

“MUSICA LIGEIRA” NO PENSAMENTO SOBRE A MUSICA POPULAR NO BRASIL

Lucila Pereira da Silva Basile*

Resumo:

A expressão música ligeira foi empregada pelo músico cearense Zacarias Gondim, em 1903, em sua historiografia da música brasileira ao referir-se ao repertório dos salões vinculando o tipo de música e compositores, no caso, designados “amadores”, a um sentido qualitativo. Suspeitando que esta expressão refere-se a repertório e práticas musicais emergentes das cidades modernas, portanto, uma categorização histórica, processou-se uma revisão da expressão procurando identificar se o repertório mencionado por Gondim é percebido pelos historiadores da música brasileira e se o seu entendimento é o mesmo. Foram tomadas como documentos para a dialogia com Gondim as recentes revisões bibliográficas da historiografia da música popular brasileira dos autores Vinci de Moraes, Carolina Dantas, Martha Abreu, Marcos Napolitano e Mariana Wasserman, além de outras fontes inéditas como Aloísio de Alencar Pinto.

Palavras Chave: música popular; música ligeira; Zacarias Gondim; narrativas.

Abstract: The expression "light music" was used by Zacarias Gondim in 1903, in his historiography of Brazilian music, referring to the repertoire of salons linking the type of music and composers, in the case called "amateurs" to a qualitative sense. Suspecting that this expression refers to the repertoire and emerging musical practices of modern cities, therefore, a historical categorization, a revision of the expression was processed trying to identify if the repertoire mentioned by Gondim is perceived by the historians of the Brazilian music in the same sense. The recent bibliographical revisions of the historiography of Brazilian music by authors Vinci de Moraes, Carolina Dantas and Martha Abreu and Marcos Napolitano and Mariana Wasserman, as well as other sources such as Aloísio de Alencar Pinto were taken as documents for dialogue with Gondim.

Key Words: popular music; light music; Zacarias Gondim; narratives.

Recebido: em 30 de novembro de 2017

Aprovado: em 23 de janeiro de 2018

* Doutora em História Social da Cultura pela UFMG. Professora do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará.

Introdução

Percorrer a bibliografia sobre a História da Música Brasileira, portanto, no sentido de seu exame, evoca uma sensação semelhante à travessia das *Passagens*¹ benjaminianas - galerias iluminadas, cobertas por vidros, onde se amontoam lojas e magazines, vitrines de luxo, bem assim uma multidão de anônimos transeuntes; uma dentre as muitas “fantasmagorias” da Modernidade. O que isso tem a ver com a bibliografia sobre a música brasileira? Tal associação parece imprecisa e tensa, no entanto, se tomar a imagem das *Passagens* como um fragmento de um mosaico, cujas unidades se associam por um mesmo *pathos*, não será difícil perceber a proximidade entre ambas: a escrita da História da Música no Brasil teve sua narrativa constituída, até pouco mais da segunda metade do século XX, tal qual uma vitrine dos *capolavori* e seus respectivos autores dispostos em galerias temáticas. Estas, por sua vez, desenvolvidas ora pelas relações cronológicas, ora por suspeitas afinidades estilísticas, ou como ‘produto autêntico’, assim como as vitrines com suas lustrosas e seletas mercadorias descritas nas *Passagens*.

Tal qual vitrines, nestas narrativas, é possível perceber as evidências de uma seleção dos desvelos, dos projetos políticos, bem como de alguns dos mecanismos daqueles que escreveram a História, comprometidos com suas versões e afinados com seus respectivos ‘horizontes de expectativas’. Não se intenciona aqui a emissão de avaliações aos historiadores da música pelas suas seleções e recortes. Faz-se necessário, todavia, apontar quais procedimentos ideológicos dominantes influíram para que determinado repertório não fosse comentado e cada vez mais rejeitado ao longo da história.

Considerando o aspecto normativo, na historiografia da música brasileira, são irrisórias as referências à ideia de “música ligeira”. Praticamente poucos dicionários e enciclopédias dão notícia dessa expressão. Ela aparece, sendo empregada de modo esparso, por historiadores e pensadores, inclusive, alguns bem recentes. A dicção urde em Tinhorão,² Mercedes Reis-Pequeno,³ Kiefer,⁴ Napolitano,⁵ Burnett,⁶ Bessa,⁷ só para citar alguns. Intuem-se sobre a música a que se referem, contudo, em nenhum há comentário que permita dimensionar o que representava historicamente.

¹ Walter Benjamin *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

² Em Tinhorão aparece a expressão “teatro ligeiro”, ou “artistas ligeiros”, porém transcrevendo outro autor. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976, p. 123.

³ REIS-PEQUENO, Mercedes. “A imprensa no Brasil”. In: *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e folclórica*. 2ª Ed. São Paulo: Publifolha e Art Editora, 1998, p.372.

⁴ KIEFER, Bruno. *Raízes da música popular brasileira: da modinha e lundu ao samba*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2013, p.88.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 20.

⁶ BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Ed. UNIFESP, 2011, p.185.

⁷ BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha*. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010, p. 177.

A revisão a seguir está apoiada nos estudos recentes que analisam de forma crítica a bibliografia referente à História da Música Popular no Brasil. Os artigos selecionados para a revisão surgem no ano 2000 e foram escolhidos porque representam os estudos com os quais é possível demonstrar esses processos seletivos, como a ideia de tradição na música brasileira, a apologia da música mestiça como fator diferencial, a defesa do que se pensou como música autêntica, no caso, o samba, ou, ainda, porque a expressão *música popular brasileira* evoca uma identidade musical embasada em determinados conteúdos considerados denotativos dessa brasilidade (a síncope, “acentos bárbaros”, “melancolia”, entre muitos outros aspectos).

Destes estudos que trazem uma revisão dessa bibliografia, foram pioneiros Wisnik (1980)⁸ e Vianna (1995),⁹ porém aqui se detêm as revisões postuladas com início no ano 2000. Dentre os mais recentes, destacam-se, Marcos Napolitano (2000)¹⁰ e (2001),¹¹ Carlos Sandroni (2004),¹² Elizabeth Travassos (2005),¹³ Vinci de Moraes (2007),¹⁴ Martha Abreu e Carolina Dantas¹⁵ (2007), Mareia Quintero-Rivera (2000)¹⁶, Juliana Pérez Gonzalez (2013)¹⁷ e (2015),¹⁸ com pesquisas específicas que promoveram uma revisão fundamental à compreensão da história da música no Brasil.

Adianta-se a informação de que, no Brasil, quase não é possível definir, ou mesmo demonstrar, o que estaria sob a denominação, “música ligeira”; tampouco o que se percebe como um conjunto de qualidades aneladas, - “amadores, de estilo sentimental que fizeram “música ligeira”,¹⁹ - na formulação do músico cearense Zacarias Gondim, em 1903. Essa expressão não foi, até o momento, analisada.²⁰ Somente por intermédio das pistas sobre o que foi descartado ou repellido pelos discursos empenhados em definir o que seria a *música brasileira* é que se torna possível circunscrever essa música. Para emergir esse processo de como foi, ou não foi abordada a música em questão, é preciso ouvir as muitas narrativas sobre a mesma, aqui resumidas nos

⁸ WISNIK, José Miguel e SKEFF, Enio. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

⁹ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2004.

¹⁰ NAPOLITANO, Marcos e Maria Clara WASSERMANN. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167 -189. 2000.

¹¹ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

¹² SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa e EISENBERG, José (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

¹³ TRAVASSOS, Elizabeth. “Pontos de escuta da música popular no Brasil”, In *Música Popular na América Latina: Pontos de Escuta*. Martha Ulhôa e Ana Maria Ochoa (organizadoras). Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

¹⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de, “História e historiadores da música popular no Brasil”, In *Latin American Music Review*, volume 28, number 2, Fall/Winter 2007.

¹⁵ ABREU, Martha e DANTAS, Carolina. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 -1920”. In *Nação e cidadania no Império: novas horizontes*. José Murilo de Carvalho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

¹⁶ QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: ideia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: FAPESP/Anablume, 2000.

¹⁷ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música populeasca na obra musicológica de Mário de Andrade. *Rev. Inst. Bras.*, São Paulo, n.57, p. 139-160, dez. 2013.

¹⁸ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular*. São Paulo: Intermeios, 2015.

¹⁹ GONDIM, Zacarias. “Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará” In: *Comemorando o Tricentenário dos portugueses no Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903. p.32.

²⁰ Este artigo é parte da tese onde a expressão foi analisada sob a perspectiva histórica. BASILE, Lucila P. S. “O piano na praça. “Música ligeira” e práticas musicais no Ceará (1900-1930)”. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015. (370f.)

aspectos que interessam a essa discussão e, só assim, será possível, então, identificar, mediante o silêncio sobre esse repertório o que se passou em relação a isso.

