

## ARTIGOS

✘ [Editorial](#)

✘ [Expediente](#)

✘ [De Historiadores](#)

✘ [Dos Alunos](#)

✘ [Arqueologia](#)

✘ [Perspectivas](#)

✘ [Professores](#)

✘ [Entrevistas](#)

✘ [Reportagens](#)

✘ [Artigos](#)

✘ [Resenhas](#)

✘ [Envio de Artigos](#)

✘ [Eventos](#)

✘ [Curtas](#)

✘ [Instituições  
Associadas](#)

✘ [Nossos Links](#)

→ [Destaques](#)

→ [Fale Conosco](#)

→ [Cadastro](#)

→ [Newsletter](#)

**Música Clássica no Brasil, fenômeno de transplantação(Parte 1)**

por Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro e Ana Carla Vannucchi

Sobre o artigo<sup>[1]</sup>

Sobre o autor<sup>[2]</sup>

Sobre a autora<sup>[3]</sup>

Ir para a [Segunda Página](#)

**Distraídos venceremos**

Por falta de uma história própria, a classe dominante brasileira<sup>[4]</sup> sempre recebeu as ideias europeias fora do contexto, utilizando-as como mera ostentação ornamental; e as classes populares ficaram responsáveis pelo aspecto criativo<sup>[5]</sup>, com um ceticismo em relação aos dogmas bem traduzido pelo verso de Leminski<sup>[6]</sup>: "Distraídos venceremos" (1983); e nas letras de alguns sambas como *Caviar*, de Zeca Pagodinho (2002):

*Você sabe o que é caviar?*

*Nunca vi, nem comi, eu só ouço falar*

*Você sabe o que é caviar?*

*Nunca vi, nem comi, eu só ouço falar*

*Caviar é comida de rico curioso fico, só sei que se*

*come*

*Na mesa de poucos fartura adoidado*

*Mas se olha pro lado depara com a fome*

*Sou mais ovo frito, farofa e torresmo*

*Pois na minha casa é o que mais se consome*

*Por isso, se alguém vier me perguntar*

*...O que é caviar, só conheço de nome*

*E dessa iguaria até posso provar*

*Geralmente quem come esse prato tem bala na agulha*

*Não é qualquer um*

*Quem sou eu pra tirar essa chinfra*

*Se vivo na vala pescando muçum*

*Mesmo assim não reclamo da vida*

*Apesar de sofrida, consigo levar*

*Um dia eu acerto numa loteria*

*E dessa iguaria até posso provar*

*Ou O pequeno burguês, de Martinho da Vila (1969):*

*Felicidade*

*Passei no vestibular*

*Mas a faculdade*

*É particular*

*Particular, ela é particular*

*Particular, ela é particular*

*Livros tão caros*

*Tanta taxa pra pagar*

*Meu dinheiro muito raro*

*Alguém teve que emprestar*

*Que emprestar, alguém teve que emprestar (bis)*

*Morei no subúrbio*

*Andei de trem atrasado*

*Do trabalho ia pra aula*

*Sem jantar e bem cansado*

*Mas lá em casa à meia noite*

*Tinha sempre a me esperar*

*Um punhado de problemas*

*E crianças pra criar*

*Pra criar, só criança pra criar (bis)*

*Mas felizmente*

*Eu consegui me formar*

*Mas da minha formatura*

*Nem cheguei a participar*

*Faltou dinheiro pra beca*

*E também pro meu anel*

*Nem o diretor careca*

*Entregou o meu papel*

*O meu papel, meu canudo de papel (bis)*

*E depois de tantos anos*

*Só decepções, desenganos*

*Dizem que sou burguês*

*Muito privilegiado*

*Mas burgueses são vocês*

*Eu não passo de um pobre coitado*

*E quem quiser ser como eu*

*Vai ter é de penar um bocado*

*Um bom bocado, vai penar um bom bocado (bis)*

Refutando o racismo e a "dialética do ressentimento"<sup>[7]</sup>, a imaginação popular brasileira reduziu tudo ao que se passa no Sambódromo. Colocando a "sublimidade dos dominantes" (BOURDIEU, 1979) na avenida, o Carnaval brasileiro tornou-se uma superprodução da indústria cultural, com suas adaptações tecnológicas de tradições portuguesas, africanas e venezianas; os personagens típicos do romance francês, e os elementos cênicos de todas as origens (cf. LESSA, p. 249). Tudo isso muito bem descrito pelo samba *Vai passar*, de Chico Buarque<sup>[8]</sup> — um verdadeiro hino nacional em ritmo de samba, comparável à *Marselhesa* ou ao *Star Spangled Banner*:

