

**Marcelo Mello**

**Apostila de**

**INTRODUÇÃO À**

# **MÚSICA BRASILEIRA**



**FOLCLÓRICA,  
ERUDITA E POPULAR**

**2011 - REVISÃO 2018**

**M**ARCELO MELLO WEB  
MÚSICA  
marcelomelloweb.net

## INTRODUÇÃO

MELLO, Marcelo. *Apostila de introdução à música brasileira*. Documento online: [http://marcelomelloweb.net/mmmusicabrasileira\\_apostila.htm](http://marcelomelloweb.net/mmmusicabrasileira_apostila.htm).

A presente **Apostila de Introdução à Música Brasileira** é derivada de minhas aulas de apresentação da Música Brasileira nos cursos de Técnico em Música (Regência, Canto, etc.) da Etec de Ourinhos (Centro Paula Souza) onde se pretende apresentar e experimentar as práticas musicais representativas das trajetórias da **música brasileira**: tanto nas manifestações da música folclórica, na história da música do Brasil Colônia e Brasil Império, até as variadas formas de relações entre as músicas folclóricas, populares e eruditas que ocorreram durante o séc. XX no Brasil. O enfoque preferencial, evitando divisões estanques sociais e estéticos e, será justamente o de apresentar a música brasileira como um produto contínuo das inter-relações estéticas e sociais entre as músicas folclórica, erudita e popular, típico da música brasileira, e que a história brasileira também tipifica muito bem.

Ainda que a Apostila seja acompanhada de uma seleção de gravações e vídeos referentes a cada assunto e capítulo (organizada em playlists do **youtube.com**), as limitações evidentes desta pequena compilação de textos são justificáveis pela riquíssima variedade da história da música brasileira, assim como pela própria dimensão do trabalho, que dele se limitar então a períodos, autores e gêneros musicais já cristalizados e "resumíveis".

ATENÇÃO: todos os trechos musicais, exercícios e gravações foram usados com o objetivo exclusivo de estudo e ensino de música. Elas não visam nenhum fim lucrativo e não foram feitas com a intenção de quebrar nenhum direito de *copyright*, como aliás grande parte do material disponível na internet. Desautorizo o uso de qualquer cópia ou trecho deste material para fins lucrativos, e peço que o uso ou citação de qualquer parte deste material seja devidamente indicado.

Playlist: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLE9V3b1C37JdeLd6NeGxi\\_Ghsv9gubKZ5](https://www.youtube.com/playlist?list=PLE9V3b1C37JdeLd6NeGxi_Ghsv9gubKZ5).

Este documento está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.



## SOBRE O AUTOR

Marcelo Mello é natural de São Paulo. Formou-se em Composição Musical pela Universidade de Campinas - UNICAMP, onde teve aulas com José Eduardo Gramani, José Augusto Mannis, Niza Tank, Almeida Prado, Lívio Tragtenberg entre outros. Em sua tese de mestrado em Neurolinguística, defendida em 2003 no Departamento de Linguística da UNICAMP (orientação da Prof.<sup>a</sup> Edwiges Morato), realizou uma pesquisa sobre cognição musical e suas relações com a linguagem. Entre outras atuações, teve composições para violão erudito gravadas por Gilson Antunes (São Paulo) e pelo Trio de Violões de São Paulo, além de significativa experiência como professor, instrumentista, arranjador e produtor de grupos e gravações. Foi professor regular de várias disciplinas do curso de Música da Universidade do Sagrado Coração (USC), em Bauru, e também professor e Coordenador do curso de Técnico em Regência na Etec de Ourinhos (SP).

[marcelomelloweb.net@gmail.com](mailto:marcelomelloweb.net@gmail.com)



Foto: Alexandra Ayello

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>2</b>
SOBRE O AUTOR.....	2
SUMÁRIO.....	3
<b>1. ORIGENS DA MÚSICA BRASILEIRA</b> .....	<b>5</b>
1.1. Música pré-cabralina e indígena .....	5
1.2. Primórdios da música brasileira.....	6
<b>2. FOLCLORE MUSICAL BRASILEIRO</b> .....	<b>8</b>
2.1. Folclore.....	8
2.2. Festas folclóricas brasileiras.....	8
2.3. Danças dramáticas.....	8
2.4. Outras manifestações do folclore musical brasileiro.....	11
2.5. Instrumentos do folclore musical brasileiro .....	14
2.6. Revelando São Paulo .....	17
<b>3. O SÉCULO XVIII E A ESCOLA MINEIRA</b> .....	<b>18</b>
3.1. Séc. XVIII – música popular.....	19
Modinha.....	19
Lundu .....	20
<b>4. QUESTIONÁRIO A</b> .....	<b>21</b>
Origens da música brasileira .....	21
Folclore musical brasileiro .....	21
Música brasileira do séc. XVIII .....	21
<b>5. MÚSICA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX</b> .....	<b>22</b>
5.1. Brasil sede da Corte e o Classicismo.....	22
5.2. Brasil Império e o Romantismo .....	22
5.3. Nacionalismo .....	24
<b>6. CHORO</b> .....	<b>26</b>
6.1. Antecedentes.....	26
6.2. Teatro de Revista .....	27
6.3. Maxixe .....	27
6.4. História do choro .....	28
<b>7. VILLA-LOBOS</b> .....	<b>31</b>
7.1. Villa-Lobos - obra.....	32
<b>8. QUESTIONÁRIO B</b> .....	<b>35</b>
Música brasileira do séc. XIX .....	35
Choro.....	35
Villa-Lobos .....	35
<b>9. SAMBA E A ERA DO RÁDIO</b> .....	<b>36</b>
9.1. A era do rádio e o Estado Novo.....	38
9.2. Declínio do samba e do rádio .....	40
<b>10. MÚSICA ERUDITA NACIONALISTA</b> .....	<b>41</b>
10.1. A Academia Brasileira de Música .....	41
10.2. Camargo Guarnieri .....	41
10.3. Lorenzo Fernandes.....	43
10.4. Francisco Mignone .....	43
10.5. Radamés Gnattali .....	43

---

<b>11. MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA MODERNA E CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>45</b>
<b>12. BOSSA NOVA .....</b>	<b>49</b>
12.1. João Gilberto e a bossa nova.....	50
12.2. A bossa nova no Carnegie Hall.....	52
12.3. Cisão e fim .....	52
<b>13. A DÉCADA DE 1960 .....</b>	<b>53</b>
13.1. Jovem Guarda .....	53
13.2. Tropicália.....	55
<b>14. BIBLIOGRAFIA SELECIONADA .....</b>	<b>58</b>
14.1. Sites da Web – consultados e de referência .....	61

## 1. ORIGENS DA MÚSICA BRASILEIRA

A música do Brasil formou-se, principalmente, a partir da fusão de elementos europeus e africanos, trazidos respectivamente por colonizadores portugueses e pelos escravos.

Até o século XIX Portugal foi a porta de entrada para a maior parte das influências que construíram a música brasileira, erudita e popular, introduzindo a maioria do instrumental, o sistema harmônico, a literatura musical e boa parcela das formas musicais cultivadas no país ao longo dos séculos, ainda que diversos destes elementos não fosse de origem portuguesa, mas genericamente européia. A maior contribuição do elemento africano foi a diversidade rítmica e algumas danças e instrumentos, que tiveram um papel maior no desenvolvimento da música popular e folclórica, florescendo especialmente a partir do século XX. O indígena praticamente não deixou traços seus na corrente principal, salvo em alguns gêneros do folclore, sendo em sua maioria um participante passivo nas imposições da cultura colonizadora.

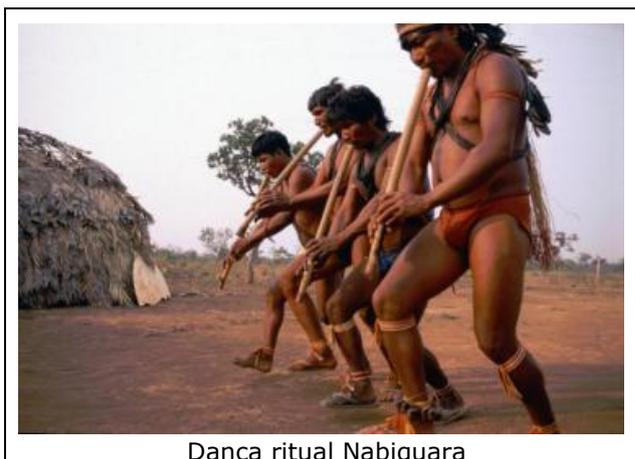
Ao longo do tempo e com o crescente intercâmbio cultural com outros países além da metrópole portuguesa, elementos musicais típicos de outros países se tornariam importantes, como foi o caso da voga operística italiana e francesa e das danças como a zarzuela, o bolero e habanera de origem espanhola, e as valsas e polcas germânicas, muito populares entre os séculos XVIII e XIX, e o jazz norte-americano no século XX, que encontraram todos um fértil terreno no Brasil para enraizamento e transformação.

### 1.1. Música pré-cabralina e indígena

São designados como **povos aborígenes, autóctones, nativos, ou indígenas**, aqueles que viviam numa área geográfica antes da sua colonização por outro povo.

No Brasil, a **era pré-cabralina** (anterior à chegada de Pedro Álvares Cabral) corresponde a um período de mais de 50.000 anos. Os povos indígenas do Brasil perfaziam juntos na época de Cabral cerca de 5 milhões de almas. Desde lá a população total declinou violentamente em função do patético choque contra a cultura portuguesa, que resultou em massacre, escravização e aculturação em larga escala dos índios. E com essa devastação muitas tradições se perderam de forma irreversível.

A **música indígena brasileira** é parte do vasto universo cultural dos vários povos indígenas que habitaram e habitam o Brasil. A música indígena tem recebido alguma atenção do ocidental desde o início da colonização do território, com os relatos de JEAN DE LÉRY sobre alguns cantos tupinambá, em 1558, e de ANTONIO RUÍZ DE MONTOYA, cujo extenso léxico inclui um universo de categorias musicais do guarani antigo. Estudos recentes têm-se multiplicado a partir do trabalho de pesquisa de VILLA LOBOS e MÁRIO DE ANDRADE no século XX, e hoje a música indígena é objeto de estudo e interesse de muitos pesquisadores de todo o mundo



Dança ritual Nabiquara

A maioria dos povos indígenas associa sua música ao universo transcendente e mágico, sendo empregada em todos os rituais religiosos. A música indígena é ligada desde suas origens imemoriais a mitos fundadores e usada com finalidades de socialização, culto, ligação com os ancestrais, exorcismo, magia e cura. É importante também nos ritos catárticos, quando a música "ao trabalhar com proporções, repetições e variações, instaura o conflito ao mesmo tempo em que o mantém sob controle."

Existem canções para praticamente todos os momentos e atividades da vida, sendo praticadas em festas para homenagear os mortos, como canções para crianças, em festas sazonais e festas guerreiras, em ritos de passagem, no culto dos espíritos e ancestrais, e nas festas de conagração entre as tribos.

Uma das bases do sistema social indígena são os grandes rituais como o **Quarup**, o **Yawari**, o **Iamurikumã** e os rituais de iniciação. Estes cerimoniais, dos quais muitos são intertribais, funcionam como uma língua franca de comunicação não-verbal entre etnias diversas. Segundo FRANCHETTO E BASSO:

*"as festas costumam a sociedade alto-xinguana, um circuito cerimonial que veicula alianças e metaboliza conflitos, absorvendo ritualmente a alteridade. (...) Esta visão do ritual intertribal como linguagem franca coloca a música no cerne do sistema xinguano, considerando-se que estes rituais são, por excelência, rituais musicais"*  
(In PIEDADE 2006)

Há rigorosas prescrições para uso de determinadas melodias e para quem será o intérprete, e para quando serão executadas. Há músicas e instrumentos exclusivos dos homens, outros só de mulheres, ou melodias cantadas apenas em um certo rito ou com uma função específica.

## 1.2. Primórdios da música brasileira

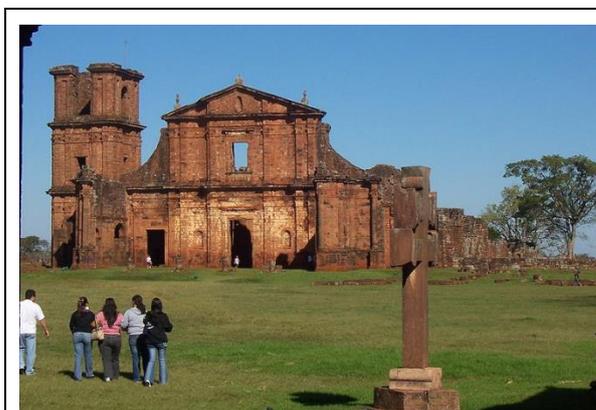
O que se conhece dos primeiros tempos da música no início do Brasil Colônia é muito pouco. Os primeiros registros de atividade musical consistente no Brasil provêm da atividade dos padres Jesuítas, estabelecidos aqui desde 1549. Dez anos depois já haviam fundado aldeamentos para os índios (as chamadas Reduções ou Missões) com uma estrutura educativa musical. Neste início, ainda com escasso número de cidades, mesmo as mais importantes não passando de pequenos povoados. Também é lembrada a atividade de FRANCISCO DE VACCAS como mestre-de-capela e PEDRO DA FONSECA como organista, ambos ativos na Sé de Salvador.

Um século mais tarde as Reduções do sul do Brasil, fundadas por Jesuítas espanhóis, conheceriam um florescimento cultural vigoroso e exuberante, onde funcionaram verdadeiros conservatórios musicais, e relatos de época atestam a fascinação do índio pela música da Europa e sua competente participação tanto na construção de instrumentos como na prática instrumental e vocal.

Os padrões de estilo e interpretação eram naturalmente todos da cultura da Europa, e o objetivo desta musicalização do gentio era acima de tudo catequético, com escassa ou nula contribuição criativa original de sua parte.

Alguns índios até mesmo se tornaram compositores eruditos, como um paraguaio que foi co-autor de uma ópera sacra sobre a vida de Inácio de Loyola, e um mexicano que compôs uma missa completa em 1560. A maior parte das partituras compostas ou executadas nas missões se perdeu após sua dissolução, mas no século XX diversos estudos especializados trouxeram novamente à luz uma significativa quantidade de material.

Com o passar dos anos os índios remanescentes dos massacres e epidemias foram se retirando para regiões mais remotas do Brasil, fugindo do contato com o branco, e sua participação na vida musical nacional foi decrescendo até quase desaparecer por completo.



Ruínas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, um dos aldeamentos jesuítas onde se praticava música com alto grau de complexidade e refinamento.

O mesmo caso de dominação cultural ocorreu no caso do **negro**, cuja cultura foi tão decisiva para a formação da música brasileira atual, especialmente a popular. Em 1538 chegaram os primeiros escravos trazidos da África trazendo suas músicas, danças, idiomas, macumba e candomblé – criando a base primordial de uma nova etapa fundamental na história inicial da música brasileira.

Mesmo com a vinda de maciços contingentes de escravos da África a partir do século XVI, sua raça era considerada inferior e desprezível demais para ser levada a sério pela cultura oficial. Mas seu destino seria diferente do índio. Logo sua musicalidade foi notada pelo colonizador, e sendo uma etnia mais prontamente integrável à cultura dominante do que os arredios índios, grande número de negros e mulatos passaram a ser educados musicalmente - dentro dos padrões portugueses, naturalmente - formando orquestras e bandas que eram muito louvadas pela qualidade de seu desempenho. Mas a contribuição autenticamente negra à música erudita brasileira teria de esperar até o século XX para poder se manifestar em toda sua riqueza.

É importante assinalar ainda a formação de irmandades de músicos a partir do século XVII, algumas integradas somente por negros e mulatos, irmandades estas que passariam a monopolizar a escrita e execução de música em boa parte do Brasil.

## 2.FOLCLORE MUSICAL BRASILEIRO

### 2.1. Folclore

Folclore é um gênero de cultura de origem popular, constituído pelos costumes e tradições populares transmitidos de geração em geração. Todos os povos possuem suas tradições, crenças e superstições, que se transmitem através de lendas, contos, provérbios, canções, danças, artesanato, jogos, religiosidade, brincadeiras infantis, mitos, idiomas e dialetos característicos, adivinhações, festas e outras atividades culturais que nasceram e se desenvolveram com o povo.

A atual **Carta do Folclore Brasileiro** (1995), em sintonia com as definições da UNESCO, declara que folclore é sinônimo de cultura popular e representa a identidade social de uma comunidade através de suas criações culturais, coletivas ou individuais, e é também uma parte essencial da cultura de cada nação.

### 2.2. Festas folclóricas brasileiras

As festas folclóricas brasileiras agrupam-se em torno de quatro datas principais, todas elas de origem religiosa:

**Natal** – O advento de Jesus é comemorado de maneira mais ou menos igual em todo o País e em alguns lugares com folguedos populares como o Reisado e as Pastoris. A data de 25 de dezembro foi escolhida provavelmente no intuito de cristianizar as festividades pagãs que os vários povos celebravam por altura do solstício de Inverno.

**Carnaval** - considerado a maior festa popular do país, surgiu a partir da implantação, no século XI, da Semana Santa pela Igreja Católica, antecedida por quarenta dias de jejum, a Quaresma. A palavra "carnaval" está, desse modo, relacionada com a idéia de deleite dos prazeres da carne marcado pela expressão "*carnis valles*". Na Roma antiga, no período equivalente ao Carnaval todas as atividades e negócios eram suspensos neste período, os escravos ganhavam liberdade temporária para fazer o que em quisessem e as restrições morais eram relaxadas. No Brasil o Carnaval foi introduzido no s. XVIII, sob o nome de "entrudo". O Carnaval moderno, feito de desfiles e fantasias, é produto da sociedade vitoriana do século XIX.

**Festas Juninas** - comemoram os santos católicos João Batista, Antônio e Pedro, são possivelmente uma herança de antigas tradições agrícolas pagãs. São comemoradas sobretudo no Nordeste, com a realização de quadrilhas, fogueiras e a tradicional cozinha típica. Se tornou muito disseminada, a partir da década de 1930, por forte influência do projeto nacionalista de Getúlio Vargas, a caracterização do público como caipiras, devendo ocorrer em algum momento a encenação de um casamento caipira.

**Divino Espírito Santo** – foi um desenvolvimento germânico da festa romana Floralia, que celebrava a renovação da vida na primavera. No século XVII a Festa do Divino já era comemorada em todas as colônias portuguesas, com muitas variantes. Vários rituais compõem a festa, que simbolizam relações de classe e onde se perpetuam valores coletivos. É comemorado principalmente em Minas Gerais e Goiás.

### 2.3. Danças dramáticas

Frequentemente interligadas, muitas formas musicais do folclore brasileiro, seja puramente de instrumento ou com canto, são ritmos de dança. Um dos elementos comuns a muitas danças folclóricas brasileiras é o cortejo originário de uma mistura das procissões jesuíticas e também dos cortejos africanos.

**Cheganças** - executadas em cenário que representa uma grande embarcação e com muitos participantes, têm como tema principal as lutas marítimas e são uma herança cultural das guerras dos

cristãos portugueses contra o invasor mouro. São exemplos a **marujada** ou **fandango**, e a **chegança de mouros**, que é a chegada propriamente dita. Utiliza conjunto musical com surdos e taróis.



**Folia-de-Reis** - São músicos que, imitando os Três Reis Magos, saem à noite, entre os dias 24 de dezembro e 2 de fevereiro, cantando e louvando o nascimento do Menino Jesus, acompanhados de multidão e às vezes outros personagens, como o Louco, o Juiz, palhaços e porta-estandartes, e pedindo esmolas. Suas cantigas evocam e parafraseiam os textos e eventos bíblicos referentes a estas datas. Tocam violão, cavaquinho, pandeiro e pistão à porta das casas, despertando os moradores. Comum na Região Sul e nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

**Reisados** - Executado na véspera do Dia de Reis e consiste em uma adaptação coreográfica dramatizada de antigos romances e cantigas populares. Tiveram origem nas festas portuguesas denominadas janeiras, que no Brasil se celebravam, até o final do século XIX, desde o Natal até o carnaval. O acompanhamento instrumental do reisado compõe-se de foles (sanfona ou harmônica), adufes, caixa de guerra ou zabumba. No Brasil, a região em que mais se difundiu foi o Nordeste, principalmente a Bahia. O Bumba-meu-Boi é a dança mais conhecida e popular.

**Bumba-meu-boi** – Representação da vida, morte e ressurreição de um boi, representado por uma armação leve, recoberta de pano e animada por um homem em seu bojo. Mais rico no Maranhão, originado no século XVIII, porém aparece em várias localidades brasileiras e toma várias denominações. Recebe, na região amazônica, o nome de Boi-Bumbá e Boi-de-Mamão do litoral de Santa Catarina. Usa-se a sanfona, violão, rebeca, cavaquinho, gaita e instrumentos de percussão. É festejado no Natal, porém o Boi-Bumbá exhibe-se na época de São João, principalmente em Parintins (AM), onde a festa realiza-se no Bumbódromo, um estádio com 35 mil lugares construído especialmente para o evento.



**Cavallhada** - Na Idade Média a aristocracia exibia em combates individuais (a justa) e em combates coletivos (o torneio) a sua perícia, destreza e valentia. Estas atividades desportivas dos nobres a cavalo, reviviam os combates dos gladiadores nos circos romanos. E tinham urna finalidade: a preparação para a cavalaria. A parte religiosa ou dramática, cheia de ostentação representa uma luta entre cristãos e mouros, sendo estes infiéis batizados pelo rei cristão.



A Cavallhada brasileira, no passado, constituía-se numa grande festa da qual participavam os grandes senhores da terra, os fazendeiros que podiam apresentar os animais ricamente vestidos. Era uma festa de sedas e veludos. Poucas cidades brasileiras conservam a Cavallhada com o mesmo esplendor de antigamente, entre elas Montes Claros (Minas Gerais).

**Congadas** - É um auto de origem africana, que relembra a Coroação dos Reis do Congo aos moldes da Monarquia Portuguesa. Seu nome varia de acordo com a região: no Norte, por exemplo, é conhecida como Congo; no Sul, como Congada. Foi usada pelos jesuítas na obra de conversão, da catequese e é dedicada aos padroeiros São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, e Santa Efigênia. Mostra a luta do Bem com o Mal. Usa-se a viola, o ganzá (reco-reco), caixas e tambores. No Espírito Santo se chama Ticumbí.

**Maracatu** - Dança muito praticada em Pernambuco, de origem afro-brasileira, representa um desfile em homenagem a um rei africano. O séquito real sai pelas ruas no carnaval divididos em “nações”, sinônimo popular para grandes grupos homogêneos. Os participantes improvisam as danças, sem coreografia determinada, e o conjunto é composto por um rei e uma rainha, príncipes, damas, embaixadores, índios emplumados e dançarinas vestidas de baianas. Na forma tradicional, os cantos do maracatu ficam a cargo do tirador e do coro, e as melodias são acompanhadas de um conjunto de percussão, com tambores, chocalhos e agogôs.



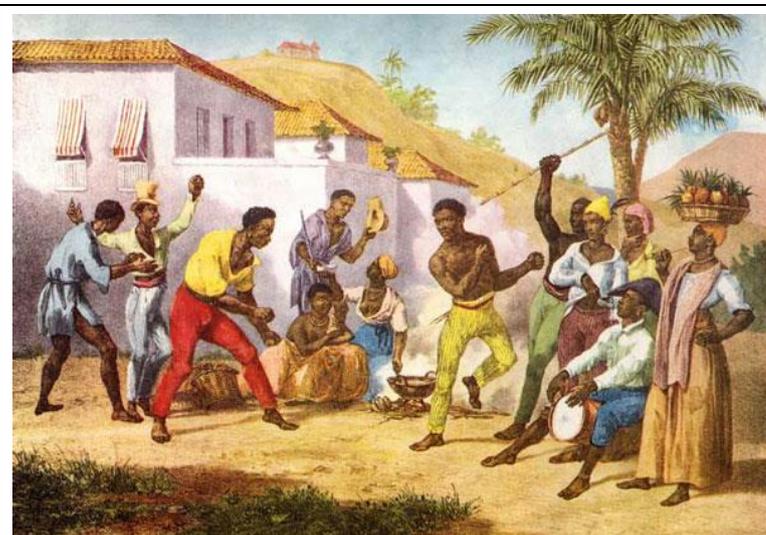
**Moçambiques** - De origem africana aproveitada na catequese, se dança no Brasil central e, em particular, em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. O canto é um louvor a São Benedito e para dançar usam bastões de madeira, que são batidos como espadas. Usa-se o tarol (caixinha de guerra), reco-reco, pandeiros, rabeca, tamborins, violas. O ponto maior da presença do Moçambique é no Vale do Paraíba do Sul, em São Paulo. No Santuário de Aparecida do Norte, praticamente todos os domingos, os romeiros,

chamados piraquaras, dançam o Moçambique, cumprindo promessas.

## 2.4. Outras manifestações do folclore musical brasileiro

**Capoeira** - Herdada dos africanos, tem sua própria música usando o berimbau, pandeiro, caxixi e palmas. Os participantes formam um semicírculo e dois deles, no centro, desfecham golpes rápidos e ritmados entre si, usando apenas as pernas, pés, calcanhares e cabeças, sem utilizar as mãos.

A homogeneização dos povos africanos e seus descendentes no Brasil sob a opressão da escravatura foi o catalisador da capoeira. Há registros da prática da capoeira nos séculos XVIII e XIX nas cidades de Salvador, Rio de



RUGENDAS: *Jogo de capoeira – dança da guerra* (1835)

Janeiro, e Recife, porém durante anos a capoeira foi considerada subversiva, sua prática era proibida e duramente reprimida. Devido a essa repressão, a capoeira praticamente se extinguiu no Rio de Janeiro, onde os grupos de capoeiristas eram conhecidos como *maltsas*, e em Recife, onde segundo alguns a capoeira deu origem à dança do frevo.

Em 1932, Mestre Bimba fundou a primeira academia de capoeira do Brasil em Salvador. Mestre Bimba acrescentou movimentos de artes marciais e desenvolveu um treinamento sistemático para a capoeira, estilo que passou a ser conhecido como *Regional*. Em contraponto, Mestre Pastinha pregava a tradição da capoeira com um jogo matreiro, de disfarce e ludibriação, estilo que passou a ser conhecido como *Angola*. Da dedicação desses dois grandes mestres, a capoeira deixou de ser marginalizada, e se espalhou da Bahia para todos os estados brasileiros.

