressuposta nas canções anteriores – o que não impediu a sobrevivência de cantos menos coloquiais no centro (embora marginalizado) da produção de canções no Brasil.

Em contraponto, não é possível descartar o fato de que até 1927 as gravações eram produzidas pelo modo mecânico, o que demandava dos intérpretes um apelo à potência vocal, que talvez fosse mais uma “desnaturalização” (um ruído, de certa forma) da sua própria voz do que uma tributação à tradição do canto grandiloquente. Mas isso tampouco significa que o canto “coloquial” seja uma invenção da gravação elétrica, ela apenas pode captá-lo.

Esse é um aspecto realmente complexo com o qual devemos lidar. Temos construído neste trabalho a proposta de que a principal caracterização da canção se dá pela voz-melodia, porém, isso é algo que só realiza pela via auditiva, quer “ao vivo”, quer por registro fonográfico. Entretanto, se a tecnologia adequada para apreensão desse material surge em 1927, o repertório anterior precisa ser recuperado de alguma outra maneira, atentando para que não façamos julgamentos sem considerar esse contexto. Percebemos que, na leitura sobre a canção brasileira de um modo geral, há um apego à informação fonográfica, já que ela nos dá uma amostra direta da matéria da canção. Mas o disco é apenas uma amostra do universo da canção, resultado, inclusive, da atuação de uma série de filtros operados por diversos atores, dentre os quais a matriz proprietária do estúdio de gravação e dos direitos autorais do cancionista. É por isso que propomos a identificação de elementos da configuração da canção desde o final do século XVIII. Se temos registro fonográfico que comprova, dentre outras coisas, a coloquialidade em Sinhô e em Wilson Batista, temos registros textuais e relatos que nos fazem crer que Caldas Barbosa e Xisto Bahia também o foram.

Para pensar o processo de desenvolvimento das poéticas orais, Paul Zumthor lançou mão de uma noção fundamental: *movência*, à qual se associa a de *intervocalidade*.

Essa noção pode nos dar subsídios para esboçar uma resposta a uma das perguntas motivadoras deste trabalho – do que se trata a “consolidação” da canção na década de 1930? –

e assim, nos auxiliar a esclarecer um pouco mais os processamentos da voz-melodia, que estamos tentando identificar como o principal elemento da configuração da canção.

Zumthor nos diz que em uma sociedade puramente oral, a conservação de uma obra é entregue à memória. Dessa maneira, é por meio da reiteração que ela se mantém viva. Porém, a cada vez que ele é reiterada algo é, inevitavelmente, modificado, pois essas reiterações são, na verdade, “falsas”, no mínimo porque, em função de uma “individualidade irredutível da voz”, duas performances nunca podem ser exatamente iguais – e essas obras só existiriam em performance. A essas “incessantes variações recriadoras”, à “instabilidade radical do poema”, Zumthor chama de *movência* – e a “*movência* é criação contínua”, diz ele¹⁴⁹.

Um dos efeitos que nos interessa nesse processo é que “cada poema novo se projeta sobre os que o precederam, reorganiza seu conjunto e lhe confere uma outra coerência” (2010: 284-285). Em função desse movimento de “reformular” obras do passado, fragmentos de outros tempos e espaços ecoam na obra atual. Fazendo uma relação com as intertextualidades, Zumthor chama a esse fenômeno de *intervocalidade*.