Os autores estudados que analisaram a historiografia da música brasileira têm em comum o fato de tangerem com uma mesma tensão: as formulações em torno do que seja a música popular brasileira. Antecipa-se esse aspecto, advertindo, com Sandroni para a noção de que,

[...] a ideia de “música popular” tem um pressuposto comum à ideia de república: trata-se, é claro, da ideia de “povo”. Quem pensa em música popular brasileira tem em mente alguma concepção de “povo brasileiro”, tanto quanto quem adere a ideais republicanos”.²¹

Os Primeiros Folcloristas: Fins do Século XIX Até 1920

Iniciando com Abreu e Dantas,²² - as autoras demonstram que a música foi, desde finais do século XIX, com os primeiros folcloristas,²³ um fator importante para se pensar a mestiçagem como valor e cultura original, cujas diferenças implícitas, tais como os lugares sociais e origens étnicas, estão, segundo a maioria dos autores, harmonizadas espontaneamente pela música. Estes folcloristas e memorialistas, na sua maioria médicos, literatos, políticos etc. “eram bastante otimistas em relação ao que definiram e divulgaram como tradições musicais populares, brasileiras e mestiças”²⁴ e neles se percebia que havia “uma saída possível e promissora, em termos culturais, e não apenas raciais para a nação”.²⁵ Suas muitas contribuições à historiografia da música no Brasil foram, por muito tempo, desconsideradas, porque estiveram enquadradas como “pouco científicas” e “insuficientes”.²⁶ Essa perspectiva, da música como um caminho para o amálgama das raças e conflitos sociais, faz coro com Zacarias Gondim, a fonte e com o qual se fará uma aproximação. Ele igualmente pensava que “essa liga dos metais”,²⁷ metáfora para as raças, deveria acontecer com o passar do tempo, por via de uma “longa convivência dos costumes”²⁸ das raças, manifestar-se-ia uma nacionalidade. Isso, na sua óptica era uma perspectiva, como na maioria dos autores.

²¹ SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa e EISENBERG, José (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004. p. 25.

²² Esse artigo situa-se no debate entre duas teses sobre o período, conforme as autoras, a primeira, “[...] defendida por historiadores nos anos de 1980-1990, é a de que o pensamento intelectual da chamada *Belle Époque*, especialmente na capital da República se voltava preponderantemente para valores externos e para a europeização dos costumes” [...] a outra, “decorrente da anterior é a de que as manifestações populares em geral, e musicais em particular, teriam sido amplamente desvalorizadas e condenadas nesse período pelo meio intelectual”. ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 127.

²³ Transpondo o período coberto pesquisado pelas autoras Abreu e Dantas, ressalta-se que a legitimação do samba, como o produto brasileiro e uma representação nacional, já se esboçava em 1875, aparecendo nas anotações de Capistrano de Abreu. O autor considerava que, “[...] o samba é uma das mais fiéis expressões do povo brasileiro. Com efeito, o samba pertence-nos como os jogos olímpicos à Helade e os gladiadores à Roma. Examinai-o, estudaí-o com simpatia, e vereis quanta luz projetam sobre o caráter nacional os sons melancólicos da viola, a inspiração cismarenta do cantador, as danças, ora tristonhas e indolentes, ora ressumbrando no calambuchado do baião e no sapateado do pesqueiro um não sei quê de vertiginoso e exaltado.” ABREU, Capistrano de. *Ensaio e estudos* (crítica e história). 1ª série, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975, p. 45.

²⁴ Idem, ibidem.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem, p. 126.

²⁷ GONDIM, Op. Cit. p.14.

²⁸ Idem.

A música dos afrodescendentes, dos índios e da herança portuguesa foi valorizada como tradição original, e seus atributos mais comumente lembrados são o “temperamento poético”, “a alma cheia de amor e sofrimento”, “a expressão espontânea de gênio do nosso povo” e “os tons nostálgicos [...] com acentos bárbaros de desesperança”.²⁹ Essas qualificações eram comuns nas primeiras narrativas da música brasileira, na tentativa de caracterizá-la. Como anotam as autoras, e é fato amplamente discutido, os folcloristas “não conseguiram escapar de determinados preconceitos”,³⁰ especialmente com relação aos negros, com a remissão frequente a “tipos primitivos”,³¹ e a cultura como “ignorante e analfabeta”.³² Ao que parece, havia a intenção de reposicionar essa percepção no pertinente à constituição do ‘povo’ brasileiro, um aspecto de alta tensão, levando-se em conta as teorias raciais então urgentes. Pode ser, que esse movimento pela assimilação dos afrodescendentes e índios, mediante o reconhecimento de sua dor, como sugerido na poética musical e expresso na significação do martírio a ser lembrado (“langor e melancolia”, “cheios de desesperança”, “tons nostálgicos”),³³ fosse uma tentativa de mudar o *ethos* da nação, de bárbara e cruel para nova e criativa.

Os primeiros folcloristas investiram na catalogação e descoberta do que é mestiço ou de uma música mestiça. Seu principal intelectual, Sílvio Romero (1897),³⁴ focado na diferença entre agentes criadores e os transformadores, promovia uma complexa taxionomia das canções populares e tinha, no mestiço, o agente transformador, mas, sobretudo, criador e protagonista desse universo popular.³⁵ Júlia Brito Mendes,³⁶ cujo prefácio do livro *Canções Populares do Brasil*, de 1911, por exemplo, enaltece a “fusão das raças que se operou e ainda está se operando” do “povo” brasileiro e Alexina de Magalhães Pinto³⁷, no seu livro de canções brasileiras, faz denotar a valorização da liga portuguesa, africana e indígena como contraposição ao estrangeirismo que, conforme a autora, “tende a desagregação” dos costumes brasileiros. Mello Moraes Filho³⁸ publicou os *Cantares Boêmios*, em 1900, em que reconheceu e citou “músicos negros e mestiços”,³⁹ “tocando com grande habilidade violões, pianos e violinos nas cidades do interior”.⁴⁰ Guilherme de Mello,⁴¹ autor da *História da Música no Brasil, desde os*

²⁹ ABREU e DANTAS, Op. Cit., p.140.

³⁰ ABREU e DANTAS, Op. Cit.,p.140.

³¹ GONDIM, Op. Cit.,p.15.

³² Referências comuns encontradas entre os intelectuais do período estudado. ABREU e DANTAS, Op. Cit., p.140.

³³ ABREU e DANTAS, OP. CIT., p.140.

³⁴ ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves e Cia.,1897.

³⁵ Idem, p. 16.

³⁶ MENDES, Júlia de Brito. *Canções Populares do Brasil – coleção escolhida das mais conhecidas e inspiradas modinhas brasileiras, acompanhadas das respectivas músicas a maior parte das quais transladada da tradição oral pela distinta pianista d. Júlia de Brito Mendes*. Rio de Janeiro, Livraria Cruz Coutinho, 1911,p XL, apud ABREU e DANTAS, Op. Cit.,p. 131.

³⁷ PINTO, Alexina Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo, e danças populares*. Rio de Janeiro: São Paulo e Belo Horizonte, Livraria Francisco Alves, 1911 (Coleção Icks, série A, Biblioteca Infantil),p.194, apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 138.

³⁸ MORAES FILHO, Mello de. *Cantares brasileiros*. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho,1900,p.XII. Apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p.132.

³⁹ Idem.

⁴⁰ MELLO MORAES apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p.132.

⁴¹ MELLO, Guilherme de. *A Música no Brasil*. Bahia: Tipografia São Joaquim, 1908, p.3. Apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p.135.

tempos coloniais até o primeiro decênio da República, via uma relação entre a música popular e a identidade nacional. Para ele, se reconhece a “arte musical de um país”, “consultando-se a influência dos povos que contribuíram para a constituição de sua nacionalidade”.⁴²

Como assinalaram Abreu e Dantas, “nem todos os autores, deixaram de valorizar a música popular urbana”,⁴³ e acrescenta-se que, em Guilherme de Mello, Mello Moraes Filho, por exemplo, foram referidos nas suas publicações aqueles autores da música de salão e feita a menção as suas composições com domínio das valsa, *shottische*, polca, todos gêneros estrangeiros. Na definição do que é ‘a’ música brasileira, contudo, era claro o discurso em prol de uma música mestiça que, aos poucos, vai ficando cada vez mais seletivo. Já se falava, por exemplo, em “repatriar a música brasileira exilada das nossas grandes cidades e dos salões, honrá-la nos seus cultores e intérpretes”.⁴⁴ Ora, se há intenção de repatriar, é porque algo diferente já ocupava o lugar daquilo que era percebido como próprio ou local. Por sua vez, é possível pensar que esse ‘próprio’, objeto de catalogação e pedagogia,⁴⁵ já estava um tanto ilhado, seja nas periferias das grandes cidades, seja nas zonas rurais. Conforme Abreu e Dantas, comentando a propósito de Afonso Arinos,

Em sua visão, de acordo com as concepções dos folcloristas, não era interessante contrariar, com doutrinas sem raízes na natureza, as tradições, os costumes, a organização espontânea dos povos. Claro, entretanto, que toda essa valorização das “tradições musicais nacionais” exigiria uma separação entre o que havia de trigo do joio – uma espécie de censura – nas “canções triviais”. Afinal, “no desvario das orgias” poderiam estar refrões ou “coplas brutais e grosseiras”. Para o autor, se a “musa popular era essencialmente ignorante, não deixava de ser profundamente genial”.⁴⁶

Com respeito à música urbana, é notória a percepção de um liame entre a “geografia social” e as manifestações culturais autênticas, esboçadas, inclusive, nas charges de Raul Pederneiras.⁴⁷ Na charge, ele ilustra o tipo de repertório de acordo com bairro no Rio de Janeiro. O salão estaria entre a aristocracia e a música dos violões que ocupava o lugar de baixo da gravura. Em 1906, o literato Olavo Bilac, por exemplo, percebia um “artificialismo dos bailados”⁴⁸ nos bairros nobres do Rio de Janeiro, enquanto que uma música de dança mais “criativa e original”,⁴⁹ referindo-se ao maxixe e ao samba, se dava nos bairros habitados por negros, localizados na zona portuária. Abreu e Dantas comentam os argumentos do Poeta:

⁴² Idem.