*Vai passar nessa avenida um samba popular*

*Cada paralelepípedo da velha cidade essa noite*

*vai se arrepiar*

*Ao lembrar que aqui passaram sambas imortais*

*Que aqui sangraram pelos nossos pés*

*Que aqui sambaram nossos ancestrais*

*Num tempo página infeliz da nossa história,*

*Passagem desbotada na memória*

*Das nossas novas gerações*

*Dormia a nossa pátria mãe tão distraída*

*Sem perceber que era subtraída*

*Em tenebrosas transações*

*Seus filhos erravam cegos pelo continente,*

*Levavam pedras feito penitentes*

*Erguendo estranhas catedrais*

*E um dia, afinal, tinham o direito a uma alegria*

*fugaz*

*Uma ofegante epidemia que se chamava*

*carnaval,*

*O carnaval, o carnaval*

*Vai passar, palmas pra ala dos barões famintos*

*O bloco dos napoleões retintos*

*E os pigmeus do boulevard*

*Meu Deus, vem olhar, vem ver de perto uma*

*cidade a cantar*

*A evolução da liberdade até o dia clarear*

*Ai que vida boa, ô lerê,*

*Ai que vida boa, ô lará*

Destarte, joga-se o jogo da cultura com blefe, desenvoltura e bom humor, fazendo supor uma verdadeira familiaridade com o *habitus* da cultura dominante<sup>[9]</sup>.

### "A aventura de uma música inclassificável"<sup>[10]</sup>

Os espanhóis criaram ao longo do século XVI, em suas colônias americanas, várias universidades. No entanto, os portugueses — que tinham uma larga experiência colonial — não desejavam a formação de uma elite letrada<sup>[11]</sup>; da mesma forma para a imprensa, proibida ou controlada pelo monopólio real até a independência, em 1822. Os colégios dos jesuítas eram portanto os principais responsáveis pelo ensino, e sua expulsão em 1759 abriu um grande vazio na já pobre instrução colonial<sup>[12]</sup>.

A música nas primeiras escolas da Companhia de Jesus no Brasil do século XVI estava longe do esplendor da música coral europeia que era o centro da vida religiosa, e a "música dos negros e das classes baixas foi sempre citada por cronistas e viajantes sem nenhuma preocupação de notação musical"<sup>[13]</sup>. Não há nenhuma partitura dos séculos XVI e XVII. Os documentos falam de música de dança e de canto coletivo tocados por "gaita portuguesa" (fole); flauta, pandeiro e adufe (pandeiro quadrado árabe); atabaque e tamboril; e viola bracarense<sup>[14]</sup>; o berimbau de boca (*scaccia pensiero/jaw harp*), castanholas e trompetes.

Para os rituais religiosos fala-se do órgão para os hinos, o cantochão e a polifonia primitiva<sup>[15]</sup> ibérica (canto de órgão).

A canção urbana de autor acompanhada pela viola bracarense aparece já em meados do século XVI, com Gregório de Mattos (cf. Tinhorão, 1998, p. 57), e o ensino musical era feito através das Artinhas — tratados teóricos manuscritos que circulavam no Brasil colonial (RICCIARDI, 2000) e as primeiras orquestras amadoras vem à luz somente no século XVIII. Tudo isso misturado com os cantos indígenas, recolhidos, entre outros, por viajantes estrangeiros como Jean de Léry<sup>[16]</sup> (século XVI) e os alemães Martius e Spix, no começo do século XIX.

Entre as formas praticadas pelas classes populares e depois pela burguesia dos salões do século XIX, estavam o erótico e sarcástico Lundu e as líricas Modinhas — pequenas canções equivalentes à *ariette* francesa. Encontra-se já "a aventura de uma música inclassificável"<sup>[17]</sup> quando um cronista daquele século diz: "a música sacra das festas religiosas é misturada com frequência aos ritmos populares portugueses e espanhóis, provando que os territórios entre o sacro e o profano; o popular e o erudito não estavam ainda estabelecidos" (apud RICCIARDI, 2000). Pois "sem história anterior e (...) menos submissa ao peso das regras e convenções, a sociedade urbana brasileira [do século XIX] era muito mais dinâmica com relação a seu intercâmbio entre as classes" (TINHORÃO, 1998, p. 117).

