

CRISTIANE CIBELI DE ALMEIDA BLOES

**“PIANEIROS: DIALOGISMO E POLIFONIA NO
FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX”**

SÃO PAULO
2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CRISTIANE CIBELI DE ALMEIDA BLOES

**“PIANEIROS: DIALOGISMO E POLIFONIA NO
FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX”**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP como Trabalho Equivalente à Dissertação segundo Artigo 35 – Parágrafo 3 da Resolução UNESP n. 81, de 25 de setembro de 2002, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra Dorotéa Machado Kerr

SÃO PAULO
2006

BANCA EXAMINADORA

PROCESSO PRÁTICO – RECITAL REFERENTE AO TRABALHO EQUIVALENTE

“PIANEIROS: DIALOGISMO E POLIFONIA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX”

PROGRAMA

Chiquinha Gonzaga (1847-1935)– Atraente (Polca)

Ernesto Nazareth (1863-1934) – Garoto (Tango Brasileiro)

Pattápio Silva (1881-1907) – Evocação (Romance Elegíaco)

_____Zinha (Polca)

Francisco Mignone (1897-1935) – Valsa-Choro n.3

Radamés Gnattali (1906-1988)– Sonatina em Ré Maior para Flauta e Piano

Allegro Moderato

Expressivo

Allegro (Lembrando Pixinguinha)

_____Canhêto (Choro)

Edmundo Villani-Côrtes (1930) – Pretensioso (Choro)

_____Choro das Madrugas

Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Jr) (1898-1973) e Benedito Lacerda (1903-1958) – Um a Zero (Choro) – arranjo de Paulo Flores (1999)

_____Proezas de Sólon (Choro)

Chiquinha Gonzaga (1847-1935)– Gaúcho (Corta Jaca – Tango Brasileiro)

CRISTIANE CIBELI DE ALMEIDA BLOES, Piano.

***Músicos Convidados:**

Otávio Bloes – Flauta;

Marcelo Franco – Saxofone;

Marcelo Gonçalves – Cavaquinho;

Alexandre Bauab – Violão de Sete Cordas;

Aginaldo Silva –Vibrafone e Percussão.

“Dedico esse trabalho aos dois Fernandos da minha vida: meu pai, que já não está mais fisicamente entre nós, mas espiritualmente, presente em todos os momentos, e ao meu filho que, durante toda sua existência intra-uterina, participou intensamente dessa luta”.

Agradeço primeiramente a Deus por guiar-me e dar forças quando tudo parecia já não ter mais sentido

À minha mãe, Norma, por toda dedicação, carinho e apoio.

Ao Agnaldo, meu marido, sempre incentivador e compreensivo.

À minha orientadora, Dorotéia Kerr, que acreditou em minha capacidade e abriu caminhos para poder crescer.

Ao Otávio Bloes, Marcelo Franco, Marcelo Gonçalves, Alexandre Bauab e a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a concretização desse trabalho.

“Tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina, nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida”.

Mikhail Bakhtin

RESUMO

Com esse trabalho busca-se compreender o processo de integração da música popular urbana à música de concerto representada pelos *pianeiros* que surgiram no Brasil a partir da segunda metade do século XIX. Os *pianeiros* foram representantes de uma nova geração de pianistas que se profissionalizaram e se desenvolveram para atender às necessidades de entretenimento das diversas classes sociais da época em detrimento de um efetivo crescimento econômico e urbano. Além de pianistas profissionais, foram também responsáveis pelo desenvolvimento de elementos fundamentais para uma nova concepção de música popular urbana, participando da formação e fixação dos gêneros musicais populares da época e incorporando-os ao piano. A abordagem desse processo estabeleceu-se, tendo como pano de fundo, a dicotomia cultura popular – cultura de elite que é analisada sob a ótica da circularidade de Bakhtin e seu conceito de dialogismo e polifonia. O problema é, então, estruturado em um pensamento que não propõe a exaltação ou domínio de uma cultura sobre a outra, mas um processo de reciprocidade e circularidade, no qual dialogam diferentes vozes que constituem o discurso polifônico. Assim, diante desse processo de integração das culturas, o *pianeiro* assume o papel de intermediário cultural, ou seja, passa a ser um elo de ligação entre a música erudita e a música popular, ampliando os conceitos e influenciando a cultura e a sociedade da época, tendo em vista que, até então, o piano pertencia exclusivamente à música erudita restrita às camadas da elite.

Palavras-chave: Música popular urbana, música erudita, pianeiros, dialogismo, intermediários culturais.

ABSTRACT

The aim of this work is to understand the process of integration between the urban popular music and the concert music represented by the *pianeiros* that have emerged in Brazil since the second half of the 19th century. The *pianeiros* represented a new pianists' generation that have professionalized and improved themselves in order to achieve the entertainment needs of the different social classes of that period that were excluded of the real economic and social growth. Besides being professional pianists, they were also responsible for developing the crucial elements of a new concept of urban popular music, taking part in forming and settling the popular music kinds of their years and taking these ones to be played on the piano. The approach of that process had as background the dichotomy between popular culture and elite culture, which will be understood using Bakhtin's idea of the "optics of circularity" and the concepts of dialogism and polyphony that it brings. Then, research question is structured in a line of thought that does not see superiority or dominancy of any culture above other cultures, but in the other hand proposes a process of reciprocity and circularity in which dialog is held by the different voices that constitute the polyphonic discourse. Through this integration of cultures, the *pianeiro* played the role of cultural intermediate, acting as a link between classical and popular music and then changing musical concepts and influencing their own cultures and societies in a moment that piano belonged exclusively to the classical music restricted to the social elites.

Key-words: Urban popular music, classical music, *pianeiros*, dialogism, cultural intermediates

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 09
CAPÍTULO I – A DIALÉTICA ENTRE AS CULTURAS SOB A ÓTICA DE BAKHTIN E O CONCEITO DE INTERMEDIÁRIO CULTURAL	p.18
1.1 – O conceito de intermediário cultural	p.34
CAPÍTULO II – MÚSICA POPULAR URBANA DO SÉCULO XIX: a circularidade na fixação dos gêneros nacionais	p.45
2.1 – Os gêneros nacionais da segunda metade do século XX: o choro e o maxixe	p.55
CAPÍTULO III – INTERMEDIACIONES CULTURAIS E O PIANO BRASILEIRO: o papel dos pianeiros	p.62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.92

INTRODUÇÃO

A proposta desse trabalho é estudar a integração da música popular urbana brasileira à música de concerto durante o final do século XIX e início do século XX, bem como o papel desempenhado pelos *pianeiros* nesse processo. Esse termo, apesar de se apresentar muitas vezes com sentido pejorativo, foi utilizado por autores como Mário de Andrade (1963), Aloysio de Alencar Pinto (1963), Batista Siqueira (1967), José Ramos Tinhorão (1976), entre outros, para designar o pianista surgido na segunda metade do século XIX que, com a experiência adquirida como profissional da música de entretenimento unida a seus conhecimentos musicais, desenvolveu uma adaptação dos gêneros musicais populares difundidos pelas bandas, conjuntos de choro e seresta (violões, cavaquinhos, flautas) ao piano, instrumento conceituado na música erudita e considerado símbolo de nobreza e status na época.

Segundo Tinhorão (1976), os primeiros pianeiros que ligaram seus nomes à história da música brasileira como compositores foram Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934) que podem ser enquadrados nessa categoria por terem atuado como profissionais do instrumento em bailes particulares, festas, teatro de revista, casas de música, salas de espera de cinema. Na realidade, esses compositores se destacaram de maneira significativa em relação à camada da qual seriam seus protótipos, pois ambos tiveram formação musical e eram dotados de alta técnica pianística, traduzindo uma certa elevação e bom acabamento denunciador de suas pretensões eruditas. Entretanto, a partir dos últimos anos do século XIX, o piano passou a fazer parte da vida musical de famílias mais modestas, clubes e sociedades de bairros que estavam se desenvolvendo paralelamente às camadas mais

abastadas. Assim, devido a um aumento significativo da frequência às casas de música que comercializavam os instrumentos e partituras, surgiram também os pianeiros autodidatas, desligados de técnica e conhecimentos teórico-musicais.

É importante ressaltar o fato de que a formação de uma expressão autêntica da música brasileira é resultado de um processo cultural complexo, que foi, aos poucos, se organizando por meio da integração de uma multiplicidade de vozes culturais que se integraram, de início, pertencentes às camadas colonizadoras e posteriormente, geradas pelos resultados dessas interpenetrações. Dessa forma, ao abordar a relação existente entre a música popular urbana e a música de concerto na época dos pianeiros, acabei entrando em contato com diversas questões relevantes à área de Música que têm como pano de fundo a dicotomia cultura popular/cultura de elite, sem deixar de mencionar as discussões acerca de sua validade ou não. É relevante ressaltar que tais questionamentos são inovadores na historiografia e pertencem a uma recente abordagem da área de História das Mentalidades e das Culturas, defendida, entre outros autores, por Roger Chartier (1988).

A dualidade herdada dos historiadores românticos pelo estudo das Mentalidades apresenta-se de forma cada vez mais questionável, pois apesar de ser um esquema simplista e rígido, sua presença se faz necessária como ponto de partida para o entendimento de todas as questões que se referem ao estudo das culturas. A maioria dos esquemas de análise são limitados e insuficientes e acabam, muitas vezes, generalizando e mascarando os fatos, não permitindo a avaliação dos fenômenos nas suas características essenciais. Nesse sentido, a dicotomia esquemática proposta pelos historiadores românticos não se encaixa nesse novo conceito proposto, assim também como qualquer sistema rígido de oposição. Para Chartier (1988), o historiador interpreta os objetos de análise em um campo onde se cruzam duas linhas: uma vertical ou diacrônica, pela qual o historiador estabelece a relação de um texto ou de um sistema de pensamento com manifestações anteriores no mesmo ramo de atividade

cultural, e outra horizontal e sincrônica, que determina a relação do objeto cultural com o que vai surgindo em outros. Assim, “ler um texto ou decifrar um sistema de pensamento consiste, na sua articulação, o que pode ser considerado como objeto da história intelectual” (CHARTIER, 1988, p.65).

Nesse momento, identifica-se que o problema cultura popular/cultura de elite não deve mais ser colocado em oposição, mas sim, em termos de ligação, em um esquema de circularidade que se constitui no movimento de ir e vir como espaço dinâmico instaurador no sentido histórico, implicando no fato de que não existe uma interpretação fixa e definitiva do discurso porque o ser humano, mesmo sendo finito, possui um desejo infinito de saber. Assim, Rohden afirma: “Nessa circularidade, o sentido acontece e é explicitado, não extraído simplesmente, interessando, nessa procura, mais a busca do saber que o encontro final de algo, mas a pergunta que abre as possibilidades de conhecer e pensar a resposta” (ROHDEN, 2000, p.161).

Da totalidade de sentido de nosso mundo, previamente aberta, precede o nosso modo de olhar, determinando, em última instância, a maneira como o conteúdo individual se apresenta e se manifesta em seu sentido, levantando aqui, a verdade do conhecimento.

Relativamente a isso, Coreth afirmou:

Assim a verdade do conhecimento não está surpresa de modo algum, pois todo conhecimento, ainda que verdadeiro, no sentido de aprender seu objetivo como ele é, será sempre, como conhecimento humano, limitado e fragmentário. Abrange sempre conteúdos e aspectos parciais da realidade. Logo, o mesmo objeto pode ser visto e compreendido sob aspectos variados: estes, por mais opostos que pareçam, serão obstante verdadeiros, enquanto não se contradizem, mas se integram em uma unidade mais completa.

(CORETH *apud* TESTA, 2004, p.98).

Esse trabalho é resultado de uma inquietação de anos pois, atuando como pianista tanto no âmbito musical erudito quanto popular, sempre senti a necessidade de identificar um esclarecimento mais contundente em termos teórico-conceitual a respeito dessa ligação entre a música popular urbana e a música de concerto representada, principalmente por Ernesto

Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Aloysio de Alencar Pinto, em artigo para a *Revista Brasileira de Música* de 1963, afirmou:

(...) Observa-se então um curioso fenômeno de divergência entre a orientação dos compositores de escola, com obras cantadas ou executadas nos salões da boa sociedade, e a desses compositores populares autores de sucessos da moda, cuja musa velada tinha a irresistível atração por coisas proibidas. São eles que aprofundam o caráter brasileiro da música que produzem, entregando-se intuitivamente ou conscientemente, à pesquisa de modalidades rítmico-melódicas ainda não empregadas pelos antecessores, modalidades que eram simplesmente a transposição para o domínio da música alfabetizada, que se escreve e se imprime, das peculiaridades e jeitos de cantar, tocar ou bater o ritmo, usuais entre a gente do povo, especialmente entre os negros.
(PINTO, 1963, p.25).

O termo *pianeiro* também nunca foi retratado com maiores esclarecimentos, aparecendo sempre em citações ou em partes de capítulos de livros e algumas pesquisas mais recentes, o que parcialmente justifica esse estudo. Entretanto, ao iniciar a revisão bibliográfica, alguns entraves foram logo detectados. De certo modo, o que ocorre é que a bibliografia da música brasileira, embora ofereça contribuições relevantes no que se refere à documentação, está, em sua maioria, fundamentada em biografias de compositores com discursos superficiais e laudatórios, dotados de comentários exacerbados com juízos de valor. Porém, em trabalhos mais recentes e geralmente acadêmicos é possível identificar elementos mais substanciais para esclarecer a questão. Esses trabalhos são, em sua maioria, provenientes de outras áreas, não ligadas diretamente à Música como a Antropologia, a Sociologia, a História Social, a Educação, a Comunicação e a Semiótica.

Surgidos nos últimos anos e oriundos principalmente da Antropologia e História Social, esses trabalhos têm trazido contribuições significativas ao tentar considerar a cultura popular como pluralidade, isto é, o fato de se falar em culturas populares que, ao mesmo tempo, se transformam ou permanecem em espaços de tempo definidos, e não em uma cultura popular pura e sacralizada. De certo modo, essas culturas populares relacionam-se de diversas maneiras entre elas mesmas e com as culturas formais ou de elite, interagindo, resistindo, influenciando e submetendo-se. Assim, essas formas de relação não se restringem, como

tradicionalmente se interpretava, somente no sentido da cultura de elite se impondo à cultura popular, que resistia ou não. Elas se manifestam como experiência histórica de modo mais amplo e difuso. De acordo com essas perspectivas, as produções e formas de difusão cultural transitariam em vários sentidos, construindo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas. Desta maneira, as culturas populares deixariam de ser, de acordo com os modelos sociológicos (como o marxista), manifestações de baixa cultura, ou a essência mais pura de um povo, ou ainda as formas de resistência popular contra as culturas dominantes, para constituir-se a partir da intensa relação dialética de troca contínua e permanente entre diversas formas culturais presentes em um momento histórico (MORAES, 2002).

Nesse sentido, após percorrer uma longa e árdua trajetória em busca de fundamentação para o problema desse estudo, encontrou-se no pensamento de Mikhail Bakhtin (1895-1975), lingüista russo do século XX, elementos básicos para elucidar a questão. Seu sistema teórico apoiado no dialogismo (processo de interação entre textos onde este não é visto isoladamente, mas sim correlacionando com outros discursos) permite olhar o mundo de um ponto de vista para melhor captar o movimento dos fenômenos em sua pluralidade e diversidade. O dialogismo é o permanente diálogo entre diversos discursos que configuram uma sociedade, uma comunidade, uma cultura, pois para Bakhtin, a vida é dialógica por natureza. Na abordagem de Bakhtin (1986), não há produção cultural fora da linguagem e o dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular. Nessa perspectiva, as concepções de Bakhtin são pertinentes também no que diz respeito à dialética cultural, pois se a noção de dialogismo pressupõe uma cultura fundamentalmente não unitária, esta passa a ser vista sob um ângulo diferente no qual operam diferentes vozes em relações constantes de trocas e oposição. Esse fenômeno cultural é retratado pelo autor ao analisar a cultura popular na Idade Média e Renascimento por meio da

obra de François Rabelais (1494-1553), escritor francês do Renascimento que rompeu barreiras na literatura de sua época devido à sua proximidade com a cultura popular. Nesse aspecto, a utilização dos elementos dialógicos e a definição de carnaval e carnavalesco em oposição à cultura oficial, destaca a importância da transgressão e quase redefine o popular a partir da categoria de rebeldia elaborando a hipótese de uma influência recíproca entre a cultura de camadas subalternas e a cultura dominante.

Para que esse processo de circularidade ou reciprocidade entre as culturas ocorra há, sem dúvida, a necessidade de uma intervenção que permita essa ligação entre os dois mundos que a princípio, seriam tão diferentes, mas que estão interligados. Os intermediários culturais serviram de elo entre os dois meios, propondo unir os elementos inicialmente separados pelo esquema cultura popular/cultura de elite. Diante desse fato, torna-se extremamente importante o pensamento de Michel Vovelle (2004) que, em *Ideologias e Mentalidades*, faz referência ao estudo dos intermediários culturais. Vovelle, que é professor de História da Revolução Francesa da Universidade de Paris e diretor do Instituto de História da Revolução, é considerado um dos principais historiadores da atualidade.

Nesse estudo, predizendo desde já o processo de investigação, recorre-se, portanto, à interdisciplinaridade para buscar subsídios para seu desenvolvimento. Sendo assim, os pianeiros passam a ser observados sob uma nova ótica, não apenas em uma visão particular e pontual, mas abordados em função de um esquema dialético-cultural que não deve ser ignorado.

O trabalho compõe-se de três partes:

I - *A Dialética Cultural sob a ótica de Bakhtin e o conceito de Intermediário Cultural*, que traz a tona questões fundamentais para a compreensão do pensamento de Bakhtin. A noção de dialogismo, polifonia e intertextualidade em sua obra - *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1986) - e sua adaptação no estudo das culturas pelo processo de circularidade

cultural são retratadas em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*.

Também são consideravelmente importantes as contribuições de Ginzburg que, em *O Queijo e os Vermes* (2005), ao analisar a posição de *Menochio*, um moleiro da Idade Média, que se situava em uma posição intermediária entre a camada dominante e a camada subalterna, oferece subsídios para o entendimento da ligação. Essa questão do intermediário cultural propriamente dita, é vista sob a ótica de Michel Vovelle (2004), que, com dados objetivos, fornece quase que um modelo de intermediário cultural. Vovelle propõe que o papel de intermediário cultural pode ser vivido de diversas maneiras, dependendo da origem e formação de seus representantes. A princípio, duas diferenças básicas se fazem notar: os intermediários formados junto à tradição popular e por isso mais próximos dela e os vindos do exterior, fora desta realidade, mas que propõem sua inserção nesse meio. O autor identifica, assim, as diferentes feições assumidas pelo intermediário que, situando-se entre o universo dos dominantes e o dos dominados, atua ora como cão de guarda das ideologias dominantes, ora como porta voz das camadas populares.

Talvez o leitor se espante com a extensão e a ênfase dada a esses conceitos nessa primeira parte, porém ao verificar sua aplicabilidade no discurso musical, pode perceber que o trabalho está totalmente apoiado nessa concepção.

II - *Música Popular Urbana do século XIX: a circularidade na fixação dos gêneros nacionais*. Essa parte do trabalho é dedicada ao processo de ligação entre as culturas que foi responsável pelo desenvolvimento dos gêneros populares do Brasil na época. A complexidade da música brasileira é observada no processo de adaptação dos gêneros de danças de salão européias às canções e danças brasileiras enraizadas, principalmente, na cultura africana. Retratado sob a ótica da circularidade, a reciprocidade entre as culturas é notada diante da

interação de uma multiplicidade de vozes culturais que geram um discurso dialógico e polifônico.

Grande parte da bibliografia trabalha os gêneros musicais separadamente - em seus aspectos particulares e independentes – tornando a linguagem técnica e muitas vezes superficial, sem expor a intensidade da ligação entre eles. Assim, esse trabalho adota uma nova visão, realizando uma resumida análise contextual (baseada no dialogismo) desde a modinha e o lundu – considerados as matrizes dos gêneros musicais subseqüentes – até o maxixe e o choro considerados genuinamente nacionais.

III - *Intermediações Culturais e o piano brasileiro: O papel dos Pianeiros*. A terceira parte do trabalho expõe a atuação do pianeiro na história da música brasileira. Esse personagem, surgido em uma época de grande desenvolvimento dos centros urbanos e da crescente necessidade de entretenimento, adquiriu uma posição importante como elo entre as culturas populares e de elite da época. Além de criar a função de pianista profissional atuando em bailes, festas, casas de música, reuniões públicas ou particulares, reuniram os gêneros de dança de salão europeus, gêneros populares dos chorões e seresteiros e das bandas de música da época e os adaptaram ao piano, que até então era considerado instrumento da elite e restrito à música de concerto.

A etimologia do termo pianeiro, que muitas vezes é utilizado no sentido pejorativo, não se apresenta como relevante neste momento, mas sim a contribuição desse tipo de pianista do século XIX que, além de criar uma nova figura no cenário musical, proporcionou a incorporação de um instrumento, inicialmente restrito a uma camada elitizada, às aspirações das camadas mais populares. O pianeiro passa a assumir, portanto, essa posição de intermediário cultural, pois, por meio do piano, estabelece-se um vínculo entre as diferentes camadas sociais e suas respectivas culturas. Assim, nesse sentido, são analisadas as principais

características que se adaptam ao conceito de Vovelle, atribuindo, a esse tipo de pianista, as diferentes feições e funções assumidas como intermediário.