⁴³ ABREU e DANTAS, Op. Cit., p.127.

⁴⁴ ARINOS, Afonso. “Música Popular”, *Kosmos*, ano 2,n.4, abril 1905.. Apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 133.

⁴⁵ Os livros de Alexina Magalhães eram para ser usados na escola fundamental. No Ceará, o autor Juvenal Galeno, tido como um dos primeiros folcloristas, também publicou poesia popular para ser cantada nas escolas. GALENO, Juvenal. *Quem com ferro ferir com ferro será ferido e Canções da Escola*. Org. Raimundo Netto. Fortaleza: Comercial, 2010. Coedição com a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

⁴⁶ ABREU e DANTAS, Op. Cit.,p.133.

⁴⁷ Ver reprodução anexa. PEDERNEIRAS, Raul. “Diz-me o que cantas...darei de que bairro és” In: *Modernismo e música brasileira*. TRAVASSOS, Elizabeth. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 38.

⁴⁸ BILAC, Olavo. (pseud. Fantasio), “A dança no Rio de Janeiro”, *Kosmos*, ano III, n.5, maio 1906, apud ABREU e DANTAS, Idem.

⁴⁹ Idem.

Na Saúde se dançava o samba: “uma fusão de danças”, que misturou o “jongo”, os “bataques” africanos, o “cana-verde” dos portugueses e a “poracé” dos índios. Segundo Bilac, “[...] as três raças fundem-se no samba, como n’um cadinho”, fazendo desaparecer “[...] o conflito das raças” e absorvendo “[...] ódios da Cor”. Portanto, concluía o poeta: “O samba é, - se me permitis a expressão – uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite.” Era na música e na dança – no samba, especificamente – que se harmonizavam as raças, as diferenças e os conflitos, daí nascendo a nossa originalidade como nação.⁵⁰

Ao mesmo tempo em que se preocupavam em destacar uma música popular original e mestiça, havia também entre os protagonistas examinados aqueles que se contrapunham à música erudita, pois, para alguns, ela não possuía afinidades com a cultura local. Essa sugestão se manifesta, por exemplo, com Catulo da Paixão Cearense, quando da publicação de sua coletânea de modinhas:

[...] nós que preferimos uma modinhas, uma canção rústica, um lundu requebrado a um qualquer trecho de Wagner, que não compreendemos, e que não nos produz a mínima sensação...não nos importamos com o pedantismo [...] dos que menoscabam do violão, por ele, dizem, o instrumento dos desocupados e perdidos[...] Concluo, lamentando não ver neste volume, o que seria um trabalho colossal, todas as nossas ternas, meigas, doces e saudosas modinhas brasileiras, preciosas joias...Mas, ainda assim, os srs. Quaresma vão prestando, conscientemente, inestimável serviço à *literatura mais nacional – a do povo*.⁵¹

Nos anos 1920, como demonstram as autoras, Coelho Neto, ao lado de Afonso Arinos, Lindolfo Gomes e Alexina Magalhães, “buscavam através do folclore uma pedagogia nacional”. Renato de Almeida, autor da *História da música brasileira*, publicada em 1926, sintetiza a ideia de que, a música popular “era a voz da terra, que moldaria a arte brasileira”.⁵² Ao que parece, uma das complexidades dessas formulações é o fato de que elas não “eram mera especulação do mundo letrado”.⁵³ Como salientam as autoras,

[...] as músicas e as poesias populares – irreverentes, obscenas ou graciosas – estavam nas ruas, nas festas e nos teatros mais finos. Faziam parte da vida, do lazer e das demandas políticas de setores populares. O trabalho dos folcloristas, então, também era fruto de diálogos e conflitos culturais entre diferentes e desiguais, travados cotidianamente.⁵⁴

Se, por um lado, a música tinha trânsito livre, Abreu e Dantas anotam que para os sujeitos praticantes não era bem assim:

⁵⁰ ABREU e DANTAS, Op. Cit. p. 134.

⁵¹ CEARENSE, Catulo da Paixão. *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*. 25ª Ed. Rio de Janeiro, Livraria do Povo, 1908, apud ABREU e DANTAS, Op. Cit., p. 130.

⁵² ALMEIDA, Renato de. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926, p.15-6.

⁵³ ABREU e DANTAS, Op. Cit. p. 129.

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

[...] não havia muito espaço para as considerações sobre os conflitos, perseguições e subversões que envolviam as manifestações culturais dos sujeitos sociais qualificados muitas vezes como “analfabetos” e “ignorantes”. Lundus executados nas ruas e nos salões e modinhas cantaroladas por libertos certamente tinham significados muito diferentes dos previstos e não devem ter sido considerados pelos próprios agentes musicais, ou por autoridades policiais, de uma forma tão coesa. Muito menos como únicos sinais de uma positiva identidade cultural nacional.⁵⁵

Aspecto importante é o fato de que os folcloristas, como anotado, embora muitas vezes fruissem com esse repertório, “não enxergaram as condições econômicas e sociais em que se encontram os próprios sujeitos”.⁵⁶ E aqui abre-se um aparte sobre essa questão social, inserindo Zacarias Gondim nesse debate, com os demais autores considerados por Abreu e Dantas. Zacarias toma grande parte de seu artigo para enfatizar a condição precária dos músicos no Brasil, sobretudo, ressalta ele, porque são os negros e mulatos a maioria a realizar as artes no país. O seu argumento era o de que as artes não eram valorizadas pelas elites, e, por isso mesmo, por ser de menor valor, a música era conduzida por negros e mestiços. Os salários irrisórios dos músicos das bandas, a falta de escolas e de incentivo do Governo, segundo ele, eram evidências desse ambiente precário, sobretudo no Ceará. Ele ironiza o fato de a elite branca enviar seus filhos para estudo no Exterior, e não incentivar o exame das artes em seu meio, ao mesmo tempo em que uma presumida habilidade para a música percebida entre os mulatos e negros seria cultivada, fato que, argumenta Zacarias, os mantinham à frente desses ofícios. Conforme Zacarias Gondim,

Dahi o próloquio popular, ainda hoje em voga, e de que fazem uso os detractores dos artistas, como uma clava de Hércules: Para as letras os brancos; para as artes os mestiços! Isto dizem querendo mostrar a vocação e a bossa de cada um. Bonito achado! Se os que frequentavam a Universidade de Coimbra eram todos brancos, e, ao contrario, as artes eram exercidas pela gente mestiça, índios e negros, como tirar-se tal conclusão tão absurda?! Seria o mesmo que dizer: para a caça o sertanejo; para a pesca o praciono!⁵⁷

Até o momento, a questão relativa à música urbana, no caso, a “música ligeira”, é ainda difusa. A tônica entre os autores abordados, ao que parece, era o gosto pelas manifestações mestiças que julgavam apreciáveis e denotativas da singularidade do país. Por outro lado, uma crítica dessa relação: a música mestiça se sobressaía em decorrência de ser uma das poucas possibilidades de alguma ascensão social para os afrodescendentes. O desprezo pelas manifestações médias, relativas à música urbana e que estava aparentemente relacionado com modismos, importação de costumes, também se manifesta, já no início dos anos 1920, com as posições de Arinos e Bilac, entre outros. A música dos salões não era, até aquele momento,

⁵⁵ ABREU e DANTAS, Op. Cit. p. 140.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ GONDIM, Op. Cit., p.19.

nem objeto de análise, sequer objeto de maiores considerações para os primeiros folcloristas. Quando muito, alguns anotaram e se recordaram de seus compositores. Zacarias Gondim, com sua observação sobre a “música ligeira” como “verdadeiras nulidades”, antecipa o cânone paulista, ou o modernismo, que, desde aí, foi o influenciador das próximas teses sobre a música popular brasileira.