### A idade do ouro<sup>[18]</sup>

No século XVIII, a exploração do ouro em Minas Gerais foi "eternizada por seu patrimônio de música erudita" (GIRON, 2004, p. 23). A população colonial decuplicou com a emigração — provocando o despovoamento da base produtiva portuguesa — e a importação de um milhão de africanos como escravos (cf. LESSA, 2008). Um rede de vilas apareceu no interior do país e as Irmandades<sup>[19]</sup>, os senados das câmaras e as igrejas promoveram uma música de alto nível profissional. Várias casas de ópera são fundadas do norte ao sul do país. Por falta de mulheres, a mestiçagem<sup>[20]</sup> é estimulada em larga escala e a maioria dos compositores mestres-de-capela eram mulatos que acabavam de comprar sua liberdade através do processo de coartação<sup>[21]</sup>. Vila Rica de Ouro Preto era a sede da comarca e tinha a mesma população de Londres na época (LESSA, 2008), e o Rio de Janeiro tornou-se o pólo administrativo de toda a costa brasileira.

Os primeiros estudos musicológicos foram feitos na virada do século XIX para o XX e, em 1959, Régis Duprat descobriu o *Recitativo e Ária*, de anônimo da Bahia (1759), considerada

até recentemente<sup>[22]</sup> a partitura mais antiga — gravada pela primeira vez em 1965, pelo selo Chantecler, com Marília Siegl (soprano) e a Orquestra de Câmara de São Paulo, sob a direção de Olivier Toni.

Entre os principais compositores mineiros, o mulato Manuel Dias de Oliviera (1734/5 – 1813) teve seu moteto de passos *Miserere* (1787) reconstruído por Ricciardi e também por Frisch, que o gravou em 2001 pelo selo Centre International des Chemins du Baroque, 2001, com o "Ensemble "XVIII-21 Musique des Lumières"<sup>[23]</sup>".

#### **D. João VI: a corte no Brasil**

Para que o Rio de Janeiro se tornasse digno da presença real e de ser a capital do império português, em 1808, foi criada a Capela Real<sup>[24]</sup>. Altos salários para os *castratti* da ópera e Maria Leopoldina de Habsburgo-Lorraine (1797-1826), casada com Pedro I, difundiu a obra de Mozart, apesar do sucesso de Jomelli. Sem nenhuma edição da música dos autores eruditos coloniais, em 1833, uma Modinha do Pe. Garcia, foi publicada: *Beijo a mão que me condena*.

Uma missão francesa foi convidada para desenvolver as Belas Artes, em oposição à presença inglesa nas práticas comerciais e nos esportes. Convivendo com a escravidão, e sem querer vê-la, a elite imperial vivia "à francesa", pondo o piano na sala e o violão na cozinha. Os ricos iam ao teatro — réplica da ópera de Paris — vestidos de fraque e casaco de pele, em pleno calor do verão carioca. Tudo era feito para que o Rio fosse a "Paris dos Trópicos" e os pobres são expulsos em direção aos morros e lá constróem os subúrbios e as favelas (LESSA, 2008). Chico Buarque, na canção *Subúrbio*, de 2006, pinta um quadro desta realidade, hoje:

*Lá não tem brisa*

*Não tem verde-azuis*

*Não tem frescura nem atrevimento*

*Lá não figura no mapa*

*No avesso da montanha, é labirinto*

*É contra-senha, é cara a tapa*

*Fala, Penha*

*Fala, Irajá*

*Fala, Olaria*

*Fala, Acari, Vigário Geral*

*Fala, Piedade*

*Casas sem cor*

*Ruas de pó, cidade*

*Que não se pinta*

*Que é sem vaidade*

*Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção*

*Traz as cabrochas e a roda de samba*

*Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae*

*Teu hip-hop*

*Fala na língua do rap*

*Desbanca a outra*

*A tal que abusa*

*De ser tão maravilhosa*

*Lá não tem moças douradas*

*Expostas, andam nus*

*Pelas quebradas teus exus*

*Não tem turistas*

*Não sai foto nas revistas*

*Lá tem Jesus*

*E está de costas*

*Fala, Maré*

*Fala, Madureira*

*Fala, Pavuna*

*Fala, Inhaúma*

*Cordovil, Pilares*

*Espalha a tua voz*

*Nos arredores*

*Carrega a tua cruz*

*E os teus tambores*

*Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção*

*Traz as cabrochas e a roda de samba*

*Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae*

*Teu hip-hop*

*Fala na língua do rap*

*Fala no pé*

*Dá uma idéia*

*Naquela que te sombreia*

*Lá não tem claro-escuro*

*A luz é dura*

*A chapa é quente*

*Que futuro tem*

*Aquela gente toda*

*Perdido em ti*

*Eu ando em roda*

*É pau, é pedra*

*É fim de linha*

*É lenha, é fogo, é foda*

*Fala, Penha*

*Fala, Irajá*

*Fala, Encantado, Bangu*

*Fala, Realengo...*

*Fala, Maré*

*Fala, Madureira*

*Fala, Meriti, Nova Iguaçu*

*Fala, Paciência...*

Ir para a [Segunda Página](#)

