



Revista Tempo e Argumento

E-ISSN: 2175-1803

tempoeargumento@gmail.com

Universidade do Estado de Santa Catarina
Brasil

Dourado Bastos, Manoel

(Re)arranjos de uma “utopia do som nacional”: a bossa nova como realização do projeto musical
modernista de Mário de Andrade

Revista Tempo e Argumento, vol. 1, núm. 1, enero-junio, 2009, pp. 136-154

Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338130370007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



TEMPO E ARGUMENTO

Revista do Programa de Pós-Graduação em História

Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 136 – 154, jan./jun. 2009

(RE)ARRANJOS DE UMA “UTOPIA DO SOM NACIONAL”: a bossa nova como realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade

Manoel Dourado Bastos

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Campus de Assis

Resumo

O presente trabalho procura argumentar sobre a relação histórica entre o projeto de Mário de Andrade para a música brasileira (sua “utopia do som nacional”, segundo Arnaldo Contier) e sua uma realização possível com a bossa nova. Apresenta-se em linhas gerais o referido projeto andradiano, seu caráter engajado, suas incursões na problemática do “popular” e do “erudito” e sua filiação à obsessão nacional pela *formação*. Expõe-se pontualmente a possível compreensão da bossa nova como um projeto modernista, sugerindo uma lógica de continuidade na experiência musical brasileira.

Palavras-chave: Mário de Andrade, bossa nova, experiência musical brasileira.

(RE)ARRANGEMENTS OF A “UTOPIA OF A NATIONAL SOUND”: bossa nova as the realization of a modern musical project of Mario de Andrade

Abstract

This text aims to argument about the historic relation between Mário de Andrade’s project to Brazilian music (his “national sound utopia”, as Arnaldo Contier called it) and one of its possible realization with bossa nova. The text presents in general lines the Andradian project, its committed character, its incursions in the problems of “popular” and “erudite” and its filiations to the national obsession with “formation”. It exposes punctually the possible comprehension of bossa nova as a modernist project, suggesting a logicity of continuity in Brazilian musical experience.

Keywords: Mário de Andrade, bossa nova, Brazilian musical experience.

Dupla formação

Mário de Andrade era um homem de música, mesmo não sendo compositor ou ainda músico profissional. Sendo trezentos, como ele afirmava de si próprio, Mário estava empenhado em doutrinar, organizar e dar parâmetros à cultura brasileira como um todo, em especial à música. Como artista, Mário era reconhecido como o grande escritor modernista; seu principal ganha-pão, porém, foi de funcionário público, como professor de conservatório e homem de Estado. Principalmente, escreveu largamente sobre música, dando métrica e andamento para toda uma geração, o que nos permite dizer que, mesmo sem compor absolutamente nada de expressivo¹, um nome como Villa-Lobos, por exemplo, só foi possível dado o *argumento crítico* de Mário de Andrade. Enfim, malgrado sua (quase) nenhuma atividade composicional, é impossível estudar a história da música no Brasil sem passar pelos textos de Mário de Andrade, para o bem e para o mal. Gilda de Mello e Souza, em *O Tupi e o Alaúde*,² já nos fez entender que não se pode estudar a literatura de Mário sem se compreender a música popular como um de seus aspectos compostivos. Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, podemos dizer que Mário de Andrade é uma *origem* dos estudos sobre música no Brasil, mesmo com o tom folclorista que lhe definiria o gume analítico em chave discutível.³ Por isso, enfim, é impossível falar de música no Brasil e não tomar Mário de Andrade como referência *fundadora*.⁴

O mesmo Vinci de Moraes reconhece na primeira metade do século XX a bifurcação dos estudos sobre música popular brasileira em duas vertentes: uma, menosprezada pela academia e levada adiante pela crítica circunstancial de jornal, de compreensão orgânica das tradições musicais populares urbanas; outra, acadêmica e hegemônica, tendo Mário de Andrade como grande nome, de caráter folclorista, com apreciação por assim dizer antropológica principalmente da música popular reconhecida, *via de regra*, em seu espólio da tradição rural. Neste segundo caso, menos do que “popular”, a expressão musical “nacional” é reconhecida como um elemento mítico, pela idealização deste “mundo rural” (entendido

¹ Na verdade, “compôs” – quer dizer, plagiou – apenas um “pastiche” de uma canção de Catulo da Paixão Cearense, deliberadamente assumida como uma brincadeira Cf. a introdução de SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. **Músico, doce músico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

² MELLO e SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Ed. 34: Livraria Duas Cidades, 2003.