**Maculelê** - Representa uma luta em que os homens, providos de um bastão ou facão, os cruzam fazendo uma batida que obedece ao ritmo marcado pelo acompanhamento musical do agogô. É comum na Bahia.

**Frevo** - Representa o Carnaval Pernambucano. O povo sai às ruas e dança freneticamente ao som da banda, sempre segurando uma sombrinha bastante enfeitada. Sua música é inspirada num misto de marcha rápida e polca. Seu nome é derivado da idéia de fervura, ou "frevura", na fala popular. Entre os passos mais praticados figuram o parafuso, chã-de-barriguinha, corrupio, dobradiça, saca-rolha e tesoura.

**Coco** - É muito dançada nas praias do Norte e do Nordeste, principalmente em Alagoas. Mistura os batuques africanos com as marcações dos bailados indígenas dos Tupis da Costa. Faz parte do ciclo junino, porém é dançado, também, em outras épocas do ano. O Coco é guiado por um canto especial, palmas rítmicas dos componentes, ganzá, candeeiros e cuícas.

**Danças de Quadrilhas** - De origem portuguesa, comemora os dias de São João, 24 de junho, de Santo Antônio, 13 de junho e de São Pedro, no dia 29. É uma dança de salão, bem movimentada, em que os pares se dispõem em fileiras opostas. Consta de cinco figuras e cada uma destas é definida por um nome francês: "Pantalon", "Été", "Poule", "Pastourelle" e "Boulangère". Chegou ao Brasil no começo do século XIX e já era bastante popular, no Rio de Janeiro, na época da regência. A forma de quadrilha mais praticada no Brasil é a quadrilha caipira, surgida no interior de São Paulo, e na qual os participantes se caracterizam como caipiras, com roupas remendadas, saias rodadas e chapéus de palha. A dança termina, em geral, com uma alegre

cerimônia de casamento.

**Pastoris** - São danças e cantos que homenageiam ao Deus Menino, trazidos ao Brasil pelos jesuítas no século XVI. Manifestação folclórica característica do Nordeste brasileiro, em geral se desenvolve em frente de um Presépio (quando são chamadas de lapinha) ou em tablados, em praça pública durante as festas de fim de ano. Os personagens, entre eles a mestra, a contramestra, a cigana e a borboleta, se distribuem em dois cordões, o azul e o encarnado, cores de Nossa Senhora e de Jesus Cristo, respectivamente.

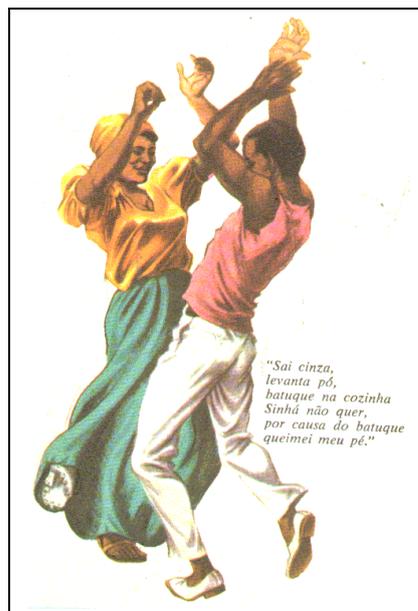
**Caboclinhos** - De origem indígena, tem o número de participantes que varia conforme a região. Um grupo de homens e mulheres, com cocares e saias de penas de avestruz e pavão e adereços nos braços, tornozelos e colares, desfilam em duas filas fazendo evoluções das mais ricas, simulando estar em guerra. Típica de Minas Gerais e do Nordeste do Brasil.

**Catira** - Música e dança executada apenas por homens. As cantorias são um tipo de moda de viola entoada por dois violeiros com temas enfocando o dia-a-dia, trabalho, amores, saudades, lugares, etc. Compõe-se de palmas e sapateios ritmados. Os participantes a executam, dispostos em duas fileiras uma em frente à outra, formando pares. Comum na Região Sudeste do Brasil.

**Cateretê** - De origem indígena, é um sapateado executado com bate-pé ao som de palmas e violas. Pode ser dançado só por homens ou só por mulheres. Comum no Nordeste e nos Estados de Minas Gerais, São Paulo e Goiás.

**Batuque** - De origem africana, do ritual da procriação, muito reprimida pelos padres durante o Brasil Colônia. É muito popular em algumas cidades do interior de São Paulo, nas Festas do Divino Espírito Santo, ou nas Festas Juninas. Uma fileira de homens fica ao lado dos tocadores e as mulheres ficam a uns 15 m de distância. Então, começa a dança, com cada homem dando três umbigadas numa mulher.

**Caiapó** - É uma dança de influência indígena que aparece em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Desenvolve-se em torno da morte de Curumim, menino índio atacado pelo homem branco. O Pajé para ressuscitá-lo põe em ação suas artes mágicas, com baforadas de fumo e exuberante mímica, obtendo sucesso. É um drama em palavras, sem música, apenas com o ritmo para acompanhar os passos. Tem um número total de dez ou doze elementos. Usam roupas imitando índios.



**Chula** - Dança folclórica de influência espanhola, se caracteriza pela disputa. Coloca-se no chão uma vara de uns 3 m de comprimento. Em cada extremidade fica um dançarino que realiza figurações e sapateados que devem ser copiados pelo adversário. Usam botas e grandes esporas que tilintam durante a dança. O vencedor é aquele que executa os passos de dança que o adversário não saiba reproduzir.

**Carimbó** - Mistura do ritmo indígena, com a vibração do batuque africano e alguns traços da expressão corporal característicos das danças portuguesas como os dedos castanholando na marcação certa do ritmo agitado. Dança de roda executada por uma dançarina solista que, após uma série de passos, cobre o parceiro com a saia. Típica da ilha de Marajó e do Pará, o nome deriva do tambor usado para acompanhamento.

**Cantador** - cantor itinerante que se exhibe, acompanhado de viola, nas ruas, feiras, quermesses e vaquejadas (rodeios) em cidade e regiões rurais do Nordeste, Leste e Centro do Brasil. Espécie de poeta popular, o cantador divulga versos próprios ou de outros autores populares. Conforme Luiz da Câmara Cascudo, “é um representante legítimo dos bardos e menestréis medievais, cantando a história dos homens famosos da região, os acontecimentos maiores, as aventuras de caçadas e de derrubadas de touros, enfrentando adversário em desafios que duram horas ou noites inteiras”.

A fama do cantador se consolida através dos desafios sendo os mais hábeis capazes de manter a peleja por horas, improvisando sem parar, até encurrular o adversário. Por isso, todo cantador é obviamente um repentista. Os gêneros poéticos mais utilizados são as obras (estrofes) de seis, sete ou oito pés (versos): o moirão, o martelo, o nove-por-seis, a ligeira, o quadrão, o gabinete, o galope, a embolada e o dez-pés-em quadrão.

**Cabaçal** – conjunto folclórico instrumental, o mesmo que terno-de-zabumba, comumente composto de dois zabumbas e dois pifes, popular em Pernambuco, Paraíba e Ceará. Segundo notas da Missão de Pesquisas Folclóricas, de São Paulo, que esteve no Norte e no Nordeste em 1938, “os dois pifes tocam a melodia em movimento paralelo em intervalos de terças, às vezes sextas e de passagem uma quinta; e os zabumbas marcam o ritmo da melodia”. Ajuntam-se às vezes a esse conjunto um ganzá e um tamborim, sendo que um dos zabumbas também podem ser substituídos por um tarol.



**Cantos de trabalho** - cantigas que acompanhavam o trabalho, regulando e coordenando os movimentos do corpo. Quase todas as diferentes culturas humanas apresentam tipos de cantos de trabalho, que já foram reputados como origem primitiva da música. Há no Brasil grande variedade de cantos de trabalho, remontando a maioria ao período colonial, quando a mão-de-obra escrava foi amplamente empregado na lavoura, na mineração na zona urbana etc. Em geral trata-se de expressões musicais primárias e simples, constituídas por onomatopéias como ei! ai! ó! hum! - interjeições de estímulo e reforço.

O **aboio**, um dos mais conhecidos entre os cantos de trabalho, é o canto monocórdico, sem palavras, geralmente calcado na prolongação de vogais (oh! eh! ah!). São melodias lentas, improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas, como o canto dos varejeiros de barcos do rio São Francisco, dos comboieiros, dos trabalhadores das fainas agrícolas (batedores de arroz, por exemplo).

Os **pregões**, anúncios musicais feitos pelos vendedores de rua, também podem ser considerados próximos aos cantos de trabalho. A **peja**, realizada pelos trabalhadores de engenho,

**Ciranda** - Brincadeira de roda infantil cantada e dançada em diversas regiões do Brasil, de origem portuguesa, cantada também em rodas de adultos em Goiás, São Paulo e Minas Gerais. Também chamada cirandinha.. De mãos dadas, todos se deslocam em círculo para os lados, para dentro e para fora, cantando ao mesmo tempo em que dançam.

## 2.5. Instrumentos do folclore musical brasileiro

- A palavra **rabeca** foi usada durante a idade média para designar um *Rebab*, instrumento de origem árabe. Posteriormente, passou a designar qualquer instrumento folclórico parecido com o violino de cultura popular. É um instrumento de arco, precursor do violino. De timbre mais baixo que o do violino, tem um som fanhoso e sentido como tristonho. É juntamente com a viola, um instrumento tradicional dos cantadores nordestinos.

No Brasil, encontramos a rabeca de norte a sul, confeccionada por artistas populares em comunidades rurais. Ela é tocada em manifestações populares e religiosas desde os remotos tempos da colonização brasileira. Sua construção, a afinação e a maneira de tocar mudam conforme a região de origem. Ultimamente a rabeca tem sido difundida por músicos populares que a trouxeram para os grandes centros urbanos.

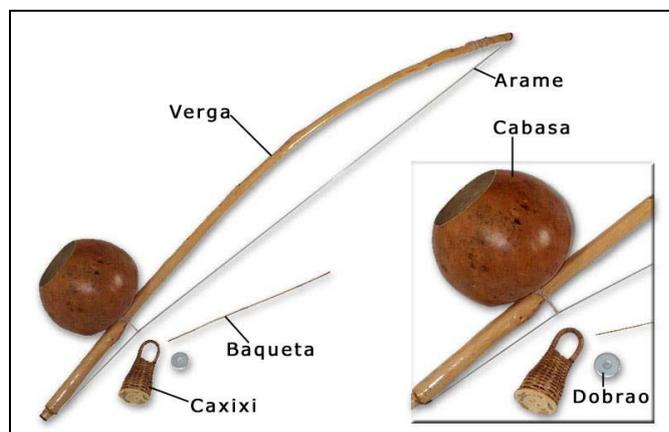


- A **viola caipira** chegou ao Brasil, no período da colonização, trazida pelos jesuítas e imigrantes portugueses. ROBERTO NUNES CORREA, em seu livro *Viola Caipira*, nos informa que “No século XV, e sobretudo no século XVI, a viola já era um instrumento largamente difundido em Portugal, sendo considerada como o principal instrumento dos jograis e cantares trovadorescos.”

Instrumento menor que o violão, tem dez cordas, agrupada aos pares, e começando de baixo para cima. Os dois primeiros pares são afinados em “uníssonos” e os outros em “oitavas”. Há inúmeras lendas e narrativas sobre os violeiros e particularmente sobre a forma como eles afinam a viola. A modalidade Cebolão proviria do tradicional choro feminino, despertado com a música extraída da viola. A apuração Rio Abaixo provém da história de que era comum o Diabo – crê-se que os tocadores deste instrumento fazem um pacto com ele – navegar pelos rios tangendo a viola neste tipo de afinação, atraindo as jovens e levando-as com ele. É o instrumento de acompanhamento mais difundido na música folclórica brasileira, presente em cantadores individuais, em danças dramáticas como o Reisado e a Chegança, a Catira etc.



- O **berimbau** é de origem angolana, feito com um arco de madeira (chamada biribá), e com um fio de arame preso nas duas extremidades desse arco. Uma cabaça com uma abertura em um dos lados é presa à parte inferior externa do arco, com um pedaço de corda. O instrumentista usa a mão esquerda para sustentar o conjunto e pratica um movimentos de vai e vem contra o ventre, utilizando uma pedra ou uma moeda (dobráo) para pressionar o fio, percute a corda com uma varinha



na mão direita. Os tons do berimbau são modificados pela aproximação e afastamento da cabaça em relação ao corpo do músico, assim abrindo ou fechando o buraco da cabaça. Também é conhecido por vários outros nomes como urucungo, uricungo, rucungo, gobo, marimbau, etc.

Estima-se que o arco musical tenha surgido por volta de 1500 A.C., e instrumentos derivados do arco foram encontrados nas mais diversas regiões do mundo. O berimbau é um elemento fundamental na capoeira, sendo reverenciado pelos capoeiristas antes de iniciarem um jogo. Alguns o consideram um instrumento sagrado. Ele comanda a roda de capoeira, dita o ritmo e o estilo de jogo. São dados nomes às variações de toques mais conhecidas, e quando se toca repetidamente um mesmo toque, diz-se que está jogando a capoeira daquele estilo. As variações mais comuns são "Angola" e "São Bento Grande".

- No Brasil, o **pífano** é tradicional no Nordeste, um instrumento cilíndrico com sete orifícios circulares, sendo um destinado ao sopro e os restantes aos dedos. Seus tocadores, na maioria, são pessoas humildes que transmitem a cultura do pífano pela tradição oral – tanto a confecção quanto o repertório, que em geral dispensa partitura, sendo tocado de ouvido. No Nordeste, ainda se encontram as tradicionais "bandas de pífanos", "bandas de pife cabaçal", "esquentamulher" ou "terno de zabumba", sendo compostas por dois pífanos carros-chefe, acompanhados em geral por um surdo, um tarol e um bombo ou zabumba, além de outros pífanos.



- A **cuíca** ou puíta (em Angola *pwita*) é um instrumento musical, semelhante a um tambor, com uma haste de madeira presa no centro da membrana de couro, pelo lado interno. O som é obtido friccionando a haste com um pedaço de tecido molhado e pressionando a parte externa da cuíca com dedo, produzindo um som de ronco característico. Quanto mais perto do centro da cuíca a pele é apertada, mais agudo o som. Ligações podem ser traçadas a partes do nordeste africano, assim como à península Ibérica. A cuíca era também chamada de "rugido de leão" ou de "tambor de fricção". Em suas primeiras encarnações era usada por caçadores para atrair leões com os rugidos que o instrumento pode produzir.

- O **agogô** ou gã é um instrumento musical formado por um único ou múltiplos sinos, originado da música tradicional yorubá da África Ocidental. A palavra "agogô" vem do yoruba e significa "sino", em português. Pode ser composto de duas ou três campânulas presas por uma haste de ferro, usado no candomblé, pertence ao Orixá Ogum, por isso é o primeiro instrumento que deve ser tocado nas liturgias dos cânticos. O agogô pode ser o instrumento mais antigo do samba.



- O **pandeiro** consiste numa pele esticada numa armação (aro) estreita, que não chega a constituir uma caixa de ressonância. Enfiadas em intervalos ao redor do aro, podem existir platinelas (soalhas) duplas de metal. Pode ser brandido para produzir som contínuo de entrechoque, ou percutido com a palma da mão e os dedos.



Em todas as grandes civilizações do passado, do Crescente Fértil ao Egito, passando pela Grécia e Roma, o pandeiro aparece representado com vulgaridade especialmente em volta do Mediterrâneo. No Brasil, o pandeiro entrou por via portuguesa. Era usado para acompanhar as procissões religiosas, assim como ele fez parte da primeira procissão que se realizou no Brasil, em 13 de junho de 1549 na Bahia (Corpus Christi). Quando surgiu o choro, no final do século XIX, o pandeiro veio dar o toque final ao ritmo marcante e brejeiro. É muito usado no samba, mas não se limitando a esse ritmo, sendo encontrado no baião, côco, maracatu e por isso, considerado por alguns o instrumento nacional do Brasil.

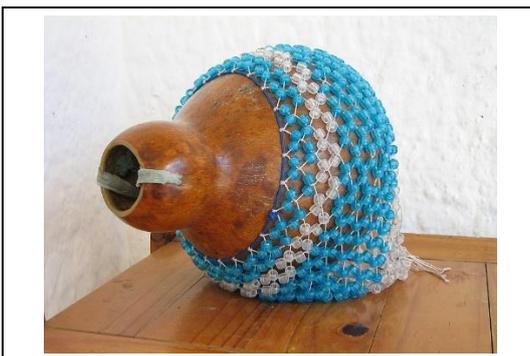
- **Reco-reco** (também raspador, caracaxá ou querequexê) é um termo genérico que indica os idiofones cujo som é produzido por raspagem. No Brasil, a forma mais comum é constituída de um gomo de bambu ou uma pequena ripa de madeira com talhos transversais. A raspagem de uma baqueta sobre os talhos produz o som. Outro tipo de reco-reco consiste numa caixa de metal com duas ou três molas de aço esticadas sobre o tampo, contra as quais é friccionada uma baqueta de metal.



- **Zabumba** - tambor confeccionado de pranchas de madeira coladas com veios alternados ou metal, no formato de caixas cilíndricas, de médias e grandes dimensões e sonoridade grave. Com seu som grave marca o tempo forte da música. Marca também o contratempo devido à sua vareta chamada bacalhau, que bate na pele inferior. O som da zabumba é característico de todos os ritmos nordestinos do gênero forró, sendo os principais baião, xaxado e xote. É também usado no ritmo nordestino coco.



- **Afoxé** instrumento musical composto de uma cabaça pequena redonda, recoberta com uma rede de miçangas ou contas ao redor de seu corpo. O som é produzido quando se giram as miçangas em um sentido, e a extremidade do instrumento (o cabo) no sentido oposto. Antigamente era tocado apenas em Centros de umbanda e no samba. Atualmente, o afoxé ganhou espaço no reggae e música pop, rock, funk, tecnomelodia, forró, sertanejo.



## 2.6. Revelando São Paulo

Através do programa Revelando São Paulo a Abaçáí Cultura e Arte, em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura, vem reunindo há mais de uma década, uma amostragem significativa da cultura tradicional em São Paulo, dando a conhecer aos paulistas e ao Brasil, aspectos desconhecidos ou pouco divulgados da vida em São Paulo, refletindo o mais possível, nossa diversidade cultural, promovendo o encontro do rural com o urbano, do tradicional com a mídia. Nesse encontro, os “artistas”, os “sujeitos das ações”, são nossos congadeiros, moçambiqueiros, foliões do Divino e de Santos Reis, são gonçaleiros e catireiros, violeiros, romeiros, cavalarianos e artesãos de várias procedências de nosso Estado. E a parceria que se estabelece com as prefeituras para sua realização tem feito estreitar os vínculos das administrações locais com as expressões culturais mais espontâneas de suas regiões, fazendo o intercâmbio e a interação entre os grupos nas festas, fato tímido até então.

Além do Festival da Cultura Paulista Tradicional realizado na cidade de São Paulo, este programa desenvolve outros dois festivais regionais, que dão conta das peculiaridades da cultura tradicional nas regiões do Vale do Paraíba e do Vale do Ribeira, Região Alta Mogiana, Região Bragantina e Bauru.

Site oficial: <https://revelandosp.com.br/>

### 3.0 SÉCULO XVIII E A ESCOLA MINEIRA

No século XVIII já vemos uma atividade musical bastante intensa em todas as partes do país dotadas de uma estrutura institucional e educacional mais ou menos estabilizada, formando-se um público apreciador em todas as classes sociais.

Na segunda metade do século XVIII um grande florescimento musical (conhecido como Barroco Mineiro ou Escola Mineira) aconteceu na Capitania das Minas Gerais, especialmente na região de Vila Rica, atual Ouro Preto, de Mariana e do Arraial do Tejuco, hoje Diamantina, onde a extração de grandes quantidades de ouro e diamantes destinados à metrópole portuguesa atraiu uma população considerável que deu origem a uma próspera urbanização. Ali a vida musical, tanto pública como privada, religiosa ou secular, foi muito privilegiada, registrando-se a importação de grandes órgãos para as igrejas (incluindo um fabricado por ARP SCHNITGER hoje na Catedral de Mariana) e de partituras de LUIGI BOCCHERINI e JOSEPH HAYDN pouco tempo após sua publicação na Europa. No Tejuco existiriam dez regentes em atividade, o que implica um corpo de músicos profissionais de pelo menos 120 pessoas; em Ouro Preto teriam atuado cerca de 250 músicos, e mais de mil em toda a Capitania, sem contar os diletantes, que deveriam compor uma legião adicional, uma quantidade maior do que a que existia na metrópole portuguesa na mesma época.

Neste período surgiram os primeiros compositores importantes naturais do Brasil, muitos deles mulatos, escrevendo em um estilo com elementos rococós mas principalmente derivado de uma matriz clássica. Alguns dos autores mais dignos de nota nesta região foram JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA, talvez o mais importante deste grupo, MANOEL DIAS DE OLIVEIRA, FRANCISCO GOMES DA ROCHA, MARCOS COELHO NETO (pai) e MARCOS COELHO NETO (filho), todos muito ativos, embora em muitos casos poucas peças de sua produção tenham chegado até nós.

Com o esgotamento das minas no fim do século o foco da atividade musical se deslocaria para outros pontos, especialmente o Rio de Janeiro e São Paulo, onde merece menção ANDRÉ DA SILVA GOMES, de origem portuguesa, Mestre de Capela da Catedral, deixando bom número de obras e dinamizando a vida musical da cidade.

**ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA**, o “Judeu” nascido no Brasil colônia, (Rio de Janeiro, 8 de Maio de 1705 - Lisboa, 19 de Outubro de 1739). é levado para a metrópole com a família, de origem judaica. Antônio José da Silva iniciou-se na advocacia, mas acabaria por se dedicar à escrita, tendo-se tornado o mais famoso dramaturgo português do seu tempo.

Interessado pela dramaturgia, escreveu uma sátira (*Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*), o que serviu de pretexto às autoridades para prendê-lo, acusado de práticas judaizantes. Foi torturado, tendo ficado parcialmente inválido durante algumas semanas, o que o impediu de assinar a sua "reconciliação" com a Igreja Católica, acabando por fazê-lo em auto-de-fé.

Foi um escritor profícuo, tendo escrito sátiras, criticando a sociedade portuguesa da época. As suas comédias ficaram conhecidas como a obra do "Judeu" e foram encenadas frequentemente em Portugal nos anos da década de 1730. Influenciado pelas idéias igualitárias do Iluminismo francês, o dramaturgo ligou-se a um grupo de “estrangeirados”, formado por eminentes figuras como o brasileiro ALEXANDRE DE GUSMÃO (1695-1753), o principal conselheiro do rei D. JOÃO V. Sua obra teatral inspirava-se no espírito e na linguagem do povo, rompendo com os modelos clássicos e incorporando o canto e a música como elemento do espetáculo.



Em 1737, António foi preso pela Inquisição, juntamente com a mãe e a esposa (Leonor de Carvalho, com quem casara em 1728, que era sua prima e também judia). António José da Silva foi novamente torturado. O processo decorreu com notória má-fé por parte do tribunal e António José da Silva foi condenado.

Como era regra com os prisioneiros que, condenados, afirmavam desejar morrer na fé católica, António José da Silva foi garrotado antes de ser queimado num Auto-de-Fé em Lisboa em Outubro de 1739. Sua mulher, que assistiu à sua morte, morreria pouco depois. A história deste autor inspirou BERNARDO SANTARENO, ele próprio de origem judaica, a escrever a peça *O Judeu*. Mais recentemente, a vida de António José da Silva foi encenada por TOM JOB AZULAY no filme *O Judeu*, de 1995.

**LOBO DE MESQUITA** nasceu na Vila do Príncipe (atual Serro) por volta de 1746. Ali teve sua formação musical e iniciou suas atividades profissionais, como organista e como compositor. Por volta de 1776, transferiu-se para o Arraial do Tejuco (atual Diamantina), que era o centro urbano de maior importância na região, enquanto centro de controle da mineração. Sua atuação certamente incluía todas as obrigações de um Mestre de Capela: compor as obras para as festas contratadas, arregimentar cantores e instrumentistas para a execução da obra, ensaiar, reger (provavelmente do console do órgão, que era seu instrumento) e provavelmente ensinar (preparando jovens para o exercício da profissão de músico). Transferiu-se para a Vila Rica (hoje Ouro Preto) em 1798; dois anos depois, e transferiu-se para o Rio de Janeiro, tocando na Igreja da Ordem Terceira do Carmo entre 1801 e 1805, quando faleceu.

Um de seus réquiens foi apresentado na vila de Caeté, MG, em 25 de janeiro de 1827, em memória da Imperatriz Leopoldina, o que mostra que o compositor era ainda reconhecido e lembrado mais de vinte anos depois do seu falecimento.

Existem apenas três manuscritos autógrafos do compositor, a “*Antífona de Nossa Senhora*” (1787) — que se encontra no Museu da Inconfidência— a “*Dominica in Palmis*” (1782) e o *Tercio* que se encontra no Museu da Música de Mariana (1783), mas há muitas cópias do restante de sua obra, em cópias de fins do século XVIII e, em sua maioria, do século XIX.

### 3.1. Séc. XVIII – música popular

#### Modinha

Entre os séculos XVIII e XIX a modinha assumiu um lugar de destaque. De origem possivelmente portuguesa, provavelmente surgida das elites governantes no Brasil Colônia a partir de elementos da ópera italiana, foi citada pela primeira vez na literatura em 1779, embora seja ainda mais antiga. DOMINGOS CALDAS BARBOSA foi um de seus primeiros grandes expoentes, publicando uma série que foi extremamente popular na época.