Em Torno da Origem e do Autêntico (1920 – 1960)

A História-da-Música que nem todas as outras Históricas, está cheia desses túmulos inúteis. Si o Brasil é um vasto hospital, a História da Música é um cemitério vasto.
(Mário de Andrade)⁵⁸

Napolitano e Wasserman,⁵⁹ o próximo debate, iniciam sua análise a partir de 1920, portanto, dão sequencia a revisão de Abreu e Dantas. Os autores, trazendo sob seu foco o processo que legitimou o samba como tradição, identificam o fato de que um aspecto se sobressai nos discursos desde então: o problema da origem. Duas tendências historiográficas são formuladas no período: a que promoveu uma discussão “buscando origens” e a que critica “a própria questão da origem”.⁶⁰ Mário de Andrade representa a primeira orientação. A segunda, não procede uma negação propriamente, mas empenhará esforços no reconhecimento das tradições da cidade moderna, como o samba, o choro e seus principais atores.

A orientação modernista pensava que a música popular brasileira era “a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora”.⁶¹ Seu entendimento, contudo, não postulava um culto às origens. Nas suas palavras, ao contrário, o conhecimento aprofundado da música de tradição, da música popular, deveria constituir-se em base, para, na mão de compositores criativos, despontar numa arte musical estética no Brasil. A sutil diferença dos modernistas em relação aos primeiros folcloristas era que,

[...] o folclore contribuiria para a manutenção da identidade nacional na medida em que exerceria uma pressão na direção do passado. A busca da tradição cotejada com a perspectiva da modernidade, deveria construir um idioma musical próprio, irredutível ao culto folclorista *per si*.⁶²

⁵⁸ ANDRADE, Mário. “Ernesto Nazaré”. In: *Música, doce música*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p.124.

⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos e Maria Clara WASSERMANN. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 167 -189. 2000.

⁶⁰ NAPOLITANO E WASSERMAN, Op. Cit., p.168.

⁶¹ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 24.

⁶² NAPOLITANO e WASSERMAN, Op. Cit., p. 169.

Como nota Assis, citando Renato Ortiz, o que se contrapõe naquele momento em relação aos primeiros folcloristas é que, “ser diferente não basta, [era] preciso mostrar em que nos identificamos”.⁶³ Conforme Assis, “o símbolo desta identificação estava na esfera das manifestações primitivas do povo”, pois nelas residia um “poder dinamogênico”. Isso significa para Mário que a “música popular é a mais sabiamente expressiva de todas as músicas” porque ela é capaz de “[...] contar qual é a psicologia [de determinada coisa] sem que ela seja sabida de antemão”.⁶⁴ Esse “poder dinamogênico” é revelador dessa psicologia, e uma metáfora para isso poderia ser a alusão à ‘alma de um povo’. A música popular teria essa qualidade conforme sua concepção, reveladora dessa psicologia. De acordo com Mário,

Ora o quê a música popular faz desses valores e poderes? É sempre fortemente dinamogênica. É dinamogenia sempre agradável porque resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer, interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela à medida que se torna de todos e anônima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas *também* as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristeza.⁶⁵

Essa qualidade, contudo, “estava presente em culturas tradicionais que guardam certa distância, tanto física quanto espiritual, do cosmopolitismo dos grandes centros urbanos brasileiros”,⁶⁶ portanto, missões de pesquisas eram fundamentais e os compositores deveriam considerar e realizar coletas desse material da música de tradição *in loco*. Isso, no entanto, também determina indiretamente a ideia de que a música popular urbana internacionalizada, no fluxo e contexto da cidade cosmopolita, seria então ‘desalmada’, sem essa qualidade “dinamogênica”, ou qual psicologia seria a revelada?

Como chamam a atenção os autores, (Napolitano e Wasserman, Assis), Mário reconhecia inúmeras manifestações às quais identificava como “constâncias brasileiras”⁶⁷ (lundu, danças dramáticas, modinha, a síncope). Assim, por exemplo, com relação à música popular urbana e ao repertório de Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Marcelo Tupinambá, quando comentados por ele, essas “constâncias” foram reconhecidas e, na sua opinião, foram desdobradas de forma criativa, especialmente se referindo a Tupinambá e Nazareth.

⁶³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 12. apud ASSIS, Ana Cláudia de. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós – Graduação da Faculdade de Filosofia Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2006, 268 pp., p. 69.

⁶⁴ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 41 – 42.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ ASSIS, Op. Cit., p. 69.

⁶⁷ ASSIS, Op. Cit., p. 69.

Se a música popular era referida como ilhas de manifestações, e sua localização decorria das missões e coletas, de outra parte, a música popular urbana que acontecia no seu entorno estava situada num terreno pleno de ambiguidades. Ao mesmo tempo em que se argumentava a favor do material característico mencionado há pouco, Mário também se resguardava de um pensamento “exclusivista brasileiro”.⁶⁸ Comentando sobre certas identificações de Nazareth com Chopin, ou valsas europeias e *habaneras*, que se imiscuíam nas músicas do Brasil, ele não aceita a pecha de defensor patriótico. Conforme suas palavras,

[...] É evidente que não tenho tempo a perder pra estar bancando o purista e o patriótico. Acho mesmo um encanto humano em perceber elementos estranhos numa qualquer joia da invenção popular, seja numa farça do Piolin como *Do Brasil ao Far-West*, seja no maxixe recente *Cristo nasceu na Baía*, onde se intromete a horas tantas um meneio norte-americano. Minha opinião é que o destino do homem fecundo não é defender os tesouros da raça, mas aumentá-los porém.⁶⁹

Resta complexo diferenciar o que exatamente era o alvo de sua indisposição relativamente a algumas músicas urbanas. O aspecto recorrente é sua crítica à internacionalização, sobretudo a influencia da música dos Estados Unidos. Vale transcrever um longo trecho de Mário que explicita essas apreciações (1928):

Além dessas influencias já digeridas [polca, mazurca, shottische etc] temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um samba macumbeiro, *Aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam o caráter da peça. É um maxixe legítimo. [...] Bem mais deplorável é a expansão da melodia chorona do tango. E infelizmente não é só em tangos argentinos....de brasileiros que ela se manifesta. Tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a...Canção Brasileira! Estão nada. Se aproveitam da facilidade melódica pra andarem por aí tangaicamente gemendo sexualidades panemas.⁷⁰

Se, com os primeiros folcloristas, a geografia musical-social já se esboçava, a fim de separar as músicas originais dos “estrangeirismos dos salões”, conforme mencionado há instantes, com relação às postulações dos modernistas, se nota a significação da música urbana como diferente, inautêntica e misturada, porém nem toda ela será desse modo, como já mencionado. Consoante resumem Napolitano e Wassermann, ela não constituía “material privilegiado para o projeto marioandradeano”,⁷¹ porque,

⁶⁸ ANDRADE, Op. Cit. 1972, p. 27.

⁶⁹ ANDRADE, Op. Cit., 1963, p. 126.

⁷⁰ ANDRADE, Op. Cit., 1972, p. 26.

⁷¹ NAPOLITANO e WASSERMANN, Op. Cit., p.169.

[...] nele a fala da brasilidade estaria mesclada a outras sonoridades, oriundas de outras nacionalidades. Além do mais, a música urbana, sobretudo aquela produzida no centro mais vigoroso de produção musical-popular - a cidade do Rio de Janeiro- rapidamente era canalizada para o consumo, na forma de *música ligeira*.⁷²

Os autores, no entanto, tornam a questão mais complexa, ao fazerem uso da expressão “música ligeira”. Conforme esclarecido por Napolitano, a “música ligeira” é a “música comercial, leve, fácil, de harmonias menos complexas, voltadas para a audição fácil em situação de convívio social”,⁷³ coincidindo, portanto, com a maioria das definições contemporâneas da expressão. Ele salienta que,

[...] “O termo servia, entre meados do século XIX e anos 1940, como sinônimo de “música popular” mais comercial e esquemática, mas que podia ter alguma respeitabilidade como fruição social (diferente da música folclórica comunitária, por exemplo, valorizada pela sua autenticidade, ou como material bruto por certos meios intelectuais, mas não como fruição estética propriamente dita”).⁷⁴

Ainda assim, uma expressão pouco convencional, se considerar apenas o aspecto normativo, e é de pouco uso na história da música brasileira.

Diferentemente da unidade de significação “música ligeira”, como referente, a música mesma é imediatamente identificada quanto ao que ela seja. Ela é, no entanto, explicada com a fixação de característica que não lhe é exclusiva, como, por exemplo, o aspecto comercial, as qualidades (fácil, leve, harmonias menos complexas, esquemática) ou a finalidade (convívio social). Cuida-se, portanto, de uma expressão pouco denotativa de um material exclusivo, como pretendem os que se aventuram na sua especulação normativa, ao tentar subentender a ‘música ligeira’ como diferente do que se alcança genericamente como música popular.