A canção “Pelo telefone” é um claro exemplo de obra composta totalmente aberta às inter-relações de voz-melodia. Na análise desta canção implementada por Carlos Sandroni em *Feitiço decente*, vários fragmentos são identificados. Alguns “motivos” já estavam no nosso cancionário há pelo menos um século, contando com mais de uma variação¹⁵⁰. Nesse caso, talvez ajude a explicar a recorrência de alguns motivos textuais e (ou) melódicos o fato de a *intervocalidade* atuar “ainda com mais evidência quando os poetas em causa viveram no mesmo território” (1993: 147). Talvez isso também explique o fato de identificarmos traços do lundu e da modinha em grande parte do repertório que os sucedeu, tendo no Rio de Janeiro o lugar de origem ou de confluência dos principais traços presentes nos repertórios brasileiros de maior projeção. O livro de Sandroni, aliás, consegue mostrar uma série de aspectos

¹⁴⁹ As referências utilizadas para a elaboração desse parágrafo estão em (1993: 145), (2010: 283-285) e (2007: 65).

¹⁵⁰ Como é o caso do motivo da “perseguição policial” que abre a canção. Sandroni identifica uma versão cuja fonte data de 1830 e outra de 1916, ano que teve seu primeiro registro fonográfico. E vale a pena chamar a atenção para o fato de que há mais de uma versão gravada. Do motivo “Ai, se a rolinha – sinhô, sinhô”, foram encontradas ainda mais variações.

musicais e textuais que, entregues à movência, caminham do “lundu ao samba” – embora o autor não formule recorrendo a esses conceitos.

Se podemos, então, falar de relações alusivas a partir de *uma* canção, é, certamente, possível pensar na inter-relação da própria configuração da *Canção*. Assim, explicaríamos a constatação feita no capítulo anterior de que o formato de canção em 32 compassos não é uma configuração nova e tampouco traumática para a canção. Dentro da tradição da canção brasileira, esta sempre foi uma configuração possível.

É inegável, porém, que o século XX trouxe empreendimentos que marcaram profundamente a história da canção, inclusive no modo como atuaram sobre os aspectos explorados neste capítulo. A esse respeito Paul Zumthor disse: “A introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições da performance. Mas eu não creio que essas modificações tenham tocado na natureza própria desta.” (2007: 51) Também dessa forma pensamos a questão da voz-melodia e da canção em sua totalidade: há reorganizações decorrentes das novas tecnologias e da urbanização, mas nada que justifique pensar que a canção brasileira seja um produto do século XX e, mais precisamente, da indústria fonográfica.

De partida, a grande novidade para o universo da canção, olhando de hoje, parece-nos ter sido a possibilidade de apreender as performances da voz-melodia. Num primeiro momento (fase mecânica de gravação), a tecnologia empregada era precária e, em função disso, acreditamos que as análises dos elementos vocais devam considerar no registro fonográfico uma tipo especial de “ruído”. Sabemos que até 1911 as gravações da Casa Edison eram realizadas em um estúdio improvisado, o que comprometia a qualidade das gravações, mas, além do ruído ambiental e daquele gerado pelo próprio equipamento de gravação, havia a demanda de que o cantor intensificasse a voz para produzir os sulcos nas ceras dos cilindros, inicialmente, e, posteriormente, nos discos, acarretando uma performance que, possivelmente, não fosse a costumeira – uma intromissão na performance, um “ruído”.

Em menos de trinta anos, porém, se iniciaria uma nova fase, marcada pela tecnologia de gravação elétrica, com o uso de microfones. Desse período em diante, aquela coloquialidade presente em textos desde o final do século XVIII pôde ser registrada na

completude da realização cancional. Nesse período, quando também se intensifica a atuação das rádios, surgem os nomes e as canções que se inscrevem na fundação/consolidação da canção brasileira: a Época de Ouro. Outro ponto importante ocorrido durante a passagem de um sistema a outro é a instituição da figura do “autor” na música brasileira.

