

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^{\[1\]}](#)
[Sobre o autor^{\[2\]}](#)
[Sobre a autora^{\[3\]}](#)
[Ir para a Segunda Página](#)
Distraídos venceremos

Por falta de uma história própria, a classe dominante brasileira^[4] sempre recebeu as ideias europeias fora do contexto, utilizando-as como mera ostentação ornamental; e as classes populares ficaram responsáveis pelo aspecto criativo^[5], com um ceticismo em relação aos dogmas bem traduzido pelo verso de Leminski^[6]: "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"^[7], 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^[8] — 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^[9].

"A aventura de uma música inclassificável"^[10]

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^[11]; 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^[12].

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"^[13]. 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^[14]; 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^[15] 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^[16] (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"^[17] 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^[18]

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^[19], 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^[20] 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^[21]. 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^[22] 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"^[23]".

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^[24]. 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 - 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 - 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](#)