CAPÍTULO I - A DIALÉTICA ENTRE AS CULTURAS SOB A ÓTICA DE BAKHTIN E O CONCEITO DE INTERMEDIÁRIO CULTURAL

Ao tomar-se como objeto de estudo o processo de integração da música popular urbana à música de concerto no final do século XIX e início do século XX é pertinente ressaltar o caráter dialógico da relação, pois, essa questão, de uma forma ou de outra, acaba operando em um cenário de circularidade cultural, ou seja, no estabelecimento de um relacionamento entre diferentes tipos de cultura e sociedades. Nessa perspectiva, esse trabalho toma como suporte teórico o conceito de dialogismo de M. Bakhtin (1986) que, por meio de suas categorias, proporciona uma maior clareza para a compreensão do problema.

Dentro do dialogismo, os conceitos de polifonia, intertextualidade e carnavalização, permitem retratar para o meio musical a existência, seja no plano textual ou contextual, de uma pluralidade de vozes que, longe de se amalgamar em uma consciência única ou consensual, ou sugerir simultaneidade harmoniosa, como sublinhou Braga (2002), produzem entre si um dinamismo dialógico. Esse dinamismo opera em qualquer contexto cultural, pois, além de seu sentido estrito, o dialogismo pode ser tomado, em um sentido mais amplo, em qualquer tipo de comunicação verbal, oral ou escrita, exterior ou interior, manifesta ou não.

Para Bakhtin, não há produção cultural fora da linguagem e o dialogismo opera dentro de qualquer produção, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular. Dessa forma, o pensamento bakhtiniano que tem como teoria a transposição do diálogo do interior da literatura para todos os domínios da vida é utilizado nesse trabalho, relacionando-o ao diálogo entre as culturas. Sendo assim, torna-se indispensável a realização de uma síntese

dos principais conceitos e noções que fundamentam esse processo, bem como sua aplicabilidade na área musical.

A obra de Bakhtin destaca-se pela atualidade, pois este autor estudou o mundo como um universo composto de signos, dos mais simples aos mais complexos, cujos valores e significados não eram dados estáticos, mas extremamente ambíguos e mutáveis. Para ele, no mundo nada era definitivamente dado, porque tudo poderia “vir a ser”, inclusive seu contrário. Sua postura filosófica consiste em olhar o mundo de um ponto de vista para melhor captar o movimento dos fenômenos em sua pluralidade e diversidade e, como teórico da linguagem, transpor a atividade do diálogo existente no interior da literatura para as relações humanas. Bakhtin observava as idéias dos homens e sua representação por meio do romance e não era a idéia em si ou as histórias das idéias que lhe interessavam, mas sim, como os homens experimentavam as idéias e as traduziam em ação e representação.

Para Roncari (2003), vivemos em um mundo dividido e polarizado entre Oriente e Ocidente, socialismo e capitalismo, esquerda e direita, materialismo e idealismo, novo e velho e aprendemos a ler a dinâmica das relações dessas dualidades como sendo a de luta de exclusão – remontando às antigas representações do mundo como resultado do enfrentamento do bem e do mal e acrescidas das esperanças cristãs da vitória do bem e a exclusão definitiva do mal. Bakhtin, apesar de passar toda sua vida na antiga União Soviética, onde esse tipo de visão do mundo era oficial, sobrepôs-se a essa dicotomia e apreciou o universo do conhecimento com os olhos quase do humanismo renascentista: sem exclusão, capaz de apreciar o mundo justamente na sua variedade, riqueza e multiplicidade.

O princípio dialógico permeia toda sua concepção de linguagem, de mundo e de vida. A linguagem, sendo essencialmente dialógica, não é somente concebida como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, integrante de um diálogo cumulativo entre o “eu” e o “outro”, muitos “eus” e muitos “outros”, o que a faz ser compreendida pela sua

natureza sócio-histórica. “As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (BAKHTIN, 1986, p.41).

As concepções de Bakhtin exigem do leitor um olhar múltiplo sobre o mundo e sobre o outro. Trata-se de uma teoria que vê o mundo a partir de ruídos, vozes, sentidos, sons e linguagens que se misturam, (re) constroem-se, modificam-se e transformam-se. Dentro desse contexto, a palavra assume papel primordial, pois é a partir dela que o sujeito se constitui e é constituído e, para analisá-la a partir dessa perspectiva, faz-se necessário considerar o direito e o avesso não como partes distintas, mas como elementos que se complementam por meio de uma relação dialógica. Assim, essa visão supera a descrição dos elementos estritamente lingüísticos e busca também os elementos extralingüísticos que, direta ou indiretamente, condicionam a interação nos planos social, econômico, histórico e ideológico.

O dialogismo é vital para a compreensão dos estudos de Bakhtin e das questões referentes à linguagem como constitutiva da experiência humana e seu papel ativo no pensamento e no conhecimento. Esse conceito reside no fato de ratificar o conceito de comunicação como interação verbal e não verbal e não como apenas transmissão de informação. As palavras de um falante estão sempre atravessadas pela palavra do outro: o discurso é elaborado pelo falante e se constitui também do discurso do outro que o atravessa, condicionando o discurso do eu. Em linguagem bakhtiniana, a noção do eu nunca é individual, mas social. Dessa forma, se a consciência é determinada socialmente, não se pode inferir que o ser humano seja meramente reprodutivo, o que ressalta, portanto, a criatividade do sujeito que é influenciado pelo meio e que se volta sobre ele para transformá-lo. Sendo assim, esse trabalho, guiando-se pelas idéias de Bakhtin, reporta-se a essa noção de dialogismo, além de seu sentido estrito, a um sentido muito mais amplo.

A dialética é a base da teoria de Bakhtin e está vinculada com a totalidade, com a história e com a interação social. Sua visão de mundo é pluralista e polifônica e, dessa forma,

ao privilegiar uma visão mais comunitária da dialética social, o autor afasta-se do marxismo clássico ao dar menos ênfase à determinação econômica. Segundo Marques (2002), Bakhtin critica o marxismo “vulgar” mecanicista por relegar o mundo dos signos e da ideologia a uma superestrutura determinada pela base econômica.

Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto e da intertextualidade no interior do discurso. Para ele, só se pode entender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito. O sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico.

Essa concepção de análise textual que propõe a intersecção de muitos diálogos e cruzamentos de vozes pode ser percebida em um trecho da fala poética de Cabral em “Tecendo a Manhã”:

Um galo sozinho não tece uma manhã
 ele precisará sempre de outros galos
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzam
 os fios de sol de seus gritos de galo
 para que a manhã, desde uma tênue,
 se vá tecendo, entre outros galos.
 (CABRAL, 1979, p.19-20).

Segundo Barros (2003), o texto aparece bem como Bakhtin o concebe: tecidos polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si e se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se o intertextual sobre o textual, ou seja, a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva. É importante também ressaltar que a intertextualidade na obra de

Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade interna das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.

Os termos dialogismo e polifonia são, muitas vezes, utilizados como sinônimos mas, segundo Barros (2003), são termos distintos. O termo dialogismo é reservado para o princípio constitutivo da linguagem e do discurso e o termo polifonia é empregado para caracterizar um certo tipo de texto, aquele que se deixa entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem. Nesse sentido, o diálogo é a condição da linguagem e do discurso e os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais. No entanto, há textos que podem produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia quando o diálogo é mascarado e uma voz apenas se faz ouvir.

Todo esse processo dialógico pode ser verificado quando se observa a dialética cultural. Bakhtin trouxe grandes contribuições nesse sentido, pois, a noção de dialogismo, de acordo com o autor, pressupõe uma cultura fundamentalmente não-unitária, na qual diferentes discursos existem em relações de trocas constantes e versáteis de oposição. O autor utilizou-se do princípio dialógico para analisar a cultura popular da Idade Média e do Renascimento vista por meio da obra de Rabelais, que escreveu sobre os costumes da sociedade em que vivia. François Rabelais (1494-1553) foi um escritor francês do Renascimento e é considerado por muitos autores o modelo perfeito do humanista do Renascimento, que lutava com entusiasmo para esquecer a influência do pensamento da Idade Média, inspirando-se nos ideais filosóficos e da antiguidade clássica. Para Bakhtin, “Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial. Sua obra permite-nos penetrar na natureza complexa e profunda desse riso” (BAKHTIN, 1987, p.16).

Diversos autores que realizaram estudos relacionados ao tema (em especial a cultura popular) verificaram essa relação, inovando consideravelmente o conceito de cultura.

Ginzburg (2005), ao retratar a história de um moleiro subversivo da Idade Média (o moleiro Menóchio era considerado fora do comum devido às atitudes que tomava na época) acabou por desembocar uma hipótese geral sobre a cultura popular que pode ser identificada com as idéias de Bakhtin de circularidade. Para Ginzburg, entre as culturas das camadas dominantes e a das camadas subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo (exatamente o oposto, portanto, das noções de absoluta autonomia e de continuidade do conceito de cultura proposto anteriormente).

De acordo com Ginzburg, a existência de desníveis culturais no interior das sociedades civilizadas é o pressuposto da disciplina que foi, aos poucos, se autodefinindo como folclore, antropologia social, história das tradições populares, etnologia européia. Contudo, o emprego do termo “cultura” para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprio das camadas subalternas em um certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural. Somente através do conceito de “cultura primitiva” é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos, outrora definidos de forma paternalista como “camadas inferiores dos povos civilizados”, possuíam cultura. A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de camada. Dessa forma, foi superada, pelo menos verbalmente, não só a concepção antiquada de folclore como mera coleção de curiosidades, mas também a posição de quem distinguia nas idéias, crenças, visões de mundo das camadas dominantes provavelmente vários séculos antes. Diante disso, é possível observar o início da discussão sobre a relação entre a cultura das camadas subalternas e a das camadas dominantes.

A concepção aristocrática de cultura vem sendo relatada há tempos. Ainda assim, apenas mais recentemente, os historiadores se aproximaram do assunto. Estudos pioneiros como os de Mandrou, Bolléme e Foucault são exemplos dessa concepção (GINZBURG,

2005). R. Mandrou (1964) estudou a cultura popular através da literatura de cordel (folhetos grosseiros como canções, receituários médicos e narrativas, vendidos por ambulantes). Mandrou tentou identificar a cultura produzida pelas camadas populares com a cultura imposta às camadas populares. Para Ginzburg, essa conclusão de Mandrou, que expira uma passiva adequação das camadas subalternas aos subprodutos culturais distribuídos com “generosidade” pelas camadas dominantes, teria sido bastante apressada.

Para Ginzburg, G. Bollème seguiu o mesmo caminho de Mandrou e, apesar de ter tido pressupostos diferentes, utilizou-se também da literatura de cordel. A pesquisadora analisou o processo de forma ingênua, pois, viu na literatura de cordel, uma improvável aculturação vitoriosa, a expressão espontânea (ainda mais improvável) de uma cultura original e autônoma, permeada por valores religiosos. Sua análise troca a literatura popular por uma literatura destinada ao povo, continuando nos domínios da cultura produzida pelas camadas dominantes e conclui: “Decifrar a fisionomia da cultura popular apenas através das máximas, dos preceitos e dos contos da Bibliothèque Bleue é absurdo” (GINZBURG, 2005, p.18).

Por outro lado, Michel Foucault, em “*Historie de La Folie*”, analisou as exclusões e proibições, ou seja, os limites pelos quais nossa cultura se constituiu historicamente. Porém, o que interessava a Foucault eram os gestos e os critérios de exclusão e não os excluídos. Ginzburg enfatiza que, a linha de pesquisa de Foucault desemboca em um irracionalismo e não há análise e interpretação em seu estudo. Resumindo, à cultura popular é atribuída ora uma passiva adequação aos subprodutos culturais distribuídos com generosidade pelas camadas dominantes (Mandrou), ora uma tácita proposta de valores, ao menos em parte autônomos em relação à cultura dessas camadas (Bollème) ora um estranhamento absoluto que se coloca até mesmo para além da cultura (Foucault). Para Ginzburg, tais estudos estereotipados contrastam com outro que considera “vivíssimo” sugerido por Bakhtin. Considera sua hipótese bem mais frutífera, pois identifica uma influência recíproca entre a

cultura das camadas dominantes e as camadas subalternas. Esse conceito inovador de reciprocidade ou circularidade cultural de Bakhtin provém de toda sua concepção de dialogismo exposto anteriormente.

Bakhtin (1987) estudou a questão da literatura carnavalesca descrevendo as festas medievais relatadas na obra de Rabelais. A cultura popular da Idade Média transcorria com uma existência dupla (duplicidade), ou seja, de duas faces, cada uma das quais vividas no interior de um certo espaço. Ora no espaço fechado da própria casa, que era um lugar de ordem, das manipulações que culminavam ou decorriam da assinatura dos contatos sociais; ora no espaço aberto da praça pública, que era um lugar de desordem, das trocas injustas, a transgressão. O conceito de carnavalização de Bakhtin deriva dessa questão encontrada nas descrições de Rabelais sobre as festas medievais, que são consideradas como uma segunda vida do povo.

Com a festa (principalmente o carnaval), o mundo era colocado no avesso e a vida, vivida ao contrário, com a suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal. A ordem hierárquica era invertida e o medo, resultante das desigualdades sociais, desaparecia. Acabava a veneração, a piedade, a etiqueta e a distância entre os homens era abolida instaurando-se uma nova forma de relações humanas. O carnaval, na Europa dos séculos XVI e XVII surgiu, portanto, como um tipo de comportamento em que as pessoas simples do povo viviam duas vidas: uma dominada pelo princípio do medo e da submissão, e uma outra carnavalesca, na praça, livre e cercada do riso ambivalente, de profanações e contato com tudo e com todos.

Segundo Bakhtin, o carnaval não era um espetáculo para ser observado, mas para ser vivido. É uma existência que transcorria invertida, em um mundo de ponta-cabeça, em que se suspendiam todas as regras, as ordens e proibições que regiam as horas do tempo de trabalho da vida cotidiana. Nessas festas havia “um novo modo de relações humanas, opostas às

relações sócio-hierárquicas todo-poderosas da vida corrente. A conduta, o gesto e a palavra do homem se libertam da dominação das situações hierarquizadas (camadas sociais, graus, idades, fortunas) que as determinam intensamente fora do carnaval e se tornam excêntricas, deslocadas do ponto de vista da lógica da vida habitual” (BAKHTIN, 1987, p.17).

Retomando as idéias iniciais sobre o dialogismo, pode-se perceber que os textos (verbais ou não verbais, lingüísticos ou extralingüísticos) ocorrem monofonicamente ou polifonicamente. No primeiro, as personagens são sempre veículos de posições ideológicas e exprimem uma única visão de mundo, uma ideologia dominante. No texto polifônico, cada personagem é autônomo e exprime sua posição, ou seja, fala com sua própria voz. Para o autor, o romance moderno é ideológico e polifônico. A ficção da modernidade nasce do encontro de vozes diferenciadas que se somam, se contradizem, se homologam e se ligam umas às outras; em síntese, se relativizam mutuamente.

Segundo Braitt, a intertextualidade nasce da percepção da disjunção existente entre as duas vozes, as duas consciências, os dois discursos, homólogos narrativos das contradições profundas que coexistem a cada instante dentro e fora das pessoas de uma mesma coletividade. Mas, “quando o discurso se constrói de dois textos que se apresentam na forma de uma disjunção total, de tal modo que um deles surge como a inversão jocosa, paródica do outro, o resultado é uma típica inversão, ridícula ou visível, da visão do mundo habitual, essência do procedimento que Bakhtin batiza de carnavalização” (BRAITT, 2003, p.76).

Sintetizando essa questão, percebe-se que, o conceito de dialogismo refere-se, portanto, às várias vozes de um mesmo discurso, vozes que, ora se conflitam, ora são contratuais. A monofonia tende a uma única interpretação, característica, por exemplo, do discurso autoritário, que não aceita opiniões contrárias. Os discursos que tornam o dialogismo mais explícito são os discursos polifônicos e, assim, a visão carnavalesca do mundo é dialógica e polifônica.

Dentro dessa visão carnavalesca do mundo sugerida por Bakhtin, pode-se perceber que essa inversão de valores e hierarquias construída e utilizada por Rabelais e outros autores pode ser reabilitada em nossos dias atuais. Essa visão de mundo, principalmente na Idade Média, contrapõe-se ao dogmatismo e à seriedade da cultura das camadas dominantes trazendo uma nova visão para a história das culturas. O conceito de ambigüidade, duplicidade e ambivalência do mundo operam, por um lado, como uma dicotomia cultural, mas por outro, em uma relação de circularidade, com um influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica.

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização) encontravam-se os cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia; paralelamente aos mitos sérios, os mitos cômicos e injuriosos; aos heróis, seus sócios paródicos. Mas nesse período primitivo, onde o regime social ainda não conhecia nem camadas nem Estado, esses aspectos cômicos e sérios da divindade tinham plena igualdade de direitos, eram igualmente sagrados e oficiais. No entanto, a partir do momento em que se instaurou o regime de camadas e de Estado, tornou-se impossível outorgar direitos iguais a ambos aspectos (cômicos e sérios). Sendo assim, as formas cômicas acabaram por adquirir um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas se complicam e se aprofundam, para se transformarem finalmente nas formas fundamentais da expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. Bakhtin sublinhou:

(...) todos os ritos e espetáculos organizados à maneira cômica (em especial o carnaval) na Idade Média apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio em relação às formas de culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado Feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao estado; pareciam terem construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida, a que os homens da idade Média pertenciam em maior ou menor proporção e em que viviam em datas determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura Européia dos séculos seguintes.

(BAKHTIN, 1987, p.5)

Essa concepção carnavalesca influenciou muito a literatura e a visão de pensamento dos homens obrigando-os, de certo modo, a relegar sua condição social seja como monge, clérigo ou erudito. Não apenas os escolares e os cléricos, mas também os eclesiásticos da alta hierarquia e os doutos teólogos permitiam-se alegres distrações durante as quais repousavam da sua piedosa gravidade: “nas suas celas de sábios, escreviam tratados mais ou menos paródicos e obras cômicas em latim (...); possuímos uma quantidade considerável de manuscritos nos quais toda a ideologia oficial da Igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso (...)” (BAKHTIN, 1987, p.12).

Percebe-se que a importância do carnaval e de outras festas que aboliam as hierarquias é que, de alguma forma, o riso ambivalente atingia as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso. Desse modo, se a visão carnavalesca do mundo influenciava as autoridades eclesiásticas na literatura, por que não dizer o mesmo em relação à música? Afinal, como era a música oficial e a não-oficial na Idade Média?

A música oficial era produzida pela Igreja e o cantochão, principal forma musical da época, era cantado em uníssono e com acesso restrito a alguns cantores, o que impedia a influência dos pagãos. Entretanto, a partir do final do século XII, foi se tornando comum o acompanhamento instrumental nas obras dos compositores das Igrejas (como a de Notre Dame) e sendo assim, é evidente a circularidade entre as culturas a partir do momento que a Igreja começou a introduzir instrumentos musicais que eram considerados populares para o acompanhamento do cantochão. Para Schurmann (1990), à medida que a música da cultura dominante – que era a monodia – configurava-se como uma música essencialmente vocal, o uso dos instrumentos só poderia ter sido próprio à música da cultura popular. Além dos instrumentos pagãos como a harpa, o rebec, o organistrum (antecessor do violino), a

cornamusa (gaita de foles), terem penetrado na Igreja, o mesmo deve ter ocorrido com a forma de tocá-los. Assano (1999) afirma que a polifonia utilizada na música pagã espalhou-se com e apesar da Igreja e a prova disso são as reclamações do sucessor de Clemente V. O novo Papa reclamou das mudanças ocorridas na forma de cantar, mas permitia que, em dias festivos ou nas celebrações solenes da missa e do Ofício Divino, fossem utilizados intervalos de quarta, quinta e oitava, ou seja, permitia que o cantochão fosse executado com mais vozes. Dessa forma, o uníssono não é mais a única forma de cantar. Schurmann afirma que “as novas formas de canto polifônico que aí começaram a delinear-se não foram senão o resultado dos esforços desenvolvidos pelas camadas populares para dar respostas à crescente exploração e injustiça a que o sistema feudal as submetia” (SCHURMANN, 1990, p.68).

Reportando esse conceito de circularidade para fenômenos de outras épocas, percebe-se que a utilidade da ferramenta conceitual se evidencia também na explicação de processos e fatos de outros tempos. Assim vários fatos ocorridos no desenvolvimento da cultura brasileira podem ser enquadrados nesse sistema. Na época da colonização, o que se ouvia no Brasil eram os cantos dos indígenas, batuques africanos e canções dos europeus colonizadores. Mas, a música oficial da colônia era, em sua maioria sacra, aquela submetida aos modelos da metrópole. Assim, foi se formando a cultura musical brasileira à sombra dos modelos da metrópole, mas permeada por diferentes vozes vindas de um outro plano, o da cultura popular. Um dos primeiros registros musicais do encontro entre a elite e as camadas mais populares no Brasil, que se enquadram nesse processo de circularidade, pode ser observado no final do século XVIII com a absorção e a popularização da modinha e do lundu nos meios mais abastados e senhoriais. O viajante Thomas Lindley, com seu livro datado de 1802 narra:

(...) Em algumas casas de gente mais fina ocorriam reuniões elegantes, concertos familiares, bailes, jogos de cartas. Durante os banquetes e depois da mesa bebia-se vinho de modo fora do comum e nas festas maiores apareciam guitarras e violinos, começando a cantoria. Mas pouco durava a música dos brancos, deixando lugar à sedutora dança dos negros, misto de coreografia africana e fandangos espanhóis e portugueses.

(PINHO *apud* VIANNA, 2002 p.37).