De um modo ou de outro, a introdução da gravação é, inevitavelmente, um ponto demarcador na história da canção brasileira. Não que em função dela tenham sido promovidas alterações na configuração da canção (inicialmente isso não parece ter acontecido), mas é que, se estamos propondo que a configuração da canção seja inscrita no que estamos chamando de *voz-melodia* e se essa voz só existe em performance, é só a partir de 1902 que temos acesso a registros diretos de obras da canção brasileira. O que precede a esse período só é acessado de modo indireto, reconstruindo a voz-melodia a partir da coleta de material oral, de depoimentos acerca da performance e recepção, de registros textuais das letras e de eventuais partituras. Talvez, a dificuldade de se pensar na canção brasileira de antes da era fonográfica, e mais precisamente, de antes da gravação elétrica, e até mesmo de assumi-la, advenha justamente do fato de os registros das *obras* serem parciais.

Talvez um dos efeitos mais marcantes da fonografia tenha sido a contenção da *movência* da canção, para o que também contribuiu o autor constituído. Enquanto a voz-melodia esteve entregue às reiterações da memória, o hábito que temos hoje de associar determinada canção a um autor específico era incomum e a variedade de versões de uma mesma canção era corriqueira. Soma-se a isso o fato de que a própria existência de um “autor” não se configurava como começou a se delinear a partir dos eventos de disputa de autoria por “Pelo telefone”, em 1917. O processo do registro somado à nova figura do autor gera o questionamento de hábitos antigos mantidos ainda por algum tempo. Sinhô, como dissemos no capítulo 2, era um “caçador de canções” pelas festas do Rio de Janeiro e defendia a naturalidade desse ato. Humberto Franceschi nos diz que muitas das canções do início do século se apropriavam de motivos populares de óperas italianas. O registro e a autoria imprimiram a noção de originalidade na medida em que tentavam tornar uma canção única, não disponível a recriações sem o risco da acusação de plágio.

Mas se a fonografia (assim como a escrita) promove em certa medida a “aniquilação dos efeitos” da *movência*, não o faz em medida suficiente para que ela desapareça (2010: 285). Por exemplo: “Isto é bom” e “Pelo telefone” contam ambas com versões diferentes gravadas, com variações significativas sobretudo na letra. E ainda é notório

o caso da canção “Cassino maxixe” (1926), que teve a letra substituída por Sinhô e gravada novamente sob o título “Gosto que me enrosco” (1929) – tendo autoria reivindicada por Heitor dos Prazeres.

De outro modo, a própria existência de versões diferentes de uma mesma canção – uma alteração menos incisiva mas igualmente significativa na *voz-melodia* – indica que a movência é mesmo um desejo do cancionista¹⁵¹, que, mesmo havendo uma versão de uma determinada canção, quer dar a ela outra possibilidade voz-melódica¹⁵². Por mais que a fonografia possa “eternizar” uma voz-melodia numa determinada versão, nada impede que muitas outras vozes-melodias se produzam dialogando com esta – às vezes reafirmando a função original, às vezes renovando sua função em outro “cenário”, às vezes alterando completamente o público inicial de tal obra (quando, por exemplo, uma canção de andamento lento ganha uma versão acelerada para ser executada num ambiente de dança).

Especialmente a partir da consolidação das tecnologias mais apropriadas para a gravação da voz, bem como do estabelecimento de meios eficientes para a sua divulgação, como o rádio e o cinema, o acesso à voz-melodia tornou-se cada vez mais mediatizado. O efeito direto dessa nova maneira de recepção foi a alteração profunda da relação de performance. O corpo do intérprete, seus gestos e o cenário são percebidos apenas na medida em que são aludidos a partir da escuta da voz. Os cancionistas brasileiros sempre foram bons em simular essa situação de presença, de que há alguém ali na canção falando com *você* (ouvinte), talvez para conseguir esse efeito, antes de gravar suas invenções, as testavam em ambientes apropriados, como na famosa Festa da Penha ou nos bares e blocos do Estácio.

A possibilidade de ampla reprodução de uma mesma performance da canção, com o cancionista devidamente creditado, fortaleceu enormemente esse “lugar” recém-inventado na década de 1930. Nascia, assim, o sistema de “estrelas”, estratégia de divulgação de obras fonográficas utilizada até os dias atuais. De resto, a “desencarnação” do *performer* caiu bem em uma sociedade na qual os ecos da escravidão ainda eram muito fortes – o samba ia para sala e o sambista ficava lá fora.