[1] Comunicação feita na mesa-redonda do dia 28 de setembro de 2009, na Sala Poirel, Nancy, França, promovida por Ensemble Stanislas, 25 anos e Universidade Nancy 2. Mediação de Didier Francfort (UN 2), com a participação de Marcos Câmara de Castro (USP) e Anaïs Fléchet (Universidade de Paris I – Sorbonne)

[2] Universidade de São Paulo - *Campus* Ribeirão Preto - [mcamara@usp.br](mailto:mcamara@usp.br) - compositor e professor de regência e canto coral na USP de Ribeirão Preto. Prêmio de Composição do Florilège Vocal de Tours (1986); prêmio de "melhor obra experimental" da APCA/1986; primeiro prêmio da Academia Brasileira de Música por seu livro *Frutuoso Vianna, orquestrador do piano*, em 2001, publicado em 2003; e prêmio de poesia do Departamento de Biblioteca da Prefeitura de São Paulo, em 1998. Câmara frequentou as classes de composição, análise, harmonia e contraponto de Michel Philippot no CNSM-Paris, como "auditeur libre", como bolsista do CNPq, entre 1988-1990.

[3] Centro Universitário Barão de Mauá/Ribeirão Preto - [carlavannucchi@uol.com.br](mailto:carlavannucchi@uol.com.br) - fotógrafa, cronista e estudante de História no Centro Universitário Barão de Mauá (CUBM), em Ribeirão Preto. Trabalhou em 2009 como estagiária no Arquivo Público e Histórico da Prefeitura de Ribeirão Preto (conservação, restauração e digitalização de imagens). Integra o Conselho Editorial da Revista *Dialogus* do CUBM. Primeiro Prêmio de fotografia Exposições Itinerantes (2009-2012), SESI, São Paulo; prêmio de fotografia *Femme Fiore*, 1997. Vannucchi viajou com o fotógrafo croata Frank HORVÁT pela Espanha, em 2001, no projeto "L'Odyssée de l'amour virtuel".

[4] "Uma classe dominante de caráter consular-administrativo, socialmente irresponsável, diante de um povo-massa (...) que produz o que não consome e que só se exerce culturalmente como uma marginalia, fora da civilização letrada em que está imersa" (In RIBEIRO, 1995, p. 179). "As classes dirigentes tão parecidas aos consulados romanos, como representantes locais de um poder externo (...) irresponsáveis pelo destino da população" (ibidem, pp. 255-6). "La tradition de la plantation, latifundium dont le propriétaire regarde plus ses clients étrangers que ses ouvriers et ses acheteurs brésiliens, se conserve encore, largement héritière de la culture sucrière d'autrefois" (MONBEIG, 1968, p. 46).

[5] Como diz Darcy Ribeiro: "Há, certo, também no plano erudito, uma reação brasileira. Ela não é, porém, nenhum nativismo. Suas criações são conquistas do gênero humano que podiam ter surgido em qualquer parte, mas afortunadamente nasceram aqui, na construção de Brasília, na arquitetura de Oscar Niemeyer, na música de Villa-Lobos, na pintura de Portinari, na poesia de Drummond, no romance de Guimarães Rosa e uns tantos outros" (1995, p. 263)

[6] Paulo Leminski (1944-1989).

[7] Cf. BOURDIEU. *L'invention de la vie d'artiste*. In Actes de la recherche en sciences sociales, Année 1975, Volume 1, Numéro 2, pp. 67-93). Disponível em <http://www.persee.fr/> (Acesso em julho de 2009).

[8] De 1984, com música de Francis Hime.

[9] Cf. BOURDIEU, 1979, p. 574: *Et l'on comprend mieux que (...) l'imagination populaire ne puisse que renverser la relation qui est au fondement de la sociodécée esthétique: répondant au parti de sublimation par un parti-pris de réduction ou, si l'on veut, de dégradation, comme dans l'argot, la parodie, le burlesque ou la caricature, mettant cul par dessus la tête toutes les "valeurs" dans lesquelles se reconnaît et s'affirme la sublimité des dominants, avec le recours à l'obscénité ou à la scatologie, elle nie systématiquement la différence, elle bafoue la distinction et, comme les jeux de Carnaval, réduit les plaisirs distinctifs de l'âme aux satisfactions communes du ventre et du sexe.*