Em diversos relatos de autores do século XVIII pode-se mesmo identificar que a própria aristocracia portuguesa, em Lisboa, incorporava nos seus divertimentos esses exemplos de fusões afro-brasileiras. Para Vianna (2002), um exemplo de mediador cultural dessa época seria a figura de Domingos Caldas Barbosa, padre, carioca e mulato considerado por ele um grande divulgador da modinha. Barbosa, devido ao seu contato com negros, mestiços e tocadores de viola no Brasil, tem sido considerado por muitos autores, como o responsável pela fixação do gênero em Portugal na segunda metade do século XVIII. Apresentando-se curiosamente de batina e com sua viola de arame, era disputado em saraus de famílias nobres portuguesas onde cantava versos maliciosos e satíricos dirigidos principalmente às mulheres. O que caracterizava a modinha de Caldas Barbosa era a maneira brasileira de se tocar as canções líricas portuguesas, transpondo, segundo Vianna (2002), a distância entre a cultura popular e a cultura erudita. Repelido pelos poetas Bocage, Filinto Elísio e Antonio Ribeiro dos Santos, o mestiço assim transpunha para os salões aristocráticos de Lisboa um dos produtos populares da colônia, que acabou influenciando alguns compositores eruditos portugueses.

Porém, entre 1775 e 1780 a modinha no Brasil começou a adquirir uma nova roupagem. Por meio dos compositores portugueses que estudaram na Itália, as operetas também passaram a influenciar os compositores brasileiros e, dessa forma, a circularidade fica cada vez mais evidente. Segundo Tinhorão (1986), a modinha passou então, por uma fase de “repopularização” e “renacionalização”. Gilberto Freyre relata: “A modinha (...) foi um agente musical de unificação brasileira, cantada, como foi, no Segundo Reinado, por uns ao som do piano, no interior de casas nobres burguesas e por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças” (FREYRE apud VIANNA, 2002, p. 40). É importante esclarecer, diante desses exemplos, que autores como Tinhorão ou Gilberto Freyre desenvolveram

posturas completamente diferentes às propostas por esse trabalho sendo que, suas contribuições se dão, na maioria das vezes, como importantes fontes documentais e não analíticas.

Essa renovação da modinha (ao final do século XVIII e início do século XIX) contou com a participação de vários segmentos da sociedade brasileira e, segundo Vianna, o fenômeno que mais contribuiu para essa renovação ou “repopularização” foi o relacionamento entre músicos, jovens intelectuais e escritores românticos. Naquela época um dos principais encontros de encontro era a tipografia de Francisco de Paula Brito na Praça da Constituição, (hoje Praça Tiradentes no Rio de Janeiro), onde o editor, poeta e mulato Paula Brito recebia figuras como Machado de Assis, José de Alencar, Gonçalves Dias, o músico e poeta Laurindo Rabello, além dos “instrumentistas de camadas populares” (TINHORÃO, 1986, p.21).

As tipografias eram o palco para essas intermediações, como se pode observar na descrição de Machado de Assis que foi tipógrafo de Paula Brito:

(...) Aonde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos onde se conversava de tudo, desde a retirada de um ministro até a piraeta da dançarina da moda, onde se discutia tudo, desde o dó do peito. Tamberlick até os discursos do Marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o restante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com ex-ministro.

(GODIM *apud* VIANNA, 2002, p.41).

No Brasil, entre 1898 e 1914, aconteceram repressões impostas pelo governo (apoiado pelas camadas dominantes) às culturas mais populares. O Brasil antigo, africano, era visto como uma ameaça à civilização. Dessa forma, as cidades sofreram grandes transformações, especialmente o Rio de Janeiro. Seu prefeito, Pereira Passos, acreditando que as tradições coloniais eram atrasadas e vergonhosas, tentou europeizar a cidade. Dessa forma, acentuaram-se as diferenças entre a cultura “civilizada” e as manifestações populares, principalmente as de influência negra. Por outro lado, essa separação entre as culturas em virtude dessa tendência civilizadora foi abolida, em um outro plano, onde se desenvolveram práticas sociais que visavam a manutenção das relações com os universos populares. Nesse quadro, destaca-se a

figura de Catulo da Paixão Cearense e suas modinhas de sucesso no Rio de Janeiro ao participar das reuniões “litero-musicais” em salões da virada do século como o de Alberto Brandão, o qual era freqüentado por Silvio Romero, Barbosa Rodrigues, Mello de Moraes Filho e Raul Villa-Lobos (sempre acompanhado de seu filho Heitor, na época, com onze anos de idade). Nessas “noitadas”, encontravam-se muitos intelectuais, músicos e jovens poetas que demonstravam grande interesse pelo exótico – nacional (ritmos do norte, nordeste) que Catulo dominava bem. O compositor, que veio do Maranhão para o Rio de Janeiro com dezessete anos, perdeu o pai cedo e teve uma juventude difícil, personificava com seu talento musical uma personagem capaz de entrar nos salões da elite de Botafogo. Dessa forma, Catulo promovia uma reciprocidade entre as culturas, pois, ao mesmo tempo em que levava a essas reuniões a sua linguagem musical, incorporava características da cultura da elite.

É relevante ressaltar que, ao retratar a ligação entre a música popular e a música erudita brasileira, este estudo depara-se com um processo delicado. Muitos tratam a questão de uma forma em que o popular parece ser entendido como o lado oprimido pela alta cultura. O fato é que, contemporaneamente, a maioria dos autores que escreveram sobre o tema são jornalistas, profissionais que, direta ou indiretamente atuaram ou atuam na música popular e, muitas vezes, estão relacionados às idéias do materialismo histórico de uma forma ideológica. Assim, é importante destacar a postura desse trabalho que, com suporte teórico na relação dialógica e de circularidade entre culturas, pretende não privilegiar nenhum dos lados. Entretanto, é importante conhecer todo tipo de visão sobre o assunto para se compreender como o fenômeno tem sido lido e estudado.

Sérgio Cabral relata que o afastamento entre as culturas, proposto pela *Belle Époque*, e esse intuito civilizador chegaram até os anos de 1920 e 1930. O rádio, que se estabelecia, tinha como seus primeiros propósitos oferecer orientação didática com programação voltada para a música erudita e com palestras educativas. Para Roquette Pinto (idealizador da Rádio

Sociedade do Rio de Janeiro), o rádio deveria transmitir conhecimento erudito e não desempenhar a função de um veículo de entretenimento. Renato Murce, que tinha uma programação na rádio, citado por Cabral complementa: “nada de música popular! Em samba então, nem era bom falar”. A programação de Murce em sua estréia no rádio a convite de Roquete Pinto constava de peças de Puccini, Verdi, Massenet e Bellini (Cabral, 1990, p 36).

Segundo Naves, a experiência modernista, principalmente com Mário de Andrade (1893-1945), buscou embaralhar as distinções tradicionais e recuperar, em nome da originalidade cultural, elementos “inferiores” renegados pelo processo civilizador, mas mantendo a tradicional classificação hierarquizante entre erudito e popular. A música erudita voltou-se para os elementos folclóricos que, em sua maioria, pertencem ao universo rural e não à música popular urbana. A autora conclui que não havia um contato direto entre artistas populares e eruditos dentro desse projeto, e relata: “Se esses dois tipos de artistas mantêm um certo convívio, ele tende a se dar em um outro plano, onde a discussão intelectual cede a um tom coloquial de conversação” (Naves, 1998, p. 24). Esse encontro teve lugar em alguns redutos boêmios do Rio de Janeiro onde poetas, músicos e intelectuais modernistas exercitaram uma escuta antropofágica da música popular que ali se executava.

Percebe-se, a partir dos fatos citados, que o desenvolvimento da música brasileira (erudita ou popular) pode ser melhor explicado quando inserido em um processo dialógico e polifônico, pois as diferentes linguagens que operam o discurso musical, ao mesmo tempo em que se contradizem, se relacionam, sem deixar de levar em conta os fatores econômicos e sociais que permeiam toda a questão. Para Colombres (1987), os latino-americanos têm uma subcultura ilustrada, ou seja, uma cultura típica de países colonizados que adotam os preconceitos metropolitanos de superioridade e acabam negando sua própria cultura e história em virtude da cultura imposta. Entretanto, esse trabalho, acreditando que o modelo de análise cultural proposto esclarece de forma mais adequada o caminho paralelo da cultura popular e,

não como sombra da metrópole, prioriza um outro tipo de visão, ou seja, aquela que busca o desenvolvimento mútuo, mesmo que em planos diferentes.

1.1 O conceito de intermediário cultural

A questão da dualidade vem sendo cada vez mais estudada e a forma com que os novos historiadores estão questionando essa dicotomia trouxe uma nova forma de pensamento para a história das mentalidades e da cultura. Apesar de ser um esquema simplista e bastante rígido, para poder estudar melhor o problema, é necessário se ter como plano de fundo essa dicotomia esquemática cultura de elite – cultura popular proposta pelos historiadores românticos. Para Chartier (1988), que analisou o problema, a cultura popular e a cultura de elite não podem ser colocadas em oposição, mas em termos de ligação, pois é perceptível que a cultura das elites (letrada, urbana, escrita) ao tentar dominar a cultura popular reprimindo-a e impondo as leis de uma cultura que se diz dominante, tem esse papel fundido com aspectos da cultura popular. Nesse caso, um outro aspecto importante, como se refere J. Molino (1981), é o fato de não poder se falar em cultura oral-popular e cultura letrada escrita em termos tão claros. Segundo Molino, nas mentalidades antigas, a cultura popular encontrava-se rodeada, desde há séculos, por meios escritos, assumindo especial evidência a importância dos textos sagrados e seus comentários; nesse caso a cultura escrita é transposta para um meio de difusão oral. Por isso mesmo as duas realidades não estão assim tão separadas.

Carlo Ginzburg (2005) ao descrever o moleiro Menóchio em “*O Queijo e os Vermes*” problematiza essa troca de influências ao constatar que o moleiro que se enquadrava na camada da cultura popular tinha lido outras obras, as obras da elite. Leu não somente livros simples, mas também livros de teologia, que em princípio não eram destinados à maioria da população. Leu-os e interpretou-os de uma forma pessoal, com um trabalho de criação em que misturou uma série de elementos de ordem pagã com elementos de ordem da cultura religiosa oficial. Esse exemplo que mostra o acesso que um moleiro, vindo das camadas subalternas,

teve leituras importantes de sua época, sugere que a escrita não estava assim tão longe dos meios populares. Menochio, que apresentava todas as características do homem do seu tempo em termos de curiosidade e necessidade de saber, ao construir seus próprios valores, trouxe um aspecto a mais para evidenciar a falta de sentido de dualidade da cultura popular e cultura de elite e sim uma maior interligação entre elas.

Assim, ancorado no conceito de dialogismo e a circularidade cultural, esse trabalho ao estudar essa ligação traz à tona o conceito de *Intermediário Cultural*. Segundo Molino (1981), ao levantar a existência de várias culturas, é imprescindível destacar esses personagens que servem de elo entre esses dois meios naturais, propondo unir o que, a princípio, parecia estar separado.

Vovelle (2004), ao levantar a questão dessa dialética cultural, considera que, entre o universo dos “analfabetos” ou “apenas alfabetizados” e o mundo das “elites” (com acesso às humanidades clássicas e academia), há um vazio a preencher. Esse vazio, porém, não reflete uma ausência, pois a explicação seria ao mesmo tempo ingênua e fácil demais. Desse modo, esse vazio acaba por corresponder àquela faixa intermediária das sociedades de antigo estilo: artesãos ou mercadores rurais, produtores urbanos independentes, barraqueiros e lojistas e, esse relacionamento e reciprocidade entre as culturas, é mantido por indivíduos que, ora saem da cultura da elite para desfrutar da cultura popular, ora saem da cultura popular para integrar-se à elite.

O “*Centre Meridional d’Histoire Sociale des Mentalités et des Cultures*”, em 1978, realizou um debate aberto com a intenção de renovar o diálogo entre as culturas popular e de elite levando a refletir sobre a noção, bastante ambígua, de aculturação e definindo o termo “intermediário cultural”, também chamado “mediador cultural”. Uma das primeiras abordagens em que a equipe de pesquisa se baseou para se interrogar o que definiu como intermediários culturais incidiu sobre o grupo dos que foram classificados como “demiurgos

do mundo social”. Vovelle baseou--se no *self made man* e autodidata Joseph Séc (cuja carreira constituiu sob o título *L'Irresistible ascension de Joseph Séc, bourgeois de Aix*). Séc destaca-se por sua inserção sócio-cultural. Pertence, segundo Vovelle, ao grupo dos “mestiços culturais” que não pertencem mais ao mundo popular, mas ao mesmo tempo, sem integrar-se verdadeiramente nos quadros da elite, forjam seu próprio universo de representações, alcançando assim, com um pouco de sorte, o status de “inspirado” que sublinhou André Breton (1962) depois dos surrealistas (*Os Inspirados e suas Moradas* – Breton, A. e Ehrman G , *Lês Inspires et leurs demeuressa*,). Inspirados, demiurgos do mundo social, mestiços culturais; Vovelle os coloca como a “chave” para a leitura dos ingênuos que desdobram-se em uma multiplicidade de rótulos possíveis, reflexos ao mesmo tempo de uma riqueza e uma perplexidade.

Após avaliar esses marginais, aparentemente murados no segredo de uma aventura individual (freqüentemente um tanto estranha), parecem oferecer um testemunho aos grupos sociais mais amplos, dos espaços dúbios que separam a cultura de elite da cultura popular. O intermediário cultural é compreendido, portanto, em termos dinâmicos, como um personagem que transita entre os dois mundos.

Segundo Vovelle (2005), é possível chegar próximo ao “modelo” de um intermediário cultural. Dentre as principais características ele:

- 1) Transita entre os dois mundos;
- 2) Tem diversas feições;
- 3) Situa-se entre o universo dos dominantes e dos dominados
- 4) Tem posição excepcional e privilegiada;
- 5) Assume uma função ambígua: como “cão de guarda” das ideologias dominantes ou como porta voz das camadas populares;
- 6) Pode ser o reflexo passivo de áreas de influências que convergem para ele;

- 7) Pode assumir o status de criador de um idioma para si mesmo com a expressão de uma visão de mundo bem particular.

Para Vovelle, o intermediário cultural ainda adquire várias características que partem desse modelo. No modelo que o autor caracteriza como “antigo estilo”, ele se apresenta como um agente de difusão vertical, de cima para baixo, de um saber ou de uma ideologia dominante. Entretanto, há diversas características apresentadas pelos intermediários que podem classificá-los como: “os intermediários por função”, que são os porta-vozes de uma mensagem, de uma cultura ou de um saber; “os porta-vozes das camadas populares” que podem assumir ou não papéis de “revoltados”; “os inspirados”, que procuram a satisfação pessoal e são voltados para o universo que forjam para si mesmos e, por último, os “intermediários não-funcionais”, que são os personagens pacíficos, como Joseph Séc.

Em resposta a uma necessidade social evidente, os intermediários culturais podem ser encontrados em diferentes formas na sociedade. É um processo de evolução dentro da história. Na Baixa Idade Média, o médico, sem ainda ter imposto o seu saber em oposição às crenças populares, podia ser considerado um intermediário, ou melhor, o mediador entre o mundo dos mortos e o dos vivos. Já na Idade Clássica, mas ainda com o predomínio das sociedades rurais tradicionais, operavam uma rede codificada e estruturada de intermediários como o cura, o burgomestre, o sacristão, a parteira, o cirurgião barbeiro e outros.

Bakhtin (1987), ao analisar Rabelais, classifica-o como o mais democrático dos mestres da literatura. Entretanto, sua principal qualidade é a de estar ligado mais profunda e estritamente que os outros autores de sua época (Dante, Bocaccio, Shakespeare, Cervantes) às fontes populares, fontes específicas, que determinavam o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística. Esse caráter peculiar de Rabelais explica o fato de seu futuro ter sido excepcionalmente rico e esse caráter popular explica o aspecto “não literário”

de Rabelais, isto é, sua resistência ao ajuste das regras da literatura vigente desde o século XVI até os dias atuais, independentemente das variações que seu conteúdo tenha sofrido.

Rabelais destaca-se também, segundo Bakhtin, por seu caráter “não oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade e nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas. Rabelais recusou moldes, perfeição e a estabilidade da época. “Daí a solidão particular de Rabelais nos séculos seguintes: impossível chegar a ele seguindo qualquer dos caminhos batidos que a criação artística e o pensamento ideológico da Europa burguesa adotava nos quatro séculos que o separam de nós” (BAKHTIN, 1987, p.1-2).

Muitos românticos que redescobriram Rabelais tiveram dificuldades em decifrá-lo e muitos recuaram por falta de compreensão. Para Bakhtin, a única maneira de decifrar o autor é empreender um estudo sobre as fontes populares. Para ser compreendido, Rabelais exige uma grande reformulação das concepções artísticas e ideológicas, capacidade de desfazer-se de muitas exigências e realizar uma revisão de diversas noções da literatura. Sendo assim, Rabelais acaba aproximando-se das características do intermediário cultural. Frade franciscano, que posteriormente passou para a ordem dos beneditinos, estudou medicina e pertencia a uma família nobre (seu pai era advogado do rei). Como frade e médico, viajou pela França e Itália, adquirindo os costumes, conhecimentos e formas de falar do povo, com suas lendas e dialetos, fato que acabou influenciando efetivamente toda sua obra. Sua obra é composta dos mais diversos recursos literários como falas ilógicas, nomes inventados, confusões sintáticas, levando-o a quebrar todas as regras literárias vigentes na época.

Tanto Rabelais quanto Menochio podem, portanto, ser caracterizados como intermediários ao atravessar as fronteiras impostas pelas culturas. A diferença é que Rabelais, vindo de uma cultura dominante e dotado de conhecimento, adentrou nas camadas populares absorvendo seus costumes e Menochio, o moleiro que pertencia às camadas populares,

assumiu um certo destaque em relação ao seu povo, ao conseguir participar, de uma forma ou de outra, de fatores relacionados à ideologia dominante.

No século XIX, devido a uma evolução mais social do que cultural, o quadro relativamente estável em que se encontravam os intermediários desfez-se tornando mais complexo e modificando consideravelmente os dados anteriores. As transformações são muitas, destacando-se, por exemplo, o desenvolvimento acelerado dos livros, o desenvolvimento dos meios de difusão por meio da imprensa e mídia, a domesticação ideológica e a despersonalização dos contatos, como sublinhou Vovelle. Fatos ocorridos apesar das novas formas de cumplicidade à distância e sem deixar de enfatizar o peso exercido pelo crescimento da alfabetização e o desenvolvimento industrial. Diante desse quadro, como ficam os intermediários culturais? Segundo Vovelle, nesse novo contexto, os intermediários “à antiga” quando não se reciclam traem sua “identidade”, enquanto o fenômeno de desenvolvimento das sociedades urbanas – no qual justamente existem várias comunicações – introduz condições novas. Há uma multiplicidade de posições sociais intermediárias, principalmente urbanas, que se prestam a novos fenômenos culturais. “Um novo espectro de intermediários de estrutura progressivamente nos estudos consagrados aos séculos XIX e XX” (VOVELLE, 2004, p.224).

Apesar de todas as transformações ocorridas e a mudança de todo contexto econômico, social e cultural, percebe-se que o modelo clássico do intermediário se encontra bem longe de estar enterrado no passado. Identifica-se, então, um intermediário atualizado que pode ser um reflexo de toda essa revolução técnica da mídia. Nesse novo contexto, o porta-voz das camadas populares passa, com efetivas transformações, do rebelde primitivo ao militante – que Vovelle denomina de aculturado, porém portador de uma cultura operária específica – e os inspirados passam a representar a multiplicação de status e personagens sociais desde a

pequena burguesia até as profissões do setor terciário dos quadros inferiores, onde essa cultura ambígua encontra um termo preferencial.

Devido a sua heterogeneidade e complexidade, o Brasil é constantemente palco de intermediações. Especialmente na segunda metade do século XIX e início do século XX, diante do desenvolvimento econômico e social que incentivou uma maior aproximação entre as culturas da elite com as camadas populares, os intermediários culturais (que para Vovelle tem seu modelo clássico longe de ser enterrado no passado) desenvolvem-se, adaptando-se às transformações e ao contexto imposto. Relacionado a esse tema, trabalhos recentes e geralmente acadêmicos têm mostrado esse novo tipo de interpretação com relação ao desenvolvimento da cultura brasileira, mais especificamente no que diz respeito à música.

Para Travassos (2000), distintos quanto às linhas gerais do processo de produção e quanto ao valor artístico e cultural dos produtos que geram, o mundo popular e o erudito não estão divorciados. Ao final do século XIX e início do século XX, músicos de diversas camadas sociais, origens étnicas, crenças religiosas e formações musicais, se encontravam nas casas editoras de partituras, cinemas, confeitarias, teatros e outros locais, públicos ou privados, promotores de lazer. Um exemplo que não pode deixar de ser citado é a casa do pai de Pixinguinha, onde circulavam muitos chorões dentre os quais, Heitor Villa-Lobos. Assim, Travassos enfatiza que, além da rede heterogênea de profissionais acionada pelo setor de entretenimento, a movimentação boêmia das cidades permitia certa convivência entre os artistas e intelectuais burgueses e os artistas populares. Dessa forma, pela posição assumida nessas redes, muitos personagens desempenharam o papel de intermediários atravessando as fronteiras entre os ambientes culturais hierarquicamente ordenados pelas sociedades de camada.