¹⁵¹ Para ilustrar, ainda podemos ter em mente o hábito popular de dar nova letra a canções de sucesso, atribuindo-lhe um conteúdo de crítica política, pornografia, campanha eleitoral, de torcida de futebol etc.

¹⁵² Nessas diferentes versões comumente se tem a mesma letra porém com alterações promovidas na melodia (melismas, alterações de tom, arranjos vocais, efeitos técnico-vocais), harmonia, dinâmica e arranjos.

Nesse cenário, o microfone vira um símbolo da consolidação das novas relações da canção – da voz, da melodia e da performance. O microfone, diz Zumthor, “cuja particularidade é a de conduzir a voz para além dos seus limites acústicos naturais, acresce sua espacialidade” (2005: 94-95)¹⁵³. A sua presença na capa de um disco indica que é um disco de canções, e quanto mais o cancionista é reconhecido pela voz, mais legítima é a relação do cantor com instrumento. Associado ao disco, aos estúdios das rádios e às transmissões cada vez mais distribuídas para outras regiões do país, para além do Rio de Janeiro, a canção brasileira se nacionaliza, unificando, pela voz-melodia, os ouvintes de quase todo o país.

Se esse contexto permitiu a associação de uma vocação para a comunicação com os meios adequados para amplificá-las, também demandou a criação de um cargo que atuou (atua) como um filtro entre um e outro: o programador. A ocupação deste cargo cabe a uma pessoa, mas não raro foi (é) muitas vezes orientado por interesses de grupos com grande influência no universo midiático. Então, além de parte do repertório de canções brasileiras, um repertório de canções estrangeiras, sobretudo americanas, passou a fazer parte do cenário cultural brasileiro, sobretudo a partir da popularização do cinema.

Finalmente, acreditamos ser possível arriscar, em seguida e à guisa de conclusão, uma resposta um pouco mais detida acerca de uma das questões que permeou este trabalho: “do que se trata a consolidação da canção na década de 1930?”

¹⁵³ E continua Zumthor, “Pois bem, toda a história dos festivais que se sucederam há um quarto de século está aí para ilustrar a extraordinária potência desse *medium* de natureza particular, uma vez que deixa subsistir, com a visão, a plena presença corporal”.

5 CONCLUSÃO

Partimos de um ponto de vista no qual, reconhecendo a forte série de eventos cancionais e extra cancionais que ocorreram por volta dos anos de 1930¹⁵⁴, recusávamo-nos a pensar sobre a canção a partir de um prisma que a reconhecesse como algo que tivesse sido criado pelo e para o mercado fonográfico, muito embora reconheçamos a aproximação prolongada por todo o século XX entre a canção e o mercado. Por isso tentamos identificar os elementos essenciais a partir dos quais se elaboram os sentidos da canção e chegamos à proposta de *voz-melodia*. Pudemos, assim, identificar a presença dos traços fundamentais da canção da década de 1930 por todo o período que a precedeu desde o final do século XVIII.

Consideramos, então, a possibilidade de tratar-se de um prisma mais mercadológico do que estético esse de pensar na canção brasileira a partir da fonografia. Ou seja, grande parte das leituras sobre a canção brasileira tem como baliza os eventos ocorridos a partir da instalação da indústria fonográfica – mais precisamente, a partir da gravação elétrica¹⁵⁵. Também o fato de os cancionistas terem se dedicado à criação de canções destinadas ao entretenimento não foi resultado do agenciamento do mercado, mas algo profundamente arraigado à tradição da canção brasileira (assim como a composição de canções sentimentais).

De uma maneira ou de outra, porém, os estudos sobre a canção se detiveram em aspectos derivados da *voz-melodia*: letras, intérpretes, compositores, melodias etc.