- [10] O processo civilizatório sendo a unidade fundamental de uma constelação de áreas culturais (cf. RIBEIRO, 1995, p. 254)
- [11] Foi preciso esperar o ano de 1934 para a criação de nossa primeira universidade, idealizada como uma instituição integral — a USP. Desde que a Universidade do Brasil foi um aglomerado de escolas criado para conferir o título de Doutor *Honoris Causa* ao Rei Albert I da Bélgica, quando de sua visita em 1923 para a criação da Belgo-Mineira, hoje ArcelorMittal Aços Longos.
- [12] "Há escolas de ler e escrever, onde os padres ensinam os meninos indígenas e para os mais hábeis ensinam também a contar, cantar e tocar a viola (...) e há muitos entre eles que tocam a flauta, viola, cravo e cantam missas em cantochão (...). Dançando ao som da viola, o pandeiro, tambores e flautas" (Padre jesuíta CARDIM, 1584, apud RIBEIRO, pp. 179-192).
- [13] In TINHORÃO, p. 102.
- [14] "Violão ruim" cf. Dumouriez, 1766, apud TINHORÃO, 1998, p. 87.
- [15] Longe ainda do estilo de um Morales ou de um Victoria. Uma suposição de Ennio Morricone pode ser ilustrativa, na *Ave Maria Guarani*, da trilha do filme *The Mission*, dirigido por Roland Joffé, em 1986.
- [16] Villa-Lobos inspirou-se no livro de Léry, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde seu pai Raúl era funcionário, para compor sua primeira canção indígena de 1922.
- [17] FRANCFORT, 2008
- [18] "Comme les ports du Nordeste [cana], les villes minières furent des foyers d'activité intellectuelle et artistique" (MONBEIG, 1968, p. 50)
- [19] A irmandades eram, segundo Dottori (1992), uma "forma de socialização pré-capitalista" e se diferenciavam do patronato europeu por sua influência sobre a contemporaneidade do gosto musical. Seu caráter específico de designação, isto é, para a celebração de um evento determinado, impedia a reapresentação de uma obra comissionada.
- [20] Que jamais engendrou, mesmo depois, o separatismo. Segundo Monbeig: "Blancs et noirs se coudoient et se mélangent avec une spontanéité qui déconcerte l'Américain du Nord et l'Européen" (op. cit. p. 79).
- [21] Sobre a coartação, cf. Carlo MONTI, apud DIÓRIO, Renata Romualdo, in Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Acesso em outubro de 2009:  
<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Renata%20Romualdo%20Di%F3rio.pdf>
- [22] Antes da descoberta, pelo mesmo Duprat, dos manuscritos de Mogi das Cruzes que datam de algumas décadas antes.
- [23] É preciso fazer referência ao importante trabalho de RICCIARDI sobre este compositor (ver referências bibliográficas).
- [24] "Il fut ainsi prouvé que le Brésil pouvait vivre sans le Portugal" (MONBEIG, p. 52)

Solicitar Uso Limitado deste Conteúdo

[Editorial](#) | [Expediente](#) | [De Historiadores](#) | [Dos Alunos](#) | [Arqueologia](#) | [Perspectivas](#) | [Professores](#) | [Entrevistas](#)

[Reportagens](#) | [Artigos](#) | [Resenhas](#) | [Fórum](#) | [Eventos](#) | [Curtas](#) | [Instituições Associadas](#) | [Nossos Links](#)



## ARTIGOS

- [✚ Editorial](#)
- [✚ Expediente](#)
- [✚ De Historiadores](#)
- [✚ Dos Alunos](#)
- [✚ Arqueologia](#)
- [✚ Perspectivas](#)
- [✚ Professores](#)
- [✚ Entrevistas](#)
- [✚ Reportagens](#)
- [✚ Artigos](#)
- [✚ Resenhas](#)
- [✚ Envio de Artigos](#)
- [✚ Eventos](#)
- [✚ Curtas](#)
- [✚ Instituições Associadas](#)
- [✚ Nossos Links](#)

- [→ Destaques](#)
- [→ Fale Conosco](#)
- [→ Cadastro](#)
- [→ Newsletter](#)

### Música Clássica no Brasil, fenômeno de transplantação(Parte 2)

por Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro e Ana Carla Vannucchi

Ir para a [Primeira Página](#)

#### A república, o romantismo tardio e a modernidade

O império nacional brasileiro não permitiu a fragmentação da América Portuguesa e instalou uma monarquia encabeçada pelo herdeiro da Coroa, Pedro I, que proclamaria a Independência em 1822<sup>[25]</sup>.