Ao estudar a música popular em um período que antecede e perpassa o movimento modernista brasileiro, julga-se necessário abrir um parêntese e esclarecer algumas questões. A

cultura popular concebida pelos modernistas não pode ser confundida com o que veio a ser chamado de cultura de massa. Naquela concepção, exaltava-se a potência criativa do povo portador da semente da tradição brasileira, ao mesmo tempo em que se insinuava a redução das camadas populares às consumidoras e reprodutoras de modismos importados. Sendo assim, nesse trabalho, o termo “popular”, como sublinhou Travassos, impõe cuidados que saltam aos olhos na terminologia que mapeia o universo alheio à música das salas de concerto e conservatórios: fala-se de popular, mas também de popularesco, semiculto e popularizado. Portanto é necessário enfatizar, a essa altura, a diferença existente entre a música popular urbana desenvolvida pelas camadas populares durante a segunda metade do século XIX e início do século XX e a música relacionada à cultura de massa, que preponderou posteriormente com o desenvolvimento acelerado da indústria cultural e que foi objeto de estudo e crítica de muitos autores, permeando todo o desenvolvimento cultural nos dias atuais.

Identificar a autêntica música popular é uma tarefa complicada. Porém, Mário de Andrade, estudioso das fontes populares, chegou a conclusões importantes para a época e que trazem subsídios importantes para o estudo da questão. Ao analisar as modinhas, deparou-se com uma grande quantidade de canções de amor que apareciam em livros populares, partituras para voz e piano e na tradição oral. Para ele, a canção que alcançou grande popularidade em todos os níveis sociais, podia ser encontrada tanto em seu aspecto popular quanto em uma versão mais popularesca. Ao reunir em um álbum, as *Modinhas Imperiais*, compostas no segundo reinado, percebeu certa heterogeneidade estilística resultante da presença simultânea de elementos populares e cultos. Assim, para Mário de Andrade, os interessados na música popular deveriam reconhecê-la em meio a uma vasta produção popularizada. “O faro do folclorista permitia peneirar na música popular em geral os exemplos verdadeiros da tradição nacional. E peneirar na música das cidades coisas de valor, como os choros e as modinhas” (TRAVASSOS, 2005, p.54-5).

Um fato interessante a ser observado em relação aos compositores eruditos que se aproximaram da cultura popular em meados do século XX, é a utilização de pseudônimos. Francisco Mignone (1897-1986), contemporâneo e adepto ao movimento nacionalista, assinava suas obras populares (maxixes e tangos) como Chico Bororó. Segundo Travassos (2000), em sua juventude, o compositor tocava flauta em rodas de choro, serenatas e orquestras de cinema mudo e foi a partir dessa familiaridade com a música popular e a necessidade de ganhar a vida que nasceu Chico Bororó. Somente a partir de 1917, quando iniciou suas composições eruditas é que começou a assinar suas obras com o nome de batismo. Para Travassos (2000), é quase inexplicável essa necessidade de separação entre esses gêneros de música para um compositor que aderiu à nacionalização com base na música popular. “É que naquelas priscas do começo do século, escrever música popular era coisa desqualificante mesmo” explica o compositor (MIGNONE *apud* TRAVASSOS, 2000, p.11).

Braga (2002) aponta o processo de mediação cultural como uma “colaboração” entre setores da produção cultural artística e a produção de cultural popular (em especial, os representantes da cultura popular negra) e vê nele o diálogo fundamental para a formação da música popular brasileira. Esse processo acontece concomitantemente ao desenvolvimento da indústria jornalística e literária e da sociedade de consumo. Classifica os mediadores culturais em diferentes grupos que fazem parte do desenvolvimento do discurso da formação da música popular brasileira. Dentre eles, os “intelectuais”, que considera como os “homens das letras”, o Estado (como centro de controle e disciplina da cultura popular), o teatro de revistas (antes do advento da radiofonia, o teatro de revista foi um grande espaço para a divulgação da música popular oferecendo espaço o músico instrumentista), a lírica das canções (essa poesia popular interferiu significativamente no projeto modernista ligado à Semana de 22) e finalmente os “músicos” e os “músicos populares”.

Os “músicos” são aqueles cujo *métier* não se restringe somente à “grande tradição”, mas sabem e conhecem muito bem a “pequena tradição” por dela também participarem. O autor ressalta o nome de compositores como Eduardo Souto, Martínez Grau, Gaó, Francisco Mignone e Radamés Gnatalli. Os “populares” são aqueles que, em determinados períodos, transitaram nos meios sociais das elites culturais fazendo-as participar da cultura popular, chamando também a atenção dos compositores e músicos pertencentes à arte culta. Nesse sentido cita Hilário Jovino, Catulo da Paixão Cearense (primeiras décadas do século), Sinhô (final dos anos 20 e sua influência nas obras poéticas de Manuel Bandeira), Pixinguinha e os parceiros “8 Batutas” (encontros da geração boêmia com Olegário Mariano, Afonso Arinos presidente da Academia Brasileira de Letras – Hermes Fontes, Gutenberg Cruz) e outros.

Desse modo, percebe-se que a dialogicidade existente entre as vozes populares e as vozes consideradas cultas, trouxeram contribuições significativas para ambas culturas, pois esse relacionamento, imerso nesse processo de circularidade, propõe que a música das salas de concerto e a do músico de botequim se enriqueceram reciprocamente, ao invés de uma dominar a outra. Sendo assim, compositores como Francisco Mignone e Radamés Gnatalli que uniram suas experiências com a música popular às técnicas instrumentais e de composição eruditas (resultando em uma nova linguagem musical) fizeram, sem dúvida, o papel de intermediários. E é por essa mesma lógica, que opõe o erudito ao popular, que explica a dificuldade de muitos críticos e musicólogos para classificar esse tipo de compositores.

A cultura brasileira é uma cultura heterogênea, na qual se pode notar a coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições, cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas ou religiosas. Essa heterogeneidade cultural é uma das principais características das sociedades complexas, que podem ser vistas como “produto nunca acabado da interação e negociação da realidade efetiva por grupos e mesmo indivíduos cujos interesses são, em princípio, potencialmente divergentes” (VELHO, 1980, p.17).

Para Velho (1980), nas sociedades complexas é sempre possível encontrar diferentes modos mentais culturais de construir e interpretar instâncias diferenciadoras do mundo social e da existência em geral. Enquadrar tudo isso em uma relação de dominância – resistência é, na maioria das vezes, uma forma cômoda de não aceitar aquilo que Edgar Morin (1990) denomina de “*o desafio da complexidade*”. Assim, a complexidade não exclui a possibilidade, o projeto ou a realidade de unidade, sem mencionar que a unidade das sociedades pode integrar-se de inúmeras formas, com os múltiplos níveis de realidade.

A homogeneidade é construída pela heterogeneidade (em uma visão simbólica) colocando as diferenças em interação (pois elas precisam interagir para existir a sociedade, ou mesmo a realidade) e é realizada, tanto para criar a diferença quanto para estabelecer a unidade, pelos agentes que, nesse contexto, é representado pelos intermediários culturais. Vianna sublinha: “Esses intermediários que possuem diferentes características, transitam por essa heterogeneidade, colocando em contato diferentes sistemas que dão origem às mais variadas conseqüências, remodelando constantemente os padrões correntes da vida social e mesmo redefinindo as fronteiras entre esses mundos diferentes” (VIANNA, 2004, p.155).

CAPÍTULO II - MÚSICA POPULAR URBANA DO SÉCULO XIX: A CIRCULARIDADE NA FIXAÇÃO DOS GÊNEROS NACIONAIS

Segundo Béhague, o termo música popular, seja em espanhol ou português, teve tradicionalmente o sentido genérico de música do povo, incluindo o que os folcloristas e etnomusicólogos caracterizam de música folclórica, tradicional e urbana. Esse quadro começou a sofrer maiores mudanças durante a década de 1950, quando se intensificou a diferenciação entre música folclórica (que passou a ser identificada como música rural) e a popular (que recebeu o sentido de popular urbana) (BÉHAGUE, 1992).

Para Moraes, a música popular urbana é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas e, provavelmente, está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (a maioria é também analfabeto do código musical) e cria uma sonorização peculiar que acompanha essa trajetória. Nesse sentido, é também uma expressão artística que possui um efetivo poder de comunicação, principalmente ao difundir-se pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão na realidade social. Porém, apesar dessa importância, as investigações ainda são escassas e os trabalhos relacionados ao popular urbano enfrentam várias dificuldades como dispersão das fontes, desorganização dos arquivos, falta de especialistas e estudos mais específicos como também apoio institucional. Assim, grande parte das pesquisas acaba resumindo-se a trabalhos individuais de campo e de arquivos isolados (MORAES, 2000)

Hobsbawn (1990, p.59), em seu estudo sobre a história social do jazz, identificou essa situação na bibliografia histórico-musical ao analisar as transformações da cultura e da música popular urbana no final do século XIX e sublinhou: “a segunda metade do século XIX foi, em

todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, embora esse fato tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos mais esnobes e ortodoxos”. Para Moraes (2000), a bibliografia da história da música tida como mais um elemento da história da arte, de um modo geral, apenas reforçou essa postura e pouco contribuiu para ultrapassar esses limites e restrições. Ao contrário, suas linhas e tendências quase sempre serviram para reforçar limitações e preconceitos. O universo popular, por exemplo, foi esquecido pela historiografia da música e quando se referia a ele, enfatizava as perspectivas românticas, nacionalistas ou folclóricas. Dessa forma, é possível notar que a pesquisa em música popular no Brasil é desigual e repleta de paradoxos sendo que, a maior parte dos trabalhos trata de biografias de compositores. Entretanto, não se pode deixar de citar trabalhos como os de Oneyda Alvarenga, Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Renato Almeida que, mesmo estando em sua maioria, apoiados no folclore, trazem documentos históricos fundamentais para a questão.

É nesse sentido que, neste capítulo, procura-se retratar o tema a partir de um outro olhar sobre essa documentação, deixando de lado os tons jornalístico, apologético, biográfico e impressionista, que têm demarcado negativamente a memória cultural. Entretanto, é importante ressaltar que, ainda sem essa bibliografia, a reconstrução da cultura popular urbana seria ainda mais complicada e ela é, de certa forma, fundamental para os pesquisadores pelo fato de fornecer informações e documentação. A falta de uma bibliografia mais crítica sobre a música brasileira foi apontada já por Mário de Andrade em 1926, na *Conferência de Música na Sociedade Cultura Artística de São Paulo*:

A musicologia brasileira cochila em uma caducidade de críticas puramente literárias. Se executando as datas históricas fáceis e as anedotas de enfeite, o diazinho em que uma senhora campineira teve o talento de produzir o talento melódico de Carlos Gomes, as invejas de Marcos Portugal ante a glória nascente de José Mauricio, a gente não sabe nada verdadeiramente crítico, de científico, de básico e, principalmente de orientador sobre a música brasileira (...) Embora haja utilidade histórica ou estética nas obras de Rodrigues Barbosa ou Renato de Almeida, se deverá reconhecer com franqueza que esta utilidade é mínima, porque é destituída de caráter prático. Além da pequena, mas valiosa contribuição de Guilherme de Melo e de viajantes, ou cientistas como Léry, Spix e Martius, Roquete Pinto, Koch-Gurenberg, Speiser, ninguém entre nós se aplicou a recolher, estudar, discriminar essas forças misteriosas nacionais que continuam agindo mesmo depois de mortas (...) Os sujeitos importantes devem dar importância

deles pros homens populares, mais importantes que os tais. Se deve de registrar tudo o que canta o povo, o bom e o ruim, mesmo porque desse ruim ninguém sabe tudo que pode tirar de bom. E finalmente se deve homenagear os Nazarés e os Tupinambás, os Eduardo Soutos e as Franciscas Gonzagas que criam pro povo e por ele. Em um tempo de fundação étnica, tal o que atravessamos, é que essa trabalhadeira adianta muito. Mais tarde será um caro custo descobrir a cabeceira, reaver as fontes e o tempo perdido. Acabar com os improvisos e louvações amorosas! Lançar em nossa musicologia um facão duma consciência de deveras crítica, que desolhe esses estudos adolescentes, as pachochadas da literatice, da fantasia e do patriotismo!
(ANDRADE, 1976, p.129).

Recentemente surgiu um grupo relativamente novo de pesquisadores preocupados com a música brasileira e seus trabalhos são resultados de produções acadêmicas em diferentes áreas que ampliaram os horizontes das pesquisas para além dessas sínteses biográficas e impressionistas e reiterando a perspectiva interdisciplinar dos estudos. José Ramos Tinhorão, um dos mais conceituados autores sobre música popular no Brasil, trouxe uma base sólida para a interpretação sociológica. Entretanto, segundo Béhague (1992), falta-lhe compreensão estilística e os aspectos musicais intrínsecos dos repertórios que estuda são, em sua maioria, ignorados. Outro fato a se observar é a postura marxista mecanicista adotada ao resumir a cultura brasileira em um processo de luta de camadas. Em *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), Tinhorão procura basicamente o nexo entre a existência de uma música do homem das cidades e a realidade social que a explica, desde o século XVI, oferecendo indicações para o problema da música popular. O autor afirma que a primeira das indicações oferecidas pela história da evolução da música popular urbana no Brasil é a de que, em uma sociedade diversificada, o que se chama de cultura é a reunião de várias culturas correspondentes à realidade do grau de informação de cada camada em que a mesma sociedade se divide. Assim, nos países capitalistas, o modo de produção determina a hierarquização da sociedade em diferentes camadas e a cultura constitui, em última análise, uma cultura de camadas. Em *Pequena História da Música Popular* (1975), o autor retrata os gêneros musicais que considera genuinamente brasileiros com uma visão mais atual que seus antecessores esclarecendo dados que ficaram apoiados, em sua maioria, no folclore. Esta

pesquisadora concorda com Tinhorão quando o autor refere-se à existência de várias culturas. Porém, vale ressaltar novamente que a análise é desenvolvida sob um outro ângulo, sob o conceito de circularidade, diferentemente da postura sociológica adotada pelo autor.

A música popular urbana brasileira é proveniente de uma série de desenvolvimentos econômicos, políticos e sociais ocorridos, principalmente, na segunda metade do século XIX. Para Hobsbawn essa época foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares atingindo seu ápice entre as décadas de 1880 e 1890, quando também aconteceu a ascensão de um outro fenômeno da cultura da camada trabalhadora: o futebol profissional. A França produziu o *chansonnier* das camadas operárias e, depois de 1884, seu produto culturalmente mais ambicioso e boêmio, o cabaré de *Montmartre*. Na Espanha, uma evolução semelhante à norte-americana produziu o *cante bondo*, o flamenco andaluz, que como o *blues* dos EUA, surgiu como canção folclórica trabalhada profissionalmente nos cafés musicais de Sevilha, Málaga e Cartagena entre 1860 a 1900. Todos esses fenômenos têm dois aspectos em comum: surgiram do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres nas grandes cidades e são, portanto, produtos da urbanização. Ademais, a certa altura, passou a valer à pena investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo de entretenimento e cultural, porque as camadas mais baixas da cidade (como os imigrantes recém estabelecidos de outras partes do país ou exterior), precisavam de entretenimento (HOBSBAWN, 1990).

A música popular latino-americana, como fenômeno urbano, desenvolveu-se a partir do princípio do século XIX, principalmente, como uma atividade da camada alta envolvendo gêneros teatrais semipopulares e a música de salão, paralelamente às tradições da música erudita. Nesse sentido, essa música popular urbana refletiu expressivamente a diversidade cultural, étnica e sócio-econômica das cidades. As danças européias em voga na época e outras formas de música popular estrangeira estavam sempre presentes nas grandes cidades influenciando vários segmentos da sociedade e as principais danças de salão do século XIX

como a valsa, a mazurca, a polca, o schottisch e outras, foram adotadas em vários países, nas grandes e pequenas cidades. Com o tempo, essas danças passaram pelo processo de “criolização” ou “mestiçagem”, ou seja, foram transformadas em gêneros nacionais (BÉHAGUE, 1992).

Essa questão pode ser verificada com o desenvolvimento da valsa européia que foi precursora de um grande número de danças populares em todo o continente latino-americano com diferentes nomes: “passillo” na Colômbia, “vals criollo” no Peru, “vals melopeya” na Venezuela e “valsa-choro” no Brasil (ao integrar-se ao gênero choro) influenciando consideravelmente muitos gêneros populares do século XIX e XX. Assim, Cazes, ao realizar uma análise sobre o choro, também percebeu que o processo de integração de estilos e sotaques que levou ao nascimento do gênero ocorreu de forma semelhante em diferentes países. A partir dos mesmos elementos, as danças européias (especialmente a polca) somadas ao sotaque colonizador e à influência negra originaram gêneros que se tornaram a base de uma música popular urbana nos moldes atuais. Dessa forma, ao observar o maxixe brasileiro, o beguine da Martinica, o danzon de Santiago de Cuba e o ragtime norte-americano, percebe-se que todos esses gêneros são adaptações da polca. A diferença do resultado deve-se ao sotaque inerente à música de cada colonizador (português, espanhol, francês ou inglês), à região da África de onde vinham os escravos e também, muitas vezes, à influência religiosa. Sendo assim, como nos locais de colonização portuguesa, a música popular se desenvolveu basicamente com o mesmo instrumental, sendo possível identificar o cavaquinho e o violão cultivados no Brasil, também em Cabo Verde, Jacarta, na Indonésia ou e Goa, ressaltando que o caráter nostálgico e sentimental é também um ponto comum na música das colônias portuguesas de todo o mundo (CAZES, 1998).

A modinha e o lundu são, segundo a maioria dos pesquisadores, as principais matrizes da música popular brasileira. São os ingredientes básicos que, absorvendo em suas melodias o

ritmo sincopado dos batuques dos negros, compuseram toda a tradição posterior: “(...) A irreverência poética da modinha e a chulice da canção-lundu são indicadores preciosos dos caminhos que seguiria a música popular do Brasil. O caráter brejeiro, informal, improvisado, se deixaria aliar fatalmente com uma música instrumental que é executada em estilo chorado” (MERTHY *apud* OLIVEIRA, 1999, p.21).

A modinha era um gênero de canção lírica, amorosa e sentimental, apresentada em sua maioria em tonalidades menores. No decorrer do século XIX foi muito influenciada por vários gêneros como a polca, o schottisch, a mazurca e a valsa. A modinha do século XIX dividiu-se em duas correntes básicas: as modinhas elaboradas, vindas de Portugal e influenciadas pela ária italiana e as canções sentimentais de caráter romântico, semelhante às baladas e acompanhadas ao piano ou violão. Do encontro da modinha com a valsa européia, ambos os gêneros se influenciaram mutuamente, como se pode notar na transformação do compasso binário da modinha, para ternário.

O mulato Domingos Caldas Barbosa foi, a partir de 1775, o grande divulgador do estilo modinheiro em Portugal. Essa música, que rompeu com as formas antigas de canção atingindo até o quadro moral das elites de Lisboa, foi motivo de várias discussões entre os pesquisadores da música brasileira. Mário de Andrade, em sua obra *Modinhas Imperiais*, de 1930, afirmou com convicção a origem européia das modinhas: “a proveniência erudita européia das modinhas é incontestável”. Entretanto, Tinhorão se responsabilizou em provar o contrário afirmando que a conclusão de Mário de Andrade estava distorcida e a verdadeira origem da modinha vinha da cultura popular ao lembrar os contatos de Caldas Barbosa com mestiços, negros, tocadores de viola e nunca com mestres da música erudita. Esse processo de desenvolvimento da modinha acabou gerando confusão para muitos pesquisadores, pois as modinhas populares de Caldas Barbosa, alcançaram grande sucesso durante a segunda metade

do século XVIII atingindo diversos compositores eruditos lusitanos que logo começaram a compor sob o gênero. Tinhorão explicou:

(...) o que ia acontecer com a modinha a partir dos últimos anos do século XVIII até a segunda metade do século seguinte, era o fato de que, passando a interessar aos músicos de escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção camerística tipicamente de salão, precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz dos lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX para retomar a tradição de um gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão.
(TINHORÃO, 1975, p.15).

Assim, a modinha saiu do Brasil como gênero popular e retornou da Europa elitizada com aspectos de música erudita, chegando, muitas vezes, impressas em partituras para piano. O processo de circularidade é evidente, pois, com sua repopularização ou renacionalização nas mãos dos intelectuais românticos ligados aos músicos das camadas populares do século XIX, puderam, como sublinhou Tinhorão, “livrar suas músicas dos preconceitos eruditos”. Dessa forma, renovada por músicos populares a serviço da inspiração desses poetas e intelectuais românticos, a modinha dos pianos de Portugal adaptou-se ao violão (que já substituíra a viola desde o início do século XIX) ganhando as ruas com os conjuntos de choro e seresta.

Fato semelhante ocorreu com o lundu. Vindo das danças das rodas de batuques dos negros africanos, a mais antiga notícia do lundu-canção foi encontrada na coletânea de versos musicados por Caldas Barbosa. Para Oliveira (1999), o lundu foi a variante mais moderna do batuque dos negros e as adaptações provocadas pela influência branca fizeram casar à percussão coreográfica e canto responsorial africano, os estilos de dança, formas melódicas e instrumentos novos como a viola. O lundu ganhou, além do caráter coreográfico, características musicais que o fizeram evoluir para o lundu canção. O lundu era constituído pelo canto repetido de um estribilho fixo acompanhado por palmas e viola, intercalado por cantos de improviso (estrofes) de caráter declamatório. Oneyda Alvarenga, após uma análise do lundu canção do século XIX concluiu que: “a música, em compasso binário, apresenta muitas vezes uma parte de estrutura declamatória, com valores rápidos e intervalos curtos

(estrofe), a que se segue uma outra de caráter coreográfico nítido e sincopado (refrão)” (ALVARENGA, 1960, p.151).