A modinha é em linhas gerais uma canção suave, romântica e chorosa, de feição bastante simplificada, muitas vezes de estrutura estrófica e acompanhamento reduzido a uma simples viola ou guitarra, sendo de apelo direto às pessoas comuns. Mesmo assim era uma presença constante nos saraus dos aristocratas, e podia ser mais elaborada e acompanhada por flautas e outros instrumentos, e ter textos de poetas importantes como TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA, cujo *Marília de Dirceu* foi musicado uma infinidade de vezes. A modinha era tão apreciada que também músicos da corte criaram algumas peças no gênero, como MARCOS PORTUGAL, autor de uma série com letras extraídas da *Marília de Dirceu*, e o PADRE JOSÉ MAURÍCIO, autor da célebre “*Beijo a mão que me condena*”.

**DOMINGOS CALDAS BARBOSA** (Rio de Janeiro, provavelmente em 1739 - Lisboa, 9 de novembro de 1800) foi um sacerdote, poeta e músico brasileiro, reputado como um dos criadores da Modinha.

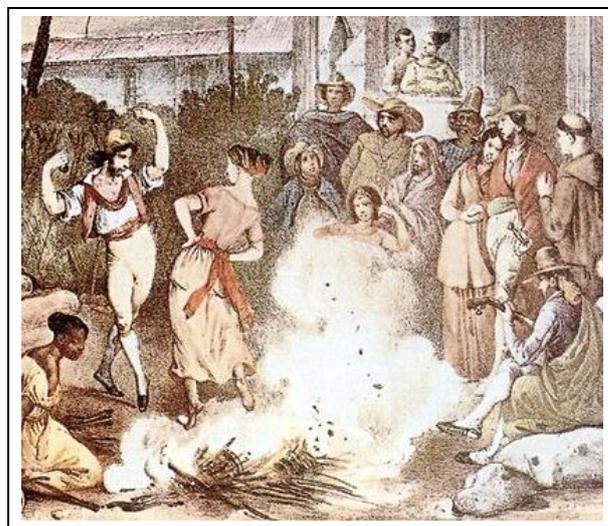
Mulato, filho de um português com uma escrava angolana, foi enviado para Portugal em 1763, para estudar em Coimbra. Posteriormente em Lisboa, celebrizou-se pelas trovas improvisadas ao som da sua viola. Suas composições estão reunidas no livro *Viola de Lereño*, pseudônimo que ele adotava. Foi soldado nas lutas na Colônia de Sacramento, fez, em Lisboa, uma vida de padre mundano, animando assembléias burguesas, salões fidalgos e até serões do paço real.

Em sua poesia tratou das peculiaridades afetivas do povo brasileiro, distinguindo-as das dos portugueses. Se aproximou assim de temas românticos, ainda que de maneira não tão profunda. É o Patrono da Cadeira n. 3 da Academia Brasileira de Música .



## Lundu

O lundu veio para o Brasil com os negros de Angola, por duas vias, passando por Portugal, ou diretamente da Angola para o Brasil. Em Portugal recebeu polimentos da corte, como o uso dos instrumentos de corda, mas fora proibida pelo rei D. Manuel ao ser “contrária aos bons costumes”. Já a vinda direta da Angola para o Brasil recuperou o acento jocoso, mordaz e sensual que incomodara a sociedade lisbonense. Aparece no Brasil no século XVIII como uma dança sem cantoria e de “natureza licenciosa”, para os padrões da época. Nos finais do século XVIII, presente tanto no Brasil como em Portugal, o lundu evoluiu como uma forma de canção urbana, acompanhada de versos, na maior parte das vezes de cunho humorístico e lascivo, tornando-se uma popular dança de salão.



Durante todo o século XIX, o lundu é uma forma musical dominante, e o primeiro ritmo africano a ser aceito pelos brancos. Seus versos satíricos, maliciosos, cantando amores condenados, muitas vezes não eram assinados pelos autores que, com medo de perseguições, preferiam o anonimato. Mas outros, como FRANCISCO MANUEL DA SILVA (ver cap. 4) que compôs “*Lundu Da Marrequinha*”, assumiam suas obras, certamente mais brandas e enquadradas ao gosto da classe dominante. Mas dentre todos os que cultivaram e (ou) participaram do gênero, o maior foi **XISTO BAHIA**, ator, cantor e compositor nascido em Salvador em 5 de setembro 1841 e falecido em Caxambu, MG, em 30 de outubro de 1894.

O lundu sai de evidência no início do século XX, mas deixa seu legado, principalmente no que tange ao ritmo sincopado, no maxixe. Musicólogos defendem que no lundu, como o primeiro ritmo afro-brasileiro em formato de canção e fruto de um sincretismo, está a origem do samba, via o maxixe, mas há controvérsias quanto a esse ponto.

**A dança do Lundu** - Músicos iniciam o ritmo Lundu. As pessoas que querem dançar aproximam-se, já entrando na dança. Um sinal da viola é emitido e a primeira dançadora abre espaço no centro da roda que logo se forma com o grupo. Ela dança no centro da roda até convidar alguém para substituí-la, com uma batida de pé ou palmas diante da pessoa, uma umbigada ou um toque de ombros. A dançadora convidada vai para o centro dançar. Quando está no meio da roda, o dançador faz evoluções inteiramente relaxado, braços caídos ao longo do corpo, pernas meio fletidas, mantendo um sapateio em que a planta do pé bate inteiramente no chão, ao ritmo da música.

## 4.QUESTIONÁRIO A (Capítulos 1, 2, 3)

### Origens da música brasileira

1. Cite influências das origens portuguesa, africana e indígena na música brasileira.
2. Qual é o papel atribuído à cultura indígena na formação da música brasileira? Por que?
3. Quais são as principais origens das primeiras manifestações musicais do Brasil Colônia? Conceitue sua resposta.
4. Relacione

1. Missões	A. Negro
2. Quarup	B. Português
3. Ritmos brasileiros	C. Índio
4. Sistema musical usado no Brasil	D. Jesuítas

### Folclore musical brasileiro

5. Como você define a palavra folclore?
6. Cite danças folclóricas brasileiras comemoradas tradicionalmente durante o Natal.
7. Como você descreve uma folia de reis?
8. O que são danças dramáticas?
9. Relacione:

1. Mouros X cristãos	A. Cabaçal
2. Chocalho no pé	B. Cavalhada
3. Viola	C. Maculelê
4. Luta	D. Moçambique
5. Flauta	E. Reisado

### Música brasileira do séc. XVIII

10. O que possibilitou a ascensão da Capitania de Minas Gerais, durante o séc. XVIII, a principal centro musical brasileiro?
11. Quem foi Domingos Caldas Barbosa?
12. O que é lundu?
13. Cite compositores importantes de modinhas e lundus. .

## 5. MÚSICA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

### 5.1. Brasil sede da Corte e o Classicismo

Fator crucial para a transformação da vida musical e dos parâmetros estéticos brasileiros seria a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808. Até então o Rio não se distinguia em nada de outros centros culturais do país, sendo mesmo inferior a Minas e aos centros nordestinos, mas a presença da corte alterou radicalmente a situação, concentrando todas as atenções e servindo como grande estímulo a um outro florescimento artístico, já de molde claramente classicista.

Dom João VI havia trazido consigo a vasta biblioteca musical dos Bragança - uma das melhores da Europa na época - e rapidamente mandou vir músicos de Lisboa e *castrati* da Itália, reorganizando a Capela Real agora com cerca de 50 cantores e uma centena de instrumentistas, e mandou construir um suntuoso teatro, chamado de Real Teatro de São João. A música profana contou com a presença de MARCOS PORTUGAL, nomeado Compositor da Corte e Mestre de Música dos Infantes, e de SIGISMUND VON NEUKOMM, que contribuíram com apreciável quantidade de obras próprias e também para divulgar na capital o trabalho de importantes autores europeus, como Mozart e Haydn.

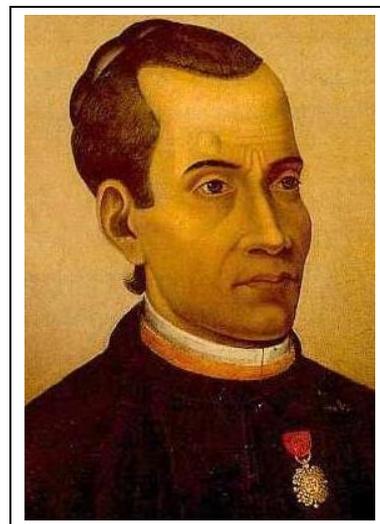
Neste ambiente atuou o primeiro grande compositor brasileiro, o padre José Maurício Nunes Garcia. São interessantes neste período também as figuras de GABRIEL FERNANDES DA TRINDADE, compositor de modinhas e das únicas peças camerísticas remanescentes do início do século XIX,, e JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO, que atuou em Mariana e Ouro Preto.

**PE. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA** (1767- 1830) - nascido no Rio de Janeiro de onde jamais saiu, foi filho de português com uma escrava, perdeu o pai aos 5 anos. Desde muito novo manifestou invulgar inclinação para a música, mas, além do solfejo aprendido com o pardo de nome Salvador José, a sua educação nesta arte parece ter sido inteiramente a de um autodidata.

O Pe. José Maurício surge na história brasileira como o músico mais importante do período colonial. Homem de grande cultura para sua origem - era mulato e pobre - foi um dos fundadores da Irmandade de Santa Cecília no Rio, professor de muitos alunos, Pregador Régio e Mestre da Capela Real da Sé durante a estada de Dom João VI no Brasil.

Músico muito importante de sua época, apesar de nunca ter saído do Brasil, foi um grande precursor e fomentador do movimento musical de sua época. Muito conhecido mesmo em vida, suas obras eram também noticiadas na Europa. Depois do regresso de D. João VI a Portugal, em 1821, José Maurício, apagado o estimulador brilho da corte do príncipe regente, pouco compõe. A febre com que compõe provoca-lhe o esgotamento cerebral que acusa nos últimos tempos da sua vida.

Deixou extensa obra de alta qualidade, onde se destacam a *Missa Pastoril*, a "*Missa de Santa Cecília*", o "*Officium*" de 1816, e as intensamente expressivas "*Matinas de Finados*", para coro a capella, além de alguma música instrumental e obras teóricas.



### 5.2. Brasil Império e o Romantismo

O período de brilho de sede da Corte portuguesa não duraria muito. Em 1821 o rei foi obrigado a retornar a Lisboa, levando consigo a corte, e a vida cultural no Rio esvaziou-se de súbito. Apesar do entusiasmo de Dom Pedro I pela música, sendo ele mesmo autor de algumas peças e da música do *Hino da Independência*, a difícil situação financeira gerada pela independência não permitia muitos luxos. Com a abdicação de Dom Pedro em 1831 e a conseqüente instabilidade política e social durante a menoridade de

seu sucessor, o cenário se estreitou ainda mais e foi dissolvida a Capela Imperial, permanecendo um punhado de músicos. A figura central nestes tempos difíceis foi FRANCISCO MANUEL DA SILVA, discípulo do Padre José Maurício e sucessor de seu mestre na Capela. Sua obra refletiu a transição do gosto musical para o Romantismo, quando o interesse dos compositores nacionais recaiu principalmente sobre a ópera.

**FRANCISCO MANUEL DA SILVA** (Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1795 — Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1865) foi um compositor, maestro e professor brasileiro. Foi aluno do padre José Maurício Nunes Garcia, talvez o maior nome da música colonial brasileira, e de Sigismund von Neukomm, aprendendo violino, violoncelo, órgão, piano e composição. Ainda um jovem escreveu um “*Te Deum*” para o então príncipe Dom Pedro, que prometeu-lhe financiar seu aperfeiçoamento na Europa, mas não chegou a cumprir a promessa. Em vez disso, nomeou-o para a Capela Real, onde foi bastante ativo como diretor musical.

Em 1833 fundou a Sociedade Beneficente Musical, que teve um papel importante na época e funcionou até 1890. Contando com a simpatia do novo imperador Dom Pedro II, foi mestre-de-capela da corte em 1842. Talvez seu maior mérito seja a fundação do Conservatório do Rio de Janeiro, a origem da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Também foi regente do Teatro Lírico Fluminense, depois transformado na Ópera Nacional.

Sua obra de composição não é considerada de grande originalidade, embora sejam interessantes a “*Missa Ferial*” e a “*Missa em mi bemol*”, mas foi o autor de uma única peça que se tornou célebre, a melodia do atual Hino Nacional Brasileiro, considerado por muitos como um dos mais belos do mundo.

Faleceu com 70 anos de idade, cercado da admiração e respeito gerais. Seu corpo encontra-se sepultado no Cemitério de São Francisco de Paula, no Catumbi, na cidade do Rio de Janeiro.



Francisco Manuel da Silva

Aproximadamente no início do Segundo Reinado (1840-1860), o *bel canto* estava em seu auge na Europa, e era apreciadíssimo no Brasil, especialmente na capital, mas também em Recife, São Paulo e Salvador. Há registro de inúmeras representações. Em 1857 foi criada a Ópera Nacional, que logo passou a incorporar ao repertório obras sérias brasileiras de JOSÉ FERREIRA, ELIAS ÁLVARES LOBO e CARLOS GOMES, e algumas óperas estrangeiras. A voga da ópera perduraria até meados do século XX e seria o motivo para a construção de uma série de teatros importantes, como o Amazonas de Manaus, o Municipal do Rio, o São Pedro em Porto Alegre, o da Paz em Belém e diversos outros, todos de proporções majestosas e decorados com requintes de luxo. Neste campo a maior figura foi sem dúvida ANTÔNIO CARLOS GOMES. Apesar da primazia da ópera a música instrumental também era praticada, sendo o piano o instrumento privilegiado.

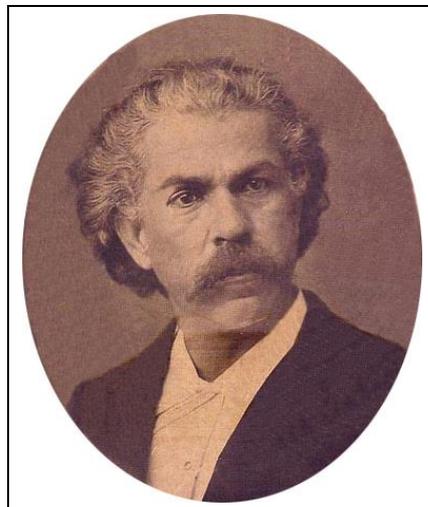
Entre os meados do século XIX e o início do século XX tiveram um papel importante através de sua produção com características progressistas LEOPOLDO MIGUEZ, seguidor da escola wagneriana, GLAUCO VELÁSQUEZ, de curta e brilhante aparição, e HENRIQUE OSWALD, que empregava elementos do impressionismo musical francês.

**ANTÔNIO CARLOS GOMES** nasceu em Campinas SP, em 11 de julho de 1836. Estudou música com o pai e fez sucesso em São Paulo com o *Hino Acadêmico* e com a modinha “*Quem sabe?*” (“Tão longe, de mim distante”), de 1860. Continuou os estudos no Conservatório do Rio de Janeiro, onde foram apresentadas suas primeiras óperas: “*A noite do castelo*” (1861), com libreto de FERNANDES DOS REIS, e “*Joana de Flandres*” (1863), com libreto de SALVADOR DE MENDONÇA. Com uma bolsa do conservatório, estudou em Milão com LAURO ROSSI e diplomou-se em 1866. Em 19 de março de 1870 estreou no Teatro Scala de Milão sua ópera mais conhecida, “*Il guarany*” (O guarani), com libreto de ANTONIO SCALVINI e baseada no romance homônimo de JOSÉ DE ALENCAR. Encenada depois nas principais capitais européias, essa ópera

consagrou o autor e deu-lhe a reputação de um dos maiores compositores líricos da época. O sucesso europeu de “*Il guarany*” repetiu-se no Brasil, onde Carlos Gomes permaneceu por alguns meses antes de retornar a Milão, com uma bolsa de D. Pedro II, para iniciar a composição da “*Fosca*”, melodrama em quatro atos em que fez uso do *leitmotiv*, técnica então inovadora, e que estreou em 1873 no Scala. Mal recebida pelo público e pela crítica, essa viria a ser considerada mais tarde como a mais importante de suas obras.

Depois de “*Salvatore Rosa*” (1874) e “*Maria Tudor*” (1879), Carlos Gomes voltou ao Brasil e foi recebido triunfalmente, e a partir de 1882, passou a dividir seu tempo entre o Brasil e a Europa. No Teatro Lírico do Rio de Janeiro estreou *Lo schiavo* (1889; *O escravo*), de tema brasileiro. Com a proclamação da república, perdeu o apoio oficial e a esperança de ser nomeado diretor da Escola de Música do Rio de Janeiro. Retornou então a Milão e estreou *O condor* (1891), no Scala. Doente e em dificuldades financeiras, compôs seu último trabalho, *Colombo*, oratório em quatro atos para coro e orquestra a que chamou poema vocal sinfônico e dedicou ao quarto centenário do descobrimento da América. A obra foi encenada em 1892 no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. Em 1895 chegou ao Pará, já doente, para ocupar a diretoria do Conservatório de Música de Belém, onde morreu em 16 de setembro de 1896.

A música de Carlos Gomes, de temática brasileira e estilo italiano inspirado basicamente nas óperas de GIUSEPPE VERDI, ultrapassou as fronteiras do Brasil e triunfou junto ao público europeu. Os modernistas de 1922 desprezaram Carlos Gomes, mas o público brasileiro sempre valorizou suas modinhas românticas, a parte mais autenticamente nacional de sua obra, e a abertura (“*profonia*”) de “*Il guarany*”.



### 5.3. Nacionalismo

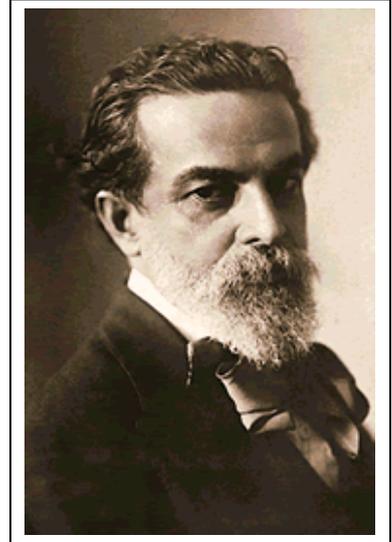
Após Carlos Gomes passou-se a prestar mais atenção ao que poderia constituir uma música autenticamente brasileira. Neste sentido o rico folclore nacional foi a peça-chave, e compositores utilizaram seus temas para elaborações eruditas, embora ainda seguidoras em linhas gerais de escolas estrangeiras. BRÁSILIO ITIBERÊ DA CUNHA também foi um dos precursores desta corrente, com sua rapsódia “*A Sertaneja*”, para piano, escrita entre 1866 e 1869. Outros nomes importantes são LUCIANO GALLET e ALEXANDRE LEVY, de escola européia, mas que uma forma ou outra buscaram incorporar elementos tipicamente nacionais em sua produção. O caminho estava aberto, e um sabor definitivamente brasileiro pode ser encontrado na obra de ANTÔNIO FRANCISCO BRAGA, e especialmente em ALBERTO NEPOMUCENO, que empregou largamente ritmos e melodias do folclore em uma síntese inovadora e efetiva com as estruturas formais de matriz européia. A atuação de Nepomuceno também foi importante por ter ele sido presidente da primeira associação brasileira dedicada a concertos sinfônicos públicos.

**ALBERTO NEPOMUCENO** (1864-1920) - compositor, organista, pianista e regente brasileiro nascido em Fortaleza, CE, considerado o pai da canção de câmara brasileira e o “pai” do nacionalismo na música erudita brasileira. Aprendeu música com o pai, o maestro Vítor Augusto Nepomuceno, em Recife, PE, onde se tornou diretor musical do Clube Carlos Gomes (1882).

Após a morte do pai, mudou-se para o Rio de Janeiro, RJ (1884). Foi completar seus estudos na Europa (1888), estudou na Academia de Santa Cecília, em Roma, onde estudou com TERZIANI. Teve aulas também com o famoso THEODOR LECHETITZKY, em cuja sala de aula conheceu a pianista norueguesa WALBORG BANG, com quem se casou em 1893. Ela era aluna de **EDVARD GRIEG**, o mais importante compositor norueguês da época, representante máximo do nacionalismo romântico. Após seu casamento, foi morar na casa de Grieg em Bergen. Esta amizade foi fundamental para que Nepomuceno elaborasse um ideal nacionalista e, sobretudo, se definisse por uma obra atenta à riqueza cultural brasileira. Depois, com bolsa de estudo do Governo Brasileiro, transferiu-se para Berlim, onde estudou no Conservatório Stern. Também estudou órgão em Paris e voltando ao Brasil (1895), iniciou suas atividades pedagógicas no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Em 1895, Nepomuceno realizou um concerto histórico, marcando o início de uma campanha que lhe rendeu muitas críticas e censuras. Apresentou pela primeira vez, no Instituto Nacional de Música, uma série de canções em português, de sua autoria. Estava deflagrada a guerra pela nacionalização da música erudita brasileira. O concerto atingia diretamente aqueles que afirmavam que a língua portuguesa era inadequada para o bel canto. A polêmica tomou conta da imprensa e Nepomuceno travou uma verdadeira batalha contra o crítico Oscar GUANABARINO, defensor ardoroso do canto em italiano, afirmando: "Não tem pátria um povo que não canta em sua língua".

"O *Garatuja*", comédia lírica em três atos, baseada na obra homônima de José de Alencar, é considerada a primeira ópera verdadeiramente brasileira no tocante à música, ambientação e utilização da língua portuguesa, com ritmos populares como o maxixe e a habanera. No princípio do séc. XX, a realização do concerto de violão do compositor popular CATULO DA PAIXÃO CEARENSE, no Instituto Nacional de Música, promovido por Nepomuceno, causou grande revolta nos críticos mais ortodoxos. Ainda como incentivador dos talentos nacionais, atuou para editar as obras de um controvertido compositor que surgia na época: HEITOR VILLA-LOBOS.



## 6. CHORO

O **Choro**, popularmente chamado de **chorinho**, é um gênero musical da música popular instrumental brasileira. Apesar do nome, o gênero é em geral de ritmo agitado e alegre, caracterizado pelo virtuosismo e improviso dos participantes, que precisam ter muito estudo e técnica, ou pleno domínio de seu instrumento. O choro é considerado a primeira música popular urbana típica do Brasil e difícil de ser executado.

Os conjuntos que o executam são chamados de **regionais** e os músicos, compositores ou instrumentistas, são chamados de **chorões**. O conjunto regional é geralmente formado por um ou mais instrumentos de solo, como flauta, bandolim e cavaquinho, que executam a melodia; o cavaquinho faz o centro do ritmo e um ou mais violões e o violão de 7 cordas formam a base do conjunto, além do pandeiro como marcador de ritmo.

A origem do termo choro já foi explicada de várias maneiras. Para o folclorista LUÍS DA CÂMARA CASCUDO, esse nome vem de *xolo*, um tipo de baile que reunia os escravos das fazendas; de *xoro*, o termo teria finalmente chegado a choro. Por outro lado, ARY VASCONCELOS sugere que o termo ligue-se à corporação musical dos choromeleiros, muito atuantes no período colonial. Já o músico HENRIQUE CAZES, autor do livro *Choro – Do Quintal ao Municipal* (a obra mais completa já publicada até hoje sobre esse gênero) defende a tese de que o termo decorreu desse jeito marcadamente sentimental de abraçar as danças européias.

Em termos de estrutura musical, o choro costuma ter três partes (ou duas, posteriormente), que seguem a forma rondó (sempre se volta à primeira parte, depois de passar por cada uma). A construção inconfundível do choro é marcada pelo tema, as harmonias e as modulações, que são moldados por um acompanhamento rítmico, armado malandramente para testar o senso polifônico dos músicos e sua capacidade de improvisar em uma construção musical extremamente móvel.



Cândido Portinari – *Chorinho* (1941)

### 6.1. Antecedentes

Com a vinda da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, vieram instrumentos de origem européia como o piano, clarinete, violão, saxofone, bandolim e cavaquinho, e mais tarde músicas de dança de salão européias, como **vals**, **quadrilha**, **mazurca**, **minueto**, **xote** (scotisch) e principalmente a **polca**, que viraram moda nos bailes cariocas de meados do séc. XIX. A reforma urbana, os instrumentos e as músicas estrangeiras, juntamente com a abolição do tráfico de escravos no Brasil em 1850, podem ser considerados fatores decisivos para o surgimento do Choro, já que possibilitou a emergência de uma classe média, composta por funcionários públicos, instrumentistas de bandas militares e pequenos comerciantes, geralmente de origem negra, nos subúrbios do Rio de Janeiro. Essas pessoas, sem muito compromisso, passaram a formar conjuntos para tocar de "ouvido" essas músicas, que juntamente com alguns ritmos africanos já enraizados na cultura brasileira, como o **batuque** e o **lundu**, passaram a ser tocadas de maneira abraçada pelos músicos

## 6.2. Teatro de Revista

A **Revista** é um gênero de teatro, de gosto marcadamente popular, que teve alguma importância na história das artes cênicas que tinha como caracteres principais a apresentação de números musicais, apelo à sensualidade e a comédia leve com críticas sociais e políticas. É caracterizada também por um certo tom *kitsch* - com bailarinos vestidos de forma mais ou menos exuberante (plumas e lantejoulas), além da forma própria de declamação do texto, algo estridente.

O Teatro de Revista no Brasil, também chamado simplesmente "Revista", e com produção das companhias como as de WALTER PINTO e CARLOS MACHADO, foi responsável pela revelação de inúmeros talentos no cenário cultural, desde a cantora luso-brasileira CARMEM MIRANDA, sua irmã AURORA MIRANDA, às chamadas vedetes de imenso sucesso como WILZA CARLA, DERCY GONÇALVES, ELVIRA PAGÁ e outras, e compositores como DORIVAL CAYMMI, ASSIS VALENTE, NOEL ROSA etc.

Seu início remonta a 1859 no Rio de Janeiro, A Revista brasileira pode ser dividida em 3 fases distintas:

1. A Revista do século XIX, que prende-se mais no texto que na encenação; tem seu ápice na obra de Artur Azevedo. No coro, acompanha uma orquestra de cordas.
2. Décadas de 1920 e 1930 - com incorporação da nudez feminina (introduzida pela companhia francesa Ba-ta-clan). A orquestra cede lugar a uma banda de jazz. As peças têm destaque igual para as paródias e para a encenação.
3. *Féerie* - Realce para os elementos fantásticos da peça. Surgem as companhias de teatro de Revista. As apresentações tornam-se verdadeiros espetáculos, onde o luxo está presente em grandes coreografias, cenários e figurinos. Tornando-se cada vez mais apelativa, começa a decair, até praticamente desaparecer, no final da década de 1950 e começo da década seguinte.