A república foi portanto criada sem inimigo, sem povo, sem universidade e sem indústria. Assim que descobriram que havia um povo no Brasil, não foi preciso "matar a tribo para construir a nação"<sup>[26]</sup>: seus elementos exóticos foram emprestados para transformá-los e mostrar ao mundo que somos civilizados: Villa-Lobos será tocado na Paris de Stravinsky<sup>[27]</sup> e a Bossa Nova (separação musical entre a pequena-burguesia e a classe popular<sup>[28]</sup> — será reconhecida como filha do Jazz. Um bom exemplo é o CD de Fábio Caramuru, MCD, 1998, *Tom Jobim piano solo*.

O Brasil passou de colônia a nação independente e de monarquia a República sem que a ordem latifundiária fosse afetada<sup>[29]</sup> e sem que o povo tomasse conhecimento (RIBEIRO, 1995, p. 219): nenhum programa de educação das massas foi criado, em contrapartida à criação de escolas para a elite, e o povo brasileiro permaneceu analfabeto (ibidem, p. 253).

O Conservatório de Música do Rio de Janeiro<sup>[30]</sup> foi criado em 1841 pelo autor do hino nacional<sup>[31]</sup>, Francisco Manuel da SILVA (1795-1865) e o romantismo tardio começa em 1861 com a ópera *Noite do Castelo*, de Carlos GOMES (1836-1896). Entre os principais compositores românticos, Alexandre Levy (1864-1892) compõe o primeiro samba sinfônico em 1890, gravado pelo selo Festa, em 1969, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a direção de Souza-Lima.

A modernidade começa com o *Uirapuru*<sup>[32]</sup>, de Villa-Lobos (1915), gravado por Stokowsky<sup>[33]</sup> e também pelo selo Delos, 1989, com a Orquestra Sinfônica da Paraíba, sob a direção de Eleazar de Carvalho. Muitos compositores, porém, permaneceram fiéis às poéticas românticas, como Henrique Oswald (1852-1931) que compôs seu *Requiem* em 1925, gravado pela Rádio MEC, 2005, com o Grupo Calíope, sob a direção de Julio Moretzsohn.

Entre os compositores modernos, Fructuoso Vianna (1896-1976), aluno de Oswald, compôs a *Dança de Negros*, publicada pela Casa Sénart, em Paris, 1929, e gravada por Arsis, 1984, com Miguel Proença, entre outros.

### Conclusão

Se todos os gêneros musicais são tão bem representados no Brasil, não se pode falar senão de uma tímida contribuição à herança clássica, a partir do século XIX. O Brasil não viveu, como na Europa de 1870 a 1914, as identificações entre os compositores e a formação das nações, porque a tradição musical europeia nunca foi uma questão de identidade nacional como o futebol, o carnaval ou o samba, e nem mesmo adotada como nos EUA, no Canadá ou na Austrália, com suas orquestras *top* e sua educação musical exemplar<sup>[34]</sup>. A paixão pelo futebol — esporte que, segundo Lessa, socializa a infância brasileira — criou os heróis nacionais e ainda se acredita, como a Baronesa Berstein de Oscar Wilde, que a música clássica está escrita em alemão<sup>[35]</sup>...

Sem memória social e coletiva, até o presente a música clássica permanece um "fenômeno de transplantação", como indicava Mário de Andrade, em 1942, em sua *Pequena História da Música*<sup>[36]</sup>, e a prática de "músicas estritamente fieis a uma lógica erudita de distinção"<sup>[37]</sup> não tem uma tradição contínua nem um reconhecimento efetivo pelas classes populares<sup>[38]</sup>. A música clássica ainda é praticada com o mesmo esnobismo que reinava outrora com relação ao produto manufaturado europeu (cf. MONBEIG, p. 102), e acredita-se comprar produto nacional ouvindo a "canção intelectual"<sup>[39]</sup> ou a música "de raiz".

Será que o Brasil está condenado a ser este "povo feliz" que vai "descarregar a Europa de sua História", impondo-lhe sua alegria, como disse Valéry<sup>[40]</sup>, em 1895? Um país sem história não é necessariamente uma nação feliz se há falta de informação crítica e fontes de referência. Não se trata também de descarregar a Europa de sua História, mas de compartilhar uma herança comum: "as coisas mais capazes de viver sob céus muito distantes de seus céus de origem que cruzaram o Oceano e que se enraizaram numa terra que era em grande parte virgem" (VALÉRY, 1938)<sup>[41]</sup>.