Recorda-se a ideia de que os músicos e os fruidores desse repertório não o reconheciam por essas qualidades e não se referiam como compositores de “música ligeira”. É um olhar exógeno, portanto, ao que parece, dos intelectuais. Não se critica como um erro, porém, se evidencia uma inadequação que, para identificar esse repertório, reúnem-se as características que não lhe são exclusivas, mas da música popular como um todo, incluindo algumas músicas eruditas. Ademais, outro aspecto a se notar é que se identifica a “música ligeira” como produção distinta do repertório da música “folclórica comunitária”. Percebe-se é que parece haver, de fato, no segundo caso, uma associação do repertório com um público indistinto, misturado e complexo, tanto pela quantidade como pela discriminação, fato contraposto a outra música popular de coletividade reconhecida como o “samba do morro”, a “música de protesto”, o “funk”, ou se pode dizer, até mesmo a abreviação “MPB”.

⁷²Grifado por mim. Idem, p.169.

⁷³ Escrevi ao autor, Marcos Napolitano pedindo que esclarecesse qual era o seu entendimento da expressão “música ligeira” ao que ele respondeu via comunicação eletrônica em 22/08/2015.

⁷⁴ NAPOLITANO via comunicação eletrônica em 20/8/2015.

Outras expressões são mais frequentes no período sobre exame. A fim de compreender o que significava “popularesca”, “vulgar” e “banal” para Mário de Andrade, recorre-se a González,⁷⁵ que procedeu a revisão do conceito de música popularesca naquele autor. Segundo Gonzalez, é presumido que Mário teria começado a usar a expressão “música popularesca” por volta de 1931, nas resenhas jornalísticas do autor e de forma ocasional. Ela observa que, em grande parte desse contexto jornalístico, no qual ele abordava a música de concerto e o que ele ouvia, a expressão “teve um uso descritivo e não depreciativo” como algo que tivesse uma familiaridade, uma “feição popular”.⁷⁶ Outras vezes, “referindo-se a peças religiosas eruditas nas tradições camponesas”, por exemplo, ele observa que elas haviam “sido impostas ao povo pela classe eclesiástica – peças sabidamente de autor - e que, como peças, quase nunca conseguem se popularizar folcloricamente. Tipo de fato popularesco, mas não exatamente popular”.⁷⁷

Outra associação comumente relacionada é o fato de a expressão popularesca estar vinculada a vulgar, que, para González, também não indica, em muitos casos, uma depreciação. Vulgar foi exemplificado pelo autor, como anota González, “quase num sentido positivo” - ideia que pode ser conferida no exemplo transcrito:

[...] aquele riso da experiência divertida, aquela leveza de borboleta, ingenuidade originalíssima, esperteza defensiva que só mesmo os índios, as crianças e ... os cariocas possuem. E a sensualidade. Quem for escutar Sinhô perceberá tudo isso nos poemas cantados que ele inventa. É possível que percebam também a banalidade na obra dele. Banalidade não. Vulgaridades, as quais serão todos os dias, certos fenômenos, certas reações essenciais do “rei dos animais” diante do amor, da pândega e da sociedade.⁷⁸

Enquanto popularesca tivesse, por vezes, o sentido de a “feição popular”,⁷⁹ como observa González, para o autor, “o contrário de vulgar seria banal”. Percebe-se o adjetivo “banal” sendo usado em referência ao que não é característico, não é vulgar, nem é popularesco, nem é folclórico, porém, é algo entendido como transitório e de uso de uma coletividade e do cotidiano utilitário. Conforme Mário,

Na verdade, não se pode atribuir banalidade à música folclórica, e só mesmo com muita reserva à música popularesca urbana, que serve para o gasto transitório da coletividade. Seria adotar um critério crítico individualista e hedonístico para um fenômeno do cotidiano utilitário. Mas de fato o produto folclórico mesmo diante dum crítico esteta, jamais é banal. A música folclórica é fácil, mas não banal. Pode ser vulgar, mas não banal.⁸⁰

⁷⁵ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade. *Rev. Inst. Bras.*, São Paulo, n.57, p. 139-160, dez. 2013, p. 149.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ ANDRADE, Mário. “A modinha e Lalo”. In: ALVARENGA, Oneyda. (ORG). *Música, doce música*: São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 345, apud GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 150.

⁷⁸ Idem., “Taxi Sinhô”. In: LOPEZ. Telé Ancona (org.). *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 104., apud GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 151.

⁷⁹ ANDRADE, Mário. “Shostacovich”. In: COLI, Jorge. (org.). *Música Final. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. São Paulo: Editora Unicamp, 1998. p. 400., apud GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 151.

⁸⁰ Idem, ibidem.

Em 1940, depois da passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura, como observa González, o autor emprega o adjetivo “popularesca” para “qualificar certo repertório que circulava nos meios de comunicação”. Como salientado pela autora, Mário não se “referia à discografia como um fenômeno em si”⁸¹ e ele, nessa ocasião, já adjetivava “os próprios discos”⁸² como “populares”.⁸³ É importante notar, com base no manuscrito inédito, que havia os discos considerados “científicos”, aqueles que se prestavam a tornar conhecíveis as músicas de tradição ou mesmo por serem notáveis, e outros populares que receberão diversos tipos de considerações.

Dentre a diversidade de considerações, uma delas é que alguns discos científicos eram prejudicados, talvez, por problemas técnicos de gravação, problemas com o orçamento, induzindo a determinados tipos de arranjo, também, segundo ele, por desconhecimento ou mesmo desprezo das empresas, que eram todas estrangeiras, em tornar conhecível o material folclórico. Como sintetiza González, com relação aos discos, [...] “é possível que fosse necessário [para o autor] distinguir basicamente entre discos de música popular, comerciais e discos científicos”.⁸⁴

Observa-se, porém, que ele igualmente “recomendava no estudo musicológico” os discos de gêneros nascidos das “influências universalistas das cidades”,⁸⁵ no caso, os discos de maxixe e choro, mas mesmo aqueles discos “comerciais” com modificações no caráter vocal e instrumental, ainda assim, era possível sua audição para conhecimento dos “elementos rítmicos-melódicos como elementos legítimos das tradições populares”.⁸⁶

Ressaltadas essas variantes de apreciações com relação aos discos populares ‘comerciais’, nota-se que não era tanto um pensamento relativo à “indústria cultural” como forjado por Adorno, em 1938, inclusive, no mesmo período das formulações andradeanas. Os aspectos comerciais, como exemplificados por González, cuidavam de questões técnicas,⁸⁷ mais gerais, como o orçamento que, em alguns casos, deixava um disco melhor e outro deficiente ou, o contrário, excesso de recursos que alteraria o produto. Não são evidentes seus comentários sobre a padronização, ou mesmo a fixação do repertório como mera mercadoria etc. O que parece mais ressaltado era o incômodo com os aspectos efêmeros. Além desses comentários, com relação aos discos, aparece também uma crítica à música “internacionalista”.⁸⁸ Esta é descrita como banal,

⁸¹ Apenas um manuscrito inacabado intitulado “O disco e a música popular no Brasil”. GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 152.

⁸² Idem.

⁸³ Idem, ibidem.

⁸⁴ GONZÁLEZ, Op. Cit., p. 152.

⁸⁵ Idem, ibidem.

⁸⁶ Idem, ibidem.

⁸⁷ Para aprofundamento, consultar: TEIXEIRA, Maurício Carvalho. “Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos.” In: TONI, Flávia Camargo. (org.) *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SESC/SENAC, 2004, p.51.

⁸⁸ ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991, p. 21.

porém a explicação para esse fato estava nos “males da cidadania”,⁸⁹ querendo dizer com isso, muito provavelmente, que a cidade promove mudanças, misturas e diluições, incorrendo mesmo em desaparecimento do fator identidade/autenticidade. Conforme Mário,

A discação brasileira é quase que exclusivamente do domínio da música popular urbana, quero dizer, a depreciada, banalizada pelos males da cidadania. O favor dum amigo vitrolófilo (quanto neologismo!) me tem proporcionado felizmente a audição desse gênero musical, de vários países europeus e americanos. Franqueza: a produção é o que tinha de ser, dada a incapacidade do homem ser humano. E não é inferior à nossa. Nem superior. O bom, o que mostra o homem na sua superioridade virtual, continua dum percentagem mínima. O que temos a fazer, os que colecionamos Dante, Shakespeares, Shelley, Goethe, Heine e talvez Baudelaire em nossas bibliotecas, é selecionar também os discos de valor.⁹⁰

Parece não haver, exatamente, um alvo específico completamente caracterizado que fosse objeto de repúdio. Como músico e intelectual profícuo, é natural que Mário, mediante gosto pessoal e o projeto modernista, este sim, com um repertório preconcebido como cultura nacional, separasse aquilo que lhe parecia mais manifesto os aspectos populares do que outros. O que se arrisca dizer é que são perceptíveis muitos tempos nessas apreciações. Nota-se uma escuta acurada e formulações generosas com os elementos que já vinham sendo postulados pelos primeiros folcloristas como representações da cultura nacional, atento às “constâncias”, e de outro modo, uma indisposição estética para com as novidades, inapreensíveis, indefiníveis, misturadas e no ritmo de produção facilitado pelas novas tecnologias, pela difusão. Existe ainda, o terceiro tempo, idealizado, cujo material de base seria desdobrado numa arte brasileira estética. As apreciações se dão conforme esses ‘juízos’ que deslizam continuamente nesses tempos desiguais. É por isso, que suas apreciações são de entendimento complexo, não sendo suficiente rotulá-lo apenas como pensador nacionalista. Há em Mário muitas nuances para se dar conta.