## 6.3. Maxixe

O Maxixe (também conhecido como Tango brasileiro) é um tipo de dança de salão brasileira, de origem negra, que esteve em moda entre o fim do século XIX e o início do século XX. Teve a sua origem no Rio de Janeiro na década de 1870, mais ou menos quando o tango também dava os seus primeiros passos na Argentina e no Uruguai, do qual sofreria algumas influências. Dançada a um ritmo rápido de 2/4, notam-se também influências do lundu, das polcas e das habaneras cubanas. Dançava-se acompanhada da forma musical do mesmo nome, contemporânea da polca e dos princípios do choro e que contou com compositores como ERNESTO NAZARETH e PATÁPIO SILVA. Mas o maior nome na composição de maxixes foi, sem dúvida, o da maestrina **CHIQUINHA GONZAGA**.

Francisca Edwiges Neves, a **CHIQUINHA GONZAGA**, nasceu no Rio de Janeiro, a 17 de outubro de 1847. Filha de uma família ilustre do Império, Chiquinha Gonzaga educou-se com o CÔNEGO TRINDADE e com o MAESTRO LOBO, casando-se, aos treze anos, com Jacinto Ribeiro do Amaral, um oficial da Marinha Mercante. O casamento durou o tempo de transformar Chiquinha em mãe de cinco filhos. Ela não aguentou mais a reclusão do navio onde seu marido servia e as ordens dele para que ela não se envolvesse com a música. Naquela época, uma mulher que abandonasse o marido tornava-se responsável por uma "vergonha" que devia enfrentar sozinha. Depois de outra experiência amorosa frustrante, Chiquinha Gonzaga compreendeu sua falta de vocação para o casamento. Passou, então, a viver como mulher independente, situação em que pôde revelar sua verdadeira personalidade.

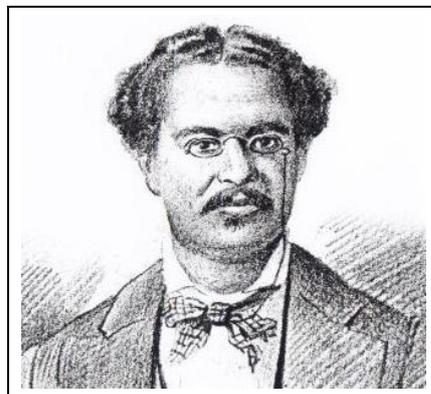


Trabalhou como professora de piano e obteve grande sucesso, tornando-se também compositora de polcas, valsas, tangos e canções. Ao mesmo tempo, juntou-se a um grupo de músicos de choro, com quem tocava em festas. Foi a necessidade de adaptar o som de seu piano ao gosto popular que lhe valeu a glória de se tornar a primeira compositora popular do país. O sucesso de Chiquinha Gonzaga começou em 1877, com a polca "Atraente". A partir da repercussão de sua primeira composição impressa, Chiquinha resolveu se lançar no teatro de variedades. Estreou compondo a trilha da opereta de costumes "A Corte na Roça", de 1885. Politizada, participou ativamente das campanhas abolicionista e republicana na década de 1880.

Chiquinha compôs as músicas de 77 peças teatrais, tornando-se responsável por cerca de 2000 composições. Em 1897, todo o Brasil dançou sua estilização do *Corta-Jaca*, sob a forma de tango "Gaúcho". Dois anos depois, compôs "Ó Abre Alas", a primeira marcha carnavalesca que se tem notícia. Em 1912, encenou o maior êxito, até hoje, do teatro brasileiro, a burleta *Forrobodó*. Outras peças de Chiquinha, nos anos seguintes, continuariam a merecer o favor do público, entremeadas com o escândalo que foi a execução, mesmo que apenas em solo de violão, do *Corta-Jaca*, em 1914, no Palácio do Catete, por decisão de NAIR DE TEFÉ, mulher do presidente HERMES DA FONSECA. Era a única mulher entre os 21 fundadores, em 1917, da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). E foi cercada dessa glória que Chiquinha Gonzaga viveu até 28 de fevereiro de 1935, às vésperas do carnaval, festa que ela tanto amava.

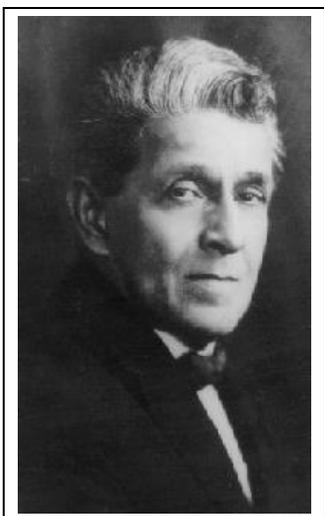
## 6.4. História do choro

Embora não se possa fixar uma música ou uma data para o surgimento de um gênero musical, pois se trata de um processo lento e contínuo, dentre esses músicos se destacou o flautista **JOAQUIM ANTÔNIO DA SILVA CALADO**, professor da cadeira de flauta do Conservatório Imperial, e seu conjunto, surgido por volta de 1870, que ficou conhecido como "O Choro de Calado": dois violões, um cavaquinho e sua flauta solista. Nesse conjunto os instrumentistas de cordas tinham liberdade, e todos eram bons em fazer, de propósito, improvisos sobre o acompanhamento harmônico e modulações complicadas com o intuito de "derrubar" os outros músicos. Ou seja, foi desenvolvido um novo diálogo entre solo e acompanhamento, uma característica do Choro atual. Logo, outros conjuntos com essa mesma formação apareceram. A polca "Flor Amorosa", composta por Calado e CATULO DA PAIXÃO CEARENSE em 1867, é tocada até hoje pelos chorões e é considerada a primeira composição do gênero. No final do século XIX e início do século XX outros instrumentos de sopro e cordas, como o bandolim, o clarinete, o oficlíde e o flautim foram incorporados aos conjuntos e utilizados também pelos solistas.



Essencial para a formação da linguagem do gênero foi a obra de **ERNESTO NAZARETH**, que desde cedo extrapolou as fronteiras entre a música popular e a erudita. O autor de clássicos como "Brejeiro", "Odeon" e "Apanhei-te Cavaquinho" destacou-se como criador de tangos brasileiros e valsas, mas de fato exercitou todos os gêneros musicais mais comuns daquela época. A sofisticação da obra de Nazareth era tamanha, que sua obra só foi definitivamente integrada ao repertório básico dos chorões nas décadas de 1940 e 1950, por meio das gravações de JACOB DO BANDOLIM e GAROTO.

Com o advento do cinema mudo com orquestra na sala de espera, da Indústria fonográfica e do rádio, os músicos passaram a se profissionalizar. Os conjuntos de choro foram





muito requisitados nas gravações fonográficas (de LPs de 78 rotações) que tiveram início em 1902. O compositor **ANACLETO DE MEDEIROS** foi um dos pioneiros, ao participar das primeiras gravações do gênero e de um dos primeiros discos impressos no Brasil em 1902. Como grande orchestrador, traduziu a linguagem das bandas para as rodas de choro. O virtuoso da flauta **PATÁPIO SILVA**, considerado o sucessor de Joaquim Calado, ficou famoso por ser o primeiro flautista a fazer um registro fonográfico. Por sua vez, o violonista pernambucano **JOÃO PERNAMBUCO**, autor de "*Sons de Carrilhões*", trouxe do sertão sua forma típica de canção e enriqueceu o gênero com elementos regionais, colaborando para que o violão deixasse de ser um mero acompanhante na música popular.

**PIXINGUINHA**, um dos maiores compositores da música popular brasileira, que também era tenor, arranjador, saxofonista e flautista, contribuiu diretamente para que o choro encontrasse uma forma musical definitiva.

ALFREDO DA ROCHA VIANNA FILHO (o **PIXINGUINHA**) era natural do Rio de Janeiro. Quando criança, ele teve varíola – popularmente conhecida como bexiga –, passando a ser chamado de Bexinguinha, e depois Pechinguinha, até ficar conhecido como Pixinguinha.

Apesar de negra, a família de Pixinguinha não era de classe baixa; morava numa casa grande, de oito quartos, e seu pai, Alfredo da Rocha Vianna, dava festas com frequência. Funcionário público dos Telégrafos, ele era flautista amador e costumava receber amigos músicos. Pixinguinha cresceu, portanto, numa atmosfera musical. Não tardou a aprender cavaquinho com um irmão e – aos catorze anos – flauta, com seu pai. Adolescente precoce, começou então a integrar grupos e orquestras, passando a ser requisitado para tocar em cinemas, teatros e cabarés, além de carnavais. Em 1911, entrou para o Choro Carioca, e depois veio o Grupo de Caxangá, regional em que figuravam nomes como **JOÃO PERNAMBUCO** e **DONGA**. Logo veio a formar o seu próprio **Grupo do Pechinguinha**, depois Choro Pechinguinha. Em 1918, lançou dois sofisticados maxixes de sua autoria, "*Os Dois Que se Gostam*" e "*Os Oito Batutas*".



Em 1919, Pixinguinha compôs o choro "*Um a Zero*", evocando a primeira conquista do campeonato sul-americano de futebol pela seleção brasileira, que venceu a uruguaia na final. No mesmo ano, Pixinguinha foi convidado a formar um conjunto para se exhibir na sala de espera do Cinema Palais, um dos mais elegantes do Rio, na época, e organizou os **Oito Batutas**. Em 1922, o grupo foi convidado para uma temporada no dancing Sheherazade, em Paris. A temporada, histórica, foi razoavelmente bem-sucedida. O conjunto ficou lá cerca de seis meses.

Em 1946, ele se aliou ao flautista **Benedito Lacerda** (1903-1958), e, juntos, os dois gravaram, até 1950, dezessete discos que representam um dos pontos altos da música instrumental popular brasileira. Nesse período, para acompanhar Lacerda, Pixinguinha trocou a flauta pelo saxofone tenor, mantendo sua criatividade e capacidade de improvisação como instrumentista. O trabalho deu espaço de destaque ao virtuosismo de Lacerda na flauta e ao contraponto de Pixinguinha no saxofone, resultando em gravações célebres: "*Um a Zero*", "*Sofres Porque Queres*", "*Ainda Me Recordo*", "*Ingênuo*", "*Urubatã*", "*Proezas do Solon*" e outras.

Em 1962, compôs músicas para a trilha sonora do filme *Sol Sobre a Lama*, de ALEX VIANY. Na ocasião, realizou algumas parcerias com VINÍCIUS DE MORAES., incluindo o grande sucesso "*Lamentos*". Em 1964, começou um trabalho com o letrista da nova geração HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO. Uma das composições então feitas pela dupla, "*Fala Baixinho*", foi defendida por ADEMILDE FONSECA no II Festival Internacional da Canção, no Rio, em 1967. Morreu em 1973, menos de um ano depois da morte de sua mulher.

A partir da década de 1920, impulsionado pelas gravadoras de discos e pelo advento do rádio, o Choro fez sucesso nacional com o surgimento de músicos como **LUPERCE MIRANDA** e do pianista **ZEQUINHA DE ABREU**, autor de *Tico-Tico no Fubá*, além de grupos instrumentais que, por dedicar-se à música regional, foram chamados de regionais, como o Regional de **BENEDITO LACERDA**, que tiveram como integrantes **PIXINGUINHA** e **ALTAMIRO CARRILHO**, e Regional do **CANHOTO**, que tiveram como integrantes **Altamiro** e **CARLOS POYARES**. A partir de 1930, os conjuntos regionais formaram uma base de sustentação às nascentes estações de rádio, devido à sua versatilidade em acompanhar, com facilidade e sem muitos ensaios, os diversos estilos de música vocal que surgiram. Outro solista de destaque, nas décadas de 1920 e 1930, foi o clarinetista e saxofonista sergipano **LUIZ AMERICANO**, que em 1937 integrou o inovador **TRIO CARIOCA** ao lado do pianista e maestro **RADAMÉS GNATTALI**. Um dos exemplos de união entre o choro e o jazz foi realizado por **SEVERINO ARAÚJO**, que, em 1944, adaptou choros à linguagem das *big bands*. Como maestro da **Orquestra Tabajara**, Severino Araújo gravou vários choros de sua autoria, como "*Espinha de Bacalhau*".

Em 1947, **WALDIR AZEVEDO**, o mais popular artista do choro e virtuoso do cavaquinho, compôs "*Brasileirinho*" o maior sucesso da história do gênero, gravado por Carmen Miranda e, mais tarde, por músicos de todo o mundo. Waldir Azevedo foi um pioneiro que retirou o cavaquinho de seu papel de mero acompanhante e o colocou em destaque como instrumento de solo, explorando de forma inédita as potencialidades do instrumento. **JACOB DO BANDOLIM** foi um virtuoso no seu instrumento que promovia famosas rodas de choro em sua casa, nas décadas de 1950 e 1960, além de grande compositor. "*Doce de Coco*", de 1951 e "*Noites Cariocas*", de 1957, são parte do repertório clássico do gênero.



Waldir Azevedo

O Choro perdeu grande parte de sua popularidade devido ao surgimento da Bossa Nova nas décadas de 1950 e 1960, quando foi considerado "fora de moda". Estimulado pelo show *Sarau*, com **PAULINHO DA VIOLA** e o grupo *Época de Ouro*, o choro conheceu um período de revitalização, na década de 1970. Não apenas surgiram grupos jovens dedicados ao gênero, como os cariocas **A FINA FLOR DO SAMBA**, **GALO PRETO** e **OS CARIOQUINHAS**, mas um novo público se formou, ampliado por clubes de choro criados em cidades como Brasília, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Goiânia e São Paulo. O novo interesse pelo gênero propiciou também a redescoberta de veteranos chorões, além de revelar talentos mais jovens, como os bandolinistas **JOEL NASCIMENTO** e **DÉO RIAN**. Sem dúvida, o músico mais brilhante dessa nova geração foi o violonista carioca **RAFAEL RABELLO**, que apesar de ter morrido prematuramente, em 1995, deixou gravada uma obra de peso.

Já a partir da década de 1980, o choro passa a estabelecer outras conexões musicais. Grupos de espírito chorão, como a **CAMERATA CARIOCA** e a **ORQUESTRA DE CORDAS BRASILEIRAS**, também traziam em seus repertórios música erudita de Bach, Vivaldi e Villa-Lobos, ou mesmo o tango contemporâneo de Astor Piazzolla. Por outro lado, a música popular brasileira passou a flertar mais com o choro através de obras de influentes compositores como **PAULINHO DA VIOLA** e **CHICO BUARQUE**, ou instrumentistas, como **HERMETO PASCOAL**. Já na última década, o choro vem recebendo uma ênfase especial na parceria do violonista e compositor **GUINGA** com o veterano letrista **ALDIR BLANC**, que elevaram o patamar das experiências com o choro vocal. Entre os músicos da atualidade que tem se dedicado ao choro chamam atenção o pianista **LEANDRO BRAGA**, o violonista **YAMANDU COSTA**, gaitista **RILDO HORA**, o clarinetista e saxofonista **NAILOR PROVETA AZEVEDO** e os flautistas **ANTÔNIO CARLOS CARRASQUEIRA** e **DIRCEU LEITTE**.

## 7.VILLA-LOBOS

**HEITOR VILLA-LOBOS** (1887 – 1959) destaca-se por ter sido o principal responsável pela descoberta de uma linguagem peculiarmente brasileira em música, sendo considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil, e o maior compositor erudito das Américas, compondo obras que enaltecem o espírito nacionalista onde incorpora elementos das canções folclóricas, populares e indígenas.

Nasceu em 5 de março de 1887, no Rio de Janeiro. Seus pais, Noêmia e Raul Villa-Lobos, discordavam quanto ao futuro do filho. A mãe queria que fosse médico; o pai, um músico amador que trabalhava na Biblioteca Nacional, não escondia a vontade de vê-lo se apresentando nos palcos. Queria que o filho aprendesse violoncelo, mas como aquele era um instrumento muito grande para uma criança, adaptou uma viola.

Em 1893, ele viaja com a família para o interior de Minas Gerais, onde começa a receber influência da música do sertão, modas de viola e canções folclóricas. Ao mesmo tempo, a tia Fifinha lhe apresenta alguns trabalhos consagrados, como os prelúdios e fugas de O cravo bem temperado, de Bach.

Aos 12 anos, o músico perde o pai e se torna um autodidata. Volta ao Rio de Janeiro e passa a ler obras de grandes mestres da música, como WAGNER, PUCCINI, além de seus ídolos JOHANN SEBASTIAN BACH e VINCENT D'INDY.

Nesta época, compõe seu primeiro trabalho, *Panqueca* (1900), peça para violão em homenagem à mãe. Começa também a tocar em cafés e teatros, aproximando-se cada vez mais dos músicos do choro carioca, como PIXINGUINHA, ANACLETO DE MEDEIROS, JOÃO PERNAMBUCO e ERNESTO NAZARETH. Entre os chorões, ele era o violão clássico e chegou mesmo a influenciá-los, tanto que, por sua sugestão, Ernesto Nazareth escreveu batuques, fantasias e estudos.

Fascinado por temas regionais, Villa-Lobos resolve viajar pelo Brasil afora, como músico ambulante e trabalhador ocasional nas fazendas do interior. Queria conhecer a fundo as tradições e costumes do país. Transformou-se num verdadeiro andarilho, garimpando a cultura popular. Nestas andanças recolhe mais de mil temas musicais, que utilizará na sua obra.

Em 1913, casa-se com a pianista LUCÍLIA GUIMARÃES. Toca violoncelo nas orquestras dos teatros e dos cinemas cariocas. Sua estréia como compositor profissional aconteceu no Rio de Janeiro, em 1915. O concerto não foi bem visto pela imprensa, mas garantiu a Villa-Lobos o reconhecimento do público. Quanto mais famoso se tornava, maior era a admiração que causava entre os colegas. Entre outros, tornou-se amigo do compositor francês DARIUS MILHAUD e do célebre pianista ARTHUR RUBINSTEIN, que passaram a executar suas obras pelo mundo.

Em 1918, o diretor do Instituto Nacional de Música convida-o a dirigir a orquestra em um concerto exclusivamente com obras suas, a "1ª Sinfonia" e "Amazonas". Mas os músicos recusam-se a tocar o que consideram uma coisa cheia de dissonâncias. Um ano depois, define seu padrão esteticamente nacionalista com as suítes para piano "A prole do bebê".

Conhecido como um compositor "moderno" e "diferente", foi alvo da crítica especializada, principalmente após participar da **Semana de Arte Moderna**. Entre seus maiores algozes estavam os críticos VICENZO CERNICCHIARO e OSCAR GUANABARINO. Em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de S.



Paulo, jovens poetas, escritores, músicos e outros artistas, liderados por MÁRIO e OSWALD DE ANDRADE, revolucionam o meio cultural e artístico. Os princípios orientadores destes modernistas são: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização do conhecimento artístico brasileiro, a estabilização de uma consciência nacional criadora. Na verdade a Semana da Arte Moderna é o corolário do período heróico do movimento modernista brasileiro, iniciado na década anterior. Com a Semana da Arte Moderna, o movimento modernista brasileiro deixará de ser uma questiúncula artística para se tornar num tema nacional.

Nos anos seguintes, Villa-Lobos faz várias e longas viagens pela Europa, divulgando sua obra. Chega a ser nomeado professor de composição do Conservatório Internacional de Paris e faz parte do Comité d'Honneur juntamente com PAUL DUKAS, MAURICE RAVEL, ALFREDO CASELA, MANUEL DE FALLA, ARTHUR HONEGGER, ARTHUR RUBINSTEIN, entre outros. Retorna em 1930, quando realiza turnê por sessenta e seis cidades.

Villa-Lobos, além de músico, era educador. Formulou um projeto de educação musical e o apresentou a diversos políticos da época, em busca de patrocínio. Com o golpe de 1930, GETÚLIO VARGAS toma o poder e o faz viajar pelo Brasil, dando aulas e cursos especializados. O objetivo do programa educacional apoiado por Vargas era, na verdade, reforçar o clima de exacerbado nacionalismo vivido no país pós-30.

Villa-Lobos aproveitou o momento político e tornou o **canto orfeônico** um meio eficaz de educação em massa. Nesse período, é instituído o ensino obrigatório de música nas escolas. Como forma de contribuir com a nova



VILLA-LOBOS E GETÚLIO VARGAS

lei, Villa-Lobos cria o “*Guia prático*” (temas populares harmonizados) e organiza uma orquestra com fins cívicos e educativos. Em 1940, durante o Estado Novo, regeu no estádio do Vasco da Gama a concentração orfeônica que reuniu 40 mil escolares.

Em 1938, ele rompe com o casamento com Lucília, assumindo seu relacionamento com a ex-aluna e secretária **ARMINDA NEVES D' ALMEIDA**.

Villa-Lobos teve uma vida agitada. Fez turnês mundiais, compôs, deu aulas, promoveu eventos, gravou inúmeras obras, dirigiu concertos. Em 1944, o compositor viaja aos Estados Unidos para reger as orquestras de Boston e Nova York. Funda ainda a Academia Brasileira de Música.

Em 1948, foi submetido a uma cirurgia de tratamento de um câncer de estômago. Recuperou-se bem, mas desde então sua saúde nunca mais seria a mesma. Apesar disso, jamais parou de trabalhar. Morreu aos 72 anos, em 17 de novembro de 1959, no Rio de Janeiro.

## 7.1. Villa-Lobos - obra

A obra de Heitor Villa-Lobos permanece consagrada como uma das maiores estéticas da música erudita das Américas no século XX. Segundo crônica do escritor CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE publicada na época da morte de Villa-Lobos:

*“Era um espetáculo [sua obra]. Tinha algo de vento forte na mata, arrancando e fazendo redemoinhar ramos e folhas; caía depois sobre a cidade para bater contra as vidraças, abri-las ou despedaçá-las, espalhando-se pelas casas, derrubando tudo; quando parecia chegado o fim do mundo, ia abrandando, convertia-se em brisa vespéral, cheia de doçura. Só então percebia que era música, sempre fora música”.*

As primeiras composições de Villa-Lobos trazem a marca dos estilos europeus da virada do século XIX para o século XX, sendo influenciado principalmente por Wagner, Puccini, pelo alto romantismo francês da escola de Frank e logo depois pelos impressionistas.

Nas *Danças características africanas* (1914), entretanto, começou a repudiar os moldes europeus e a descobrir uma linguagem própria, que viria a se firmar nos bailados “*Amazonas*” e “*Uirapuru*” (1917). O compositor chega à década de 1920 perfeitamente senhor de seus recursos artísticos, revelados em obras como a “*Prole do Bebê*”, para piano, ou o “*Noneto*” (1923).

Sua música é influenciada por suas viagens pelo Brasil, quando se impressionou pelos instrumentos locais, cantigas de roda e repentistas. Dentre sua numerosa obra de mais de 1000 peças de todos os gêneros, também aproveitou com frequência temas, ritmos e células de motivos populares urbanos, sobretudo da região do Rio de Janeiro, onde nasceu e passou a juventude.

Utilizava sempre combinações inusitadas de instrumentos, uso de percussão popular, harmonia excessivamente livre e imitação dos sons da natureza, principalmente dos pássaros. “*Minha música é natural, como a cachoeira*”, comparava.

A série dos “*Choros*”, 14 peças escritas ao longo da década de 1920, representa para muitos sua contribuição mais importante para a música moderna, destacando o caráter suburbano do Rio de Janeiro, com seu lirismo irônico extravasado em surdinas e glissandos. No “*Choro nº 5*”, sub-titulado “*Alma Brasileira*”, introduziram-se combinações rítmicas curiosas que identificam o estilo dos seresteiros. Já o “*Choro nº 6*”, para orquestra, tem muito maior envergadura e, no entender de José Maria Neves, representa “uma viagem através da alma de seu povo”. A Orquestra Sinfônica Mundial, com LORIN MAZEL, gravou esta obra e o disco vendeu mais de 1 milhão de exemplares no exterior. O “*Choro nº 10*” tem como tema central o schottisch “*Yara*”, de ANACLETO DE MEDEIROS, que com letra de CATULO DA PAIXÃO CEARENSE passou a ser conhecido com o nome de “*Rasga Coração*”. Esse é considerado o choro mais famoso da série, e a variedade de pássaros existente no Brasil serviu para alguns motivos do “*Choro nº 10*”.



Suas “*Bachianas Brasileiras*” representam a justaposição de certos ambientes harmônicos e contrapontísticos do estilo de BACH ao lado de algumas regiões do Brasil, sobretudo da música dos chorões cariocas. Entre suas obras mais conhecidas pelo grande público está “*O trenzinho do caipira*”, último movimento da “*Bachianas brasileiras nº 2*”, composta em 1930. A cantilena da “*Bachianas nº 5*” é talvez a sua música mais conhecida e executada, principalmente depois do sucesso do filme “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, escrito e dirigido por GLAUBER ROCHA em 1964.

Merecem ainda destaque sua numerosa obra para piano, especialmente a notável série das 16 *Cirandas*, as “*14 Serestas*”, de 1926, vários quartetos de cordas, e sobretudo sua obra para violão erudito, que faz parte do repertório básico do instrumento em todo o mundo: a “*Suíte Popular Brasileira*” (1912), os “*12 Estudos*” (1922), os “*5 Prelúdios*” (1940) e o o “*Concerto para violão e pequena orquestra*” (1951), além de obras com participação do violão entre outros instrumentos.

Villa-Lobos já mereceu em torno de 70 livros dedicados a sua obra, tanto no Brasil, quanto no exterior. No ano 2000, o cineasta ZELITO VIANNA levou às telas o filme "*Villa-Lobos*", interpretado na juventude pelo ator MARCOS PALMEIRA e na maturidade pelo ator ANTÔNIO FAGUNDES. Desde 1960, seu acervo é resguardado pelo **Museu Villa-Lobos**, criado por determinação do presidente JUSCELINO KUBISTHCEKY e que teve a viúva do compositor (Mindinha) como idealizadora e diretora até 1985. O museu se encontra atualmente num casarão do século XIX tombado pelo Patrimônio Histórico, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro.