Como diz Ribeiro (1995), talvez a vocação do Brasil seja a de unificar a nação latinoamericana, sonhada por Bolívar, e não repetir a Europa. Unificação tão bem construída na letra em "portunhol" da *Canción por la unidad de latinoamérica*, parceria de Chico Buarque com o cubano Pablo Milanés, de 1978:

*El nacimiento de un mundo se aplazó por un momento*

*Fue un breve lapso del tiempo, del universo un segundo*

*Sin embargo parecia que todo se iba a cabar*

*Con la distância mortal que separó nuestras  
vidas*

*Realizaban la labor de desunir nossas mãos  
E fazer com que os irmãos de mirassem con  
temor*

*Cuando passaron los años se acumularam  
rancores*

*Se olvidaram os amores pareciamos extraños  
Que distância tão sofrida que mundo tão  
separado*

*Jamás se hubiera encontrado sin aportar  
nuevas vidas*

*E quem garante que a história é carroça  
abandonada*

*Numa beira de estrada ou numa estação  
inglória*

*A história é um carro alegre cheio de um povo  
contente*

*Que atropela indiferente todo aquele que a  
negue*

*É um trem riscando trilhos abrindo novos  
espaços*

*Acenando muitos braços balançando nossos  
filhos*

*Lo que brilla con luz propia nadie lo puede  
apagar*

*Su brillo puede alcanzar la oscuridad de otras  
costas*

*Quem vai impedir que a chama saia iluminando  
o cenário*

*Saia incendiando o plenário, saia inventando  
outra trama*

*Quem vai evitar que os ventos batam portas  
mal fechadas,*

*Revirem terras mal socadas e espalhem nossos  
lamentos;*

*E quem paga o pesar do tempo que se gastou,  
de las vidas que costó*

*De las que puede costar*

*Já foi lançada uma estrela, pra quem souber  
enxergar*

*Pra quem quiser alcançar e andar abraçado  
nela.*

Quanto à herança clássica, podemos contribuir, no máximo, acrescentando o tempero da alegria dos trópicos, como o coral *Agô Lonã*, de Marlos Nobre, publicado por Tonos (Darmstadt) e gravado pela Companhia Bachiana Brasileira, 1994, sob a direção de Ricardo Rocha. Escrita em 1964 sobre um tema de candomblé, ali se encontram um tema afro tratado como uma fuga a quatro vozes<sup>[42]</sup>, intercalado com bicínios<sup>[43]</sup> improvisatórios, onde o das vozes femininas chama atenção pela dificuldade, quando passeia pelo politonalismo e pelo atonalismo. O coro termina com uma aumentação do tema principal nos baixos, enquanto as outras vozes continuam seu contraponto animado.

Um panorama da música erudita brasileira contemporânea mostra a mesma elite que esperou o "messias lírico" Carlos Gomes no século XIX (cf. GIRON, 2004, pp. 199-200), ou que criou o fenômeno Villa-Lobos (cf. FLÉCHET, 2004), sempre tentando se inserir no mercado não-geográfico da música de concerto internacional — alguns mais outros menos bem sucedidos —, sem nenhuma preocupação na construção de uma verdadeira cultura musical erudita nacional, que passará inevitavelmente por um amplo projeto de educação nos níveis infantil, fundamental e médio da escola pública.

### **Referências Bibliográficas**

BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris, Les éditions de minuit, 1979

DOTTORI, Maurício. *Ensaio sobre a música colonial brasileira*. São Paulo, ECA/USP (Thèse), 1992

FRANCFORT, Didier. Correspondance avec l'auteur, 2008-9

GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a opera e o teatro nos folhetins da Corte : 1826-1861*. São Paulo, EDUSP/Ediouro, 2004

LESSA, Carlos. *Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira*. In REA/USP, n. 62, 2008, pp.: 237-256

MONBEIG, Pierre. *Le Brésil*. Paris, PUF, 1968

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1995

RICCIARDI, Rubens. *Manuel Dias de Oliveira, Um compositor brasileiro dos tempos coloniais — partituras e documentos*. São Paulo, ECA/USP (Thèse), 2000

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.

[25] "Enquanto a América espanhola se dividia e a cada porto fundava uma nação pouco viável" (RIBEIRO, 1995, p. 157). "Reconhecida no exterior e imposta no interior, faz-se uma 'nação' contra os interesses de seu próprio povo" (ibidem, p. 252). "Nunca houve um conceito de povo, englobando todos os trabalhadores e lhes atribuindo direitos. Nem mesmo o direito elementar de trabalhar para comer, vestir e morar" (ib. p. 447).