O repertório do mercado do disco é, porém, um repertório filtrado. A própria fonografia atua como um filtro. Não cabe tudo nela. Uma das consequências mais importantes da atuação desse filtro foi a seleção dos gêneros a serem divulgados. Como dissemos anteriormente, a década de 1930 viu o samba e a marchinha dominarem a programação radiofônica. Isso gerou algo como uma “metonimização” da canção brasileira. Lemos numa determinada passagem em Marcos Napolitano (2007: 31):

¹⁵⁴ Referimo-nos a aspectos tomados com maior ou menor profundidade no corpo do texto, como o surgimento de cancionistas identificados com as novas possibilidades de realização da canção – como Sinhô, Mário Reis, Francisco Alves etc.; as novas tecnologias de gravação e difusão; e a nova realidade política que viabiliza, por exemplo, o apadrinhamento do carnaval por parte do estado.

¹⁵⁵ Marcos Napolitano, por exemplo, diz que a “invenção da pequena tradição da canção brasileira” é gerada a partir de um encontro sociocultural entre elites e camadas médias “em processo de afirmação de valores nacionalistas” e as classes populares “em busca de reconhecimento cultural”. Todo esse processo foi viabilizado por “narradores” associados às fontes fonográficas (NAPOLITANO, 2007: 27).

O Carnaval se expandia, a partir das escolas de samba, o mercado musical adotava o gênero cada vez mais, mas ainda faltava muito para o samba – e, por extensão, para a música popular – ser reconhecido como monumento da cultura brasileira pelas elites letradas.

O historiador está refletindo, nesse caso, sobre o estabelecimento de uma música popular brasileira, cuja tradição reconhece como uma “invenção”, conveniente para as elites em busca de formação de valores e para as classes populares em busca de reconhecimento cultural (NAPOLITANO, 2007: 27). Essa invenção passou, porém, pela artificialidade de tomar uma parte, o samba, por toda a música popular brasileira, como é indicado no próprio trecho citado.

Quando pensamos, no segundo capítulo, no samba como o fruto de uma “redução”, pretendíamos reconhecê-lo como um gênero sagazmente constituído pela síntese prática de diversas sonoridades brasileiras – e, por isso, extremamente “eficaz” e paradigmático –, mas também que havia uma outra grande quantidade de gêneros que, de alguma maneira, foram suprimidos.

Mas, se, por um lado, foram deixados de lado dessa tradição inventada, por outro, num exemplo da força potente da memória e da *movência*, ressurgiram em diversas outras ocasiões para “forçar” uma entrada nesta tradição. Como o *scottisch/xote*, que depois de forte presença no final do século XIX passa por um período de “dormência” ante as escolhas do “programador”, mas ressurge para o grande público e se firma como um dos mais populares gêneros de canção festiva, desde o Sul (com Teixeira, por exemplo) até o Nordeste (cuja expressão mais simbólica é Luiz Gonzaga).

De todo modo, o fato de o samba ter sido tomado como sinônimo de “música popular brasileira” ajuda a compreender os motivos da demarcação da consolidação (ou da modernização, como vemos em alguns autores) da canção brasileira na década de 1930. No livro fartamente citado *Feitiço decente*, Carlos Sandroni demonstra como o samba surge como gênero (em 1917) e como se transforma ao longo dos anos 1920 para se consolidar como gênero moderno e urbano (nesse caso o autor adota, inclusive, um prisma primordialmente estético, a saber, a transformação dos modos de uso da síncope).

É sintomático, então, demarcar a consolidação da canção brasileira pela consolidação do samba. Porém, por mais fundamental que o samba seja para a história de

nossa cultura, para compreender a canção brasileira não podemos deixar de lado a variedade musical da qual ela é formada.