*"Sim sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho mordaca na exuberância tropical de nossas florestas e dos nossos céus, que transporto instintivamente para tudo que escrevo".*

## 8.QUESTIONÁRIO B (Capítulos 5, 6, 7)

### Música brasileira do séc. XIX

14. Relacione cada autor com uma peça musical brasileira importante do séc. XIX:

A. "A sertaneja"	1. José Maurício Nunes Garcia
B. "Beijo a mão que me condena"	2. Francisco Manuel da Silva
C. "Fosca"	3. Carlos Gomes
D. Hino Nacional Brasileiro	4. Basílio Itiberê

15. Qual é a importância da obra de Carlos Gomes na música brasileira?

16. Quando surgiram as primeiras manifestações de nacionalismo na música erudita brasileira, no séc. XIX?

### Choro

17. Cite danças populares do séc. XIX que influenciaram as origens do choro.

18. Relacione cada autor com uma peça musical importante na história do choro:

A. Chiquinha Gonzaga	1. "Um a zero"
B. Ernesto Nazareth	2. "Brasileirinho"
C. Pixinguinha	3. "Corta-Jaca"
D. Waldir Azevedo	4. "Noites cariocas"
E. Jacob do Bandolim	5. "Odeon"

19. Cite instrumentos musicais usados nos conjuntos de choro.

### Villa-Lobos

20. Cite algumas características da obra musical de Villa-Lobos.

21. Cite peças de Villa-Lobos compostas para violão.

22. Relacione as seguintes peças de Villa-Lobos ao contexto de sua criação:

A. "Bachianas Brasileiras"	1. Getúlio Vargas
B. "Cirandas"	2. piano
C. "Choros No 10"	3. "Rasga coração"
D. "Guia Prático"	4. "Trenzinho do Caipira"

## 9.SAMBA E A ERA DO RÁDIO

Samba é um verbo conguês (língua ancestral originária do Congo) da 2ª conjugação, que significa adorar, invocar, implorar, queixar-se, rezar. Samba é, pois, rezar. De acordo com Hiram da Costa Araújo, ao longo dos séculos, as festas de danças dos negros escravos na Bahia eram chamadas de "samba".

Apesar do samba existir em todo o país - especialmente nos Estados da Bahia, do Maranhão, de Minas Gerais e de São Paulo - sob a forma de diversos ritmos e danças populares regionais que se originaram do batuque, o samba como gênero é uma expressão musical urbana do **Rio de Janeiro**, onde de fato nasceu e se desenvolveu na segunda metade do século XIX, trazido pelos negros que migraram da Bahia e se instalaram na então capital do Império.

Com a Abolição, grandes massas de ex-escravos se instalaram nas precárias "casas de cômodos" que abundavam no bairros da **Cidade Nova**, nas ruas adjacentes à **Praça Onze**, entre a estação da Estrada de Ferro Central do Brasil e o Trevo dos Pracinhas, no Rio de Janeiro de hoje. Em breve, com os espaços esgotados, estes mesmos negros passaram a habitar casebres improvisados nas encostas dos morros. Um destes promontórios próximos à Praça Onze foi batizado de "Morro da Favela" por soldados regressados da Guerra de Canudos e



deu origem à denominação hodierna e internacional dos agrupamentos miseráveis urbanos, cenário de uma parte significativa da cultura negra brasileira, especialmente com relação ao candomblé e ao samba.

Foi no Rio de Janeiro que a dança praticada pelos escravos baianos migrados entrou em contato e incorporou outros gêneros musicais tocados na cidade (como a polca, o maxixe, o lundu, o xote, entre outros), adquirindo um caráter totalmente singular e criando o samba carioca urbano e carnavalesco.

A apresentação desta música era feita, geralmente, por ocasião das festas das baianas — muitas descendentes de escravos no final do século XIX, no Rio — durante os presépios e lapinhas, as comemorações de Natal até Reis, quando os diversos ranchos saíam à rua para a troca de cumprimentos em evoluções próprias. Então, formava-se o "samba", a roda em que se batia o "baiano" ou "rojão", dançado ao som dos violões e cavaquinhos que ponteavam, com os intervalos cheios pelo solo do canto.

O samba propriamente como gênero musical nasceria no início do século XX nas casas destas "**tias baianas**", como um estilo descendente do lundu, das festas dos terreiros entre umbigadas (semba) e pernadas de capoeira, marcado no pandeiro, prato-e-faca e na palma da mão.

Dentre as principais "tias baianas", a mais conhecida delas talvez tenha sido Hilária Batista de Almeida - a TIA CIATA (Aciata ou ainda Asseata). Segundo o folclore de época, para que um samba alcançasse sucesso, ele teria que passar pela casa de Tia Ciata e ser aprovado nas rodas de samba das festas, que chegavam a durar dias. Muitas composições foram criadas e cantadas em improvisos, caso do samba "*Pelo telefone*" (de DONGA e MAURO DE ALMEIDA), samba para o qual também havia outras tantas versões, mas que

entraria para a história da música brasileira como o primeiro a ser gravado, em 1917. Ainda assim, a canção tem autoria discutida e sua proximidade com o maxixe fez com que fosse designada por fim como **samba-maxixe**. Esta vertente era influenciada pela dança maxixe e tocada basicamente ao piano - diferentemente do samba carioca tocado nos morros - e teve como expoente o compositor SINHÔ, intitulado "o rei do samba", que com outros pioneiros como HEITOR DOS PRAZERES e CANINHA, estabeleceria os primeiros fundamentos do gênero musical.

Filho de um pintor, admirador dos grandes chorões da época, José Barbosa da Silva ou **SINHÔ** foi estimulado pela família a estudar flauta, piano e violão. Casou-se cedo, aos 17 anos, viúvo aos 26, tendo que labutar para sustentar os três filhos. Em fins da primeira década do século XIX, tornou-se pianista profissional, animando os bailes de agremiações dançantes e prostíbulos. Não perdia nenhuma roda de samba na casa da baiana TIA CIATA, onde encontrava os também sambistas GERMANO LOPES DA SILVA, JOÃO DA MATA, HILÁRIO JOVINO FERREIRA e DONGA.

Ficou surpreso quando Donga, em 1917, registrou como sendo dele (em parceria com Mauro de Almeida) o samba carnavalesco "*Pelo Telefone*", que na casa da Tia Ciata todos cantavam com o nome de *O Roceiro*. A canção, que até hoje é motivo de discussões, gerou uma das maiores polêmicas da história da música brasileira, com vários compositores, entre eles Sinhô, reivindicando sua autoria. Para alimentar a polêmica, compôs, em 1918, "*Quem São Eles*", numa clara provocação aos parceiros de "*Pelo Telefone*". Acabou levando o troco. Exclusivamente para ele, foram compostas "*Fica Calmo que Aparece*", de Donga, "*Não é tão falado assim*", de Hilário Jovino Ferreira, e "*Já Te Digo*", de Pixinguinha e seu irmão



China, que traçaram-lhe um perfil nada elegante: ("Ele é alto e feio/ e desdentado/ ele fala do mundo inteiro/ e já está avacalhado..."). Pagou a ambos com a marchinha *O "Pé de Anjo"*, primeira composição carnavalesca gravada com a denominação marcha.

Cultivou a fama de farrista, promovendo grandes festas em bordéis, o que não o impediu de ganhar o nobre título de "O Rei do Samba" durante a Noite Luso-Brasileira, realizada no Teatro da República, em 1927.

Durante o ano de 1928, ministrou aulas de violão a Mário Reis, que se tornaria o seu intérprete preferido e que lançaria dois dos seus maiores sucessos: *Jura* e *Gosto Que Me Enrosco*. No dia 4 de agosto de 1930, viajando na barca Sétima, da Ilha do Governador para o Rio, sofre forte hemoptise. O Rei do Samba chega ao velho Cais Pharoux, já morto. Em 1952, sob a direção de Lulu de Barros, a atriz Carmen Santos produziu o filme *O Rei do Samba* sobre a trajetória de vida de Sinhô.

A especulação imobiliária se espalhava pela cidade do Rio de Janeiro e formava diversos morros e favelas no cenário urbano carioca, que seriam o celeiro de novos talentos musicais. Quase simultaneamente, o "samba carioca" nascido no centro da cidade iria galgar as encostas dos morros e se alastrar pela periferia afora, a ponto de, com o tempo, ser identificado como **samba de morro**.

No final da década de 1920, nasceu o samba dos blocos carnavalescos dos bairros do Estácio de Sá e Osvaldo Cruz, e dos morros da Mangueira, Salgueiro e São Carlos, que fazia inovações rítmicas no samba que perduram até os dias atuais. Deste grupo, se destacaria a chamada "Turma do Estácio", onde surgiria ainda a **Deixa Falar**, a primeira escola de samba brasileira, formada por alguns compositores do bairro do Estácio: ALCEBÍADES BARCELLOS (o BIDE), ARMANDO MARÇAL, ISMAEL SILVA, NILTON BASTOS entre outros.

As **escolas de samba** se apresentam em espetáculos públicos, em forma de cortejo, onde representam um enredo, ao som de um samba-enredo que o desenvolva, acompanhado por uma **bateria**, orquestra de percussão formada por diferentes alas de surdos e caixas, chocalho, tamborim, cuíca, agogô, reco-reco, pandeiro e prato. Seus componentes - que podem ser algumas centenas ou até milhares - usam fantasias alusivas ao tema proposto, sendo que a maioria destes desfila a pé e uma minoria desfila sobre "carros", onde também são colocadas esculturas de papel machê, além de outros adereços. Em geral, a música é cantada por um homem, acompanhado sempre por um cavaquinho e pela bateria da escola de samba, produzindo uma textura sonora complexa e densa, conhecida como **batucada**.

Iniciadas nos moldes dos ranchos carnavalescos, as escolas – inicialmente com Mangueira, Portela, Império Serrano, Salgueiro e, nas décadas seguintes, com Beija-Flor, Imperatriz Leopoldinense e Mocidade Independente – cresceriam até dominar o Carnaval carioca, transformando-o em um grande negócio com forte impacto no movimento turístico. Em 1933, o prefeito Pedro Ernesto organizou o primeiro desfile oficial de Escolas de Samba na Praça Onze, do qual a Mangueira sairia vencedora. Os desfiles passaram a ser anuais, com grande afluência do público.

Desde então, surgiram grandes nomes do samba, entre outros: ISMAEL SILVA, CARTOLA, ARI BARROSO, NOEL ROSA, ATAULFO ALVES, WILSON BATISTA, GERALDO PEREIRA, ZÉ KÉTI, CIRO MONTEIRO, NELSON CAVAQUINHO.

## 9.1. A era do rádio e o Estado Novo

A chamada era de ouro da música brasileira é de início impulsionada pela popularização do rádio em 1927 e com o início das gravações elétricas, que revelam futuros grandes ídolos como FRANCISCO ALVES e CARMEN MIRANDA. Durante esse período a indústria nacional produziu mais de 48 mil fonogramas. A indústria elétrica, aliada à indústria fonográfica, proporcionaram um grande impulso à expansão radiofônica.

A primeira transmissão de rádio realizada no Brasil ocorreu no dia 7 de setembro de 1922, durante a inauguração da Exposição do Centenário da Independência na Esplanada do Castelo, com o pronunciamento do Presidente da República, EPITÁCIO PESSOA, a ópera *O Guarani*, de CARLOS GOMES, transmitida diretamente do Teatro Municipal, além de conferências e outras atrações. Desde 1922 as experiências com rádio-clubes vinham sendo realizadas; entretanto, foi somente em 1923 que ROQUETTE PINTO inaugurou a primeira emissora de rádio, a Rádio Sociedade. Em 1926, foi inaugurada a Rádio Mairynk Veiga, seguida da Rádio Educadora, além de outras da Bahia, Pará e Pernambuco.

O auge do rádio no Brasil ocorreu a partir das décadas de 1930 e 1940, quando o país assiste o surgimento de ídolos, novelas e revistas a expor o meio artístico. Dessa época são nomes como FRANCISCO ALVES, ÂNGELA MARIA MÁRIO LAGO, CAUBY PEIXOTO, EMILINHA BORBA, PAULO GRACINDO, JANETE CLAIR e muitos outros, que eram retratados *na Revista do Rádio*, de Anselmo Domingos.

Também na década de 1940, surgia uma nova safra de artistas como FRANCISCO ALVES, MÁRIO REIS, ORLANDO SILVA, SILVIO CALDAS e, mais adiante, ARACY DE ALMEIDA, DALVA DE OLIVEIRA, ELIZETH CARDOSO, entre outros. Novas adesões como de ASSIS VALENTE, ATAULFO ALVES, CUSTÓDIO MESQUITA, DORIVAL CAYMMI, HERIVELTO MARTINS, PEDRO CAETANO, SYNVAL SILVA, LUPICÍNIO RODRIGUES e ADONIRAN BARBOSA (este último marcadamente por doses satíricas) conduziram o samba para outros caminhos já ao gosto da indústria musical.

O **samba-canção** foi lançado em 1928 com a gravação "*Ai, Ioiô*" (de HENRIQUE VOGELER), na voz de ARACY CORTES. Também conhecido como *samba de meio do ano*, o samba-canção se firmou na década seguinte. Era uma forma mais lenta e cadenciada do samba e tinha como ênfase musical uma melodia geralmente de fácil aceitação. Esta vertente foi influenciado mais tarde por ritmos estrangeiros, primeiramente pelo fox e, na década de 1940, pelo bolero de enredos sentimentais.

Se o samba de morro tratava de temas diversos como malandragem, mulheres comportadas, favelas, o samba-canção mudou o foco para o lado subjetivo das dores e ingratidões, principalmente pela ótica do sofredor amoroso, tendo como resquício a temática do bolero, quando não assumindo um tom de queixa. Foi considerado um gênero da classe média por excelência. Além de "Ai, Ioiô", alguns outros clássicos do samba-canção foram "Risque", "No Rancho Fundo", "Copacabana" e "Ninguém Me Ama".

A **Rádio Nacional**, inaugurada em 1936, marcou a radiofonia no Brasil. Com a encampação da Rádio Nacional pelo governo de GETÚLIO VARGAS, em 1940, a programação ganhou novo formato, sob a direção de Gilberto de Andrade. O programa *Um Milhão de Melodias*, sob a regência de RADAMÉS GNATTALI, estreou com sucesso em 1943, tendo como patrocinador a Coca-Cola, que lançava seu refrigerante no Brasil. ALMIRANTE passou a apresentar diversos programas que registravam, a partir do valioso acervo do próprio radialista, a história da música popular brasileira.

A partir da década de 1930, a popularização do rádio no Brasil ajudou a difundir o samba por todo o país. Num tempo de um Brasil com boa parte de sua população ainda analfabeta, e dado o alcance das então chamadas "ondas hertzianas", que moldavam a opinião pública em seus vários aspectos, a Rádio Nacional viria, por seu longo alcance – abrangia todo o território nacional e vários países estrangeiros, por meio das ondas curtas – trazer para quase todos os lares as últimas notícias, moldando a opinião pública, vendendo produtos, lançando modas.

Com o suporte do presidente Getúlio Vargas, o samba ganhou status de "música oficial" do Brasil. O Estado - mais propriamente o Estado Novo de Getúlio Vargas - assumiu a organização dos desfiles e obrigou os sambas-enredo a ser sobre a história oficial do Brasil.

A ideologia do Estado Novo de Getúlio Vargas contaminava o cenário do samba. Da malandragem convertido de "O Bonde São Januário" (de ATaulfo ALVES e WILSON BATISTA) chegou-se a "Aquarela do Brasil" (de ARY BARROSO), gravada por Francisco Alves em 1939. A canção foi o carro-chefe do **samba-exaltação** e primeiro sucesso brasileiro no exterior. O samba-exaltação era caracterizado por composições de melodia extensa e versos patrióticos. A cantora luso-brasileira CARMEN MIRANDA conseguiu projetar o samba internacionalmente a partir do cinema.

**ARY** Evangelista **BARROSO** nasceu em Ubá, em Minas Gerais em 07 de Novembro de 1903. Em 1920, com o falecimento do tio Sabino Barroso, ex-ministro da Fazenda, recebeu uma herança de 40 contos (milhões de reis), e muda-se para o Rio de Janeiro, para fazer a faculdade de Direito.

Foi seduzido pela música e pela boemia - o que lhe levou seus 40 contos em dois anos, e quando terminou sua faculdade de direito (9 anos depois), já era um músico respeitado e gravado pelos maiores intérpretes da época. Nessa época, Ary resolve dedicar-se à composição. Compõe "Amor de mulato", "Cachorro quente" e "Oh! Nina", em parceria com LAMARTINE BABO, seu contemporâneo na Faculdade de Direito.

Na década de 1930, escreveu as primeiras composições para o teatro musicado carioca. "Aquarela do Brasil" teve a primeira audição na voz de ARACY CORTES e regravada diversas vezes no Brasil e no exterior. Recebeu o diploma da Academia de Ciências e Arte Cinematográfica de Hollywood pela trilha sonora do longa-metragem *Você já foi à Bahia?* (1944), de WALT DISNEY.

A partir de 1943, manteve durante vários anos o programa *A hora do calouro*, na Rádio Cruzeiro do Sul do Rio de Janeiro, no qual revelou e incentivou novos talentos musicais. Também trabalhou como locutor esportivo (proporcionando momentos inusitados ao sair para comemorar os gols do seu time o CR Flamengo). Autor de centenas de composições em estilos variados, como choro, xote, marcha, foxtrote e samba. Entre outras canções, compôs "Tabuleiro da baiana (1937)", "Os Quindins de Yayá (1941)", "Boneca de piche", "Pra machucar meu coração", "Na baixa do sapateiro", "No rancho fundo", "Camisa amarela" etc.



A era do rádio também difundiu outros ritmos, como os importados *fox-trot* e *jazz*, e principalmente o **baião**, representado principalmente pelo sanfoneiro pernambucano **LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO** (1912-1989). Imigrante nordestino no Rio de Janeiro no começo da década de 1940, Gonzaga planejou meticulosamente o lançamento nacional do baião, junto com outros gêneros nordestinos. O sucesso de Gonzaga na empreitada foi tão grande que ele desequilibrou o eixo da MPB do meio para o fim das décadas de 1940 e 1950. Antes o mercado musical era lastreado no samba, “marchinha”, “choro e outros produtos do centro cultural do país”, “o Rio. A bordo de sucessos monumentais como “*Baião*”, “*Asa Branca*”, “*Juazeiro*”, “*Paraíba*”, “*Qui nem Jiló*”, “*Respeita Januário*”, “*Sabiá*”, “*Vem Morena*”, “*Baião de Dois*”, “*Imbalança*”, “*Noites brasileiras*” e inúmeros outros, Gonzaga colocou o nordeste no mapa (inclusive das vendas) da MPB. No auge, as prensas da gravadora RCA (atual BMG) onde era contratado, trabalhavam quase exclusivamente para seus discos. A síntese instrumental imaginada por Gonzaga para acompanhar o ritmo — sanfona (ou acordeon), zabumba (fazendo o baixo) e triângulo — virou epidemia. O pesado acordeon, difundido em academias como a do folclórico Mascarenhas (que chegava a reunir mil alunos nos finais de curso, no Maracanãzinho) também se espalhou.

## 9.2. Declínio do samba e do rádio

Após a Segunda Guerra, a influência cultural americana motiva o aparecimento da **bossa nova**, um modo diferente de dividir o fraseado do samba, com influência profunda sobre o panorama musical brasileiro. O samba tradicional, a princípio, foi desvalorizado, com uma aproximação posterior com a bossa nova, na redescoberta, durante a década de 1960, de nomes como ZÉ KÉTI, CARTOLA, NELSON CAVAQUINHO, ELTON MEDEIROS e mais adiante CANDEIA, MONARCO, MONSUETO e o iniciante PAULINHO DA VIOLA, responsável principal por apresentar repertórios do samba antigo para platéias mais modernas.

Um nome divisor de águas do samba no final da década de 1960 foi MARTINHO DA VILA. No começo da década de 1970, novo surto de revalorização do samba projetaria com altas vendagens ALCIONE, BETH CARVALHO e CLARA NUNES, além do cantor ROBERTO RIBEIRO e dos compositores JOÃO NOGUEIRA, NEI LOPES e WILSON MOREIRA. Descendente dos estilos de violão de Baden Powell e Dorival Caymmi, o cantor e compositor JOÃO BOSCO, em dupla com o poeta ALDIR BLANC, renovaria o samba tradicional, algo que Aldir continuaria a fazer com novos parceiros como GUNGA e MOACYR LUZ, na década de 1990.

No início da década de 1980, Beth Carvalho começaria a frequentar rodas de samba do bloco Cacique de Ramos, onde descobriria o emergente movimento do **pagode**, desvelado em seu disco *De Pé no Chão*, de 1978. Este ramal do samba, pontuado pelo banjo e pela percussão do tantan, seria uma resposta ao ocaso do samba que obrigaria os participantes a reunirem-se em fundos de quintal para mostrar suas novas composições diante de uma platéia de vizinhos. Desta época seriam consagrados os nomes de ZECA PAGODINHO, ALMIR GUINETO, JOVELINA PÉROLA NEGRA e o GRUPO FUNDO DE QUINTAL, que revelaria ainda a dupla ARLINDO CRUZ E SOMBRINHA. O pernambucano BEZERRA DA SILVA nesse mesmo período emplacaria seus sambandidos com enredos que documentam a guerra civil da sociedade partida.

O rótulo pagode seria usado também na década seguinte para denominar uma espécie de samba-pop inspirado na balada romântica que geraria – a partir do sucesso de grupos como o RAÇA NEGRA, NEGRITUDE JR., ART POPULAR e SÓ PRA CONTRARIAR – o aparecimento de um número incalculável de clones com diferentes gradações de proximidade com o samba de raiz.

## 10. MÚSICA ERUDITA NACIONALISTA

### 10.1. A Academia Brasileira de Música

Quando **VILLA-LOBOS** fundou a Academia Brasileira de Música, no dia 14 de julho de 1945, o seu modelo foi a Academia de França. Tratava-se de uma instituição honorífica que reuniria 40 personalidades dentre as mais notáveis do meio musical brasileiro. Desde então a Academia vem sofrendo modificações procurando se adaptar aos novos tempos.

As primeiras academias, no sentido formal, surgiram na Europa, no século XVI, como a Academia do Palácio (Paris, 1570) ou a Academia de Florença (1582). Eram associações de homens de letras, artes e ciências. De todas as instituições congêneres, uma das que alcançou maior notoriedade internacional e até hoje é uma espécie de paradigma para outras associações do mesmo tipo foi a **Academia Francesa**, fundada por RICHELIEU, em 1635. A sua contra-parte brasileira é a **Academia Brasileira de Letras**, fundada no Rio de Janeiro, em 1896, por iniciativa de LÚCIO DE MENDONÇA, e que teve MACHADO DE ASSIS como seu primeiro presidente.

Villa-Lobos, em 1945, pretendia reunir os nomes mais ilustres de nossa música em prol da cultura e da educação musical do país. O grande compositor carioca, primeiro presidente da Academia, deixou, em testamento, metade de seus direitos autorais para serem aplicados pela instituição na difusão de sua obra, dos demais acadêmicos e da música brasileira em geral. Dois anos depois da fundação, o Decreto Federal 23.160 de 06 de junho de 1947 considerou a Academia um órgão técnico-consultivo do governo federal.

Além de seu cunho honorífico, a finalidade da casa de Villa-Lobos é se constituir em um espaço espiritual do músico brasileiro. Lá, todos os músicos, confrades formais ou não, estão unidos em prol do mesmo ideal: a preservação da memória musical brasileira, o incentivo do artista nacional e a abertura de novos horizontes para gerações futuras. Que as musas continuem inspirando os acadêmicos para alcançarem estes objetivos.

A academia tende a retratar a elite da música erudita brasileira; desde seus primórdios já passaram pela Academia mais de 100 acadêmicos, entre eles RADAMÉS GNATTALI, MARTIN BRAUNWIESER, JOSÉ SIQUEIRA, LORENZO FERNÁNDEZ, CLÁUDIO SANTORO, LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO, CAMARGO GUARNIERI, FRANCISCO MIGNONE, GUERRA-PEIXE, RENATO ALMEIDA, CLEOFÉ PERSON DE MATTOS, MARIO TAVARES e JOSÉ MARIA NEVES, para citar apenas alguns entre os já falecidos. Dentre os membros intérpretes figuraram nomes como os de GUIOMAR NOVAES, MAGDALENA TAGLIAFERRO, ANTONIETA RUDGE, ARNALDO ESTRELLA, MAGDALENA LÉBEIS, PAULINA D'AMBRÓSIO, IBERÊ GOMES GROSSO, EUGEN SZENKAR e ALICE RIBEIRO.

Na época em que foi fundada, principalmente, a Academia teve entre seus membros os compositores eruditos mais renomados da época, todos eles seguidores da linha nacionalista desenvolvida principalmente por Villa-Lobos a partir do início do séc. XX:

### 10.2. Camargo Guarnieri

Mozart Camargo Guarnieri, ou simplesmente CAMARGO GUARNIERI (1907-1993) nasceu em São Paulo. O pai, Miguel Guarnieri, era barbeiro e músico, e tocava flauta. A mãe, Gécia Camargo, tocava piano.

Em 1923, Miguel Guarnieri decidiu mudar-se com a família para São Paulo a fim de proporcionar melhores condições de estudo da música ao filho. Sendo uma família de poucos recursos financeiros, Guarnieri trabalhou junto com o pai na barbearia e trabalhou como pianista. Até 1925 manteve vários empregos, tocando em cinemas, lojas de partitura e casas de baile da cidade. Estudou inicialmente com ERNANI BRAGA, depois como ANTÔNIO DE SÁ PEREIRA e com o maestro LAMBERTO BALDI, recém chegado da Itália.

Em 1928 foi apresentado a MÁRIO DE ANDRADE, a quem mostrou suas obras recém compostas “*Canção Sertaneja*” e “*Dança Brasileira*”. O escritor modernista tornou-se seu mestre intelectual. Guarnieri passou a frequentar a

casa de Mário de Andrade, com quem discutia estética, ouvia obras musicais e tomava livros emprestados. Tendo cursado até então apenas dois anos do curso primário, o contato com o escritor foi muito importante para a formação intelectual de Guarnieri. O contato entre ambos tornou-se uma grande amizade e também uma parceria artística. Muitas das canções escritas por Camargo Guarnieri foram sobre textos de Mário de Andrade, incluindo a ópera “Pedro Malazarte”. Exercendo atividade como crítico musical na imprensa, Mário de Andrade foi um dos principais responsáveis pela aceitação e pela divulgação da obra de Camargo Guarnieri.