No início do século XIX, o gênero começou a ser difundido em espetáculos de teatros populares e circos tanto no Brasil quanto em Portugal. O fato é que houve uma dissociação do gênero, pois a dança que deu origem ao lundu-canção, continuou a ser cultivada pelos negros, mestiços e brancos das camadas mais baixas. Além disso, o lundu-canção, graças ao exotismo de sua origem popular, passou a interessar tanto os compositores eruditos que, segundo Tinhorão, acabariam por desfigurá-lo a ponto de poder ser confundido nos fins do século XVIII com a modinha de caráter erudito, quanto de outro, os músicos de teatro que integraram textos cômicos com a malícia da dança, oferecendo para o público das elites uma nova forma de atração. É importante ressaltar que o processo de aculturação e transformação do lundu de dança para canção urbana modificou as características melódicas e harmônicas, mas não o padrão rítmico que lhe conferia o caráter de dança primitiva.

Esse constante diálogo e circularidade entre os gêneros musicais do século XIX pode ser verificado também com a chegada da polca no Brasil por volta de 1845. O gênero lundu-canção, que estava desenvolvendo uma estrutura de cançoneta de palco para canto e dança, teve um verdadeiro impacto em sua evolução. A polca, originária da Boêmia, era baseada em compasso binário e com subdivisão rítmica simples com acentuação na terceira colcheia e foi considerada na época um tipo revolucionário de dança de par enlaçado que permitia a aproximação dos corpos dos bailarinos. Foi introduzida por artistas de companhias de teatros franceses no Rio de Janeiro e trazia aos salões, com a licença de criação européia e civilizada, um livre consentimento que o lundu jamais conseguiria obter inteiramente.

A partir da segunda metade do século XIX, a polca começou a ultrapassar as barreiras da censura transformando-se em uma espécie de loucura coletiva da camada média urbana brasileira o que até possibilitou a criação do verbo “polcar”. Cazes (1998, p.20), sublinhou:

“em compasso binário, com indicação de andamento *allegretto*, melodias saltitantes e comunicativas, em pouco tempo dominou os salões, mesmo enfrentando a oposição de moralistas”. As características rítmicas semelhantes entre a polca e o lundu permitiram, portanto, uma fusão que poderia ser apenas nominal mas garantiu, ao gênero de dança proveniente do batuque dos negros, a possibilidade de ser finalmente admitido nos salões sob o nome de polca-lundu. Ernesto Nazareth, já atento às sonoridades da época, compôs aos quatorze anos, em 1877, sua primeira peça para piano intitulada *Você Bem Sabe* que, curiosamente, era uma polca-lundu que, mais tarde, também foi identificada como maxixe.

Com esse diálogo entre as diferentes linguagens e dos elementos intrínsecos a elas no decorrer dos séculos XVIII e XIX, é possível concluir que a modinha e o lundu se formaram e se destacaram como importantes gêneros populares urbanos do Brasil. O lundu, que ainda no século XVIII era uma dança, foi intensamente influenciado pela modinha e outros gêneros, tornando-se, no século seguinte, um gênero de canção urbana cultivado nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro e Lisboa. Assim, o lundu teve dupla importância pois, além de impor seu ritmo sincopado para outros gêneros, foi a primeira forma de música negra a se ocidentalizar, um dos marcos no processo de assimilação e aceitação da cultura negra. O lundu, como gênero popular, pode ser considerado a matriz de duas vertentes na música popular urbana brasileira: o maxixe, considerado a primeira dança genuinamente nacional, e o choro, proveniente dessa dança. A modinha, portanto, trouxe à música popular urbana, recursos para a construção melódica e o lundu foi o responsável pelo aspecto rítmico. Nos salões aristocráticos, os dois gêneros encontraram as danças européias e essa integração resultou em um grande processo polifônico, ou seja, em um discurso musical que possibilitou entrever diferentes vozes.

Dentre essas danças européias, a valsa, de origem austro-germânica, também se destacou intensivamente. Surgida na segunda metade do século XVII, segundo Almeida

(1999), a valsa provém do *läendler*, antiga dança folclórica austríaca, associada à elite burguesa e à ascensão do capitalismo. Foi inicialmente julgada indecente pela aristocracia por ter sido a primeira dança de salão na qual os pares se entrelaçavam. Isso resultou, portanto, no impedimento temporário daquela camada social de entrar nesses salões que ainda cultivavam as danças mais tradicionais como o minueto e a gavota.

A valsa influenciou significativamente a modinha com seu ritmo ternário e esta inferiu nos aspectos rítmicos e melódicos da valsa, tornando-a mais melodiosa, mais lenta e mais intimista. Mais adiante, com os conjuntos de choro, tornou-se um gênero seresteiro, destacando-se também nos salões em composições pianísticas de elevado nível como as de Nazareth. Com os pianeiros, chorões e músicos amadores responsáveis por sua popularização, a valsa adquiriu características brasileiras, com aspecto modinheiro, a presença do baixo cantante proveniente dos violões (melodias rebuscadas executadas na região grave) seresteiros e de chorões e diversas modulações harmônicas baseadas na polca. A valsa brasileira, nostálgica e envolvente, incorporou instrumentos típicos do choro (principalmente a flauta e o violão) além de outras características que fizeram com que, repleta de elementos provenientes desse gênero, passasse a ser também reconhecida como valsa-choro. Assim, com base na diferença de caráter, distinguiram-se dois tipos de valsas populares: um mais sentimental como *Terra Saudade*, de Anacleto de Medeiros e outro brilhante e virtuosístico como *Primeiro Amor*, de Pattápio Silva (ALMEIDA, 1999).

Oliveira identificou vários compositores eruditos do início do século XX que se inspiraram nesse caráter mais popular que a valsa brasileira adquiriu. Assim, compunham suas obras baseadas nesse gênero de dança adotando termos nacionalistas como: valsa de esquina, valsa-choro, valsa brasileira, valsa suburbana, entre outros. Francisco Mignone, por exemplo, destacou-se nesse aspecto ao escrever mais de cinquenta obras baseadas no gênero, recebendo o título de “Rei da Valsa” (OLIVEIRA, 1999, p.23).

2.1. Os gêneros nacionais da segunda metade do século XIX: o choro e o maxixe.

Para estudar o processo de desenvolvimento do choro, é necessário reaver o fato de que, na segunda metade do século XIX, a música ouvida pelas elites era, em geral, as óperas, operetas e música leve de salão (danças). Os negros, mestiços e brancos das camadas mais baixas, geralmente, executavam e ouviam seus lundus acompanhados por sons e palmas e violas, ao passo que a camada média, ainda em fase de desenvolvimento, ouvia os gêneros europeus, ou seja, as músicas difundidas nos salões da elite.

Para a grande maioria dos pesquisadores, o choro foi um meio utilizado pelos músicos populares (de camada média e baixa) para interpretar a música de dança vinda da Europa e difundida nos salões da alta aristocracia. De acordo com Albin, a música gerada sob o impulso criador e improvisado dos chorões perdeu rapidamente as principais características dos países de origem e adquirindo particularidades brasileiras, a ponto de se tornar impossível confundir uma *polka* da Boêmia, uma *schottisch* teuto-escocesa ou uma *walsa* alemã ou francesa com seus protótipos brasileiros saído dos chorões (ALBIN, 2003).

O termo choro sempre foi motivo de alguns entraves entre os pesquisadores no que diz respeito à sua etimologia. Assim, após algumas análises, esse trabalho acabou por seguir a linha de Cazes que acredita que a palavra *choro* seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear a música gerando, conseqüentemente, o termo *chorão* que designava o músico que “amolecia” as polcas. Mais tarde, a palavra choro apareceu com diferentes significados como grupo de *chorões*, a festa onde se tocava *choro* e, a partir dos primeiros anos do século XX, passou a significar um gênero musical de forma definida. O fato de traduzir com precisão a maneira sentimental com que os músicos populares da época “abrasileiravam” as danças européias influenciou na fixação do termo “choro”, resistindo, inclusive, ao tempo (CAZES, 1998, p.19).

O marco da *pré-história* do choro é, para a maioria dos pesquisadores, a chegada da polca no Brasil quando, em julho de 1845, foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro no Rio de Janeiro. A partir desse momento, os músicos populares, atentos às novidades da época, começaram a desenvolver seu modo peculiar de interpretar as danças européias. A *história do choro*, propriamente dita, apareceu como forma instrumental na década de 1870, após a abolição da escravatura como consequência social do nascimento da camada média, a partir das interpretações e improvisações dos chorões. Esses músicos populares eram, em sua maioria, funcionários de repartições públicas e componentes das bandas militares que pertenciam à camada média.

A década de 1870 foi muito importante para o desenvolvimento do gênero, quando emergiram diversos conjuntos baseados na reunião de três instrumentos: a flauta, o violão e o cavaquinho. Os instrumentistas, sempre muito habilidosos, reuniam-se informalmente para executar uma música *sentimental e chorosa*, baseadas em modulações e melodias trabalhadas que exigiam de seus executantes extrema competência. Nessa época, o primeiro grupo a surgir, e conseqüentemente o mais famoso, foi o “Choro Carioca”, fundado por um dos mais notáveis flautistas da época, Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880) que, considerado o grande iniciador do choro, criou com suas polcas-lundus, uma nova maneira de se executar as danças européias. O “Choro Carioca” era formado por dois violões, cavaquinho e flauta solo de modo que, os violões serviam de base para acompanhamento dos solos e improvisações da flauta de Callado, enquanto o cavaquinho preenchia os solos com alguns contracantos. O acompanhamento em contracanto realizado por um dos violões era denominado baixaria, procedimento que se tornou fundamental para a caracterização do gênero.

Segundo Tinhorão, a figura de Callado se fez muito importante para o desenvolvimento do gênero, além de que, em seus conjuntos, passaram grandes músicos da

época como a pianista (pianeira) Chiquinha Gonzaga. Entretanto, a criação do choro não pode ser reduzida somente a esse instrumentista, pois, após a morte de Callado, seu sucessor Viriato (Viriato Ferreira da Silva), assumiu um papel significativo no aperfeiçoamento e estruturação do gênero. A partir da década de 1880, a música de choro começou a se tornar cada vez mais popular com a proliferação dos conjuntos de flauta, violões e cavaquinhos transformados em acompanhadores do canto de modinhas sentimentais e intérpretes de polcas-serenatas à noite, pelas ruas, e em orquestras de pobres, para fornecimento de música de dança nas casas dos bairros e subúrbios cariocas mais humildes. É importante ressaltar também o fato de que:

(...) a igualdade de condições econômicas, em uma camada em que o mestiçamento aparecia em larga escala, explica também o fato de não existir qualquer preconceito de cor entre os chorões. O fato de sua maioria ser constituída por brancos ou mulatos claros não resultava de qualquer incompatibilidade com os negros, mas se explicava pela realidade econômica de os pretos – ainda há pouco escravos – formarem o grosso das mais baixas camadas populares.
(TINHORÃO, 1975, p100).

Os grupos de choro tiveram seu auge enquanto a atração das revistas de teatro, do rádio e dos discos não tinha vindo diversificar os meios de diversão da camada média. Entretanto, apesar dos altos e baixos, o choro é o gênero musical nacional surgido no século XIX que é ainda bastante difundido nos dias atuais – sem deixar de lembrar a sua passagem pelas mãos de respeitáveis compositores eruditos como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, entre outros.

Quanto à sua forma musical, Almeida sintetizou:

O choro enquanto gênero caracteriza-se por peças de compasso binário, rítmica sincopada, expressividade melódica e tratamento contrapontístico entre a linha melódica e a movimentada linha do baixo. Formalmente, apresenta uma pequena forma rondó A-B-A-C-A, na qual as partes contrastantes e geralmente modulantes B e C sempre retornam a parte inicial A, que acaba exercendo a função de refrão”.
(ALMEIDA, 1999, p.23).

Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth tiveram uma intensa participação no desenvolvimento do choro e sua inserção no piano sendo os pioneiros a compor sob o gênero.

Chiquinha compôs em 1889, *Só no Choro* (chamado de tango característico), que foi a primeira de inúmeras obras no gênero. Já Nazareth, para a maioria dos pesquisadores, consolidou o gênero e fixou os elementos característicos dessa música ao introduzir o choro no piano com um tratamento rítmico preciso às polcas-lundus e construindo melodias virtuosísticas e sofisticadas.

O desenvolvimento do maxixe deu-se paralelamente ao do choro e, seguindo a trajetória do lundu, surgiu inicialmente como uma dança que, por volta de 1870, resultou também da manifestação cultural dos negros e mestiços. A camada mais baixa acabou por desenvolver, uma nova concepção da dança de salão européia, introduzindo passos novos e elaborados. Os músicos de choro, então, começaram a adaptar o ritmo de suas músicas a esses novos passos de dança repletos de volteios e requebros de corpo. Assim, o gênero maxixe (como música e não dança), está enraizado na liberdade, criatividade e esforço dos músicos de choro ao adaptar suas músicas a esses novos passos originais. Tinhorão sublinhou:

Da descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros à base de flauta, violão e oficleide que ia nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música de dança estrangeira a certas constâncias do ritmo brasileiro (...). Diante dessa maneira de dançar, os músicos de choro, sendo também naturalmente inclinados a esses transbordamentos de dengo e malícia, acabaram por transformar progressivamente a execução das polcas no sentido daqueles movimentos amplos, acentuações exageradas, desenhos melódicos ondulantes e ritmos quebrados que Luciano Gallet encontrava nos maxixes, ao lhes fazer a análise musical.

(TINHORÃO, 1975, p.55-57).

Diante desse fato, pode-se dizer que a polca foi transformada em maxixe, via lundu dançado e cantado pelos músicos de choro para atender ao gosto e à necessidade dos dançarinos das camadas mais populares do Rio de Janeiro.

Devido à sua ligação com as origens negras e mestiças e à dança considerada imoral para a época, o maxixe enfrentou grandes preconceitos tendo seu nome, durante a década de 1870, ligado a tudo que fosse considerado de última categoria. Assim, o gênero passou a apresentar-se sob outros títulos como polca, polca-lundu, polca brasileira, tango, tanguinho e até tango brasileiro. Na verdade, durante essa época, havia uma imprecisão na designação de

músicas que não viessem já estruturadas da Europa (como a valsa, a quadrilha, a polca), permitindo que a palavra *tango* adotado por clubes, teatros, casas de música e partituras, durante um grande tempo, nomeasse canções de caráter mais brasileiros e também como um disfarce para grande parte das músicas que tinham seus ritmos próximos do maxixe. Isso explica a própria denominação da já citada obra de Chiquinha Gonzaga *Só no Choro*, que foi denominada tango característico e da forma como a compositora lançou o tango *Gaúcho*, apontada como dança do corta jaca, mas que era na realidade, um típico maxixe.

Um outro compositor e pianista contemporâneo a Ernesto Nazareth, que intitulou suas obras sob o nome de *tanguinho*, foi Marcelo Tupinambá (1889-1953), pseudônimo de Fernando Álvares Lobo. *Viola Cantadeira*, de 1918, soava como uma polca-choro com algumas características de música caipira, baseadas em modas de violas mais sertanejas. Para Mário de Andrade (1963), as obras de Tupinambá não se destacavam nem pela harmonização e nem pelo ritmo que eram, geralmente, mais simples do que nas peças de Nazareth. Porém, o que exaltava sua música de dança era a linha melódica, baseada na melancolia cabocla que insistia em chamar de *tanguinho*. Essa questão da utilização do tango para denominar as músicas brasileiras da época, foi criticada por Mário de Andrade em artigo escrito em 1924:

Já o malogrado Alexandre Levy chamava de tangos brasileiros, trechos inconfundivelmente nossos, que em nada participavam de nenhuma variante do tango espanhol (...) são maxixes, são modas, são sambas, cateretês, lundus, etc., depende, mas jamais tangos. Precisamos abolir essa denominação de tango dada às nossas danças, pois que além de inexpressiva, presta-se a confusões. Ainda me lembro dum trecho que me passou pelas mãos, ao qual o compositor dera o subtítulo impagável de “samba tangaico!”.

(ANDRADE, 1963, p.119).

Vários pesquisadores assinalam grande importância de Ernesto Nazareth para o maxixe. O gênero, sintetizado pelos grupos de choro a partir da polca e do lundu foi, de certa forma, estilizado por Nazareth ao retratá-lo junto ao piano brasileiro. Ao comparar com os maxixes de Chiquinha Gonzaga, percebe-se que o compositor tinha mais preocupação em requintar suas obras, recorrendo ao virtuosismo pianístico que proporcionava a elas um

caráter mais instrumental e sofisticado, longe da concepção da música de dança. Chiquinha, pelo contrário, estava mais próxima ao povo, pois, sem tanta preocupação com o aspecto virtuosístico, a maioria de suas composições possuía letra e apresentava um caráter mais dançante.

Dessa forma, observa-se que o fato de denominar os maxixes com o nome de tango não teve, para Nazareth, o mesmo propósito, pois, nessa época, desenvolveu-se o tango brasileiro que, diferentemente dos tangos utilizados para denominar qualquer tipo de música, era um gênero musical surgido por influência da habanera cubana. Esse gênero, que realizou uma curta trajetória no panorama musical do Brasil, foi uma adaptação da habanera introduzida no Brasil pelas companhias de teatro musicado, desaparecendo já no início do século XX. O gênero foi, muitas vezes, considerado uma variação mais trabalhada do maxixe e é nesse sentido que Nazareth afirmava que suas obras não eram maxixes.

Esse fato também foi motivo de confusão para os pesquisadores, pois, devido às suas obras serem em sua maioria intituladas tangos brasileiros, muitos acreditaram que o pianista tinha criado o gênero quando, em verdade, o responsável por seu lançamento foi o maestro carioca Henrique Alves de Mesquita (1830-1906). Segundo os estudos de Tinhorão (1975), essa confusão levou o próprio Mário de Andrade a criar uma equivocada compreensão do maxixe:

Ainda com reservas já posso imaginar que o maxixe nasceu da fusão da habanera e da polca, a qual, informa França Junior, os cariocas dançavam “arrastando os pés e dando às cadeiras um certo movimento de fado”. Nesta descrição é fácil se perceber a proximidade em que essa polca estava da coreografia familiar e primitiva do maxixe tal como ainda foi encontrado por Júlio Rosa, quando em 1907 veio ao Brasil. Foi da fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com adaptação da sincopa afro-lusitana que originou-se o maxixe.
(ANDRADE, 1963, p.125).

Embora Mário de Andrade tivesse ressaltado que Nazareth não era representativo do maxixe como Eduardo Souto, Sinhô, Donga e Marcelo Tupinambá (todos pianeiros, por sinal), seu engano foi não ter atentado para o fato de que, quem sofreu influência da habanera

cubana não foi a dança urbana genuinamente brasileira, mas sim, o compositor Ernesto Nazareth. Assim, em relação a toda essa confusão gerada pelo desenvolvimento desses gêneros é, de certo modo, reflexiva a conclusão de Tinhorão:

(...) na realidade não houve uma criação, mas, duas criações: uma popular – a do maxixe surgido aos poucos, na área dos músicos chorões, como síntese de uma forma de acompanhar um estilo de dança espevitada – e outra semi-erudita – a do tango de Ernesto Nazareth, composto para piano com requintes de virtuosismo ternário e possivelmente influenciado pela habanera, sempre mais aproveitada pelos músicos eruditos do que o maxixe nacional.
(TINHORÃO, 1975, p.67).

Todas essas vezes que se contradizem e discutem, sobrepondo-se muitas vezes, umas às outras, constituem esse discurso polifônico gerado por interações espontâneas dos elementos que compõem esses sistemas pluricompostos na cultura brasileira e são, nada menos, do que os indicadores do aparecimento de uma música brasileira autêntica. Assim, muitas vezes, a busca de um critério objetivo a ser utilizado durante a análise desse processo é imprescindível para não gerar ainda mais equívocos e bifurcações. Nesse sentido, o conceito de polifonia e circularidade acaba clarificando a observação de todos esses procedimentos musicais tão enraizados na evolução histórica brasileira.

Mário de Andrade, mesmo sendo um exaltador do folclore, acabou identificando a trajetória e a importância da música popular urbana brasileira:

Nos últimos dias do Império, finalmente e primeiros da República, com a modinha já então passada dos pianos dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com os choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular urbana cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela de nossa raça.
(ANDRADE, 1975, p.31).

CAPÍTULO III - INTERMEDIÇÕES CULTURAIS E O PIANO BRASILEIRO: O PAPEL DOS PIANEIROS

Segundo Diniz (1984), o termo pianeiro surgiu no Rio de Janeiro ao final do século XIX para designar o músico que tocava o instrumento sem formação musical escolar. Além disso, o mesmo também referia-se àquele que, mesmo possuindo formação musical, dedicava-se a interpretações e improvisações de canções populares. Segundo Aluysio de Alencar Pinto (1963), os pianeiros eram os compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados que, em processos de transposição, conseguiram grafar, anotar e sistematizar as características rítmico-melódicas dos conjuntos populares dos choros e das serestas. Para Baptista Siqueira (1967), os pianeiros eram verdadeiros malabaristas do teclado que eram contratados para as atividades musicais da época não relacionadas às atividades consideradas de elite, como concertos e recitais. Afirma que a palavra pianeiro possuía, também, um sentido pejorativo e que uma das possíveis origens do nome poderia ter sido o termo “organeiro” (fabricante de órgão). Almeida (1999) afirma que, de certa forma, esse caráter pejorativo minimizou o valor real desses pianistas e se é verdade que como em qualquer tradição musical, seja essa de caráter popular ou erudito, existiram músicos bons e ruins, assim também ocorreu com os pianeiros. Mas, a partir do momento em que Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth comprovaram o seu devido valor, o termo pode ser tranquilamente empregado para designar os pianistas que não passaram por uma formação musical, mas também àqueles que passaram pela formação musical e dedicaram-se a compor e tocar um repertório de caráter popular.

Uma breve síntese sobre o panorama social e musical na época do surgimento dos pianeiros se faz necessária para um melhor entendimento da questão. Esse contexto enfoca

principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, os dois centros urbanos que têm merecido destaque nas pesquisas já realizadas.