A ideia de *voz-melodia*, então, que antecede o gênero, embora inevitavelmente incapaz de refletir sobre a totalidade da canção, dada a diversidade de suas significações e usos, pretende propor uma maneira de pensá-la considerando elementos cancionais que organizam as configurações e reconfigurações, tradição e reinvenção, síntese e dispersão recorrentes no cancionário brasileiro¹⁵⁶. A eficiência de tal conceito, porém, precisará ser melhor testada com o amplo e diverso repertório da nossa canção, sobretudo do século XX, cujo material é vasto e complexo. O ponto de chegada desta tese, portanto, pode ser apenas o ponto de partida, iniciada já neste... “ponto”.

¹⁵⁶ Devemos parte da elaboração deste parágrafo a um comentário feito pelo professor Benito Rodriguez na banca de qualificação. Esperamos ter aproveitado com justeza sua consideração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In Coleção os pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.

_____. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp: 2011.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Ed. Martins, 1977.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. "Villa-Lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas". In Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.27, p.210 –220, set. 2007 - ISSN: 1676-2584

ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia brasileira: textos reunidos de um militante do nacionalismo musical*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1983.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, ALFREDO. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

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

DENNIS, Ferdinand. “Resumo da história literária do Brasil”. In CESAR, Guilherme. *Historiadores e críticos do romantismo – 1: a contribuição europeia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.

FERLIM, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas : diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Campinas, IFCH-Unicamp, Dissertação de Mestrado, 2006, 205p. – (Orientadora: Maria Clementina Pereira Cunha)

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade*. XII Colóquio de Geocrítica. 2012. Bogotá. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2012/actas/08-N-Nobrega.pdf>.

FRACESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Walter. *Bim bom, a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1999.

GARCIA, Walter. “Está mais fácil trabalhar com canção popular-comercial no Brasil?” *In* Cultura e Pensamento, Nº 3, Brasília, dezembro de 2007.

GAVA, J. E. Linguagem Harmônica da Bossa Nova, São Paulo, Ed. UNESP, 2002.

GILLER, Marília. *Tupynambá Jazz-Band - fragmentos musicais: o fox-trot na cultura paranaense em 1930*. Faculdade de Artes do Paraná. Disponível em http://www.academia.edu/2032995/TUPYNAMBA_JAZZ_BAND. Último acesso em 12 de fevereiro de 2013.

GIRON, Luís Antônio. *Mario Reis: o fino da bossa*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GROOVE, DICIONÁRIO DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GROUT, D.J., PALISCA, C.V. *História da Música Ocidental*, 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2011.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura no imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

LIMA, Edilson V. de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001. Acompanha CD.

_____. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2010. (Orientação Régis Duprat).

_____. “A modinha e o lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil”. *In* Revista Textos do Brasil: Música Erudita Brasileira. Nº 12. Brasília.

LIMA, Judson G. de. *Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro*. Dissertação de mestrado defendida sob orientação do Prof. Doutor Benito M. Rodriguez, Estudos Literários, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPR, Curitiba, agosto 2007.

LIMA, L. Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1981

LISBOA JUNIOR, Luis Américo. *Xisto Bahia: o mais importante artista baiano do século XIX*. Universidade Estadual de Santa Cruz, s/d. In *Anais Eletrônicos II Encontro Estadual de História ANPUH-BA Encontro Estadual de História (2004 : Feira de Santana) Historiador “a que será que se destina?”: Dilemas e perspectivas na construção do conhecimento histórico.* – Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2004. Disponível em http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/luiz_americo_lisboa_junior.pdf

MAMMÌ, Lorenzo. “Erudito/Popular”. In PAIVA, Márcia & MOREIRA, Estér. *Cultura: substantivo plural*. Rio de Janeiro/São Paulo: CCBB/Ed. 34, 1996.