Em 1935 a prefeitura de São Paulo criou o Departamento de Cultura, cujo primeiro diretor, Mário de Andrade, convidou Guarnieri como regente do Coral Paulistano. O Coral Paulistano tinha também como objetivo fomentar o canto em língua nacional, e Camargo Guarnieri compôs para ele diversas obras corais. Foi também no Departamento de Cultura que Guarnieri passou a reger a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.

Em 1938 o compositor foi selecionado em concurso pela Comissão do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, recebendo uma bolsa de estudos de dois anos, renovável por mais um, para estudar em Paris. Na capital francesa teve aulas de contraponto, harmonia, orquestração e composição com CHARLES KOEHLIN, e de regência com FRANÇOIS RÜHLMANN. Além das aulas, realizou concertos, a travou conhecimento com NÁDIA BOULANGER, figura central da chamada escola neo-clássica. A temporada parisiense foi abortada prematuramente por causa de vários fatores, entre eles a instabilidade financeira sofrida pelo compositor, e também a eclosão da guerra e a iminência da ocupação alemã.



Em retorno a São Paulo, em 1939, Guarnieri manteve-se de forma incerta, terminando por ocupar outras funções no Departamento de Cultura, visto que seu cargo de regente tivesse sido ocupado quando de sua ausência. Outros intelectuais passam apoiar e divulgar a música de Guarnieri, especialmente Luiz Heitor. Em 1942, por influência direta de Luiz Heitor, que trabalhava como representante brasileiro na instituição, Guarnieri é convidado a visitar os EUA como bolsista da União Panamericana. Na ocasião Guarnieri realizou importantes contatos e promoveu sua música em concertos. A partir de então, passaria a contar com espaço constante no meio musical norte-americano, onde sua música foi muitas vezes executada em concerto, editada em partitura e gravada em disco. Em 1944, recebeu vários prêmios nos Estados Unidos que lhe conferiram notoriedade. Classificou-se em segundo lugar em um concurso realizado em Detroit para eleger a "Sinfonia das Américas".

Em 1950, Camargo Guarnieri publica a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, na qual condena a técnica dodecafônica de composição. A carta faz referências veladas a HANS-JOACHIM KOELLREUTTER, líder do grupo Música Viva.

Após a publicação da polêmica *Carta Aberta*, Guarnieri já se torna uma referência cultural importante. O documento marca a passagem de Guarnieri da fase de compositor jovem, que se afirma junto com o modernismo, para nome de referência na cultura musical brasileira, ao lado de VILLA-LOBOS e FRANCISCO MIGNONE.

A década de 1950 também marca o início do que vai ficar conhecido como Escola Paulista - com Camargo Guarnieri tornando-se um dos principais professores de composição no país. Entre seus alunos destacaram-se os nomes de OSVALDO LACERDA, LINA PIRES DE CAMPOS, MARLOS NOBRE, ALMEIDA PRADO.

Entre janeiro de 1956 e janeiro de 1961 o compositor exerceu o cargo de Assessor Artístico-Musical do Ministério da Educação, durante a gestão de Clóvis Salgado, no governo de Juscelino Kubitschek. Em 1975 assumiu a direção da recém-criada Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, OSUSP, cargo que exerceu até o fim da vida.

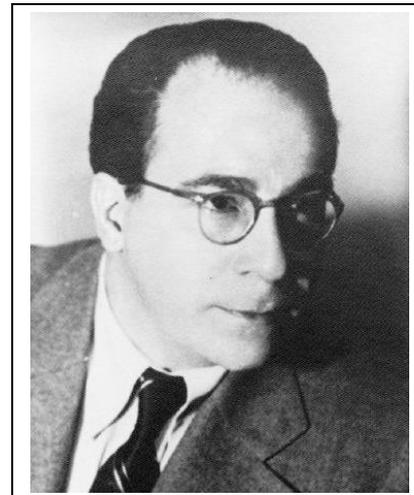
A obra musical de Camargo Guarnieri é formada por mais de 700 obras e é provavelmente o segundo compositor brasileiro mais executado no mundo, superado apenas por Villa-Lobos. Pouco antes de sua morte recebeu o prêmio "Gabriela Mistral", sob o título de "maior compositor das Américas".

### 10.3. Lorenzo Fernandez

Nascido no Rio de Janeiro e filho de pais espanhóis, ainda rapaz Lorenzo Fernandes (1897-1948) começou a tocar nas festas dançantes do Centro Galego. Aos dezoito anos compôs a ópera “*Rainha Moura*”.

Em 1917 ingressou no Instituto Nacional de Música, onde iniciou os estudos de teoria, harmonia, contraponto e fuga com os professores FRANCISCO BRAGA, HENRIQUE OSWALD E FREDERICO NASCIMENTO, considerado seu mentor artístico. Em 1923, assumiu como a cadeira de Harmonia do Instituto. Em 1936 fundou o Conservatório Brasileiro de Música, o qual dirigiu até a sua morte, em 1948.

Compositor brasileiro da fase nacionalista, tem obra relativamente pequena caracterizada pelo apuro formal. Marcou época o “*Trio Brasileiro*”, de 1924, para piano, violino e violoncelo. Seu sucesso maior foi o do “*Reisado do pastoreio*”, suíte em três partes que contém o famoso *Batuque*. Outras obras importantes: “*Malazarte*” (ópera - 1941); “*Valsa Suburbana*”; “*Suítas Brasileiras*”, para piano solo.



### 10.4. Francisco Mignone

FRANCISCO MIGNONE (1897 - 1986) nasceu em São Paulo, filho do flautista ALFERIO MIGNONE, que emigrou da Itália para o Brasil. No Conservatório Dramático e Musical de São Paulo formou-se em piano, flauta e composição.

Iniciou sua carreira na música popular, sob o pseudônimo de Chico Bororó. Era conhecido por tocar nas rodas de choro em bairros como o Brás, Bexiga e Barra Funda.

Em 1920, agraciado com uma bolsa de estudos concedida pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, foi estudar em Milão com VINCENZO FERRONI e lá escreveu sua primeira ópera, “*O Contratador de Diamantes*”. A primeira audição da “*Congada*”, uma peça orquestral dessa ópera, deu-se sob a batuta de RICHARD STRAUSS com a Orquestra Filarmônica de Viena, no Rio de Janeiro.

Em 1929, já de volta ao Brasil, iniciou um período de amizade e parceria com MÁRIO DE ANDRADE. Em colaboração com o escritor compôs algumas de suas principais obras como a suíte *Festa das Igrejas* e o bailado “*Maracatu do Chico Rei*”, além da “*Sinfonia do Trabalho*”.

Em 1934 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se tornou professor de regência no Instituto Nacional de Música. Deu início à sua fase nacionalista, que se estendeu até 1959, quando preferiu admitir o uso de qualquer processo de composição que lhe conferisse liberdade ao escrever a música. Foi casado com a concertista Marie Joséphine Bensoussan (nas artes, MARIA JOSEPHINA de quem teve uma filha, Anete).

Sua obra musical inclui numerosas canções, obras para piano, óperas, um balé, obras de cunho nacionalista. Dentre elas, deve-se citar a belíssima “*Valsa de Esquina n.º 2*”.



### 10.5. Radamés Gnattali

RADAMÉS GNATTALI (1906-1988) nasceu em Porto Alegre, onde estudou no Conservatório e na Escola Nacional de Música. Terminou o curso de piano em 1924 e fez concertos em várias capitais brasileiras, viajando também como violista do Quarteto Oswald.

Em 1939 substituiu Pixinguinha como arranjador da gravadora Victor, no Rio de Janeiro. Durante trinta anos trabalhou como arranjador na Rádio Nacional. Foi o autor da parte orquestral de gravações célebres, como a gravação original de “*Aquarela do Brasil*” (ARY BARROSO).

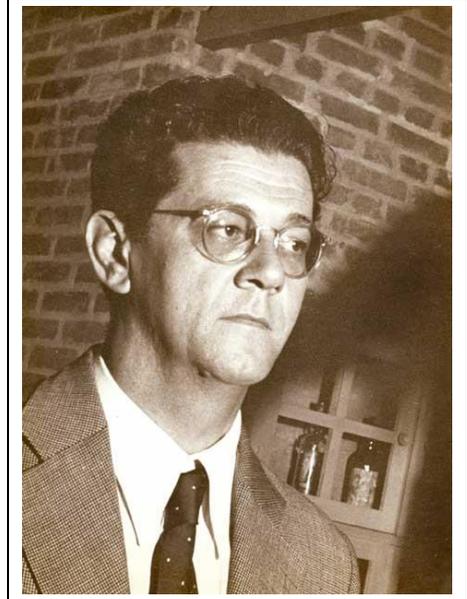
Foi parceiro de TOM JOBIM. Foi contemporâneo de compositores como ERNESTO NAZARETH, CHIQUINHA GONZAGA, ANACLETO DE MEDEIROS E PIXINGUINHA. No seu círculo de amizades: TOM JOBIM, CARTOLA, HEITOR VILLALOBOS, PIXINGUINHA DONGA, JOÃO DA BAIANA, FRANCISCO MIGNONE, LORENZO FERNANDEZ e CAMARGO GUARNIERI. É autor do hino do Estado de Mato Grosso do Sul —a peça foi escolhida em concurso público nacional.

Em 1956 Radamés Gnattali compôs a Suíte "Retratos", homenageando quatro compositores que considerava fundamentais para a música brasileira, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Pixinguinha

Em 1960 embarcou para Europa, apresentando-se num sexteto que incluía Acordeão, Guitarra, Bateria e Contrabaixo. Na década de 1970, Radamés teve influência na composição de choros, incentivando jovens instrumentistas como RAPHAEL RABELLO, JOEL NASCIMENTO E MAURICIO CARRILHO, e para a formação de grupos de choro como o Camerata Carioca. Também compôs obras importantes para o violão, orquestra, concertos para piano e violão e uma variedade de choros.

Em janeiro de 1983, recebeu o Prêmio Shell na categoria de música erudita; na ocasião, foi homenageado com um concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que contou com a participação da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, do DUO ASSAD e da CAMERATA CARIOCA. Em maio do mesmo ano, numa série de eventos em homenagem a Pixinguinha, Radamés e Elizeth Cardoso apresentaram o recital *Uma Rosa para Pixinguinha* e, em parceria com a Camerata Carioca, gravou o disco *Vivaldi e Pixinguinha*.

Em 1988, em decorrência de problemas circulatórios, sofreu um derrame, seu segundo, falecendo no dia 13 de fevereiro de 1988 na cidade do Rio de Janeiro.



## 11. MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Como reação à escola nacionalista, identificada como servil à política centralizadora de Getúlio Vargas, ergueram-se alguns músicos em 1939 criando o Movimento Música Viva, liderado pelo compositor, professor e musicólogo **HANS JOACHIM KOELLREUTTER**, e por EGÍDIO DE CASTRO E SILVA.

Numa primeira fase, o grupo foi integrado por figuras tradicionais do meio musical carioca, como LUIZ HEITOR, e teve como patrono VILLA-LOBOS. Logo de início foi também integrado pelo jovem aluno de Koellreutter, **CLAUDIO SANTORO**. A partir de 1944, com a entrada de novos alunos de Koellreutter (GUERRA PEIXE, EUNICE CATUNDA E EDINO KRIEGER) o grupo foi assumindo um ar de modernidade radical, confrontando-se com as tradições estabelecidas no meio musical e advogando a adoção de uma estética internacionalizante derivada do dodecafonismo.

Koellreutter adotava métodos revolucionários de ensino, respeitando a individualidade do aluno e estimulando a livre criação antes mesmo do conhecimento aprofundado das regras tradicionais de composição (harmonia, contraponto e fuga). O Movimento editou uma revista e apresentava uma série de programas radiofônicos divulgando seus princípios e obras de música contemporânea. Em 1946 foi publicado um **Manifesto**, expressando sua negação do academismo e do formalismo, e sua defesa de uma música exercida conscientemente e com compromisso social, e que refletisse a sociedade e pensamento contemporâneos, mas flexibilizando suas posturas em direção a uma recuperação de elementos diatônicos e populares ainda considerados capazes de veicular a verdade musical da sua época.

Como na América Latina não é habitual a existência de manifestos musicais, estes constituem uma exceção e, por seu conteúdo, verdadeiras e radicais declarações de princípios éticos, ideológicos e estéticos, a partir de um compromisso social com um mundo novo. Haviām sido precedidos na história da cultura brasileira pelas idéias da Semana de Arte Moderna de 1922 e pelo *Manifesto Antropofágico* de OSWALD DE ANDRADE de 1928.

Trecho do *Manifesto* de 1946:

*“A arte musical - como todas as outras artes - aparece como super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material. A arte musical é o reflexo do essencial na realidade. [...] A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, à lei da evolução.*

*“MÚSICA VIVA”, compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade. “MÚSICA VIVA” refuta a assim chamada arte acadêmica, negação da própria arte. “MÚSICA VIVA”, compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não ha arte sem ideologia.*

Em 1948 o grupo sofreu uma cisão, praticamente deixando de existir, por divergências políticas entre Koellreutter e os jovens compositores. Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda eram filiados ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e passaram a seguir a estética do realismo socialista, com a qual Koellreutter não concordava. Santoro participou do Congresso de Compositores Progressistas em Praga. Nesse congresso, que contou com músicos comunistas de várias partes do mundo (o termo progressista era um eufemismo usado pelos comunistas), foi oficializada a aplicação da doutrina do realismo socialista. Os compositores reunidos na Tchecoslováquia produziram um manifesto no qual condenavam a música de vanguarda e a música popular comercial, e defendiam um nacionalismo baseado no folclore.

Em 1950 ocorreu a maior polêmica em que Koellreutter esteve envolvido. Em 1950, CAMARGO GUARNIERI publicou a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, criticando indiretamente a Koellreutter e sua pedagogia musical. A *Carta* foi enviada através do correio a diversas personalidades e instituições de ensino musical no Brasil, e depois publicada no jornal O Estado de São Paulo e em outros órgãos de imprensa, suscitando caloroso e polêmico debate na imprensa durante mais de um ano. O texto pode ser encarado como sintoma de um processo em que o nacionalismo musical tornou-se dominante, transformando-se de ideologia progressista das décadas de 1920 e 1930 em conservadora nas décadas de 1940 e 1950.

Na *Carta aberta* está implícita a idéia de que o imenso folclore do Brasil compensa o seu atraso cultural e econômico. O texto se coloca a priori contra qualquer movimento de modernização ou inovação, considerando-os como sintomas de “degenerescência” para usar o termo empregado pelo autor. Nos debates suscitados pelo texto, vários interlocutores apontaram a semelhança do termo com a designação nazista “música degenerada”.

Trecho da *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri (1950):

*“Muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira. Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos. [...] O dodecafonismo é de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, antinacional, antipopular, levado ao extremo. [...] Isso constitui além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros.”*

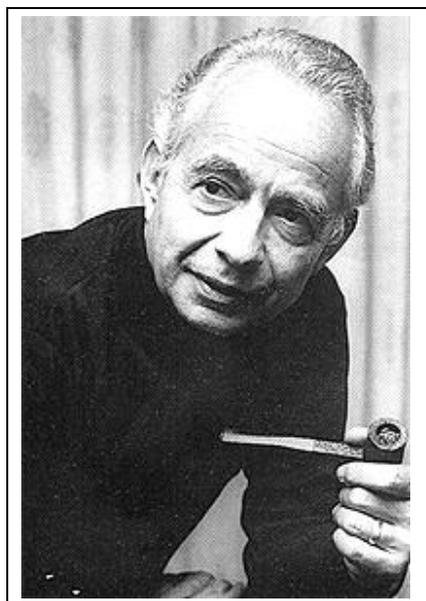
Mais adiante Guerra Peixe e Santoro seguiriam um caminho independente e centrado em regionalismos, influenciando a música popular brasileira instrumental. Outros autores, em busca de um pluralismo idiomático, que fizeram uma utilização livre de materiais tradicionais ou progressistas, folclóricos ou tonais, foram MARLOS NOBRE, ALMEIDA PRADO, e ARMANDO ALBUQUERQUE, criadores de estilos muito característicos.

**HANS-JOACHIM KOELLREUTTER** (1915-2005) foi um compositor, professor e musicólogo alemão. Estudou composição com PAUL HINDEMITH e regência com HERMANN SCHERCHEN. Ainda jovem, já era conhecido e respeitado na Alemanha como flautista de concerto. Começava sua carreira de regente quando Adolf Hitler ascendeu ao poder. Ao ficar noivo de uma moça judia, desagradou sua família, que simpatizava com o nazismo e o denunciou à Gestapo. Exilou-se então no Brasil, onde foi morar no Rio de Janeiro. Conheceu e ficou amigo de Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade. Em 1938 começou a ensinar música no Conservatório de Música do Rio de Janeiro.

Na década de 1940 ajudou a fundar a Orquestra Sinfônica Brasileira, onde foi primeiro flautista. Naturalizou-se brasileiro em 1948. Participou da fundação da Escola Livre de Música de São Paulo em 1952 e da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, em Salvador (1954). Com o final da Segunda Guerra Mundial, pode voltar à Europa. A convite do Instituto Goethe, trabalhou na Alemanha, Itália e Índia, onde viveu entre 1965 e 1969. Neste país fundou a Escola de Música de Nova Deli. Esteve ainda em Sri-Lanka, no Japão, Uruguai e Coreia do Sul.

Além das técnicas tradicionais européias, Koellreutter incorporou outras influências de todos os locais onde esteve. Na Índia, tomou conhecimento da música microtonal, que utilizou em várias de suas composições. Também soube misturar a tecnologia eletrônica, o serialismo e a harmonia acústica aprendida com Paul Hindemith às influências da música brasileira, criando um estilo de composição próprio.

Além de compositor, regente e flautista, Hans-Joachim Koellreutter foi antes de tudo um professor. Em 1941, contratado pelos pais de Tom Jobim,



começou a lecionar piano e harmonia para o futuro criador da Bossa Nova que só tinha 13 anos. Foi seu primeiro professor de música. Além de Jobim, Koellreutter ensinou e influenciou, durante toda sua vida, uma legião de músicos populares e eruditos. Entre eles: DJALMA CORRÊA, CAETANO VELOSO, TOM ZÉ, MOACIR SANTOS, GILBERTO MENDES, MARLOS NOBRE, TIM RESCALA, CLARA SVERNER, GILBERTO TINETTI, MARCELO BRATKE, NELSON AYRES, PAULO MOURA, ROBERTO SION, JOSÉ MIGUEL WISNIK, DIOGO PACHECO, ISAAC KARABTCHEVSKY, JAYME AMATNECKS, JANETE EL HAULI, JOSÉ ROBERTO BRANCO - MAESTRO BRANCO e JÚLIO MEDAGLIA.

Retornou ao Brasil em 1975. Foi diretor do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí, em São Paulo e professor visitante do Instituto de Estudos Avançados da USP. Em 1981 a cidade do Rio de Janeiro lhe oferece o título de cidadão carioca. Nos últimos anos de sua vida morou no centro da cidade de São Paulo, sofrendo do Mal de Alzheimer. Morreu no dia 13 de setembro de 2005 em consequência de uma pneumonia.

Na década de 1960 um novo impulso criativo apareceu com o movimento **Música Nova**, liderado por **GILBERTO MENDES** e **WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA**, fundado em 1963 buscando sintetizar o serialismo com as pesquisas mais recentes sobre microtonalidade, processos eletroacústicos e a música concreta, empregando novos recursos notacionais e reavaliando conceitos da semiótica musical, com grande influência sobre a música para teatro. A paradigmática peça *Beba Coca-Cola*, de Gilberto Mendes sobre texto de Décio Pignatari, causou sensação em sua estréia em 1968 e inaugurou uma tendência multimídia e performática no panorama musical brasileiro.

O principal compositor fundador do Música Nova e co-assinante de seu manifesto é **GILBERTO MENDES** (1922), cujas obras da década de 1960 - como "*Nascemorre*", "*Beba Coca Cola*", "*Santos Football Music*" e "*Vai e vem*" - significaram um rompimento com o passado histórico acadêmico, ao mesmo tempo em que refletiam uma atitude crítica e iconoclasta, apoiada, em várias oportunidades, na poesia concreta.

Trechos do *Manifesto Música Nova* (1963):

*"[...] Reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento). [...]"*

*Transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). Redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. Música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo."*

**GILBERTO MENDES** (1922-2016) - Iniciou seus estudos de música aos 18 anos, no Conservatório Musical de Santos, com SAVINO DE BENEDICTIS e ANTONIETA RUDGE. Praticamente autodidata em composição, compôs sob orientação de CLÁUDIO SANTORO e OLIVIER TONI, e frequentou Ferienkurse fuer Neue Musik de Darmstadt, Alemanha, em 1962 e 1968.

É um dos signatários do *Manifesto Música Nova*, publicado pela revista de arte de vanguarda *Invenção*, de 1963. Foi porta-voz da poesia concreta paulista, do grupo Noigandres. Como consequência dessa tomada de posição, tornou-se um dos pioneiros no Brasil no campo da música concreta, aleatória, serial integral, experimentando ainda novos grafismos, novos materiais sonoros e a incorporação da ação musical à composição, com a criação do teatro musical, do "*happening*".

Também professor universitário, conferencista, colaborador das principais revistas e jornais brasileiros. Gilberto Mendes é o fundador (1962) e ainda o diretor artístico e programador do **Festival Música Nova** de Santos, o mais antigo em seu gênero em toda a América. Como professor convidado, deu aulas em The University of Wisconsin-Milwaukee; e em Tinker Visiting Professor, distinção que somente personalidades como o escritor argentino Jorge Luís Borges e o brasileiro Haroldo de



Campos já tinham recebido.

Além dessas duas distinções no exterior, Gilberto Mendes recebeu, no Brasil, entre outros, o Prêmio Carlos Gomes, do Governo do Estado de São Paulo, e também diversos prêmios da APCA, o I Prêmio Santos Vivo, dado pela ONG de mesmo nome, pela sua obra "*Santos Football Music*", além da indicação para o Primeiro Prêmio Multicultural do jornal "O Estado de São Paulo", a Bolsa Vitae, o prêmio Sergio Mota hors concours 2003 e o título de "Cidadão Emérito" da cidade de Santos, dado pela Câmara Municipal de Vereadores.

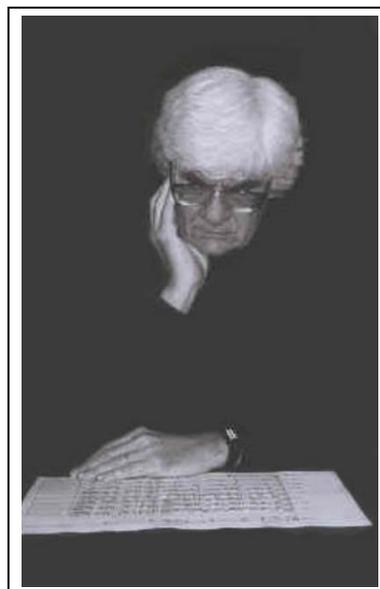
Verbetes com seu nome constam das principais enciclopédias e dicionários mundiais, como o GROVE inglês, o RIEMAN alemão, o importantíssimo Dictionary of Contemporary Music, de John Vinton (USA), e inúmeros outros. Sua obra já foi tocada nos cinco continentes, principalmente na Europa e EUA. Destacam-se, para orquestra, *Santos Football Music* e o *Concerto para Piano e Orquestra*; para grupos instrumentais, *Saudades do Parque Balneário Hotel*, *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamoura*, *Longhorn Trio*, *Rimsky*; para coro, *Beba Coca-Cola*, *Ashmatour*, *o Anjo Esquerdo da História*, *Vila Socó Meu Amor*, e inúmeras peças para piano e canções.

Gilberto Mendes é doutor pela Universidade de São Paulo, onde deu aulas no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes até se aposentar. Seu livro *Uma Odisséia Musical* foi publicado pela Edusp. Faz parte, como membro honorário, da Academia Brasileira de Música, e do Colégio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, com sede no México.

**MARLOS NOBRE DE ALMEIDA** (1939-2024). Iniciou seus estudos musicais em Recife aos 5 anos de idade, no Conservatório Pernambucano de Música. Diplomou-se em piano e matérias teóricas em 1955. Em 1956 prosseguiu seus estudos no Instituto Ernâni Braga do Recife, diplomando-se com distinção em Harmonia e Contraponto em 1959. Em 1958, com uma bolsa de estudos do Departamento de Documentação e Cultura do Recife, participou do I Curso Nacional de Música Sacra, cursando Harmonia, Contraponto e Composição com o PADRE BRIGHENTI.

Posteriormente fez cursos de aperfeiçoamento com H. J. KOELLREUTTER e MOZART CAMARGO GUARNIERI. Em 1963 viajou para Buenos Aires, onde estudou no Instituto Torcuato di Tella, na qualidade de pós-graduado, estudando com ALBERTO GINASTERA, OLIVIER MESSIAEN, AARON COPLAND, LUIGI DALLAPICCOLA e BRUNO MADERNA. A estréia de seu *Divertimento para piano e orquestra* foi em 1965, no Rio de Janeiro, época em que compôs *Ukrimkrinkrin*, para voz e conjunto instrumental. Ocupou a direção musical da Rádio MEC (1971) e do Instituto Nacional de Música da Funarte (1976). Entre 1985 e 1987 esteve na presidência do Conselho Internacional de Música da Unesco, em Paris, a passando a dirigir a Fundação Cultural de Brasília em 1988. Dirigiu a Fundação Cultural do Distrito Federal, entre os anos de 1986 a 1990. Foi o primeiro brasileiro a reger a Royal Philharmonic Orchestra de Londres, em 1990. Ocupou a Cadeira nº 01 da Academia Brasileira de Música.

Nobre morreu no dia 2 de dezembro de 2024, aos 85 anos.