[26] Como em Moçambique, de Samora Machel — militar socialista e primeiro presidente depois da independência, de 1975 a 1986, conhecido como "pai da nação". Prêmio Lenine da Paz em 1975-6.

[27] Cf. FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris, L'Harmattan, 2004.

[28] Cf. TINHORÃO, p. 312

[29] Le Brésil (...) a été découpé en vastes propriétés privées dès les débuts de la colonisation portugaise, voilà près de cinq cents ans, et l'agriculture du pays s'est entièrement développée sur cette base. Il reste, aujourd'hui encore, le deuxième pays au monde où le partage des terres est le plus inégal. "Sans terre de la planète, unissez-vous", in *L'Humanité*, 30 de setembro de 2009, p. 15.

[30] O CMRJ se tornaria o Instituto Nacional de Música em 1890 (com a república) e, em 1926, seria incorporado à Universidade do Brasil (ver nota 9) .

[31] Em 1831.

[32] Cujo tema foi provavelmente emprestado do ornitólogo inglês Edmund Selous (1857-1934).

[33] Em 1971, pelo selo Fermata, com a Stadium Symphony Orchestra de Nova Iorque.

[34] Em sua maioria, a classe dominante e os intelectuais se creem elite ouvindo a "canção intelectual": nada de Brahms ou Villa-Lobos. No caso da ópera, "ce n'est pas pour la musique, c'est pour les paroles (...) s'en prenant au compte" (FRANCFORT, 2008).

[35] WILDE, Oscar. *The critic as artist, 1890: (...) Besides, I took the Baroness Bernstein down to dinner last night, and, though absolutely charming in every other respect, she insisted on discussing music as if it were actually written in the German language.*

[36] Embora ele acreditasse que "o espírito subserviente de colônia" já estava sendo superado pela geração nacionalista, a própria ideologia nacionalista é ela importada da Europa. Para um aprofundamento do tema, ver BORGES, Jorge Luís. *El escritor argentino y la tradición* (1932) – versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores. In *Prosa Completa*, Vol. I. Editorial Bruguera S/A. Barcelona, 1985; e BORGES, Jorge Luís. *El otro Whitman*. In *Discusion*. Barcelona, Bruguera, 1985. Didier Francfort publicou um livro sobre este tema: Didier Francfort, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*. Hachette Littératures, 2004. A música "cesse alors d'être un art universel pour devenir un art national et c'est au son des instruments de musique que les hommes partiront à la guerre pendant l'été 1914. Didier Francfort nous livre ici une analyse originale et érudite de la culture européenne et met en évidence l'influence des musiques et des chansons sur les opinions publiques.

[37] FRANCFORT, 2008

[38] O reconhecimento pelas classes populares é um sintoma necessário para que haja uma legitimação da ciência musical, assim como a adoção da álgebra, da física ou da biologia, como ramos do conhecimento universal sem pátria.

[39] Domínio "em via de legitimação", segundo Bourdieu (1979, p. 95), numa posição intermediária, como a arte da fotografia ou o Jazz.

[40] "Ne sachant nous défaire de notre histoire, nous en serons déchargés par des peuples heureux qui n'ont point ou presque point. Ce sont des peuples heureux qui nous imposeront leur bonheur". "Grandeur et décadence de l'Europe", in *Regards sur le monde actuel*, 1895, Oeuvres (Pleiade), Tome II, p. 930. Mayenne, Galimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1968.

[41] *L'Amérique, projection de l'esprit européen*, Tome II, p. 989.

[42] A fuga é das construções musicais mais complexas e "cerebrais". Consagrada por Bach, até hoje é uma demonstração de habilidade composicional. Outro exemplo dessa alegria tropical imersa numa complexidade arquitetônica é o coral *Moacaretá*, de Sérgio Vasconcelos Corrêa, construído sobre três temas indígenas recolhidos por Léry (século XVI), Roquete Pinto (séc. XX) e por um outro desconhecido, e gravada no mesmo CD.

[43] Bicínio é um trecho de canto a duas vozes, o mesmo que dueto. O bicínio era muito utilizado por Palestrina e outros para "suavizar" os trechos modulatórios.

Solicitar Uso Limitado deste Conteúdo

[Editorial](#) | [Expediente](#) | [De Historiadores](#) | [Dos Alunos](#) | [Arqueologia](#) | [Perspectivas](#) | [Professores](#) | [Entrevistas](#)

[Reportagens](#) | [Artigos](#) | [Resenhas](#) | [Fórum](#) | [Eventos](#) | [Curtas](#) | [Instituições Associadas](#) | [Nossos Links](#)