MATOS, TRAVASSOS & MEDEIROS (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!: do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 208.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MORAES FILHO, Mello. *Serenatas e Saraus, Vol. 1*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro Editor, 1901. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01195330#page/1/mode/1up>

_____. *Serenatas e Saraus, Vol. 3*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro Editor, 1902. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01195330#page/1/mode/1up>

_____. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal ,Conselho Editorial, 2002.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870). Biblioteca Nacional. Ministério da Educação e Cultura. 1962. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285826.pdf acesso em 30/03/2012

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2002.

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

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo – O Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Editora Annablume: Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, S. R. *Literatura e música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

OLIVEN, RUBEN GEORGE. CULTURA E MODERNIDADE NO BRASIL. São Paulo Perspec., São Paulo, v. 15, n. 2, Apr. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16/01/2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200002>.

O trovador: collecção de modinhas, recitativos, árias, lundus. etc. Volume I, 1876.

QUINTERO-RIVERO, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: FAPESP/ANNABLUME, 2000.

RENNÓ, Adriana de Campos. *Violando as regras: uma (re)leitura de Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1999.

RENNÓ, Adriana de Campos. *A sensualidade atrevida e o erotismo ameno: o lundu de Caldas Barbosa e o Rondó de Silva Alvarenga*. 2007 http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2007/02_2007.htm - Revista Labirintos

RODRIGUEZ, Benito Martinez. *O que lêem os clássicos: inclusões, exclusões e construções canônicas*. In *Revista Letras, Curitiba*, nº 9, p. 239-255. Editora da UFPR.

ROSA, Guimarães. *No urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

_____. “Adeus à MPB”. In CAVALCANTE, B. et alli (Org.). *Decantando a república*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SANTIAGO, Silviano. In ANTELO, R, et alii (orgs.). *Declínio da Arte – ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic/Letras contemporâneas, 1998.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuzi H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol.1: 1901-1957)*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Paulo da Costa e. Comparar o incomparável: uma aproximação entre Tom Jobim, Debussy e Monet. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, June 2010 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100008&lng=en&nrm=iso>.

Acesso 13 Nov. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100008>.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SPINA, Segismund. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Manual de versificação românica medieval*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

TAGG, Philip. *Analisando a música popular: teoria, método e prática*. In, *Em Pauta*, 14. 2003, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: 5-42. (Revista do Programa de Pós-Graduação em Música).

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Ed. Atual, 1986.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz & LOPES, Ivã C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seus canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

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

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

_____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ULHÔA, Marta. *Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular*. Cadernos do Colóquio, UNIRIO, 2000. Disponível no site: <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/issue/view/5>

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

VIANNA, Hermano. *Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2007. p, 110.

VIEIRA, Caroline Moreira. “Ninguém escapa do feitiço”: música popular carioca, afroreligiosidades e o mundo da fonografia (1902-1927). São Gonçalo: UERJ, Dissertação de mestrado, 2010 (Orientadora: Joana D’Arc do Valle Bahia)

XAVIER, M. F. e MATEUS, M. H. (orgs.) 1990-92 – orgs. *Dicionário de Termos Linguísticos*. Lisboa: Edições Cosmos; Associação Portuguesa de Linguística - ILTEC. Verbetes “Consoante”.

WASSERMAN, Maria C. & NAPOLITANO, Marcos. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. “Getúlio da Paixão Cearense”. In SQUEFF & WISNIK. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. In NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

_____. “Cajuína transcendental”. In BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura medieval”*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SITES

Biblioteca Nacional Digital Brasil: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/externo/busca.asp>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <http://www.dicionariompb.com.br>

Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 29, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04746>.

Instituto Memória Musical Brasileira: <http://www.memoriamusical.com.br>

Instituto Moreira Salles. Acervo de Música: <http://acervo.ims.uol.com.br>

OUTRAS FONTES

Goyaz Poesia: festival de poesia de Goyaz. DVD. Direção: Ricardo Schmitt Carvalho
Produção e Roteiro: Adalberto Müller. Gravado entre os dias 23 e 26 de março de 2006.