Essa trama histórica, bem como as relações de produção, difusão e circulação da música popular urbana iniciada entre os fins do século XIX e início do século XX, surgiram marcadas por alguns elementos inovadores e característicos que devem ser levados em conta. Primeiro, elas apareceram vinculadas a algumas formas de entretenimento urbano pago (como circos, bares, cafés, teatros) ou não (festas públicas, festas privadas, encontros informais). Se a princípio a geração e criação dessa música não era destinada ao mercado, gradativamente elas incorporaram-se a ele; conseqüentemente, o profissionalismo ainda que precário do artista passa a ser uma realidade palpável e desejável; e finalmente, a música popular urbana é obrigada a dialogar de diversas maneiras, positiva e negativamente com os meios de comunicação.

Ao tomar como referência São Paulo e Rio de Janeiro como os principais centros urbanos do Brasil, durante o final do século XIX, pode-se verificar que o desenvolvimento dessas cidades foi marcado pela interação entre grupos sociais que se expressavam de forma diferenciada. Segundo Moraes (1989), enquanto a cidade de São Paulo era tratada como o núcleo inicial da industrialização e da organização da camada operária (antes como centro da produção cafeeira), a cidade do Rio de Janeiro era vista como o berço da música popular brasileira com um incontável número de cronistas, jornalistas, críticos e pesquisadores. Entretanto, por uma observação mais cuidadosa e detida nesses processos, pode-se verificar que essa distinção não fornece uma visão da totalidade desta realidade. O universo urbano que estruturou São Paulo e Rio de Janeiro é mais complexo e fragmentado do que se procurava e que procura demonstrar. O Rio de Janeiro é muito mais que o samba, que a negritude e a malandragem dos seus músicos populares e São Paulo ultrapassa os limites do

mundo fabril e da camada operária. Estes estereótipos consagrados por uma certa parcela da memória coletiva, apenas tangenciam a superfície da história (MORAES, 1989).

As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro desenvolveram suas expressões musicais de acordo com seu cotidiano, desde os trabalhos diurnos, passando por diversas formas de diversão e lazer até a vida noturna boêmia. Tanto o Rio quanto São Paulo estavam, durante o final do século XIX, subordinados ao processo de “civilização” a que os países colonizados se submetiam diante dos avanços europeus. Assim, internamente, sua elite lutava contra as permanências culturais dos africanos, resultantes da escravidão a que foram submetidos e que em um tempo ainda próximo havia sido legalmente, porém, talvez não socialmente, abolido. Sendo assim, a cidade do Rio de Janeiro passou por grandes transformações. Seu prefeito, Pereira Passos, acreditando que as tradições coloniais eram atrasadas e vergonhosas, tentou “europeizar” a cidade. Mônica Veloso escreveu: “O endeusamento do modelo civilizatório parisiense é concomitante ao desperdício de novas tradições... Mais do que a cultura popular é identificada com negativismo, na medida em que não compactuaria com os valores da modernidade” (VELLOSO, 1996, p.8-9). Outro foco de polêmica era a vida rural, então entendida como fonte de atraso econômico e social brasileiro, em contraste com o desenvolvimento dos centros urbanos. Dessa forma, sem se enquadrar a esses espaços urbanizados pela elite dominante, esses segmentos marginalizados (negros, imigrantes, caipiras do interior), agruparam-se criando formas de sobrevivência e de experiências sociais diferenciadas das camadas mais altas da sociedade.

Durante o século XIX, o piano foi o principal instrumento musical em ascensão na Europa. Era uma espécie de denominador comum, pois todas as casas possuíam esse instrumento que polarizava os interesses dos serões em família, fosse tocando, cantando, recitando ou dançando. O piano chegou ao Brasil na segunda década do século XIX e era privilégio de poucos. Segundo Tinhorão (1976), sinônimo de nobreza, poder e cultura, o

piano permitira, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do primeiro e segundo impérios aos ágeis e saltitantes dedos dos negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da república e início do século XX. No estado de São Paulo, o primeiro piano chegou em 1811. Foi para Sorocaba, levado em um bangüê de carga (padiola) ou às costas dos escravos, através de serra e dos caminhos do interior (REZENDE *apud* BARTOLONI, 2000).

Símbolo de status das camadas mais altas, o piano teve grande participação no desenvolvimento sociedade carioca, tanto que e a cidade do Rio de Janeiro em 1856 era conhecida como “A Cidade dos Pianos” devido à grande importação e comércio de pianos novos e usados. Tinhorão (1976) afirma que o ano de 1856 expressa o marco inicial do desenvolvimento do piano popular no Brasil. Segundo Moraes (1989) por volta de 1870, São Paulo foi denominada de “Pianópolis”, seguindo o mesmo caminho do Rio de Janeiro. França Júnior, folhetinista do jornal “A Província de São Paulo” em 1875, escreveu:...“Outras cantavas ao luar, na doce língua de teus avós, ao som do violão plangente. E se um outro piano acordava-te, era para fazer ouvir a polca do Rosas ou uma singela schottische... Hoje não se ouve mais a viola do caipira a soluçar tristes endeixas. Teus pianos tornaram-se uma epidemia... És uma verdadeira pianópolis...” (MORAES, 1989, p. 94).

O ensino do instrumento, apesar da crise que assolava o ensino musical no país na segunda metade do século XIX, floresceu sob a atuação de professores principalmente estrangeiros, dentre os quais destaca-se o italiano Luigi Chiafarelli (1856-1923). Esse chegou ao Brasil em 1833 e foi fundador e professor do Conservatório Dramático de São Paulo. Sua atividade englobava, também, a publicação de obras didáticas para desenvolvimento da técnica pianística. Vale mencionar que o repertório pianístico da época abrangia compositores como Mozart, Beethoven e Chopin. A atuação desses professores estrangeiros, nos centros

urbanos, era restrita à elite, aos membros mais abastados da sociedade que poderiam desfrutar das aulas particulares.

A educação musical do fim do século XIX estava em precárias condições e os artistas nacionais se viam obrigados a viajar para a Europa em busca de ensinamentos metódicos, mestres conscientes e, sobretudo, idôneos. Porém, uma viagem à Europa não era acessível a todos e ao recorrer ao estado, fatores políticos determinavam ou não a liberação de verba. Batista Siqueira (1967) apontou três causas principais para a decadência do ensino musical no Rio de Janeiro entre 1870 e 1890: a invasão dos teatros por companhias líricas de ínfima qualidade; crassa ignorância dos grandes senhores da época que protegiam social e economicamente a música alienígena (a de qualquer categoria) contra tendências nacionais; e, finalmente, o envio para a Europa de nossos talentos de reações rápidas em lugar de trazer mestres do exterior para nosso meio artístico.

Um exemplo pode ser dado com o pianista e compositor Ernesto Nazareth (1863-1834). Nazareth não teve a oportunidade de fazer um curso regular de música e muito menos se ausentar do país para aperfeiçoar os estudos musicais como fizeram alguns de seus contemporâneos como Francisco Braga (1868-1945), Leopoldo Miguez (1850-1902) e Henrique Oswald (1852-1931). Nazareth, após aprender as lições básicas do piano com sua mãe, teve dois professores: o primeiro, Eduardo Madeira, que era amigo da família, foi contratado pelo pai de Nazareth para dar procedimento aos estudos pianísticos após a morte da mãe. Muitos autores duvidam da capacidade de Madeira. Para Pinto (1963), Madeira era um bom professor de “artinha” e um perfeito conhecedor de notas, (além de ser funcionário do Banco do Brasil). O segundo professor foi Lucien Lambert. Segundo Pinto (1963) ele era um dos melhores professores de piano da época. Lambert era francês e, além de lecionar aulas de piano, dedicou-se também à composição de valsas, polca, habaneras, fato que pode ter influenciado Nazareth.

Um episódio que retrata a música no Brasil ao final do século XIX, foi o pedido de auxílio de Alberto Nepomuceno (1864-1920) para estudar na Europa. Segundo Siqueira (1967), a princesa Isabel, que era representante da música junto à corte de seu pai, D. Pedro III, negou auxílio aos estudos dele na Europa. Nepomuceno, mesmo provando ser um músico de talento que precisava estudar com professores de elevados conhecimentos técnicos de composição, teve seu pedido negado pois era considerado um vadio, um autêntico caboclo brasileiro, que não faria jus a um auxílio proveniente de bolsa estrangeira. Siqueira (1967) afirmou que espiritual e economicamente, o Brasil pré-republicano era dominado por antinacionalistas e sendo assim, Nepomuceno, que já tinha suas idéias musicais baseadas em uma música “nacional”, teve sua carreira prejudicada. Para Siqueira (1967), muitos pianistas talentosos incapacitados de viajar ao exterior para se aperfeiçoar, acabaram ficando no país e caindo no “amadorismo” ou se profissionalizando em alguns espaços para entretenimento.

Enfim, Mariz (2000) relata que Alberto Nepomuceno só conseguiu viajar graças ao mecenato do escultor Rodolfo Bernardelli, em 1888. Ficou sete anos no exterior estudando em Roma, Berlim e Paris e retornou ao Brasil em 1895.

A multiplicação desses espaços de entretenimento resultante do crescimento urbano possibilitou a abertura teatros, teatros de revista, cafés-concertos, casas de partituras (lojas de músicas), salões de bailes, clubes, salas de concerto, confeitarias e mais adiante os cinemas, para atender a quem pudesse pagar. Para a camada mais baixa, existiam as sociedades de bairro, clubes de bairro, os cafés-cantantes, bares, entre outros. Os teatros abrigavam não apenas companhias de óperas, de operetas, de espetáculos dramáticos, cômicos e de revistas, mas também organizavam concertos e temporadas líricas. Esses eram empresariados, principalmente, por empresas artísticas estrangeiras que, segundo Moraes, iam primeiramente para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo. Os clubes e as salas também foram criados com o intuito de oferecer concertos e aulas de música. Em São Paulo ficou famoso o “Clube

Haydn”, fundado em 1883 pela família Levy. As casas de partituras e de artigos musicais surgiram para suprir os músicos de partituras e instrumentos e proporcionavam apresentações aos seus clientes, editavam peças musicais, vendiam e alugavam pianos e outros instrumentos, editavam métodos e músicas populares. Essas casas foram centros para apresentação de pianistas que se profissionalizavam como demonstradores, fazendo propaganda para vender as partituras editadas pelas lojas. Muitas vezes, os pianistas demonstradores eram os próprios compositores das peças. Em São Paulo, segundo Moraes (1989), a “Casa Levy”, fundada pelo comerciante francês Henrique Luis Levy em 1860, pai de Luis e Alexandre Levy, músicos de renome no meio musical erudito de então, servia de ponto de encontro entre os músicos. A “Casa Bevilaqua”, a “Casa Manon” e a “Casa Vitale” também tiveram importância nesse sentido. Os cafés-concertos e as confeitarias surgiram como estabelecimentos familiares, nos quais atuavam, além dos pianistas, conjuntos orquestrais tocando música de câmara, trechos de óperas e de sinfonias de compositores como Brahms, Beethoven, Carlos Gomes, Rossini e J. Strauss.

Percebe-se que, inicialmente, essas atividades musicais não estavam ligadas diretamente à música popular, mas, ao contrário, eram pontos de encontro de músicos eruditos. O fato é que essas novas formas de entretenimento foram se ampliando e abrindo espaços para que músicos populares pudessem desenvolver suas atividades. Assim, as apresentações musicais chegariam aos ouvidos da população mais pobre, atenta a seus músicos preferidos, hábitos e modas.

Apesar da crescente movimentação musical que ocorria nos centros urbanos, viver exclusivamente de música era ainda arriscado e instável. Pianistas eruditos pareciam não encontrar espaço para desenvolver uma carreira musical, pois apesar de existirem teatros e salas de concerto, seus diretores e empresários pareciam dar preferência aos artistas estrangeiros. Dessa forma, muitos deles passaram a integrar os ambientes mais populares

tocando em bailes, festas, salas de jantar de estações de água, hotéis, teatros populares e todos os locais que necessitassem de seu trabalho. Em São Paulo, o jornal musical *Música para Todos*, fundado em 1894 e que a partir de 1900 passou a denominar-se “A Música-Gazeta Ilustrada Quinzenal”, destinado a um público consumidor de música erudita ou músicos profissionais e amadores, denunciava, genericamente, em 1897 a precária situação do músico:

A vida é dura, é cara – os alunos faltam, o exercício da arte é difícil porque os teatros com orquestras são raros e pagam mal, a ópera Lyrica é meteoro fugitivo, a proteção das Associações Musicais é nulla, porque ellas não existem; a camaradagem dos collegas é um mytho, porque elles tudo acham pouco para si próprios, uns porque tem ganhos diminutivos, outros porque ambicionam fazer monopólio. Os expedientes miseráveis a que se desce n’esta luta ou n’este ciúme, repugnam às penas delicadas e aos espíritos viris. (MORAES, 1989, p.166).

Continuando a perguntar onde os músicos poderiam exercer sua profissão dignamente, o jornal não apontava para alternativas positivas:

“Os concertos públicos? Aonde estão? E como poderá um artista desamparado pagar os altos preços do aluguel das salas, com um público indiferente?
A Egreja? Tem orquestras muito limitadas, com pessoal certo, embora mal pago.
O exército? As bandas militares estão cheias e, por demais, o seu número diminui ultimamente”. (MORAES, 1989, p.167).

Com base nesses relatos, talvez tenhamos uma boa justificativa para a afirmação de Aluysio Pinto a respeito de Nazareth: “Ernesto Nazareth estudou piano para ser um bom pianista virtuose; as contingências da vida é que o obrigaram a se dedicar à profissão de pianeiro e compositor” (PINTO, 1963, p.24).

Chiquinha Gonzaga (1847-1936) e Ernesto Nazareth (1863-1934) que passaram por uma formação musical escolar, podem ser considerados os precursores dos pianeiros. Entretanto, diante da popularização dos ambientes de entretenimento surgiram pianeiros que, emergindo das camadas populares, exerciam essa atividade por conta de suas habilidades pessoais, ou seja, eram aqueles que tocavam “de ouvido”. Nas casas mais finas, como os cafés-concerto, confeitarias e lojas de músicas, atuavam músicos que apresentavam um repertório pianístico dividido entre obras de Mozart, Beethoven, Haydn e um repertório mais

popular como as polcas, valsas, mazurcas e habaneras. Enquanto isso, nos cafés-cantantes e bares, atuavam os músicos mais populares e boêmios, interpretando já os gêneros de caráter nacional como as polcas-lundus, o maxixe e o choro. A presença de professores estrangeiros, escolas de música e a proliferação de instrumentistas possibilitaram a aproximação do músico popular aos aspectos teóricos e técnicos da música erudita. Não raro são os exemplos de músicos eruditos interagindo com músicos populares ou, ao contrário, músicos populares que, por diversos motivos, buscaram desenvolver uma formação musical. Segundo Moraes (1989), é provável que o choro tenha sido o gênero musical que mais colaborou para esse tipo de relação e aproximação, transitando entre a música de caráter erudito e de aspectos populares.

Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880), exímio flautista, compositor e organizador do grupo de músicos populares mais famoso da época – “O Choro Carioca” - tem sido considerado por muitos autores como o pai dos chorões por ter acrescentado a flauta aos conjuntos de violões e cavaquinhos. Segundo Diniz (2003), Callado era o único do grupo que sabia ler partitura e desempenhou o papel de incentivador do grupo, motivando o gosto por esse gênero musical e, ao mesmo tempo, aguçando as qualidades musicais dos acompanhadores de ouvido. O calor das rodas de choro, as malandragens nas execuções, a provocação dos instrumentistas solistas – tudo colaborava para imprimir ao gênero sua tônica de improviso.

Callado apresentou esse mundo boêmio dos chorões à Chiquinha Gonzaga. Sentindo falta de um piano em seu conjunto que pudesse tocar à sua maneira e conhecendo a musicalidade da pianista, convidou-a para participar de seu conjunto. Chiquinha, que se encontrava em dificuldades financeiras, passou a integrar o conjunto e acabou por dar às obras de Callado um acompanhamento novo e original. A partir do encontro com Callado, Chiquinha fez do piano seu instrumento de trabalho, pois antes do seu reconhecimento como

compositora, seu sustento e o dos filhos dava-se por meio dos bailes, festas particulares, teatros musicados, e diversos ambientes de entretenimento.

Diante das relações dialógicas e de circularidade cultural exposta, permeados por toda a complexidade e heterogeneidade da cultura brasileira, o pianeiro adquire, portanto, a posição de intermediário cultural no cenário musical do final do século XIX e início do século XX. Esses personagens, surgidos em uma época de grande crescimento urbano e desenvolvimento econômico, cultural e social, tiveram uma participação decisiva no processo de circularidade entre a música de concerto (camada dominante) e a popular (dos subalternos) criando, com seu instrumento, um elo entre as duas culturas.

Os pianeiros, aos moldes de Vovelle (2004), seguem primeiramente o antigo estilo dos intermediários culturais, apresentando-se como agentes de uma difusão vertical, de cima para baixo, ou seja, representantes de um saber e de uma ideologia dominante. É considerável ressaltar esse aspecto ao analisar pianeiros como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, que estudaram dentro dos padrões pianísticos da época e eram dotados de extrema técnica e conhecimentos teóricos musicais. Chiquinha era descendente de uma família nobre, de militares, e teve acesso à boa educação destinada às moças de seu tempo. Desde criança teve aulas de piano, adquirindo grande desenvoltura no instrumento no que diz respeito à música erudita. Já Nazareth não teve grandes facilidades durante a infância, pois após a morte da mãe, seu pai, devido às dificuldades financeiras, teve que se desfazer do piano. Entretanto, essas dificuldades não deixaram que ele interrompesse seus estudos.

Os perfis de Chiquinha e Nazareth, apesar de desenvolverem-se em circunstâncias diferentes, assemelham-se em relação aos conhecimentos pianísticos, ou seja, tiveram instrução e adquiriram sabedoria musical nos moldes da cultura dominante. Porém, como o intermediário cultural pode também estar situado nas camadas mais populares e se adentrar nas camadas da elite, surgiram muitos pianeiros que vieram de baixo para cima, ou seja, não

tinham conhecimento musical, mas diante da crescente oferta de trabalho da música de entretenimento, desenvolveram suas carreiras intuitivamente. Eram os “*tocadores de piano possuidores de muito balanço e pouca teoria*” como sublinhou Tinhorão (1976).

Os pianeiros mais antigos como Chiquinha e Nazareth, que também se destacaram como compositores, merecem destaque, não somente pelo papel que desempenharam como mediadores no cenário musical mas, também, pela emblemática atuação que desempenharam na história da cultura brasileira. Chiquinha, apesar de pertencer inicialmente a uma ideologia dominante e destacar-se como uma “intermediária por função”, ou seja, portadora de um saber (nesse caso, os conhecimentos musicais) reuniu várias características de um intermediário. Considerada polêmica, viveu sob olhos preconceituosos da sociedade da época e assumiu também o papel de porta voz das revoltas populares. Mário de Andrade, em um artigo dedicado à compositora, escreveu:

... Francisca Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga de todos os cariocas do fim da monarquia, também foi algum tempo um daquelles “pianeiros” a que me referi em um artigo anterior, tocadores de música de dança nos assustados ou nas já desaparecidas salas de espera dos cinemas. Mas só o foi por pouco tempo, levada pelas suas necessidades econômicas. Logo reagiu e subiu, chegando mesmo a dirigir orchestra de teatro de opereta em 1885 no Teatro Lyrico, em uma festa em sua homenagem, ella regeu a opereta “A Filha do Guedes”, um dos seus maiores sucessos, de quem ninguém se lembra mais... A invenção de Chiquinha é discreta e raramente banal. Ella pertence a um tempo em que mesmo a composição popularisca, mesmo a música de dança e das revistas de anno ainda não se degradaram syncicamente, procurando favorecer apenas os instintos e sensualidades mais réles do público urbano, como hoje.
(ANDRADE, 1963, p.329).

Com relação às vestes da compositora, diante de uma sociedade que buscava o luxo e a modernidade, descreveu uma passagem curiosa:

Na mocidade, discutindo com a pobreza, inventava as suas próprias vestes, em que havia sempre alguma originalidade lhe realçando a bonita carinha. Na cabeça, não podendo comprar os chapéus da moda, inventou trazer um toucado feito com um simples lenço de seda. Tão encantadora ficava assim e era tão difícil compreender como arranjava o lenço, que uma vez, em plena rua do Ouvidor, uma senhora não se conteve, arrancou-lhe o lenço da cabeça, para descobrir o truque. Chiquinha indignada voltou-se e insultou a invejosa, chamando-lhe: Feia!
(ANDRADE, 1963, p.329-333)

A compositora, pianeira, regente, professora, boêmia, mãe de quatro filhos e separada do marido, assumiu também um papel importante dentro do processo político da época ao aderir a movimentos republicanos e abolicionistas, lutando contra as injustiças e afirmando sua posição considerada subversiva pela sociedade. Alguns fatos marcaram a postura adotada pela compositora e, dentre eles, destaca-se a sua aliança com Coelho Neto, Olavo Bilac, Luiz Murat, Paula Ney e outros personagens de destaque na campanha abolicionista chefiada por José do Patrocínio que, segundo Lira (1978), não se limitou à organização de festas em prol da liberdade dos escravos. Lutou pessoalmente pela libertação de um escravo músico, conhecido como José Flauta (era flautista de grande talento), apresentando-o à “Confederação Libertadora”. Com o produto de festivais e subscrições populares, conseguiu a quantia necessária à carta de alforria do escravo músico. Nessa época, Chiquinha vendia as músicas de sua autoria de porta em porta, e parte do produto dessas vendas era entregue às associações que patrocinavam a liberdade dos escravos. Com relação aos ideais republicanos, Chiquinha, desencantada com o regime da época, compôs a polêmica cançoneta *Aperta o Botão*, que o governo considerou irreverente. Diante disso, recebeu ordem de prisão, teve as músicas apreendidas e a edição inutilizada. Chiquinha não ficou presa devido à ligação que, de certa forma, ainda mantinha com a elite. Diniz relata: “(...) *só não foi presa devido ao seu parentesco com pessoas ilustres*” (DINIZ, 1984, p.144). Esse episódio ilustra bem a posição intermediária de Chiquinha.