O manifesto do Grupo de Compositores da Bahia veio a ser conhecido em abril de 1966. Ao grupo inicial - constituído em torno do compositor suíço **ERNST WIDMER** na escola de música da cidade nordestina de Salvador - pertenceram, entre outros, LINDEMBERGUE CARDOSO, FERNANDO CERQUEIRA, MILTON GOMES, NIKOLAU KOKRON, JAMARY OLIVEIRA E WALTER SMETAK. A frase única do manifesto mostra, em sua síntese, uma atitude sem quaisquer compromissos e reage à toda tentativa de declaração formal, tal como se evidenciava nos manifestos anteriores:

*“Principalmente, estamos contra todo e qualquer princípio declarado.”*

Atualmente todas as correntes contemporâneas de composição erudita encontram representantes brasileiros, e a música erudita no país segue a tendência mundial de usar livremente tanto elementos experimentais quanto consagrados. Um dado importante foi a introdução da música eletrônica, apesar da relativa defasagem existente no Brasil com relação aos estúdios de criação da Europa e Estados Unidos.

## 12. BOSSA NOVA

A Bossa Nova foi um movimento basicamente urbano, originado no fim da década de 1950 em saraus de universitários e músicos da classe média. De início era apenas uma forma (bossa) diferente de cantar o samba, mas logo incorporou elementos do Jazz e do Impressionismo musical de Debussy e Ravel, e desenvolveu um contorno intimista, leve e coloquial, e baseado principalmente na voz solo e no piano ou violão para acompanhamento, ainda que com refinamentos de harmonia e ritmo.

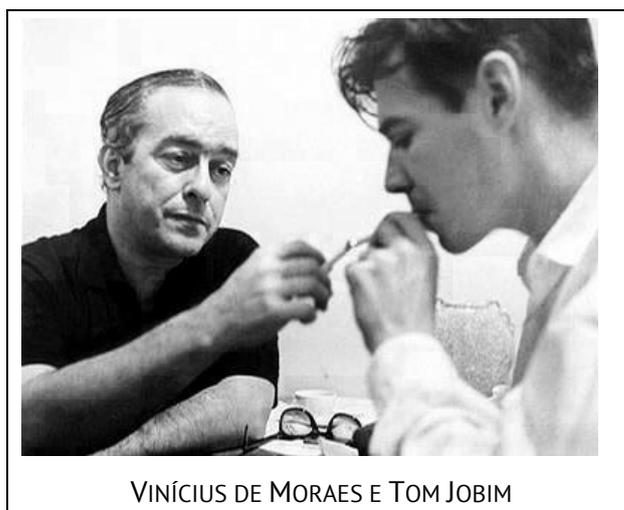
Em meados da década de 1950, a música popular brasileira vivia um momento de impasse, em que os ritmos americanos e caribenhos dominavam o mercado fonográfico. Nesse contexto, um público carioca de elite, do ponto de vista econômico e cultural, redescobriu o samba nascido nos morros e nos subúrbios, criado e interpretado por músicos populares. Esse público era também ouvinte de jazz, que teve influência decisiva, especialmente em sua vertente *cool*, no trabalho de compositores e intérpretes considerados precursores da bossa nova: DICK FARNEY, o conjunto vocal OS CARIOCAS, ANTONIO MARIA, ISMAEL NETO, JOHNNY ALF, NORA NEI, DÓRIS MONTEIRO e MAYSÁ.

Apesar das inovações na área de interpretação, trazidas principalmente das experiências de LÚCIO ALVES e DICK FARNEY no exterior, no início da década de 1950, as músicas consideradas modernas eram sambas-canções do tipo dor de cotovelo, embora com as harmonias já mais trabalhadas, como em *Ninguém Me Ama*, do lendário jornalista ANTONIO MARIA.

Muito ligada à natureza exuberante do Rio de Janeiro e à excelente música que se produzia na América e chegava através de discos e programas de rádio, como o notável *Em Tempo de Jazz*, apresentado por PAULO SANTOS na Rádio JB, a nova geração, alegre e irreverente, criada nas areias limpas das praias de Copacabana e Ipanema e sedenta por novidades, queria retratar sua própria experiência, seus sonhos e estilo de vida.

Um embrião do movimento, já na década de 1950, eram as reuniões casuais, frutos de encontros de um grupo de músicos da classe média carioca em apartamentos da zona sul, como o de **NARA LEÃO**, na Avenida Atlântica, em Copacabana. Nestes encontros, cada vez mais frequentes, a partir de 1957, um grupo se reunia para fazer e ouvir música. Dentre os participantes estavam novos compositores da música brasileira, como BILLY BLANCO, CARLOS LYRA, ROBERTO MENESCAL E SÉRGIO RICARDO, entre outros. O grupo foi aumentando, abraçando também, entre outros, CHICO FEITOSA, LUIZ CARLOS VINHAS, RONALDO BÔSCOLI, JOÃO GILBERTO.

Na mesma época, a partitura da peça *Orfeu da Conceição*, de 1956, projetou mundialmente os nomes de **ANTÔNIO CARLOS JOBIM** (TOM), como compositor, e de **VINÍCIUS DE MORAIS**, como letrista; A peça ganhou versão cinematográfica no filme francês *Orfeu Negro* (1959). Em 1958 foi lançado o disco *Canção de amor demais*, com músicas e arranjos de Tom e Vinícius, com a cantora ELIZETH CARDOSO. Apontado mais tarde como um antecedente direto da bossa nova, o disco apresentava em algumas faixas o violonista **JOÃO GILBERTO**, cuja revolucionária batida sincopada caracterizaria, daí em diante, a bossa nova.



## 12.1. João Gilberto e a bossa nova

O ritmo da bossa nova é uma mistura do ritmo sincopado da percussão do samba numa forma simplificada e a ao mesmo tempo sofisticada, que pode ser tocada num violão (sem acompanhamento adicional), cuja técnica foi inventada por João Gilberto. Quanto à técnica vocal (parte integral do conceito de bossa nova), é uma técnica de cantar em tom de voz uniforme, com voz emitida sem *vibrato*, e com um fraseado disposto de forma única e não-convencional (ora antecipando, ora depois da base rítmica), e de forma a eliminar quase todo o ruído da respiração e outras imperfeições.

Outras das características do movimento eram suas letras que, contrastando com os sucessos de até então, abordavam temáticas leves e descompromissadas. A forma de cantar também se diferenciava da que se tinha na época. Segundo o maestro Júlio Medaglia, "desenvolver-se-ia a prática do canto-falado ou do cantar baixinho, do texto bem pronunciado, do tom coloquial da narrativa musical, do acompanhamento e canto integrando-se mutuamente, em lugar da valorização da 'grande voz'".

Em 1959, era lançado o primeiro LP de João Gilberto, *Chega de saudade*, contendo a faixa-título - canção que até hoje conta com cerca de 100 regravações feitas por artistas brasileiros e estrangeiros. A partir dali, a bossa nova era uma realidade. Além de João, parte do repertório clássico do movimento deve-se as parcerias de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Além de "*Chega de saudade*", os dois compuseram "*Garota de Ipanema*" (1962) outra representativa canção da bossa nova, que se tornou a canção brasileira mais conhecida em todo o mundo, depois de "*Aquarela do Brasil*" (Ary Barroso), com mais de 169 gravações, entre as quais de SARAH VAUGHAN, STAN GETZ, FRANK SINATRA (com Tom Jobim), Ella Fitzgerald entre outros. É de Tom Jobim também, junto com NEWTON MENDONÇA, as canções "*Desafinado*" e "*Samba de uma Nota Só*", dois dos primeiros clássicos do novo gênero musical brasileiro a serem gravados no mercado norte-americano a partir de 1960.



**TOM JOBIM** (25/01/1927 - 08/12/1994) é um dos nomes que melhor representam a música brasileira na segunda metade do século XX. Pianista, compositor, cantor, arranjador, violonista às vezes, é praticamente uma unanimidade quando se pensa em qualidade e sofisticação musical. Nasceu no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, mudando-se logo com a família para Ipanema. Aprendeu a tocar violão e piano tendo tido aulas, entre outros, com o professor alemão KOELLREUTTER, introdutor da técnica dodecafônica no Brasil. Tocava em bares e inferninhos em Copacabana no início da década de 1950, até que em 1952 foi contratado como arranjador pela gravadora Continental. "*Tereza da Praia*", parceria com BILLY BLANCO, gravada por LÚCIO ALVES e DICK FARNEY pela Continental em 1954, foi o primeiro sucesso. Depois disso participou de gravações e compôs com Billy Blanco a "*Sinfonia do Rio de Janeiro*", além de outras parcerias como DOLORES DURAN ("*Se É por Falta de Adeus*", "*Por Causa de Você*"). Em 1956 musicou a peça "*Orfeu da Conceição*" com Vinicius de Moraes, que se tornou um de seus parceiros mais constantes. Dessa peça, fez bastante sucesso a música "*Se Todos Fossem Iguais a Você*", gravada diversas vezes.

O disco "*Canção do Amor Demais*" (1958), de composições de Tom e Vinicius cantadas por Elizeth Cardoso e acompanhadas pelo violão de João Gilberto (em algumas faixas) e orquestra é considerado um marco inaugural da bossa nova, pela originalidade das orquestrações, harmonias e melodias. Inclui, entre outras, "*Canção do Amor Demais*", "*Chega de Saudade*" e "*Eu Não Existo sem Você*".

A concretização da bossa nova como estilo musical veio logo em 1959. O LP "*Chega de Saudade*", de João Gilberto, com arranjos e direção musical de Tom, consolidou os rumos que a música popular brasileira tomaria dali pra frente. No mesmo ano foi a vez de Silvia Telles gravar "*Amor de Gente Moça*", um disco com 12 músicas de Tom, entre elas "*Só em Teus Braços*", "*Dindi*" (com Aloysio de Oliveira) e "*A Felicidade*" (com Vinicius).

Tom foi um dos destaques do Festival de Bossa Nova do Carnegie Hall, em Nova York em 1962. No ano seguinte compôs, com Vinicius, um de seus maiores sucessos e possivelmente a música brasileira mais executada no exterior: "*Garota de Ipanema*". Nos anos de 1962 e 1963 a quantidade de "clássicos" produzidos por Tom é impressionante: "*Samba do Avião*", "*Só Danço Samba*" (com Vinicius), "*Ela É Carioca*" (com Vinicius), "*O Morro Não Tem Vez*", "*Inútil Paisagem*" (com Aloysio), "*Vivo Sonhando*". Nos Estados Unidos gravou discos (o primeiro individual foi *The Composer Of 'Desafinado' Plays*, de 1965), participou de shows e fundou sua própria editora, a Corcovado Music. O sucesso de suas músicas fora do Brasil o fez voltar aos EUA em 1967 para gravar com um dos grandes mitos americanos, FRANK SINATRA. O disco *Francis Albert Sinatra e Antônio Carlos Jobim*, com arranjos de CLAUDIUS OGERMAN, incluiu versões em inglês de músicas de Tom ("*The Girl From Ipanema*", "*How Insensitive*", "*Dindi*", "*Quiet Night of Quiet Stars*") e composições americanas, como "*I CONCENTRATE ON YOU*", de Cole Porter.



TOM JOBIM e FRANK SINATRA

No fim da década de 1960, depois de lançar o disco *Wave* (com a faixa-título, "*Triste*", "*Lamento*" e várias músicas instrumentais), participou de festivais no Brasil, ganhando inclusive o primeiro lugar no III Festival Internacional da Canção da TV Globo com "*Sabiá*", parceria com Chico Buarque, interpretado por CYNARA E CYBELE, do QUARTETO EM CY. "*Sabiá*" conquistou o júri, mas não o público, que vaiou ostensivamente a música diante dos constrangidos compositores.

Aprofundando seus estudos musicais, adquirindo influências de compositores eruditos, principalmente Villa-Lobos e Debussy, Tom Jobim prosseguiu gravando e compondo músicas vocais e instrumentais de rara inspiração, juntando harmonias do jazz (*Stone Flower*) e elementos tipicamente brasileiros, fruto de suas pesquisas sobre a cultura brasileira. É o caso de *Matita Perê* e *Urubu*, lançados na década de 1970, que marcam a aliança entre a sofisticação harmônica de Tom e sua qualidade de letrista. São desses dois discos "*Águas de Março*", "*Ana Luíza*", "*Lígia*", "*Correnteza*", "*O Boto*", "*Ângela*". Também nessa época grava discos com outros artistas, casos de *Elis e Tom*, *Miúcha e Tom Jobim e Edu e Tom*. *Passarim*, de 1987, é a obra de um compositor já consagrado, que pode desenvolver seu trabalho sem qualquer receio, acompanhado por uma banda grande, a NOVA BANDA. Além da faixa-título, "*Gabriela*", "*Luíza*", "*Chanson*", "*Borzequim*" e "*Anos Dourados*" (com Chico Buarque) são os destaques.

Seu último CD, "*Antônio Brasileiro*", foi lançado em 1994, pouco antes da sua morte, em dezembro, nos EUA. Biografias foram lançadas, entre elas *Antônio Carlos Jobim, um Homem Iluminado*, de sua irmã HELENA JOBIM, *Antônio Carlos Jobim - Uma Biografia*, de SÉRGIO CABRAL, e *Tons sobre Tom*, de MÁRCIA CEZIMBRA, TÁRIK DE SOUZA e TESSY CALLADO.

Os shows dos integrantes da bossa nova começaram no âmbito universitário (foi o primeiro movimento musical brasileiro a sair das faculdades) e agregaram inúmeros outros inovadores. De DURVAL FERREIRA ("*Sambop*", "*Batida Diferente*") à precursora SILVIA TELLES (a quem alguns atribuem mais um marco inaugural, "*Foi a Noite*", de Tom e Newton Mendonça, em 1957), LENY ANDRADE e as primeiras formações instrumentais da nova tendência lideradas por gente como OSCAR CASTRO NEVES (e seus irmãos músicos), SÉRGIO MENDES, LUIS CARLOS VINHAS, J.T. MEIRELLES, além do instrumental/vocal TAMBA TRIO (LUIS EÇA, BEBETO, HÉLCIO MILITO) que ao lado do BOSSA 3 (VINHAS, TIÃO NETTO, EDISON MACHADO) daria início a uma febre de conjuntos de piano, baixo e bateria. Foi um momento de efervescência instrumental com o aparecimento de músicos novos como PAULO MOURA, TENÓRIO JUNIOR, DOM UM ROMÃO, MILTON BANANA, EDSON MACIEL, RAUL DE SOUZA e a ascensão de maestros arranjadores como MOACYR SANTOS e EUMIR DEODATO.

O sucesso nos palcos universitários não tirou o intimismo do movimento que concentraria novas forças em *pocket shows* nos minúsculos bares do chamado Beco das Garrafas (nomeado a partir dos projetéis atirados pelos vizinhos contra o barulho) em Copacabana. De lá saíam, paradoxalmente, artistas de uma fase mais extrovertida da bossa como ELIS REGINA (coreografada pelo bailarino americano LENNIE DALE, que também cantava), WILSON SIMONAL e JORGE BEN (atual JORGE BENJOR).

## 12.2. A bossa nova no Carnegie Hall

Em 1962, uma polêmica apresentação de bossa nova no Carnegie Hall de Nova York projetou internacionalmente o movimento. A partir do sucesso estrondoso da versão instrumental de “Desafinado” nos EUA, pela dupla STAN GETZ (sax) e CHARLIE BYRD (guitarra), houve um convite feito por SIDNEY FREY, presidente da Audio-Fidelity, para uma noite de bossa nova no dia 21 de novembro de 1962, no celebrado Carnegie Hall, em Nova York. Após a apresentação a bossa nova foi recebida na Casa Branca, pela primeira-dama JACQUELINE KENNEDY.

De acordo com RUY CASTRO, "quem acompanhou o pandemônio no Rio que antecedeu a viagem para o Carnegie Hall teve a sensação de que nem a escalação dos tripulantes nas caravelas de Pedro Álvares Cabral, para se decidir quem iria descobrir o Brasil, comportou tantas trapalhadas. [...] De repente, todo mundo por aqui tornara-se bossa nova: seresteiros, repentistas, conjuntos de lundu, harpistas e até bem intencionados jazzistas, as conversões foram em massa na vigésima quinta hora". Os críticos, em geral, concederam que algumas apresentações, como as de Tom Jobim, João Gilberto, Oscar Castro Neves e outros poucos, tenham se diferenciado daquele certo clima de feira, com o violonista Bola Sete tocando violão nas costas, tipo da coisa que não tinha nada a ver com bossa nova. Aquela noite não faltou, sequer, a exibição de passistas e percursionistas de escolas de samba do Rio de Janeiro."

## 12.3. Cisão e fim

Embora bem recebida pelo público jovem, a bossa nova era criticada por seu alheamento aos problemas sociais. Em meados da década de 1960, o movimento apresentaria uma espécie de cisão ideológica, formada por MARCOS VALLE, DORI CAYMMI, EDU LOBO e FRANCIS HIME e estimulada pelo Centro Popular de Cultura da UNE. Inspirada em uma visão popular e nacionalista, este grupo fez uma crítica das influências do jazz norte-americano na bossa nova e propôs sua reaproximação com compositores de morro, como o sambista ZÉ KETTI. Um dos pilares da bossa, CARLOS LYRA, aderiu a esta corrente, assim como Nara Leão, que promoveu parcerias com artistas do samba como CARTOLA e NELSON CAVAQUINHO, e baião e xote nordestinos, como JOÃO DO VALE. Nesta fase de releituras da bossa nova, foi lançado em 1966 o antológico LP *Os Afro-sambas*, de VINICIUS DE MORAES e BADEN POWELL.

Um dos maiores expoentes da bossa nova comporia um dos marcos do fim do movimento. Em 1965, Vinícius de Moraes compôs, com Edu Lobo, “Arrastão”. A canção seria defendida por ELIS REGINA no **I Festival de Música Popular Brasileira** (da extinta TV Excelsior), realizado no Guarujá naquele mesmo ano.

No seio dos grandes festivais musicais das TVs da época e no esgotamento da bossa nova, surgia uma geração universitária de compositores e cantores, entre os quais CHICO BUARQUE, GERALDO VANDRÉ e EDU LOBO, que seria idolatrada pela intelectualidade cultural. Era o fim da bossa nova e o início do que se rotularia **MPB**, gênero difuso que abarcaria diversas tendências da música brasileira até o início da década de 1980.

O fim cronológico da bossa não significou a extinção estética do estilo. O movimento foi uma grande referência para gerações posteriores de artistas; duas décadas depois, a bossa ainda influenciaria uma corrente pós-punk inglesa, através do *beije sound* ou *new bossa* de grupos como STYLE COUNCIL, MATT BIANCO (da cantora Basia, que dedicaria uma música a Astrud Gilberto) e EVERYTHING BUT THE GIRL.

## 13. A DÉCADA DE 1960

No decorrer da década de 1960, no seio dos grandes festivais musicais das TVs da época e no esgotamento da bossa nova, delineararam-se na música popular brasileira quatro grandes tendências:

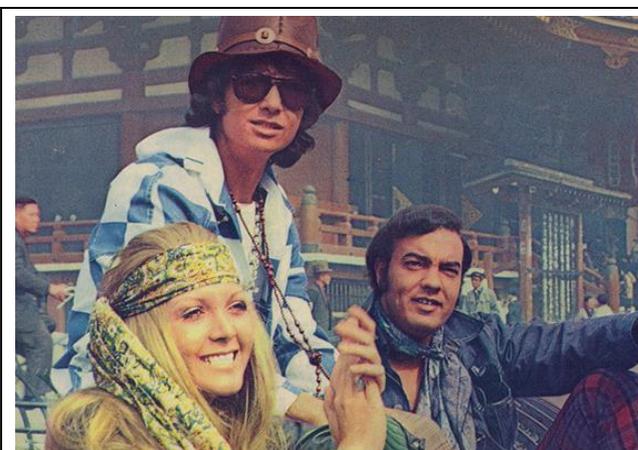
- a primeira era composta por alguns dos artistas que herdaram a experiência da **Bossa Nova** (ou seus próprios representantes), e compunham uma música que estabelecia relações com o samba e o *cool jazz* (grupo no qual pode-se inserir a figura de CHICO BUARQUE);
- um segundo grupo, reunido sob o título **Canção de Protesto**, se recusava a aceitar elementos da música pop estrangeira, em defesa da preservação da cultura nacional frente ao imperialismo cultural, e via a canção, acima de tudo, como um instrumento de crítica política e social (neste grupo destaca-se a figura de GERALDO VANDRÉ);
- um terceiro grupo, interessado em produzir um tipo de música que possuía forte influência do rock inglês e norte-americano, tão em voga no mundo daquele período, e que aqui no Brasil ficou conhecido como **iê-iê-iê** ou **Jovem Guarda** (neste grupo destacam-se artistas como ROBERTO CARLOS, ERASMO CARLOS e WANDERLÉIA).
- e finalmente um quarto grupo, especialmente dedicado a promover experimentações e inovações estéticas na música formado pelo **Tropicalismo** de artistas como CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL e os MUTANTES.

### 13.1. Jovem Guarda

Jovem Guarda foi um movimento surgido na segunda metade da década de 1960, que mesclava música, comportamento e moda. Os integrantes do movimento foram influenciados pelo *Iê-Iê-Iê*, denominação do rock'n'roll das décadas de 1950 e 1960 no Brasil. O termo surgiu a partir da expressão *yeah, yeah, yeah*, presente em algumas canções dos BEATLES, como "*She Loves You*", por exemplo. Em 1964, os Beatles lançaram o filme *A Hard Day's Night*, batizado no Brasil de *Os Reis do Iê-Iê-Iê*.

Os primeiros ídolos do rock nacional foram os irmãos TONY E CELLY CAMPELO que, em 1958, lançaram o compacto "*Forgive Me*"/"*Handsome Boy*", que vendeu 38 mil cópias. Tony gravaria mais dois singles até seu álbum em 1959, e Celly estourou em 1959 com "ESTÚPIDO CUPIDO" (120 mil cópias vendidas)

No começo da década de 1960, surge um capixaba que se tornaria o maior ídolo do rock nacional da década de 1960 e, posteriormente, o maior nome da música brasileira: **ROBERTO CARLOS**, que emplacou dois hits em 1963: "*Splish Splash*" e "*Parei na Contramão*". No ano seguinte, obteve mais sucessos como "*É Proibido Fumar*" e "*O Calhambeque*". Aproveitando o sucesso, a Rede Record lançou o programa *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto ("Rei"), seu amigo ERASMO CARLOS ("Tremendão") e WANDERLÉIA ("Ternurinha"). Já nas primeiras semanas, atingira 90% da audiência.



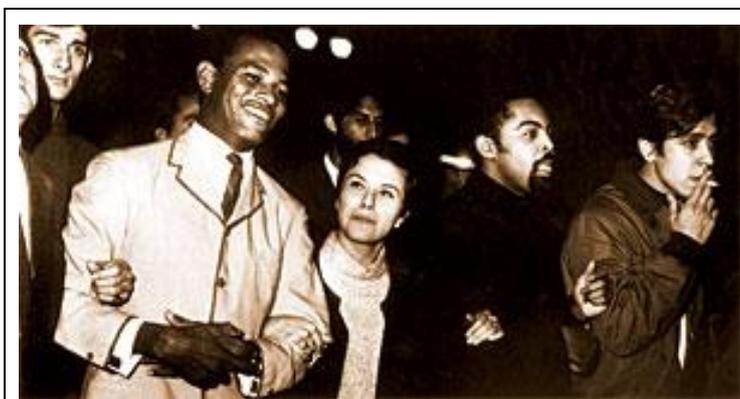
ROBERTO CARLOS, ERASMO CARLOS, WANDERLÉIA

O título do programa foi tirado de um discurso de Lenin, onde dizia "O futuro pertence à jovem guarda porque a velha está ultrapassada". O diferencial do iê-iê-iê e da jovem guarda para a MPB tradicional era que nos acompanhamentos das canções havia sempre as guitarras elétricas substituindo o violão, com letras, melodias e harmonias simples e de fácil apelo popular.

O programa tornou-se popular, com identificação imediata do público jovem, e impulsionou o lançamento de roupas e acessórios. O elenco era composto pelas bandas de rock brasileiras, como RENATO E SEUS BLUE CAPS, GOLDEN BOYS, OS VIPS, TRIO ESPERANÇA, PHOLIAS, THE FEVERS, THE JORDANS, OS INCRÍVEIS, THE JET BLACKS, THE BRAZILIAN BITLES, e cantores como MARTINHA, JERRY ADRIANI, LENO E LÍLIAN, VANUSA, KÁTIA CILENE, WALDIRENE, ENZA FLORI, WANDERLEY CARDOSO, DEMÉTRIO, RONNIE VON, DENY E DINO, entre muitos outros.

Durante muito tempo, o programa foi o líder de audiência das "jovens tardes de domingo", como diz a letra da canção "Jovens Tardes de Domingo", de Roberto Carlos. Mas, a partir do fim de 1967, a audiência começou a cair, provavelmente por superexposição dos artistas, que compareciam a todos os programas para ganhar um salário maior. A disseminação do rock levou a que os artistas que se apresentavam no programa fossem depreciados, acusados de alienados e americanizados, por uma parte do público que preferia as canções dos festivais e depois a Tropicália.

Em 1967, houve uma insólita passeata pública de manifestação contra a "invasão" da guitarra elétrica na música brasileira com participação de ELIS REGINA, JAIR RODRIGUES, ZÉ KÉTI, EDU LOBO, MPB4, GILBERTO GIL e outros, onde se entoaram gritos contra a guitarra e a música norte-americana, a fim de salvar a "pureza da música de raiz brasileira", contra os ritmos estrangeiros e "essas bárbaras guitarras elétricas". Na verdade, um golpe publicitário da TV Record para promover o programa *O Fino da Bossa*, liderado por **ELIS REGINA**, que vinha perdendo audiência para a Jovem Guarda e sua música americanizada.



A passeata de 1967:  
JAIR RODRIGUES, ELIS REGINA, GILBERTO GIL, EDU LOBO

No dia 17 de janeiro de 1968, Roberto Carlos abandonou o comando do programa, deixando a apresentação para Erasmo Carlos e Wanderléa. O cantor, além de ter percebido que o fim estava próximo, estava numa transição, saindo do rock para a *black music (soul/funk)*. Algumas semanas depois, o programa Jovem Guarda foi exibido pela última vez.