Continuando com Napolitano e Wassermann, eles notam que, naquele momento, nos idos de 1930, havia mesmo “um ambiente social e musical que rapidamente se transformava, dificultando o estabelecimento de tradições unívocas e lineares”⁹¹ e muitos elementos perturbavam essa realidade; desde a entrada de “novos grupos sociais no universo do samba”, “a formação das Escolas de samba como lugares de tradição”, a “mobilidade territorial das experiências musicais” e a “expansão do rádio” são exemplos dessa diversidade. Neste momento, adquirem evidência os registros de radialistas, jornalistas, cronistas, especialmente no Rio de Janeiro, que tomam para si a tarefa de consolidar e sistematizar um “pensamento historiográfico”⁹² em torno da música popular urbana. Moraes acrescenta que, com relação à perspectiva histórica,

⁸⁹ ANDRADE, Mário. “Gravação Nacional” In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas cidades/SCCT, 1976, pp.235-237. In: *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. TONI, Flávia Camargo. (org.) São Paulo: SECS/SENAC, 2003.p. 277.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ NAPOLITANO e WASERMANN, Op. Cit., p. 171-172.

⁹² Idem. .

[...] essa geração de Vagalume, nascida entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX e que permaneceu produzindo até a década de 1960, estabeleceu fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento em que esta surgia como fato cultural.⁹³

O tipo de registro e avaliação de Mário, porém, conforme Napolitano e Wasserman, promovendo um “esquadrinhamento do material musical não contribuía significativamente para organizar uma ‘tradição’ aceitável para a música popular urbana, na qual, o samba passava a ser o eixo central”.⁹⁴ Essa mesma bipartição de interesses e, conseqüentemente, dos historiadores da música popular, é observada por Moraes,⁹⁵ ao dividir uma cisão que se acentuará com o tempo entre, de um lado, uma narrativa considerada científica vinculada ao ambiente das universidades e outra narrativa dos que serão cunhados como amadores, memorialistas e colecionadores, pelos historiadores de ofício.

Como nota Moraes, o “universo cultural” onde cresceram esses historiadores de primeira geração, em sua maioria de origem humilde,

[era] justamente para esse universo e eixo de análise que procuravam formas de aceitação cultural mais formal. As justificativas, os argumentos e a operação teórica para esse reconhecimento intelectual e social estavam sendo tecidos, portanto, por esses autores longe do Estado e da cultura formal e institucional, ou então nas brechas da cultura oficial e “erudita”, todas elas ainda repletas de angústias e dilemas diante da “cultura urbana das massas”.⁹⁶

A música popular urbana teve nesses autores, somente neles, seus únicos historiadores, porque, até então, não se concedia relevância a esse segmento, a música popular da cidade como objeto de interesse historiográfico ou folclórico. Moraes nota que emergiram, então, muitas frentes de trabalho, situadas em lugares distintos, como a imprensa, por exemplo, o rádio, entre outros, “selecionando e legitimando tradições”, porém, como destaca o autor, [...] “essa rede acabou criando também suas próprias mediações, critérios e hierarquias, e aprovou uma série de manifestações e produções ao mesmo tempo em que reprimiu outras”.⁹⁷

Representando os cronistas/jornalistas observa-se a atuação de Francisco Guimarães (Vagalume), Edigard de Alencar, J.Efegê, Almirante, Lúcio Rangel e muitos outros. Este último editava a *Revista da Música Popular Brasileira*,⁹⁸ da qual tomaram parte outros pesquisadores, como Mariza Lira e Brasília Itiberê. A primeira edição da *Revista* apresentava Pixinguinha como o “autêntico músico brasileiro”, “o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar por

⁹³ MORAES, Op. Cit., p. 274.

⁹⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e historiadores da música popular no Brasil”. *Latin American Music Review*, vol.28,nº 2, fall/winter 2007, pp. 271-299. (p. 273).

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ MORAES, Op. Cit., p.279.

⁹⁷ Idem, p. 289.

⁹⁸ A revista teve a duração de dois anos, de 1954 a setembro de 1956 e teve 14 edições. NAPOLITANO e WASERMANN, Op. Cit., p. 175.

modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos do populário”.⁹⁹ A preocupação da *Revista*, era sistematizar um pensamento folclorista aplicado à música popular urbana como uma espécie de resgate de gêneros e estilos incorporados pelo mercado radiofônico e fonográfico.¹⁰⁰

Almirante, espécie de “testemunha ocular”,¹⁰¹ era também cantor do grupo *Os Tangarás*.¹⁰² Em seu programa de rádio, divulgava toda a música brasileira, sem restrições. Almirante instituiu, “pela primeira vez”¹⁰³ um discurso organizado e documentado sobre o passado da música popular urbana e, consoante Moraes, a expressão “velha guarda” foi usada por ele ao apresentar um programa dedicado a Pixinguinha, mas não só ele, mas a “velha guarda” quando ele ainda estava vivo, perto de seus cinquenta anos. Curioso é que, o popular defendido como autêntico, como expressão nacional, já figurava como objeto de resgate, mesmo com os seus músicos vivos. Teriam já sido transpostos na preferência por outros compositores e gêneros?

Como notam Napolitano e Wasserman, manifesta-se com as formulações dos “folcloristas urbanos”,¹⁰⁴ ou “historiadores de primeira geração”,¹⁰⁵ uma espécie de “fundamento estético”¹⁰⁶ que vincula a origem/autenticidade do samba, por exemplo, a sua relação com lugares (sociais e geográficos), de forma que “o morro vai aparecendo”, a partir de então, como um “lugar mítico”,¹⁰⁷ enquanto que outras manifestações são identificadas como “ritmos estranhos do populário”, como aludido por Lúcio Rangel. Desse modo, entre muitos historiadores,

[...] A imagem da “roda de samba” voltaria à cena musical em vários momentos da história da música brasileira, sempre utilizada como imagem crítica à industrialização e à individualização da criação e audição musicais. A “roda de samba” seria o lugar de uma fala musical coletiva, “pura”, “espontânea”, onde a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem.¹⁰⁸

Napolitano e Wasserman transcrevem Orestes Barbosa, em 1933, para o qual o morro’ e a ‘roda’ eram definidores de um lugar onde se “vive um lirismo exclusivo”.¹⁰⁹ E assim, conseqüentemente, os salões, sem características definidas, aparece como esse *outro*. Como anota Barbosa, outras praças “[vão] para o morro”, atraídas pelas melodias para “buscá-las e trazê-las aos salões”.¹¹⁰ Nota-se é que se instaura a percepção das músicas originais vinculadas a lugares físicos e sociais exclusivos na cidade.

⁹⁹ NAPOLITANO e WASERMANN, Op. Cit., p. 175.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ MORAES, Op. Cit., p. 275.

¹⁰² Do conjunto faziam parte Almirante (Henrique Foreis Domingues), Noel Rosa, João de Barro, Henrique Britto, Álvaro Miranda Ribeiro e atuavam desde 1928, no Rio de Janeiro.

¹⁰³ MORAES, Op.Cit., p. 285.

¹⁰⁴ NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit. p. 170

¹⁰⁵ MORAES, Op. Cit., p. 275.

¹⁰⁶ NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit. p.170.

¹⁰⁷ BARBOSA, Orestes. Apud, NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit., p. 170.

¹⁰⁸ Idem, ibidem.

¹⁰⁹ BARBOSA, Orestes. Apud, NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit., p. 170.

¹¹⁰ Idem, ibidem.

Com respeito à percepção do repertório de um modo geral dos meios da difusão da música, como os discos e o rádio, havia opiniões distintas destes “folcloristas urbanos”, como anotam os autores. Enquanto para o jornalista Vagalume,¹¹¹ por exemplo, a “indústria fonográfica” “estaria matando o samba ao abusar do rótulo”¹¹² e a apropriação do samba por outros segmentos significava uma ameaça ao seu núcleo identitário,¹¹³ para Orestes Barbosa, a origem sociogeográfica era um dado, no entanto, sua apropriação e o processo de diluição do samba em outros espaços significavam o contrário. Para ele, era a consagração do samba feito “gênero musical nacional por excelência”.¹¹⁴ Moraes anota a ideia de que o rádio, ao contrário de ser o difusor das coisas ‘indistintas e misturadas’, também foi usado para, nas palavras de Almirante em seu programa, “levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu.”¹¹⁵

Até o momento, restou comprovado o fato de que as narrativas sobre a História da Música promoveram, conforme demonstram seus revisores, um universo de especificidades: a música que positivava a mestiçagem como cultura original e amálgama espontâneo das raças para os primeiros folcloristas; a música exógena (dos salões, estrangeira ou erudita); a música original para Mário, visando seu aproveitamento para uma arte estética brasileira; a música autêntica vinculada a lugares de saber exclusivo e a “música ligeira” que retorna com os autores contemporâneos. É perceptível a noção de que a historiografia da música trabalhou para formular uma música brasileira homogeneizada, quer pela vinculação dos seus músicos a um lugar, positivados como exclusivos, quer pela crença numa ancestralidade de determinadas performances, quer pela defesa de uma música como representação nacional. Ao narrar, contudo, a música, estabelecendo esses crivos, muita coisa foi descartada.