Para Naves (1998), o episódio mais narrado pelos pesquisadores, é o encontro de Chiquinha com Nair de Teffé, outra personagem feminina que, por suas atitudes inusitadas, surpreendeu o Rio de Janeiro no início do século XX. A primeira dama, casada com o presidente Hermes da Fonseca, assumia um comportamento destoante, tanto de sua origem de camada quanto de sua condição feminina, ao tomar aulas de violão (instrumento associado ao populacho) e ao manter certo convívio com compositores populares, como Catulo da Paixão

Cearense. Nair de Teffé radicalizou esse comportamento, em 1914, ao promover uma apresentação musical de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete. A compositora executou o tango *Corta Jaca* de sua autoria, o que provocou reações bastante negativas na cidade. Rui Barbosa comentou o fato em uma sessão do Senado Federal:

Uma das falhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aquelas que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados, elevaram o *corta jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta jaca* de que ele ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, senhor presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o *corta jaca* é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência desse país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!

(DINIZ, 1984, p.236-7).

Esse comentário de Rui Barbosa expõe o pensamento da elite com relação aos gêneros populares do início do século. Nas rodas boêmias da cidade, Chiquinha era estimada por todos, tanto pela atuação como pianista quanto compositora. Porém, quando sua música se volta à elite no âmbito do entretenimento, ela passa a sofrer preconceitos. O fato é que a compositora, diferentemente de Nazareth que buscava o respeito dado a grandes compositores da época, não se importava em nada com as críticas afirmando que a sua música era mesmo destinada ao povo.

Chiquinha teve também participação na luta contra o desprezo ao violão, que, na época, era considerado um instrumento impróprio. Audaciosamente, como disse Lira, convocou todos os violonistas do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro para um encontro. Assim, reuniu cerca de cem violões e organizou um concerto com um programa de músicas exclusivamente populares e, regendo um inédito concerto, ofereceu ao seu público no antigo Teatro São Pedro “a magia encantadora dos soluçantes punhos e a harmoniosa incandescente de nossa música popular” (LIRA, 1978, p. 54).

A compositora tinha grande devoção também pela música de concerto e, além de exercer, por certo tempo, intensas atividades didáticas, executava sempre que podia obras

pianísticas de compositores clássicos. Para Naves (1998), a versatilidade estética da pianista correspondia à sua figura pública, construída à custa de várias inversões nos códigos culturais vigentes, o que a tornava bastante controvertida. A maioria dos biógrafos tende a enfatizar esse prisma. Dessa forma, é impossível descrever o aspecto musical de Chiquinha Gonzaga sem relacioná-lo a esse contexto, pois sua vida musical e sua postura na sociedade eram interligadas.

Ernesto Nazareth também merece destaque nesse aspecto mas, diferentemente de Chiquinha, assumiu outras características. O papel que desempenhou aproxima-se, de certa forma, dos “inspirados” (como Joseph Séc de Vovelle) ao atuar nos dois domínios ao mesmo tempo: não pertencendo ao mundo popular, mas também não se integrando totalmente à elite. É o intermediário “pacífico”, ou o reflexo passivo das áreas de influências que convergem para ele, tendo um idioma próprio, com uma visão de mundo bem particular. Porém, muitas vezes, é perceptível a necessidade de integrar-se ao eruditismo quando se revoltava ao chamarem seus tangos de maxixe ou quando escreveu uma obra, considerada erudita e chamou-a de *Opus I*, mesmo já tendo escrito mais de cem obras populares. Nazareth reflete o conceito de Bakhtin quando este se refere ao “incógnito de posição”, pois há um distanciamento entre sua personalidade e o papel que ele representa. Esse fato o faz sofrer, pois não é conformista e tampouco revolucionário assumido.

Nazareth foi, em parte, resultado da precária educação musical do final do século XIX, época em que os artistas nacionais eram obrigados a viajar à Europa em busca de ensinamentos. O compositor, que não teve essa oportunidade, seguiu sua carreira permeado pelo reflexo de toda a complexidade existente em um país que estava desenvolvendo sua cultura, absorvendo de tudo um pouco, desde o romantismo, imbuído na obra virtuosística de Chopin, às linguagens musicais das rodas de choro.

Batista Siqueira (1967), em seu *Ensaio Histórico Científico* sobre Nazareth já dizia que a crítica moderna exige que se estude o fenômeno Nazareth sobre o prisma do interesse social: suas disposições naturais, meio ambiente em que formou sua personalidade e onde exerceu suas atividades artísticas. Nazareth era um pianista da alta sociedade. Tocava em casas de chás, confeitarias e salas de cinema de alta categoria (Cine Odeon), ambientes frequentados pela alta burguesia e, diferentemente de Chiquinha, não era ligado à boemia. O musicólogo Vasco Mariz relatou:

Retratou com muita graça e sabor o ambiente tranqüilo e gostoso do Rio antigo, do início do século, em que toda a gente andava de bonde, ia à cidade assistir uma sessão de cinema e depois tomava algo em uma casa de chá na Cinelândia. O piano reinava soberano então, e Nazareth soube captar aquela atmosfera romântica das festinhas burguesas, das passeatas dos seresteiros, dos ranchos carnavalescos. (MARIZ, 2000, p.123).

Porém, quando Luciano Gallet em 1922, incluiu em um programa da Escola Nacional de Música quatro composições de Nazareth, o compositor sofreu grande resistência e a audição teve que ter a intervenção da polícia.

Doze anos mais tarde, pouco antes de sua morte, Nazareth realizou um recital em Porto Alegre patrocinado pela “Sociedade Sul Rio Grandense” e o orador, Gestão Penalva, exaltou a figura do artista apontando-o como introdutor no Brasil da música nacional, pois tinha os seus “tangos em cor”, pujança e ritmo, tudo o que se agita e desenvolve no nosso ambiente puramente regional. Segundo Efegê (1978), o recital constava de obras de Chopin e algumas obras suas, como a *Polonesa* (que não foi publicada). Esse artista foi tão aplaudido que ao final, o pintor polonês Bruno Lechowsky correu em sua direção para beijá-lo, pois tinha levado-o ao delírio com sua interpretação. Assim, rapidamente, foi à sala vizinha onde estava realizando uma exposição e ofertou um dos seus quadros para o artista (EFEGE, 1978).

Ernesto Nazareth, apesar de ter sua música criticada e muitas vezes considerada de baixa qualidade, alcançou uma posição privilegiada. O compositor, como se pode perceber na atitude de Gallet, era protegido por muitos compositores eruditos. Assim, pode-se dizer que

era protegido pela mesma camada que muitas vezes o condenava. Para considerá-lo um erudito, ele era popular demais, e para classificá-lo como popular, os aspectos refinados e de acabamentos técnicos impedem essa classificação. O fato é que Nazareth está em uma posição intermediária, ora oscilando para um lado, ora para outro. E sua principal característica é esse trânsito quase ininterrupto pelos domínios delimitados entre o erudito e o popular, embora muitos acreditem que ele configurou um estilo maior como compositor popular. Entretanto, para Naves, a familiaridade que adquiriu com os mais variados repertórios europeus – desde as valsas de Strauss às peças de Chopin e nacionais como o choro, a seresta carioca, o maxixe e outros – contribuiu para o tipo de engenhosidade exibida pelo compositor ao “deformar” os ritmos originais e abrigar os. Nazareth, como muitos outros pianeiros, não criou ritmos nacionais. O que ele fez foi, segundo Mozart de Araújo (1994), “*a apresentação pianística da rítmica do tango*” transpondo para o piano a flauta, o violão, o cavaquinho, o oficleide e o bombardino, utilizados nas interpretações do repertório popular carioca. Para Mário de Andrade (1963), Nazareth geralmente conseguia operar no registro difícil a que se propunha, o que diferencia sua obra de outras composições populares: “É mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve, e deveria estar no repertório dos nossos recitalistas” (ANDRADE, 1963, p.129).

Ao criar uma obra de caráter instrumental, Nazareth distanciou-se dos músicos populares na medida em que esses concebiam a música em função da poesia e da dança. Nesse aspecto, Mozart de Araújo ressalta o aspecto “anticoreográfico” de suas obras, atento ao fato de que, embora a obra desse compositor se componha de peças dançantes, ele não foi um compositor de músicas para dançar. Até hoje, alguns pesquisadores preocupam-se em classificar sua obra dentro de um padrão pré-estabelecido. Alguns o consideram como o precursor do nacionalismo, inserindo-o em compêndios de música erudita. Outros consideram-no um músico de menor valor: um semi-erudito. O compositor Sérgio

Vasconcelos Correa (2005) afirmou que a tendência nacionalista de Nazareth e seu estilo inconfundível surgiram em uma época em que o Brasil, dependente economicamente dos fatores externos, era manipulado por antinacionalistas. Para ele, qualquer atividade artística local não passava de simplória exibição de incultura, por não ostentar nenhum vínculo com os protótipos e estereótipos vindos de fora.

Segundo Schwarz (2001), os brasileiros e latino-americanos fazem constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitativo da vida cultural que levam. Essa experiência, tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Assim, o mal estar é fato. Todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo.

Ao nacionalista [primeiro movimento], a padronização e a marca americana que acompanham os veículos de comunicação de massa apareciam como efeitos negativos da presença estrangeira. É claro que à geração seguinte, para quem o novo clima era natural, o nacionalismo é que teria de parecer esteticamente arcaico e provinciano (...) Também nos anos 60 o nacionalismo havia sido objeto da crítica de grupos que se estimavam mais avançados que ele política e esteticamente. O raciocínio de então vem sendo tomado em nossos dias, mas agora sem luta de camadas nem ant imperialismo, e no âmbito internacionalíssimo da comunicação de massas. Nesta atmosfera global, de mitologia unificada e planetária, o combate por uma cultura “genuína” faz papel de “velharia”.
(SCHWARZ, 2001, p.108-9).

Aloysio Pinto (1963), investigou o desenvolvimento da formação pianística de Nazareth examinando os repertórios que ele estudava, compêndios de exercícios, coletâneas de estudos, obras de autores clássicos, peças de salão e trechos de repertório operístico. Esse levantamento foi realizado em contato com D. Eulina Nazareth, filha do compositor, que esclareceu fatos e relacionou obras e datas com episódios de sua vida. Segundo conclusões do pesquisador, Nazareth estreou na música popular com conhecimentos superiores aos de seus colegas pianeiros, pois em suas obras podem ser observadas anotações diversas oriundas da música clássica, como anotações sobre dedilhados, de dinâmicas e pedais.

O compositor e pianista atingiu a popularidade tocando nas salas de cinema. O considerado luxuoso cine Odeon foi inaugurado em 10 de agosto de 1909 com duas salas para

exibição de fitas e uma grande e confortável sala de espera que foi, para o *virtuose* Nazareth, uma verdadeira sala de concerto. Sua temporada no Odeon ficou assinalada pela publicação do tango *Odeon*, dedicado à empresa Zambeli & Cia, proprietária do cinema. Dirigir-se ao cinema pelo menos uma hora antes da sessão era comum entre os freqüentadores que desfrutavam, além da música de Nazareth, das apresentações de conjuntos musicais e de artistas de renome internacional. Segundo Pinto (1963), Ruy Barbosa, Henrique Oswald e o compositor francês Darius Milhaud eram algumas das personalidades de destaque da época que freqüentavam o Odeon para ouvir Nazareth tocar.

Pode se perceber que são extensas as tentativas de justificar Nazareth em um domínio ou outro da música brasileira. O fato é que, intermediário como é, dificilmente se encaixa a alguma delas, o que faz essas tentativas de classificação tornarem-se inúteis. A riqueza de Nazareth e muitos outros pianeiros, compositores ou outros instrumentistas que detêm essa característica peculiar está nessa possibilidade de integrar culturas.

Tinhorão (1976) classificou os pianeiros em quatro gerações sendo que os primeiros (a que pertenceram Chiquinha Gonzaga e Nazareth) surgiram na metade do século XX e a última apareceu nos anos 30 e início dos anos 40, já em pleno apogeu do rádio e início da fase de industrialização no país. Esses pianeiros, segundo Tinhorão, estenderam-se até o final dos anos 1950 quando deram espaço para os jovens pianistas da época influenciados pela bossa-nova e pelo jazz americano. Ao contrário da primeira geração de pianistas populares ainda bem dotados de teoria musical (como o personagem do *Um Homem Célebre* de Machado de Assis que, no Rio de Janeiro de 1876, fazia sucesso escrevendo polcas, mas que no fundo, queria mesmo era “compor alguma coisa de sabor clássico”), os pianeiros de fins do século XIX só tinham compromisso com um público que desejava dançar.

Dessa segunda geração, destacou-se o pianeiro Aurélio Cavalcanti. Mestiço, alto, magro e com mãos enormes (diziam que se submetera a uma operação nas membranas das

mãos para alcançar além de uma oitava no piano) Cavalcanti tornou-se, a partir de 1890, o mais disputado pianista profissional do Rio de Janeiro. Cobrava sessenta mil réis por baile e tinha sua agenda comprometida para quase todos os dias da semana.

Esses pianistas do final do Segundo Império e início da República começaram a ficar ultrapassados com suas valsas, polcas, schottisches, mazurcas e os gêneros nacionais como o choro, o maxixe, as polcas-lundus, pois entre 1914 e 1918 (durante os anos da Primeira Grande Guerra), surgiram os pianistas populares influenciados pelos novos ritmos, especialmente os norte-americanos. Essa nova carreira estendeu-se, segundo Tinhorão, até o advento das orquestras de rádio e da indústria fonográfica, responsáveis pelo processo final de profissionalização do pianista popular.

No início do século XX, esses novos pianistas profissionais (com conhecimento teórico musical) seguiram a linha traçada por Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Aurélio Cavalcanti, atuando em casas de música, clubes recreativos, orquestras de cinema e mais adiante o rádio, ou seja, novos estabelecimentos de entretenimento. Nessa época, o piano já tinha alcançado um alto grau de democratização e estava suficientemente integrado na música popular brasileira a ponto de, segundo Tinhorão, transformar o pianista em figura nacional.

Para Brasílio Itiberê (1970), o pianista Gadé (natural de Niterói-RJ e pertencente à terceira geração de pianistas) pode ser apontado como um depositário da arte do verdadeiro estilo pianístico quase perdido. Ao escrever sobre suas virtudes, o autor resume a técnica de execução dos pianistas:

Gadé é absoluto. Toca com a serenidade de um autêntico campeão do mundo. Tem talento e tem tarimba porque foi pianista em navios do Lóide. O domínio do teclado, a beleza do toque, a facilidade da transposição, o senso rítmico – quase diria metronômico – a facilidade de colocar a melodia em equilíbrio instável, fazendo-a escorregar ou antecipar uma fração de segundo, com uma paradoxal regularidade – todas essas qualidades conferem a Gadé, credenciais de artista raro”. E continua: “...E como é árdua a sua tarefa! Porque a melodia do samba é rebelde, inimiga do método e da ordem, escamoteando o compasso, sempre que pode e resvalando para a sincopa, procurando fugir à grafia.
(ITIBERÊ, 1970, p.35).

Seguindo a classificação de Tinhorão, a quarta e última geração dessa linha de pianeiros vinda da segunda metade do século XIX, surgiu no final da década de 1930 e início da década de 1940, em pleno apogeu do rádio, fornecendo a maioria dos arranjadores e componentes de orquestras de estúdio e dança. Dentre esses novos pianistas populares, destacaram-se alguns imigrantes como Osvaldo Gogliano, o Vadico (1910-1962) e Gabriel Miglioni (1908-1974), além de pianistas de diversas cidades brasileiras que foram até o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de trabalho.

Um outro compositor que exerceu grande influência no cenário musical do Brasil como intermediário e que desenvolveu intensas atividades como pianeiro no início do século foi Radamés Gnattali (1906-1988). O compositor, arranjador e orquestrador gaúcho, teve formação musical nos moldes tradicionais formando-se em piano clássico sob orientação de Guilherme Fontainha no Conservatório de Música que pertencia ao Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Entretanto, desde a adolescência, Radamés manteve contato com músicos populares freqüentando serenatas, rodas de choro e blocos carnavalescos tocando cavaquinho e violão, ao mesmo tempo em que iniciou suas atividades profissionais tocando piano em bailes e festas.

Radamés foi para o Rio de Janeiro em 1924, época em que conheceu Ernesto Nazareth. No Rio, realizou vários recitais como pianista concertista impressionando a sociedade carioca. Mas, segundo Barbosa e Devos (1984), devido às dificuldades encontradas pelos artistas da época, Radamés precisou desistir de seu projeto de concertista para buscar o meio da composição musical e o mercado da música popular. No meio popular, além das intensas atividades como pianeiro atuando na Rádio Nacional, realizou transcrições de músicas de autores populares para a pauta musical e criou, segundo Braga (2002), a função de “mediação do arranjador”, que se tornou muito importante a partir da década de trinta. O profissional arranjador era o músico que tinha o conhecimento seguro dos gêneros populares,

desde a rítmica e a instrumentação típica, ou seja, era atuante também como instrumentista. Tinha a função de “mediar” e interferir tanto sob o ponto de vista harmônico, quanto rítmico ou melódico do material original, além de sugerir modulações e acrescentar ou retirar compassos. É importante citar que, para esse profissional, eram concedidas liberdades que contrariavam a norma composicional tradicional na qual a peça, uma vez composta, não poderia sofrer mudanças.

O compositor, que considerava o trabalho do arranjador como uma tarefa de composição musical, inovou também na formação das orquestras populares, buscando nas orquestras de jazz americanas, idéias que se incorporaram à rítmica e à linguagem da música brasileira. Os sambas, que eram tocados sempre por regionais (conjuntos de violão, cavaquinho, flauta), passaram a ser executados por orquestras de cordas completas acrescidas de saxes, trompetes, trombones e trompas. Segundo Braga (2002), Radamés retirou “o sabor das formações americanas” das orquestrações em voga no Brasil utilizando uma base mais brasileira. Diante disso, ele canalizou a performance do instrumentista para a execução da música brasileira e não foi compreendido por muitos, pois a classificação de jazzista, recebida desde os seus primeiros trabalhos, permaneceu indiscriminadamente utilizada por aqueles que, segundo Barbosa e Devos, “realmente não entendiam de música” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 55).

Nesse sentido, percebe-se a busca de alguns conservadores pela “pureza” de estilo na música e, nesse aspecto, Oliveira (1999), questiona a crítica rigorosa de alguns autores aos movimentos como o samba e a bossa nova. Para Tinhorão (2000), depois de passar pelas mãos nocivas dos orquestradores semi-eruditos como Pixinguinha (1897-1966) e Radamés, e de sofrer influências nocivas como as do jazz americano, os ritmos brasileiros deterioraram-se. De fato, esses músicos mantiveram essa relação com outras tradições como o jazz, porém, dentro da abordagem proposta nesse trabalho que considera essa pluralidade de vozes

amalgamadas em um discurso polifônico, tal atitude não pode ser interpretada como nociva, mas sim, como relação dialógica e de reciprocidade entre as tradições musicais.

Talvez pareça que esse questionamento a respeito do desenvolvimento musical de Radamés não tenha ligação com a proposta desse trabalho. Entretanto, ao observá-lo sob a ótica da circularidade e do dialogismo, essa questão torna-se inevitável, mesmo porque, Radamés sofreu grande influência de Nazareth e a relação que teve com o pianista do Cine Odeon, trouxe grandes contribuições tanto para a interpretação pianística – com a qual Radamés captou toda linguagem musical “nazarethiana” – quanto para o desenvolvimento como compositor. Henrique Cazes, que considera Radamés Gnatalli o melhor intérprete de Nazareth, relata que aquele ouvia Nazareth tocar ao lado de fora do cine Odeon pois, recém chegado do sul e iniciando sua carreira musical, o compositor não tinha como pagar a entrada. Cazes, que era amigo de Radamés, relata que o compositor conheceu Nazareth em 1924 e o processo de absorção do “estilo-Nazareth” era contado por ele de forma muito simples: primeiro, ele comprou as partituras e ouviu Nazareth tocar; depois, foi para a pensão onde morava no Rio e estudou, fascinado pelo equilíbrio entre delicadeza e balanço; finalmente, depois de seis meses, Radamés mostrou o resultado a Nazareth que ficou muito satisfeito. Assim, Cazes menciona que Radamés conseguiu somar a técnica à apurada da música de concerto com o balanço do choro e, desde jovem, extrapolou o conceito entre erudito e popular (CAZES, 1998, p.38).

Outro fator extremamente relevante é o papel assumido por Radamés que, como seus antecessores Chiquinha e Nazareth, pertenceu a uma ideologia dominante e, lembrando Vovelle, assumiu características de um agente de difusão vertical. Radamés assemelha-se ao “intermediário por função” ao realizar o papel de um pedagogo, transmitindo o saber, a serviço de uma ideologia estabelecida.