Capixaba de Cachoeiro do Itapemirim, aos 9 anos **ROBERTO CARLOS** já chamava a atenção na rádio local imitando o cantor Bob Nelson. Aos 12 mudou-se para Niterói com a família, e começou a fazer amizade com outros rapazes que gostavam de música, especialmente o rock'n'roll que vinha dos Estados Unidos.

Em 1957 formou com alguns amigos, inclusive Tim Maia, o conjunto OS SPUTNIKS. No ano seguinte já era integrante do "The Snakes", junto com Erasmo Carlos. Gravou alguns compactos no final da década de 50 e em 1961 lançou o primeiro LP, *Louco por Você*. A partir daí passou a investir, com apoio da gravadora CBS, no incipiente mercado de música jovem. Para isso juntou-se ao amigo Erasmo e passou a fazer versões e compor músicas como "Splish Splash", "O Calhambeque", "É Proibido Fumar" e outras, criando o primeiro movimento de rock feito no Brasil.

Em 1965 estreou, ao lado de Erasmo e Wanderléa, o programa Jovem Guarda, na TV Record, que daria nome ao movimento.

Roberto Carlos foi um dos primeiros ídolos jovens da cultura brasileira. Além do programa e dos discos, estrelou filmes, inspirados no modelo lançado pelos Beatles na década de 1960. O primeiro longa-metragem, *Roberto*

*Carlos em Ritmo de Aventura*, foi lançado em 1967, seguido por *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-rosa* e *Roberto Carlos a 300km por Hora*.

Na década de 1970, com o esmorecimento do movimento da Jovem Guarda, muda de estilo e torna-se um cantor e compositor basicamente romântico. Foi a partir daí que seu público-alvo deixou de ser o jovem e passou a ser o público adulto. Nessa linha, seus grandes sucessos são "*Detalhes*", "*Emoções*", "*Cafê da Manhã*", "*Força Estranha*", "*Guerra dos Meninos*", "*Fera Ferida*", "*Caminhoneiro*", "*Verde e Amarelo*".

A carreira de Roberto Carlos é superlativa. Seus discos já venderam milhões de cópias e bateram recordes de vendagem (em 1994 bateu a marca de 70 milhões de discos vendidos). Fez milhares de shows em centenas de cidades, no Brasil e no exterior. Seu fã-club é um dos maiores de todo o mundo. Dezenas de artistas já fizeram regravações de suas músicas. Já lançou discos em espanhol e inglês, em diversos países. Atualmente continua se apresentando com frequência e todo ano produz um especial que vai ao ar na semana do Natal pela TV Globo, mesma época do lançamento dos seus discos anuais.

## 13.2. Tropicália

A **Tropicália**, **Tropicalismo** ou **Movimento tropicalista** foi um movimento cultural brasileiro da década de 1960, que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o pop-rock e o concretismo); misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha objetivos comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final dos anos 1960. O movimento manifestou-se principalmente na música (cujos maiores representantes foram CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL, GAL COSTA, TORQUATO NETO, OS MUTANTES e TOM ZÉ); manifestações artísticas diversas, como as artes plásticas (destaque para as figuras de HÉLIO OITICICA e LÍGIA CLARK) e o teatro brasileiro (sobretudo nas peças anárquicas de JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA). Um dos maiores exemplos do movimento tropicalista foi uma das canções de Caetano Veloso, denominada exatamente de "*Tropicália*".

Grande parte do ideário do movimento possui algum tipo de relação com as propostas que, durante as décadas de 1920 e 30, os artistas ligados ao **Movimento antropofágico** promoviam (MÁRIO DE ANDRADE, TARSILA DO AMARAL, OSWALD DE ANDRADE, ANITA MALFATTI, MENOTTI DEL PICHIA, PAGU entre outros): são especialmente coincidentes as propostas de digerir a cultura exportada pelas potências culturais (como a Europa e os EUA) e regurgitá-la após a mesma ser mesclada com a cultura popular e a identidade nacionais (que em ambos os momentos não estava definida, sendo que parte das duas propostas era precisamente definir a cultura nacional como algo heterogêneo e repleto de diversidade, cuja identidade é marcada por uma não identidade mas ainda assim bastante rica). A grande diferença entre as duas propostas (a antropofágica e a tropicalista) é que a primeira estava interessada na digestão da cultura erudita que estava sendo exportada, enquanto os tropicalistas incorporavam todo tipo de referencial estético, seja erudito ou popular. O movimento, neste sentido, foi bastante influenciado pela estética da **pop art** e reflete no Brasil algumas das discussões de artistas pop (como ANDY WARHOL).

O Tropicalismo também manifestou-se como um desdobramento do **Concretismo** da década de 1950 (especialmente da Poesia concreta). A preocupação dos tropicalistas em tratar a poesia das canções como elemento plástico, criando jogos linguísticos e brincadeiras com as palavras, é um reflexo do Concretismo.



CAETANO VELOSO E GILBERTO GIL em 1968.

Consideradas como marcos oficiais do novo movimento, as canções “*Alegria, Alegria*” (de Caetano) e “*Domingo no Parque*” (de Gil) chegaram ao público já provocando muita polêmica, no **III Festival da Música Popular Brasileira** da **TV Record**, em outubro de 1967. As guitarras elétricas da banda argentina BEAT BOYS, que acompanhou Caetano, e a atitude roqueira dos MUTANTES, que dividiram o palco com Gil, foram recebidas com vaias e insultos pela chamada linha dura do movimento estudantil. Para aqueles universitários, a guitarra elétrica e o rock eram símbolos do imperialismo norte-americano e, portanto, deviam ser rejeitados do universo da música popular brasileira. No entanto, não só o júri do festival mas grande do público aprovou a nova tendência. A canção de Gil saiu como vice-campeã do festival, que foi vencido por *Ponteio* (de Edu Lobo e Capinam). E, embora tenha terminado como quarta colocada, *Alegria, Alegria* tornou-se um sucesso instantâneo nas rádios do país, levando o compacto simples com a gravação de Caetano a ultrapassar a marca de 100 mil cópias vendidas.

A repercussão do festival estimulou a gravadora Philips a acelerar a produção de LPs individuais de Caetano e Gil, que vieram a ser seus primeiros álbuns tropicalistas. Se Gil já contava nos arranjos com a bagagem musical contemporânea do maestro ROGÉRIO DUPRAT, para o disco de Caetano foram arregimentados outros três maestros ligados à música de vanguarda: JÚLIO MEDAGLIA, DAMIANO COZZELA e SANDINO HOHAGEN.

Mas o movimento só passou a ser chamado de tropicalista a partir de 5 de fevereiro de 1968, dia em que NELSON MOTTA publicou no jornal Última Hora um artigo intitulado “A Cruzada Tropicalista”. Nele, o repórter anunciava que um grupo de músicos, cineastas e intelectuais brasileiros fundara um movimento cultural com a ambição de alcance internacional. O efeito foi imediato: Caetano, Gil e os Mutantes passaram a participar com frequência de programas de TV, especialmente do comandado por ABELARDO “CHACRINHA” BARBOSA, o irreverente apresentador que virou ícone do movimento.

Em maio de 1968, o estado-maior tropicalista gravou em São Paulo ***Tropicália ou Panis et Circensis***, álbum coletivo com caráter de manifesto. Caetano coordenou o projeto e selecionou o repertório, que destacou canções inéditas de sua autoria, ao lado de outras de Gil, TORQUATO NETO, CAPINAM e TOM ZÉ. Completavam o elenco os Mutantes, GAL COSTA e NARA LEÃO, além do maestro ROGÉRIO DUPRAT, autor dos arranjos. Ritmos como o bolero e o baião, ao lado da melodramática canção *Coração Materno* (de VICENTE CELESTINO), recriada por Caetano no disco, indicavam o procedimento tropicalista de enfatizar a cafonice, o aspecto kitsch da cultura brasileira. Afinados com a contracultura da geração hippie, os tropicalistas também questionaram os padrões tradicionais da chamada boa aparência, trocando-a por cabelos compridos e roupas extravagantes.

Com tantas provocações ao *status quo*, as reações à Tropicália também tornaram-se mais contundentes. Durante o III Festival Internacional da Canção, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, em setembro, ao defender com os Mutantes a canção “*É Proibido Proibir*”, que compôs a partir de um slogan do movimento estudantil francês do mesmo ano, Caetano foi agredido com ovos e tomates pela platéia. O compositor reagiu com um discurso, que se transformou em um histórico *happening*: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?”, desafiou o irado baiano.

Em outubro, os tropicalistas conseguiram um programa semanal na TV Tupi. Com roteiro de Caetano e Gil, *Divino, Maravilhoso* contava com todos os membros do grupo, além de convidados como JORGE BEN, PAULINHO DA VIOLA e JARDS MACALÉ. Os programas eram concebidos como *happenings*, repletos de cenas provocativas. Nessa época, com o endurecimento do regime militar no país, as interferências do Departamento de Censura Federal já haviam se tornado costumeiras; canções tinham versos cortados, ou eram mesmo vetadas integralmente. A decretação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, oficializou de vez a repressão política a ativistas e intelectuais. As detenções de Caetano e Gil, em 27 de dezembro, com o subsequente auto-exílio dos dois em Londres, precipitaram o fim da Tropicália como movimento generalizado.

Apesar de ter se revelado tão explosiva quanto breve, com pouco mais de um ano de vida oficial, a Tropicália seguiu influenciando grande parte da música popular produzida no país pelas gerações seguintes. Até mesmo em trabalhos posteriores de medalhões da MPB mais tradicional, como Chico Buarque e Elis Regina, pode-se encontrar efeitos do "som universal" tropicalista.

Descendentes diretos ou indiretos do movimento continuaram surgindo em décadas posteriores, como o cantor NEY MATOGROSSO (e o conjunto SECOS & MOLHADOS), e a vanguarda paulistana do final da década de 1970, que incluía ARRIGO BARNABÉ, ITAMAR ASSUMPÇÃO e o GRUPO RUMO. Ou, já na década de 1990, o compositor pernambucano CHICO SCIENCE, um dos líderes do movimento pernambucano MANGUE BIT, que misturou pop eletrônico com ritmos folclóricos locais. Nomes importantes do pop internacional, como DAVID BYRNE, BECK e KURT COBAIN, já se declararam fãs influenciados pela Tropicália. .

Nascido em Salvador (26/06/1942), **GILBERTO PASSOS GIL MOREIRA** passou a infância em Ituaçu, no interior da Bahia, onde começou a se interessar pela música das bandas da cidade e pelo que ouvia no rádio, como ORLANDO SILVA e LUIZ GONZAGA. No fim da década de 1950, João Gilberto se torna uma influência importante para Gil, que passa a tocar violão. Na faculdade, faz contato com a música erudita contemporânea por meio do vanguardista grupo de compositores da Bahia, que incluía WALTER SMETAK e HANS JOACHIM KOELLREUTTER. Em 1962 conhece CAETANO VELOSO, MARIA BETHÂNIA e GAL COSTA. No ano seguinte, com a entrada de TOM ZÉ no grupo, fazem o show "*Nós, Por Exemplo*", no Teatro Vila Velha, em Salvador, que inaugura a carreira dos quatro artistas. Logo em seguida Gilberto Gil se muda para São Paulo, onde trabalha na empresa Gessy-Lever durante o dia e frequenta bares e casas de show durante a noite. É nessa época que conhece CHICO BUARQUE, TORQUATO NETO e CAPINAM. Começa a se tornar mais famoso no programa de televisão *O Fino da Bossa*, comandado por ELIS REGINA.

Seu primeiro LP, "*Louvação*", é de 1967. Já radicado no Rio de Janeiro, Gil participa de festivais da Record e da TV Rio e chega a ter seu próprio programa na TV Excelsior, o *Ensaio Geral*. No 3º Festival da Record, em 1967, Gil toca "*Domingo no Parque*" acompanhado pelos Mutantes, uma das músicas mais impactantes do festival, classificada em segundo lugar.

Em 1968 lançou o LP "*Gilberto Gil*", dando início ao Tropicalismo, e tendo ele e Caetano Veloso como principais figuras. Em 1969 foi preso pela ditadura militar, e lançou a irônica "*Aquele Abraço*", uma de suas músicas mais famosas. Em seguida partiu com Caetano para o exílio na Inglaterra. Voltou em janeiro de 1972, para um show em que lançou músicas como "Oriente" e "Back In Bahia", do seu disco seguinte, "*Expresso 2222*".

Desde o final da década de 1960 Gilberto Gil se consolidou como uma das mais criativas e influentes personalidades da música brasileira. Sempre em sintonia com o que ocorre de novo na música mundial, seus discos são lançados em diversos países e sua carreira internacional já lhe rendeu inclusive um Grammy na categoria Melhor Disco de World Music em 1998, pelo álbum "*Quanta Ao Vivo*".

Em 1972, revitalizou a cultura nordestina no LP *Expresso 2222*, mais tarde, reviu a brejeirice sertaneja em *Refazenda*. Em 1979, o álbum *Realce* foi um divisor de águas em sua carreira, quando começou a flertar com o reggae e o pop. São desta fase ainda os LPs *Luar*, *Um Banda Um*, *Extra*, *Raça Humana*, *Dia Dorim*, *Noite Neon* e *O Eterno Deus Mu Dança*. Sua atualidade pode ser percebida por meio de seus discos, caso do pioneiro CD *MTV/Unplugged* (1994), que lançou uma verdadeira mania de discos acústicos no Brasil, e de *Tropicalia 2* (ao lado de Caetano Veloso), em que flerta com o rap na faixa "*Haiti*". Gilberto Gil foi vereador em Salvador, ex-ministro da Cultura, e milita por causas ecológicas no Partido Verde.



GILBERTO GIL em 1972.

## 14. BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

Esta bibliografia foi organizada de forma a complementar e incentivar o aprofundamento nos vários aspectos da música brasileira, da qual a presente Apostila representa apenas uma introdução. Assim, ele indica locais e classificações onde as referências poderão ser encontradas fisicamente, especialmente voltadas para os alunos dos cursos técnicos em música (Regência, Canto, etc.) da Etec de Ourinhos (Centro Paula Souza – SP)

ALMEIDA, Renato. **Vivência e projeção do folclore**. Rio de Janeiro: Agir, 1971. 161 p. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 396 / A447v.

ALVES, Henrique. **Sua excelência o samba**. São Paulo: Palma, 1968: Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); classificação: 780:981 a474s

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil** (3 volumes). São Paulo: Martins, 1959. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 390 / A553d.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1965. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780 / A553a.

ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. Classificação: 781.781 / A553m

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Que é folclore**, O. 10.ed.. São Paulo: Brasiliense, 1982. 109 p. (Coleção Primeiros Passos). Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 398 / B817q.

BUENO, André. **Bumba-meu-boi maranhense em São Paulo**. São Paulo: Nankin, 2001.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba**. RJ: Fontana, 1974. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP).

CALDEIRA, Jorge. **Noel Rosa: De Costa para o Mar**. São Paulo: Brasiliense, 1982 (Coleção Encanto Radical; 02). Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 927 / C691n.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa: e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978. 358 p. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780 / C199b.

CARPENTIER, Alejo. **Villa Lobos: Seleção de textos do Arquivo do Estado de São Paulo**. Tradução de Emir Sader e J. Jota de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial, 1991. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780 / C297v.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Ismael Silva: Samba e Resistência**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780 / C328i.

CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 398 / C336d.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

**Clássicos do choro brasileiro, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth**. São Paulo: Global Choro Music, 2007. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); classificação: 781 c614c

D'ASSUMPÇÃO, José Teixeira. **Curso de folclore musical brasileiro**. Rio de Janeiro : Freitas Bastos, 1967. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 398 / D231c.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro: História do Chorinho, o que Ouvir, o que Ler**. Rio de Janeiro: JZE, 2003.

DINIZ, Andre; LINS, Juliana. **Noel Rosa**. São Paulo: Moderna, 2008 (Coleção Mestres da Musica no Brasil). Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 927 / D585n.

**Enciclopédia Mirador Internacional**. Rio de Janeiro : Enciclopaedia Brittanica do Brasil, 1984. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP).

FERNANDES, Juvenal. **Do sonho à conquista: Carlos Gomes**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1996. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP).

**Folclore do Litoral Norte de São Paulo**, O. Rossini Tavares de Lima... /et.al./. Rio de Janeiro / São Paulo: MEC / SEAC / Universidade de Taubaté, 1981. Classificação: 398 / F633f .

GIARDELLI, Élsie da Costa. **Ternos de congos - Atibaia**. Rio de Janeiro: MEC-SEC-FUNARTE, 1981. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); classificação: 394.3 G519.

GIFFONI, Maria Amália Correa. Danças **Folclóricas Brasileiras e suas aplicações educativas**. São Paulo – Melhoramentos, 1973. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP).

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Fred de Góes. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura comentada). Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 869.908 / G463g.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil: todas as letras**; incluindo letras comentadas pelo compositor. Organização Carlos Rennó; textos de Arnaldo Antunes e José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 784 / G463g.

GIL-MONTEIRO, Martha. **Pequena Notável, A: uma biografia não autorizada de Carmen Miranda**. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Record, 1989. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 920.7 / G488p.

JOBIM, Helena. **Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 927 / J62a.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: Dos primórdios ao início do século XX**. 2. ed.. Porto Alegre (RS): Movimento, 1977. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780 / K47h.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre (RS): Movimento, 1986. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780 / K47v.

LIMA, Rossini Tavares de. **ABC do Folclore**. 5.ed.. São Paulo: Ricordi, 1972. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 398 / L732a.

MARIZ, Vasco. **Figuras da Música Brasileira Contemporânea**. 2ª ed. São Paulo: Universidade de Brasília, 1970. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780 / M343f.

MELO, Zuza Homem de. **A era dos festivais - uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); classificação: 780.7981 m527e

MIRANDA, Marlui. **Ihu: todos os sons**. São Paulo: Árvore da Terra, 1995. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780 / M672i.

MORAES FILHO, Melo. **Festas e tradições populares do Brasil**. prefácio de Sílvio Romero. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia /Edusp, 1979. 55. (Reconquista do Brasil). Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 398 / M827f.

MORAES, Vinicius de. **Vinicius de Moraes**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Abril Educação, 1980. 100 p. (Literatura Comentada). Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 869.908 / M827v .

MORAIS, Manuel. **Modinhas, lundus e cançonetas - com acompanhamento de viola** . Lisboa: Imprensa Nacional, 2000. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP).

MOTA, Leonardo. **Cantadores**. Prefácio de Luis da Câmara Cascudo. 4.ed. . Rio de Janeiro / Brasília: Cátedra / INL, 1978. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 398 / M917c.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do norte**. Prefácio de Herman Lima. 4.ed. . Rio de Janeiro / Brasília: Cátedra / INL, 1976. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 398 / M917v.

**Música popular brasileira hoje**. Organizado por Arthur Nastrovski. São Paulo: PubliFolha, 2002. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 781 / M987m.

**Nova enciclopédia ilustrada Folha**. São Paulo: PubliFolha, 1996. Vol. 1 (A-I). Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 030 / N935n.

PALMA, Enos Da Costa; CHAVES JR, Edgar de Brito. **As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos**. Companhia Editorial Americana, s.d. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); classificação: 781 p171 b

PELLEGRINI FILHO, Américo. **Folclore paulista**: documentário e calendário. 2.ed.. São Paulo : Cortez / Secretaria de Estado da Cultura, 1985. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 390 / P386f.

PERRONE, Charles A.. **Letras e letras da Música Popular Brasileira**. Trad.de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro : Elo, 1988. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780.981 / P459l.

PUGIALLI, Ricardo. **Almanaque da Jovem Guarda**: nos embalos de uma década cheia de brasa, mora?. São Paulo: Ediouro, 2006, Classificação: R / 780.981 / P978a.

RANGEL, Lucia Helena Vitalli. **Festas juninas, festas de São João** : Origens, tradições e história. São Paulo: Casa do Editor / Publishing Solutions, 2002 / 2008. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 394 / R196f.

RIBEIRO, M. de Lourdes Borges. **Moçambique**. Rio de Janeiro: MEC-SEC-FUNARTE, *Cadernos de Folclore* 32, 1981. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); classificação: 394:3 R484m

RICARDO, Sérgio. **Quem quebrou meu violão: Uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90**. Rio de Janeiro: Record, 1991. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 784.5 / R488q.

ROSA, Noel. **Noel Rosa**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por João Antonio. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Literatura comentada). Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 869.908 / R788n.

SALVATORE, Ruberti. **O Guarani e Colombo, de Carlos Gomes**: Estudo histórico e crítico, análise musical. Rio de Janeiro: Laudes - MEC, 1972. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 782 / R895g.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1980. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780.42 / S232m.

SEVERINO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo, Ed. 34, 2008. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP).

**Songbook Cancioneiro Jobim- obras completas.** RJ: Jobim Music 2001.

**Songbook: O melhor de Roberto Carlos.** Rio de Janeiro: Ed. Vitale. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); classificação: 781 c284M.

**Songbook: O melhor do Choro brasileiro.** Rio de Janeiro: Ed. Vitale. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP).

**Songbooks: Chico Buarque, Ary Barroso, Gilberto Gil, Djavan, Bossa Nova, Noel Rosa, Joao Donato, Dorival Caymmi, Tom Jobim.** Rio de Janeiro: Ed. Lumiar. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP).

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música.** São Paulo: Brasiliense, 1982. 189 p. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira). Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780 / S773m.

VARGENS, Joao Baptista (org.) . **Notas musicais cariocas.** Petrópolis: Vozes, 1986. Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); classificação: 780:981 n899n

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889).** São Paulo: Martins, 1977. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780.981 / V331r.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso.** Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por João Antonio. São Paulo: Abril Educação, 1981 (Literatura comentada). Biblioteca do Centro Cultural Tom Jobim (Ourinhos - SP); classificação: 780.981 v443c

WORMS, Luciana Salles; Costa, Wellington Borges. **Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular.** Curitiba: Nova Didática, 2002. Biblioteca Municipal Tristão de Ataíde (Ourinhos - SP); classificação: 780.981 / W928b.

## 14.1. Sites da Web – consultados e de referência

*Agenda do Samba & Choro.* Portal da Web <<http://www.samba-choro.com.br/>>. Acesso em: 19 Fev. 2011.

*Ary barroso – Site oficial.* Site da Web <<http://www.arybarroso.com.br/>>. Acesso em: 19 Fev. 2011.

*Barro e cordas.* Blog da Web <<http://barroecordas.blogspot.com/>>. Acesso em 19 Fev. 2011.

Biblioteca Nacional de Portugal. **Antônio José da Silva <<O Judeu>>** . Documento da Web < <http://purl.pt/922/1/> >. Acesso em 19 Fev. 2011.

*CliqueMusic.* Portal da Web <<http://cliquemusic.uol.com.br/>>. Acesso em: 19 Fev. 2011.

**Coleção Folha de música clássica 20 -VILLA-LOBOS, CARLOS GOMES, MONCAYO E GINASTERA.** Documento da web <<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/20/biografia-2.html> > . Acesso em 19/Fev/2011.

*Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.* Portal da Web < <http://www.dicionariompb.com.br/> >. Acesso em: 19 Fev. 2011.

*E-Biografias.* Portal da Web < <http://www.e-biografias.net/biografias/> > Acesso em: 19 Fev. 2011.

EGG, André. **A Carta Aberta De Camargo Guarnieri** . R. cient./FAP, Curitiba, v.1, p., jan./dez. 2006; documento online <[http://www1.fapr.br/Revista/PDF/ANDRE\\_EGG.PDF](http://www1.fapr.br/Revista/PDF/ANDRE_EGG.PDF)>. Acesso em: 19 Fev. 2011.

*Flickr- Galeria de Dario Castro Alves.* Documento da Web <<http://www.flickr.com/photos/dariocastroalves/>> . Acesso em: 19 Fev. 2011.

*Info Escola. Viola Caipira.* Documento da Web <<http://www.infoescola.com/musica/viola-caipira/>>. Acesso em 19Fev2011.

*Instituto Moreira Salles – Acervo musical.* Portal da Web <<http://acervo.ims.uol.com.br/>>. Acesso em: 19 Fev. 2011.

- LAPICCIRELLA, Roberto. *Carnaval - História- Ao chiado brasileiro*. Site da Web <<http://aochiadobrasileiro.webs.com/>>.  
Acesso em: 19 Fev. 2011.
- Museu de Música de Mariana. – *Acervo*. Portal da Web <[http://www.mmmariana.com.br/preview/pesquisa\\_pgs/01\\_acervo.htm](http://www.mmmariana.com.br/preview/pesquisa_pgs/01_acervo.htm)> .  
Acesso em: 19 Fev. 2011.
- PAPAROTTI, Cyrene. **Lo Schiavo by A. Carlos Gomes**. Documento da Web < <http://www.gounin.net/ACGUS/loschiavo.html> > .  
Acesso em 19 Fev. 2011.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela . **Quatro Manifestos Brasileiros**. Montevideo: Latinoamérica Música; site da Web < <http://www.latinoamerica-musica.net/> > . Acesso em: 19 Fev. 2011.
- Portal Hoje. **Berimbau - história da capoeira**. Documento da Web < <http://www.portalhoje.com/tag/berimbau> > . Acesso em 19 Fev. 2011.
- RENNÓ, Carlos. **Pixinguinha**. Documento da Web <<http://www2.uol.com.br/pixinguinha/home.htm>> . Acessado em 19 Fev. 2011.
- SILVA, Fernando Correa da (org.). *Vidas lusófonas – biografias*. Portal da Web <<http://www.vidaslusofonas.pt/index.htm>> .  
Acesso em 19/Fev/2011.
- Só biografias - textos compilados e digitados pelo Prof. Carlos Fernandes. Portal da Web < <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/> > . Acesso em 19 Fev. 2011.
- TV Cultura Especiais: Villa-Lobos**. Documento da Web <<http://www.tvcultura.com.br/villa-lobos/obra>> . Acesso em 19/Fev/2011.
- Viola Caipira . Portal da Web < <http://www.violacaipira.com.br/musicabrasileira/> > . Acesso em: 19 Fev. 2011.
- Wikipédia. Portal da Web < <http://wikipedia.org> > . Acesso em: 19 Fev. 2011.
- Youtube. Portal da Web < <http://www.youtube.com> > . Acesso em: 19 Fev. 2011.