Quintero-Rivera é quem tange de modo mais aproximado esta questão, ao dedicar um capítulo de sua publicação para investigar esse lugar de meio que se salienta nos discursos de intelectuais brasileiros e do Caribe (hispanico). Na sua percepção, essa questão é expressa com o surgimento da indústria musical, a partir do desenvolvimento das técnicas de gravação e radiodifusão vinculadas a mudanças ocorridas a partir da Primeira Guerra e que entram em relação com outros aspectos da modernidade como as “experiências com o efêmero, a rapidez, a internacionalização, e outras questões vinculadas às mudanças econômicas, sociais e culturais”.¹¹⁶

¹¹¹ Idem, ibidem.

¹¹² Idem, ibidem.

¹¹³ Idem, ibidem.

¹¹⁴ BARBOSA, Orestes. Apud, NAPOLITANO E WAISERMANN, Op. Cit., p. 170.

¹¹⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. Op. Cit., p. 284.

¹¹⁶ QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: ideia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: FAPESP/Anablume, 2000. p. 95.

Para a autora, uma inquietação se dava ao se pensar a “mercantilização da arte”,¹¹⁷ e as questões da “descaracterização do folclore autêntico”¹¹⁸ e, sobretudo, no Brasil, como pensar uma “integração nacional”¹¹⁹ com esse *outro* que se exprimia como protagonista desconhecido. O *outro* a que se refere é “a massa – vista como sujeito social ambíguo e alheio à estrutura tradicional”.¹²⁰ A música da massa é esse “espectro escorregadio entre o popular e o erudito”.¹²¹

Conforme a autora,

Uma primeira leitura das críticas musicais da época sugere que a condição de protagonista de uma manifestação musical situada entre o “do povo” e o “artístico” – e que escapava aos cânones da pureza de estilo – representava um atentado contra a ordem social e, portanto, uma expressão do declínio cultural provocado pela modernização.¹²²

Ela acrescenta a ideia de que esse rechaço com a “massa” ocorre em virtude de uma inversão no entendimento do significado de “civilização e barbárie”. Se no século XIX o incivilizado era o rural, o campo, por volta da década de 1930, a massa é que é entendida como representação desse binômio, referida como incivilizada e atrelada à decadência advinda com os processos de modernização. Rivera ilustra as variantes para a expressão “ligeira” no âmbito das Américas sob essa perspectiva da nomenclatura da música da indistinta,

Ainda na década de 1930, o conceito de *popular* ligava-se ao de *povo*, entendido como *ethos* nacional autêntico. Entretanto, a música da massa, considerada um conglomerado sem identidade, ganhava os epítetos de “vulgar” (Henríquez Ureña, Peña Morel); “plebeya” (Arjora) o “aplebeyada” (A. Rodriguez); “folkloide”, “ligeira”, “meramente popular”, “popularista” ou “popularizable” (F. Ortiz); “popularesca”, “submúsica” e “fácil” (Andrade), “cantigas urbanas semi-eruditas” e “cantigas caipiras” (Almeida). Porém, a noção de popular foi mudando e passou a significar habitualmente aquilo conhecido ou difundido pelo povo (e não necessariamente do povo). Ao mesmo tempo se propagava o uso do termo *folclore*, derivado do inglês, *folk* (gente/pessoas comuns) e *lore* (saber).¹²³

Dentre os principais argumentos inventariados por Quintero-Rivera, que contribuía para um julgamento pejorativo desta produção musical, estavam a incapacidade de julgamentos e a propensão para embalar-se com modismo, dada sua “irracionalidade” presumida. A massa é então entendida como “um conglomerado sem forma, impossibilitado de sentir ou pensar por si próprio”.¹²⁴ Além disso, os elementos estrangeiros e “bárbaros (tanto no sentido de estrangeiro quanto de primitivo),”¹²⁵ igualmente inapreensíveis, eram ameaçadores da pretendida “nação

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Idem, ibidem.

¹¹⁹ Idem, ibidem.

¹²⁰ Idem, ibidem.

¹²¹ Idem, ibidem.

¹²² Idem, p. 96.

¹²³ QUINTERO-RIVERA, Op. Cit. p. 100.

¹²⁴ Idem, p. 116.

¹²⁵ Idem, p. 135.

coesa e civilizada”. Por fim, Rivera identificou, entre a maioria dos autores analisados, o rádio e o disco sendo assimilados como os algozes dessa decadência, fato com o qual concorda-se em parte, como demonstrado nos comentários de outro grupo, que não necessariamente os críticos, referidos há pouco. Rivera inclui Mário de Andrade entre os que formaram essa percepção sobre os discos e rádio. A seguir o comentário transcrito do autor:

Na sociedade contemporânea, com a ascensão do proletariado e da pequena burguesia a ele adesiva, os dois grandes instrumentos musicais do nosso tempo, vitrola e rádio, especificamente popularescos, mostram a definitiva derrota da vida familiar (substituição do piano = família) como princípio básico de sociedade.¹²⁶

No concernente à identificação de um lugar de meio e denominado “massa”, as formulações observadas por Quintero-Rivera, entre os críticos musicais do Caribe, alinham-se aos discursos de variadas procedências, observados no início desta revisão, que apontavam para uma incompreensão das novas produções em virtude de serem vinculadas aos novos grupos sociais urbanos e, conseqüentemente, às novas formas de fruir com música, sobretudo, as novas tecnologias. No Brasil, essa tendência, embora já postulada, se manifesta claramente nos anos de 1960, com a percepção materialista da História que separa a música da “massa” como sendo um produto decorrente dos “mecanismos de dominação” de um “mercado internacionalizado” de outra música popular, no caso, a “autêntica”, que, a essa altura, já estava, inclusive, formalmente separada da música folclórica. Conforme Sandroni,

Em 1950, num congresso de folclore, Oneyda Alvarenga propõe que se adote a divisão entre ‘folclore’ e ‘popular’ com a definição que prevaleceu na segunda metade do século XX. Embora considere a “música popular” como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à “música folclórica” o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela atribui, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um “lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”, que é finalmente o que explica o abandono da denominação “popularesca”. Assim a distinção deixa de ser valorativa e passa ao plano das categorias analíticas: uma rural, anônima senão-mediada; outra urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente).¹²⁷

Tinhorão é o representante mais expressivo dessa tendência, cuja visão acusa “uma intervenção contínua no processo evolutivo da música urbana” da música internacional, em razão do mercado e também a expressiva atuação da classe média que “foi [se] apropriando dos gêneros criados pelas camadas populares das cidades que se nutria do material folclórico estruturado após quatro séculos de vida rural”.¹²⁸ Nessa perspectiva, a música popular “autêntica” está representada por uma “base social” – no caso, “os negros e pobres”.¹²⁹ As demais manifestações, em geral, são formulações vinculadas à “industrial cultural”. Apesar dessa

¹²⁶ ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas cidades, 1983, p.214. Apud QUINTERO-RIVERA, Op. Cit. p. 119.

¹²⁷ SANDRONI, Carlos. Op. Cit., [2004], p. 28.

¹²⁸ NAPOLITANO E WASSERMAN, Op. Cit. p. 179.

¹²⁹ Idem.

visão da música relacionada a classes e origem, curiosamente, é Tinhorão¹³⁰ quem melhor cuidou da música de salão, dos “pianeiros”, e de toda essa música urbana, descrevendo seus ambientes, os sujeitos, o piano na praça, e apontando, sempre que possível, as tensões desses lugares. Então, como a ‘música de meio’ aparece nesse autor? Ou, seria toda a música popular urbana considerada, ou haveria algumas restrições, como em Mário?