Cazes (1998) comenta que se Chiquinha Gonzaga não é tão importante para o choro do ponto de vista do volume de obras, sua figura e atuação em defesa da cultura nacional beneficiaram a musicalidade chorística em termos de abertura de espaços e respeito por parte da chamada música culta. O mesmo propósito pode ser remetido a Radamés, tomando como base o fato de transcrever inúmeras composições de autores populares para o papel, destacando dessa forma, o trabalho de vários compositores populares incapacitados de realizar essa tarefa.

Assim, Radamés acabou seguindo a linha de pianeiros iniciada por Chiquinha Gonzaga e Nazareth, pois utilizou seus conhecimentos técnico-musicais para atuar no meio popular. O compositor ampliou contato com músicos pianeiros como Carolina Cardoso de Menezes, Costinha e Nonô (famosos na época) e, como Vero (pseudônimo criado em homenagem a sua esposa que se chamava Vera) foi tocador em bailes, operetas, rádios e gravadoras. *“Naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular”* dizia, a respeito do pseudônimo (*apud* VALDINHA e DEVOS, 1984). O compositor, apesar de sua admiração pela música popular, não tinha a intenção de fixar-se nesse meio. No início dos anos de 1930, no auge da carreira como concertista, viveu a expectativa da realização de um concurso para professor do Instituto Nacional de Música, prometido pelo presidente Getúlio Vargas. Como o concurso nunca foi realizado, Radamés mudou seus planos de vida, abraçando a música popular.

Seguindo esse caminho trilhado por Radamés e analisando o meio de atuação do pianeiro, é possível constatar que vários compositores e pianistas brasileiros que se destacaram no meio musical erudito também tiveram experiências no campo da música popular, ou melhor, de entretenimento. Com as dificuldades encontradas para manter-se financeiramente, muitos músicos eruditos adaptaram-se à música popular, pois era uma alternativa de trabalho que não podia ser descartada, ao menos no início de suas carreiras.

Assim, vários compositores declararam sua atuação de pianista, como o compositor Luciano Gallet (1893-1931):

(...) Passei por todo métier de música (...) O cinema de outra espécie, a revista vagabunda [teatro de revista], o café-concerto, os banquetes, casamentos, bailes o bar, as estações de água, tudo o que é possível. Depois as salas-de-espera dos cinemas. Aí, já um ápice na carreira, lugar só para músicos bons naquela época (...) abrangia da marcha vulgar americana, passando pelo repertório intermediário até a ópera e chegando ao repertório sinfônico.
(IEB/SP *apud* BRAGA, 2002, p.142).

Para Cazes, Radamés realmente fez a ponte entre a música de concerto e a música popular quando escreveu concertos dedicados a solistas populares. Nesse aspecto, pode-se identificar a *Suíte Retratos*, escrita para bandolim, conjunto regional e orquestra de cordas. Com os movimentos da suíte, homenageou:

- I) Pixinguinha, com um arranjo para o choro *Carinhoso*;
- II) Nazareth, com um arranjo da valsa *Expansiva*;
- III) Anacleto de Medeiros, com o schottisch partindo do tema *Três Estrelinhas*;
- IV) Chiquinha Gonzaga, com o maxixe *Corta-Jaca*.

Essa obra foi dedicada ao músico popular Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), conhecido por Jacob do Bandolim, que o compositor admirava muito. Para Jacob, esse fato foi um desafio, pois apesar de ser um chorão famoso na época e ter vários discos gravados, seu repertório (tocado de ouvido) era aquele aprendido para ser tocado nas rodas de choro. A *Suíte Retratos* deu um impulso considerável em sua atuação como instrumentista pois, tanto técnica quanto musicalmente, a peça trazia dificuldades maiores a que o solista costumava enfrentar em seu repertório. Assim, para ajudá-lo no estudo, Radamés providenciou uma gravação realizada na primeira audição da obra por Chiquinho do Acordeom na Rádio Nacional.

Jacob precisou estudar bastante e, em uma carta datada de 23 de outubro de 1964, pode-se ter uma idéia do quanto “*Retratos*” mudou sua vida e, dentro da proposta desse

trabalho, identificar, além da circularidade cultural observada nessa reciprocidade entre músicos populares e eruditos, a importância de um intermediário, no caso, o *pianeiro* Radamés:

“Meu caro Radamés”:

Antes de *Retratos* eu vivia reclamando: “É preciso ensaiar”, e a coisa ficava por aí, ensaios e mais ensaios.

Hoje minha cantilena é outra: “mais do que ensaiar, é necessário estudar !”

E estou estudando. Meus rapazes também.

O pandeirista já não fala mais em paradas: “Seu Jacob, o senhor aí quer uma fermata? Avise-me, também, se quer Adágio, Moderato ou Vivace!... “veja Radamés, o que você arranjou! É o fim do mundo...”

Retratos: valeu estudar e ficar fechado dentro de casa, durante todo o carnaval de 64, devorando e autopsiando os mínimos detalhes da obra, procurando descobrir a inspiração do autor no emaranhado de notas, linhas e espaços, e, assim, não desmerecer a confiança que em mim depositou, em honraria pródiga demais para um tocadador de Chorinhos.

Mas o prêmio de todo esse esforço foi maior que todos os aplausos recebidos em trinta anos: foi o seu sorriso de satisfação! Este é o que eu queria, que me faltava e que, secretamente, eu ambicionava há muitos anos. Não depois de um chorinho qualquer, mas, sim, em função de algo mais sério. Um sorriso demorado, em silêncio, olhos brilhando, tudo significando aprovação e sensação de desafio por não haver se enganado. Valeu! Ora se valeu!

E se até hoje existia um Jacob feito exclusivamente à custa de seu próprio esforço, de agora em diante há outro, feito por você, pelo seu estímulo, pela sua confiança e pelo talento que você nos oferece e que poucos aproveitam.

Meu bom Radamés: sinto-me com quinze anos de idade comprando um bandolim de cuia e um método simplório na loja do Marani & do Turco lá no Maranguape... Vou estudar bandolim!

Que Deus, no futuro, me proteja e Radamés não me desampare!

Obrigado, mestre”.

(CAZES, 1998, p. 124)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A arte de ler é exatamente igual à arte de tocar piano”

Ela me olhou e disse: “Encontrei um lindo poema de Fernando Pessoa”. Fiquei contente, porque gosto muito de Fernando Pessoa. Aí ela disse o primeiro verso. Fiquei mais contente ainda porque era um poema que eu conhecia. Ato contínuo, ela abriu o livro e começou a ler. Epa! Senti-me mal. As palavras estavam certas. Mas ela tropeçava, parava onde não devia, não tinha ritmo nem música. Não, aquilo não era Fernando Pessoa, embora as palavras fossem suas.

Sento o mesmo que já sentira em audições de alunos principiantes que, via de regra, são um sofrimento para os que ouvem, o maior desejo sendo que a música chegue ao fim e a aflição termine. Percebi, então, que a arte de ler é exatamente igual à arte de tocar piano ou qualquer outro instrumento.

Como é que se aprende a gostar de piano? O gostar começa pelo ouvir. É preciso ouvir o piano bem tocado. Há dois tipos de pianistas. Alguns, raros, como Nelson freire, já nascem com o piano dentro deles. Eles e o piano são uma coisa só. O piano é a extensão dos seus corpos. Outros, a que dou o nome de “pianeiros”, são como eu, que me esforcei sem sucesso para ser pianista (consolo-me pensando que o mesmo aconteceu com Nietzsche. Atreveu-se, inclusive, a enviar algumas de suas composições ao famoso pianista Hans von Büllow, que as devolveu com o conselho de que ele deveria se dedicar à filosofia).

Diferentes dos pianistas, que nascem com o piano dentro do corpo, os pianeiros têm o piano do lado de fora. Esforçam-se por pôr o piano do lado de dentro, mas é inútil. As notas se aprendem, mas isso não é o bastante. Os dedos esbarram, erram, tropeçam, e aquilo que deveria ser uma experiência de prazer se transforma numa experiência de sofrimento para quem ouve e para quem toca.

Um pianista, quando toca, não pensa nas notas. A partitura já está dentro dele. Ele se encontra num estado de “possessão”. Nem pensa na técnica. A técnica ficou para trás, é um problema resolvido. Ele simplesmente “surfa” sobre as teclas seguindo o movimento das ondas (...).

Rubem Alves (2004, p.4).

O *pianeiro* da crônica de Rubem Alves certamente não é o mesmo que surgiu no final do século XIX, pois esse não parecia ter, de modo algum, o piano “do lado de fora”. Ao contrário, o piano era, indiscutivelmente, “a extensão dos seus corpos”. Assim, esse caráter pejorativo, que em muitas vezes minimiza seu real valor, pôde ser desmistificado nesse trabalho que identificou, nesses artistas, aspectos relevantes e muitas vezes surpreendentes, para a compreensão da história da música brasileira, principalmente no desenvolvimento da relação entre a música popular urbana e a música de concerto da época.

A integração da música popular urbana à música de concerto no Brasil do final do século XIX corresponde a um processo complexo que estava permeado por diversos fatores sociais e econômicos. Em verdade, reportando o discurso musical brasileiro desse período aos modelos de Bakhtin, verifica-se que esse é dialógico e polifônico, no qual cada personagem fala a sua própria língua, expressando seus sentimentos mais particulares. Assim, todo o desempenho verbal mostra-se interindividual, ou seja, em um cruzamento de vozes entre emissores e receptores permeados por diversos sentidos ideológicos e diferentes aspectos culturais que foram se acumulando em cada fato histórico. Bakhtin, ao propor a transposição do diálogo do interior da literatura para todos os domínios da vida e ao estabelecer que não há produção cultural fora da linguagem, disponibilizou uma ferramenta nova e atual que pode ser utilizada para retratar essa questão até então calcada na literatura superficial e romanceada da maior parte da produção bibliográfica brasileira, ou então, inserida em modelos sociológicos ligados ao materialismo histórico.

Essa nova forma de observar os fatos – baseada nos conceitos de Bakhtin que já tinham sido elaborados durante a segunda década do século XX – permitiu esclarecer melhor a questão, principalmente em relação à formação e fixação dos gêneros populares da época como o desenvolvimento da modinha e do lundu, a integração com a polca, a

valsa até a formação do maxixe e do choro que, inseridos em um movimento de circularidade, não são mais observados com uma existência independente, mas complementar, em diálogo constante com diferentes vozes.

A partir da documentação histórica disponibilizada pela bibliografia brasileira e do conceito de circularidade, o trabalho desenvolveu uma nova maneira de observar a questão da dualidade, permitindo que o processo de ligação entre a música popular urbana e a música de concerto do final do século XIX, seja compreendido como uma colaboração mútua e, muitas vezes, de cumplicidade entre as culturas. Entretanto, para que esse fato se concretize, o discurso necessita da presença de interceptores que realizem essa ligação, ou melhor, intermediação. Assim surgem, portanto, os intermediários culturais que, ao permitir que esse diálogo seja efetivado, tornam-se personagens decisivos para essa interligação. O papel do pianista no desenvolvimento desse processo merece destaque pois, assumindo o lugar de intermediários, integraram seus conhecimentos pianísticos baseados nos modelos clássicos às manifestações mais populares - em função da música de entretenimento - por meio do piano, ao mesmo tempo em que permitiram a inserção de um instrumento, até então, considerado de elite, nas camadas mais populares.

Os pianistas assumiram primeiramente, aos moldes de Vovelle, uma postura vertical, de cima para baixo, ou seja, pertencendo às classes privilegiadas – ou de uma ideologia dominante – e com acesso à educação musical forma da época. Nesse sentido, os principais representantes são Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Esses pianistas, considerados os mais antigos, iniciaram o contato musical entre as culturas erudita e popular. Cada um com suas particularidades, seus anseios, suas razões e suas experiências. O fato é que, além de possibilitar uma nova proposta na música para piano atraindo e disponibilizando elementos da música popular urbana, de certa forma, influenciaram também esses gêneros populares, sistematizando-os e adaptando-os aos aspectos da

execução e da composição da música de concerto. Uma das características principais adquiridas diz respeito à interpretação. Com uma maneira peculiar, estabelecida principalmente por meio de elementos vindos do maxixe e do choro, ampliaram a questão da interpretação pianística. Nessa nova concepção baseada nesses gêneros, os pianistas adquiriram uma maior liberdade de interpretação com variações de natureza rítmica e melódica nas execuções e uma maior liberdade de criação do contracanto no acompanhamento - proveniente da *baixaria* desenvolvida pelo violão – aliados à técnica pianística que, principalmente com Nazareth, desenvolveu-se em meio a um generoso virtuosismo. Sendo assim, pode-se observar que grande parte dessa concepção estava particularmente baseada nos aspectos musicais dos conjuntos dos chorões ou de bandas de salões de bailes – com as flautas, violões, cavaquinhos, bombardinos, oficleides, entre outros – que foram retratadas e adaptadas ao piano.

O foco desse trabalho direcionou-se, principalmente, para Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Radamés Gnattali que, mesmo pertencendo a uma geração mais recente, manteve de certa forma, o mesmo perfil de seus progenitores, sem dizer a grande influência que adquiriu de Nazareth. Esses pianeiros, que também são conceituados compositores, além de abrir as portas para uma nova concepção de interpretação e composição pianística, desempenharam papéis que influenciaram tanto os músicos populares quanto os de formação erudita e de certa forma, toda a sociedade da época.

Esses pianeiros estão intimamente ligados a Rabelais, pois a mesmas dificuldades que os autores românticos tiveram para analisá-lo - tentando enquadrá-lo em um sistema ou tradição da literatura determinada por regras e conceitos pré-estabelecidos aos quais o escritor não obedecia - os pesquisadores da área musical encontram ao estudar as características desses personagens da música que possuem esse tipo de perfil.

O que diferia Rabelais dos autores de seu tempo era a proximidade que mantinha com a cultura popular. Como frade, era detentor de grande intelectualidade e integrava-se aos padrões e normas da cultura eclesiástica, mas, como médico e escritor, integrava-se com o povo, pesquisando e participando ativamente de suas manifestações. Assim, Rabelais, utilizando-se da linguagem popular na concepção de suas obras literárias e permaneceu, durante muito tempo, incompreendido pelos autores tradicionalistas. Até o momento em que Bakhtin, observando todo seu processo de desenvolvimento sob uma nova ótica, pôde resgatar seu valor real, considerando-o como um dos mais importantes escritores do Renascimento e porta-voz da cultura popular. Sendo assim, com essa nova forma de observar os fatos, o esquema rígido em que se estabelece a dualidade da cultura musical, pode ser questionado quanto à sua validade pois, partindo do princípio da existência dessa relação dialógica, essa dicotomia música popular/música erudita passa a ser observada como um processo constante de interação. Nesse sentido, não há como inserir totalmente Rabelais ou Nazareth na cultura popular e tampouco na cultura erudita porque, diante desse constante relacionamento entre as culturas, a própria posição intermediária já pode ser compreendida como uma provável classificação.

Por fim, é possível observar, dois séculos após o surgimento, que a música dos pianeiros mantém esse processo de circularidade e esse aspecto intermediário pois, está presente tanto nas mãos de pianistas de formação musical erudita, populares e autodidatas quanto em adaptações para conjuntos de choro, orquestras sinfônicas e tantas outras formações instrumentais, estendendo, de certo modo, toda essa concepção dialógica e polifônica até os dias atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro da MPB: A História de nossa Música Popular de sua origem até hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do Choro no Piano Brasileiro**. 1999. Dissertação. (Mestrado em Artes). UNICAMP, Campinas –SP.

ALVARENGA, Oneida. **Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1950.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

_____. **Música, Doce Música**. São Paulo: Martins, 1963.

ARAÚJO, Mozart de. Ernesto Nazareth. **Revista Brasileira de Cultura**. Rio de Janeiro, ano IV, n.14, out/dez, 1972.

ASSANO, Christiane Reis. D. V. **Villa-Lobos: a possibilidade de diálogo entre o popular e o erudito**. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação). UFF, Niterói –RJ.

ALVES, Rubem. A arte de saber ler é exatamente igual à arte de tocar piano. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 fev. 2004. Folha Sinapse p.4.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, Marinalva Vieira de. A Concepção da Palavra em Bakhtin. **Revista Primeira Versão**. Porto Velho, ano I, n.20, p.1–3. Disponível em <<http://www.unir.br/primeira/exped.html>>

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne. M. **Radamés Gnattali, o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José Luiz (org). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTOLONI, Giácomo. **Violão: a imagem que fez escola**. 2004. Tese. (Doutorado em História). UNESP, Assis – SP.

BAUER, Martin. W., GASKEL, Georg. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: – um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BÉHAGUE, Gerard. Recursos para o estudo da música popular latino-americana. **Revista Brasileira de Música**. 1992. Rio de Janeiro, Vol. 20. p. 1 –24.

BRAGA, Luiz Antonio R. C. **A Invenção da Música Popular Brasileira – de 1930 ao final do Estado Novo**. 2002. Tese (Doutorado em História Social). UFRJ/IFCS/PPGHIS, Rio de Janeiro.

BRAIT, Beth. As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso. In: Barros, Diana Luz Pessoa de ; Fiorin, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2 .ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. 11 – 27.

CARVALHO, Hemínio Belo de. **O Canto do Pagé – Villa-Lobos e a música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CAVALCANTI, Helenilda. O Pesquisador como Hermeneuta. In: **Trabalhos para Discussão**. Fundação Joaquim Nabuco, 2002. Recife, p. 1 –9.

CAZES, Henrique. **Choro: do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CHARTIER, Roger. **História Intelectual e História das Mentalidades: uma dupla avaliação**. Lisboa: Defel, 1998.

COLOMBRES, Adolfo. **Sobre la cultura y el arte popular**. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1987.

CONTIER, Arnaldo D. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1978.

CORETH, Emerich. **Questões fundamentais de hermenêutica**. São Paulo: EPU, 1973.

CORREA, S. V. Nazareth, o Brasileiro. **Correio Musical**. São Paulo n.1. Disponível em: <<http://www.correiomusical.com.br/nazareth>>. Acesso em 14 nov. 2005.

DELEUZE, Gilles. Mediators. In: Crary, Jonathan; Kwinter, Sanford, (orgs). **Incorporations**. Nova Iorque: Zone, 1992. p.281-94.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

DUPRAT, Régis. Análise, Musicologia e Positivismo. **Revista de Música**. São Paulo, vol.7, n.1/2, p. 48 –58 . mai./nov. 1996.

ECO, Humberto. **Como se faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERRER, Marcos de Araújo. **Suíte Retratos e Choros IV. O choro visto por Radamés Gnatalli e Heitor-Villa-Lobos**. 1996. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ. Rio de Janeiro.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. **A História Social do Jazz**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990

JAPIASSU, Hilton, MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LAKATOS, Eva M., MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do Trabalho Científico**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

LIRA, Marisa. **Chiquinha Gonzaga – Grande Compositora Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.

MARIZ, Vasco. **História da Música Brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARQUES, Maria Celeste Said. Vozes Bakhtinianas: Breve Diálogo. **Revista Primeira Versão**. Porto Velho, ano I n.36 p.1–5. Disponível em <<http://www.unir.br/primeira/exped.html>>

MOLINO, Jean. Combien de Cultures? In: **Intermediaires Culturels** – Actes de Colóquio du Centre Meridional d 'Histoire Sociale des Mentalités et Cultures. Paris: Honoré Champion, 1981.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **“As Sonoridades Paulistanas”. A música popular na cidade de São Paulo –final do séc. XIX ao início do séc. XX**. 1989. Dissertação (Mestrado em História). PUC. São Paulo.

_____ História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol 20, nº. 39 p. 203 – 221, maio 2000.

MORIN, Edgar. Le défi de la complexité. In: **Science avec conscience**. p.163-80. Paris: Fayard, 1990.

NAVES, Santuza de Cambraia. **O Violão Azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.

OLIVEIRA, Ledice Fernandes de. **Radamés Gnatalli e o Violão: Relação entre campos de produção na música erudita**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ. Rio de Janeiro.

PINTO, Aloysio de Azevedo. Ernesto Nazareth/ Flagrantes. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, Ano II, n. 5. p.13-34 . abr., 1963.

_____. Ernesto Nazareth/Flagrantes. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, Ano II, n. 6. p. 31-49, jun., 1963.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.

POPPER, Karl R. **Conjecturas e Refutações**. 4.ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1972.

RABUSKE, Edwino. **Epistemologia das Ciências Humanas**. Caxias do Sul - RS: EDUCS, 1987.

ROHDEN, Luiz. **O círculo hermenêutico como estrutura, o enquanto da hermenêutica filosófica**. Porto Alegre: Veritas, 1999.

RONCARI, Luiz. Prefácio. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2. ed. São Paulo: Edusp, p. IX – XII.

SÉVE, Mário. **Vocabulário do Choro: estudos e composições**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SIQUEIRA, Batista. **Ernesto Nazareth na Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Copyright/Biblioteca Nacional, 1966.

SCHURMANN, Ernest. **A música como linguagem – uma abordagem histórica**. São Paulo: Brasiliense, CNPQ, 1990.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SQUEFF, Ênio, WISNIK, José Miguel. **Música – O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SUZIGAN, Geraldo. **O que é Música Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

TESTA, Edimárcio. **Hermenêutica Filosófica e Histórica**. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo/Editora Universitária, 2004.

THOMPSON, John. B. **A Mídia e a Modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: ed.34, 1998.

_____. **Os Sons que vêm da rua**. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

_____ **Pequena História da Música Popular –Da modinha à Canção de Protesto.** 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira.** 2^o. Vol. 3. ed. São Paulo: Martins, 1961.

VELHO, Gilberto. **O Desafio da Cidade.** (org). Rio de Janeiro: Campus, 1980.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VERZONI, Marcelo. **Os Primórdios do Choro no Rio de Janeiro.** 2000. Tese. (Doutorado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba.** 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed; Editora UFRJ, 2004.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22.** São Paulo: Duas Cidades, 1974.