Tinhorão percebe o pianista de salão, por exemplo, como um músico popular. O autor anota:

Para a música popular isso significou a incorporação, aos conjuntos instrumentistas, de mais um elemento, ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho, e possibilitou ainda o aparecimento de um novo tipo de artista do povo: o tocador de piano possuidor de pouca teoria e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar (algo depreciativamente) de *pianeiro*.¹³¹

Em geral, diz o autor, referindo-se ao século XIX, que esses músicos estavam situados nos “cafés cantantes e chops berrantes”, num ambiente descrito como um “centro de diversão modesto” e “quase sempre improvisado numa loja estreita e funda de um prédio antigo, a figura indispensável era a do pianista de fraque e gravata borboleta, acompanhando cantores como o famoso Eduardo das Neves”.¹³² Para Tinhorão, essas casas boêmias, constituíram-se um fenômeno não só no Rio de Janeiro, mas no Brasil.¹³³

No excerto, pode-se compreender como o autor situava a música urbana de salão, que, para a maioria dos autores mencionados, quase passa despercebida, ou mesmo rechaçada se contraposta às expectativas, às quais esse repertório parecia não se encaixar. Notando esses sujeitos e suas práticas, Tinhorão resume:

Nesses palcos dirigidos às camadas mais baixas da então capital brasileira, e graças a esses artistas, cujo repertório e cujas habilidades os limitavam ao desempenho de um papel limitado ao gosto exclusivamente popular, as primeiras gerações da baixa classe média da era pré-industrial puderam ajudar na criação de um curioso compartimento de cultura realmente popular (mais espontânea, por ser herdeira direta das tradições rurais trazidas pelos migrantes das províncias, atraídos pelas oportunidades de trabalho e a importada do exterior para consumo dos eufóricos imitadores da alegre irresponsabilidade burguesa, anterior ao desencanto da grande crise, que sucederia a Primeira Guerra Mundial).¹³⁴

Esse fenômeno, porém, dos novos sujeitos sociais da cidade e sua música, são esmiuçados até aproximadamente os anos 1920. Conforme ele mesmo situa, uma era “pré-industrial”. Como os demais, Tinhorão também mostra suas preferências e recortes seletivos, com sua manifesta oposição pela bossa nova, por exemplo, ou a diluição da música popular

¹³⁰ Conferir: TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976. *Música Popular, um tema em debate*. 3ª ed., São Paulo: Editora 34, 1998. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. *Música Popular: teatro e cinema*. São Paulo: Editora Vozes, 1972.

¹³¹ TINHORÃO, Op.Cit. [1976], p. 164.

¹³² TINHORÃO, Op. Cit. [1976], p. 120.

¹³³ Referindo-se à Recife, por exemplo, [...] “ao fundo do salão, lá estava o piano. Um trio composto do velho piano, flauta e clarinete executava um repertório variado, no qual as polcas tinham seu lugar de destaque”. ARAÚJO, Guilherme de. Capoeira e Valentões do Recife. In: *Reista do Ins. Arq. e Geo. Pernambucano de 145*, vol.XL, Recife, 1946, p.117., apud TINHORÃO, Op. Cit. [1976], p. 124.

¹³⁴ TINHORÃO, Op. Cit., [1976], p. 137.

brasileira, que até então era situada como um “todo amorfo”, ou mesmo “massa” é em Tinhorão vinculada à classe média.

Por fim, em relação aos demais pesquisadores, até o momento elencados, poucos são os que manifestaram um olhar generoso sobre fenômeno dos pianistas de salão, da importância do piano ter se popularizado no Brasil e da música para piano produzida pelos “pianeiros”. Em geral, são os críticos dos jornais, e alguns ensaístas como J. Efegê¹³⁵, Mariza Lira¹³⁶, Lúcio Rangel¹³⁷ e Almirante.

O representante do lugar de exceção, dentre o que foi publicado e que se pode conferir até o momento, distingue-se não só por se interessar, como também por ter-se colocado como um pesquisador do fenômeno e procurar registrar esse repertório lançando-se como um pioneiro no estudo de Ernesto Nazareth e gravando outros anônimos. Trata-se de Aloysio de Alencar Pinto, em cuja gravação do disco intitulado, “Os Pianeiros, realizada em 1986, tendo como parceira Carolina Cardoso de Menezes. O disco traz na sua apresentação uma ressalva ao fato de que, até aquela data, ao menos, era percebido o desprestígio que a expressão “pianeiro” suscitava. Conforme Alencar Pinto registrou:

[...] Essa conceituação de pianeiro não é a única. A mais frequente, inclusive, encontrada no Dicionário Aurélio (Nova Fronteira/1975), é depreciativa. Villa Lobos certa vez me disse que “Artur Camilo era um excelente pianista e não um simples pianeiro, como costumam dizer.” É oportuno lembrar que Artur Camilo foi o primeiro solista de piano a gravar peças de salão e música popular nos discos da Casa Edson.¹³⁸

A expressão “pianeiro” cunhada por Itiberê provinha de admiração, de identificação de uma peculiaridade, da diferença, mas com um sentido positivo. Aloysio Pinto esclarece que,

A adoção do termo pianeiro, com o sentido usado por Itiberê, pelos críticos de música, como Andrade Muricy (*Jornal do Comércio*), Eurico Nogueira França (*Correio da Manhã*), e também por mim em artigos publicados na *Revista Brasileira de Música* (OMB – ano II – nº 5 e 6 – Rio/1963) e a própria divulgação da conferência de Itiberê, possibilitam sua maior aceitação. Ao prestarmos homenagem aos pianeiros, esperamos comunicar a significação que para nós esse termo representa, destacando esses profissionais na pureza e dedicação de sua arte.¹³⁹

Esse pesquisador e pianista foi praticamente um dissidente no entendimento ainda na década de 1970 de que esse fenômeno tratava-se de música popular urbana, portanto, lançando seu olhar e questionando a manifestação como novidade das cidades modernas. Suas palavras podem resumir o entendimento dos pianistas e da música de salão que ainda hoje se procura afirmar:

¹³⁵ EFEGÊ, Jota. *Meninos eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

¹³⁶ LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: Editora S. A. A Noite, 1938.

¹³⁷ RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. São Paulo: Francisco Alves, 1962

¹³⁸ PINTO, Aloysio de Alencar. Os pianeiros. Disco. (participação de Carolina Cardoso de Menezes). FENAB (Federação Nacional dos Atletas do Banco do Brasil), 114/115 Rio de Janeiro: 1986.

¹³⁹ PINTO, Aloysio de Alencar. “Os pianeiros”. Disco. (participação de Carolina Cardoso de Menezes). FENAB (Federação Nacional dos Atletas do Banco do Brasil), 114/115 Rio de Janeiro: 1986.

A profissão do músico prova e ao mesmo tempo sofre transformações em cada sociedade. Com o surgimento do piano no Brasil, o pianista, entre os músicos, teve maior destaque pela riqueza de suas possibilidades. O crescente número de pianos e conseqüentemente de estudiosos foi marcante. A função do pianista no início do século passou a ser vital na sociedade. Tudo o que hoje é feito através das mais sofisticadas apresentações musicais, na época era função predominantemente do pianista. Essa variedade de trabalho estava, naturalmente, relacionada às qualidades pessoais do executante. Os talentosos eram insubstituíveis, tinham agendas preenchidas e dispunham de escritórios próprios, como no caso de Aurélio Cavalcante, com uma organização profissional perfeita. Na ausência destes, os que “arranhavam” o seu piano, podiam se profissionalizar, ganhando o suficiente para manter-se e à sua família.¹⁴⁰

À exceção de Tinhorão, Itiberê e Alencar Pinto, e de alguns memorialistas esse repertório de salão quase não interessou a ninguém esmiuçar. Quando considerado, foram anotados o repertório e seus autores.¹⁴¹

Considerações Finais

Constata-se que, as formulações discursivas que cuidavam da música popular brasileira promoveram ênfase em alguns aspectos que interessava aos seus formuladores, como a compreensão de uma cultura original, cuja música popular era denotativa desse aspecto; a música popular como um celeiro de material para ser desdobrado e atualizado na forma de uma música popular criativa e estética; a eleição de manifestações localizadas como representação de tradição popular urbana; a defesa, em maior ou menor grau, das coisas brasileiras opondo-se à invasão musical estrangeira, seja ela como influência aos compositores da música erudita, ou como sendo a própria música erudita, ou significando a assimilação dos gêneros populares internacionais. E, ainda, uma música vinculada a um todo indistinto, à “massa”, e justificada como um fenômeno social, porém sem explicitar aspectos dessa produção, o que ela representava para seus músicos e fruidores. Pode-se dizer, então, que a música popular brasileira teve, em sua história, combatentes empenhados.

Como conceitos são apenas formulações discursivas, não é possível saber o que é essa música de meio. Música ligeira é um conceito indefinido, mesmo quando sua finalidade é apenas normativa. Por fim, o que são exatamente as “nulidades” musicais observadas por Zacarias Gondim? Para tanto, é imprescindível se recorrer ao documento musical, e a análise das práticas musicais no tempo, caso contrário, corre-se o risco de se desdobrar mais um discurso a propósito desse *outro*.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Conferir: LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: Editora S. A. A Noite, 1938; VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1964. VALENÇA, Suetônio Soares. “Aspectos da MPB no sec. XIX”. *Revista da USP*, Dezembro/Janeiro e Fevereiro, 1990, pp. 1-12. Este último traz referência à música dos “pianeiros”.