³ MORAES, José Geraldo Vinci. Música popular: fontes e arquivos para a História. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, n.4/5, 2003. pp. 401-406.

⁴ A principal referência de Mário de Andrade é, sem sombra de dúvidas, *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972), de 1928. Ali está o principal texto programático do projeto marioandradino em questão aqui.

como “pré-urbano” e, conseqüentemente, “pré-industrial”) e sua “popularidade” como algo *natural*. Vinci de Moraes reconhece em Mário um interesse científico, por certo bastante difuso. Mário de Andrade, apesar de seu empenho “doutrinário e informativo”, como definiu certa vez Oneyda Alvarenga o trabalho do Autor, tinha por motor outra proposta que não a cientificidade na observação do objeto, que não era mesmo seu caso — a antropologia e a etnografia, assim como o marxismo, articulados ou confundidos com sua profissão de fé cristã, lhe serviam mais por uma convicção pessoal no aproveitamento, eclético e bastante dispersivo, de correntes de pensamento do que por uma adesão científica aos argumentos.⁵ Isso é perceptível, por exemplo, na enorme maleabilidade do conceito “música popular brasileira” em seus textos. Para ser mais exato, tal conceito tampouco aparece definido historicamente, o que implica em dizer que “música popular brasileira”, em Mário de Andrade, é tão-somente uma idéia vaga, mas com um sentido preciso para outros fins, estes sim de interesse do Autor. Menos do que uma produção viva e orgânica, evidencia-se, como já foi ressaltado por uma série de estudiosos, que *a idéia de música na mira de Mário de Andrade partia de uma visada folclorizante, não pela música observada em si ou o método de abordagem, mas pelo interesse calcado desde um interesse determinado no empenho de organização de uma música artística brasileira (para usar um termo familiar ao Autor)*. Não havia um interesse na observação em si mesma, nem mesmo em uma dimensão preservacionista fechada, menos ainda em um interesse estrito na comunicação e difusão do que fora encontrado (ainda que esses resultados sejam um legado forte da atuação de Mário de Andrade), mas na “estilização artística” por músicos “eruditos” dos motivos populares coletados: ou seja, o material “coletado” e “armazenado” só seria objeto de difusão a partir da *medição* da “música artística”. É mesmo difícil perceber aí nesta “música popular brasileira” como objeto de coleta etnográfica, tal qual aparece em Mário de Andrade, aquilo que desde a década de 1960 entendemos como “Música Popular Brasileira”, a partir de então com letras maiúsculas e com chancela de rótulo comercial.⁶

⁵ LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: ramais e caminhos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972. p. 12 e segs.

⁶ O tema da música popular em Mário de Andrade conta com uma interessante “fortuna crítica”. Ver, entre outros, CONTIER, Arnaldo. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 1, Ano 1, nº 1, outubro/novembro/dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>. Acessado dia 02/10/2008; _____. O ensaio sobre música brasileira: Estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mario Andrade, 1928). **Revista Música**, São Paulo, maio/nov 1995, 75-121; NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998; TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000; WISNIK, José Miguel.

De fato, a motivação analítica de Mário de Andrade não é a “música popular brasileira”, porém a assim chamada “*música artística*”. Seu interesse pela expressão popular vem daquela postura *doutrinária* na produção de algo que dotasse o Brasil de uma cultura musical séria, organizada e produtiva. Não é demais afirmar que o trabalho de Mário neste sentido foi louvável, e que o interesse pelo popular, mesmo que (ou exatamente porque) limitado pela motivação exógena, ainda indica um passo produtivo do mais alto interesse. Adiantando o argumento, é preciso notar também que este interesse pela assim chamada “música artística” não era mera coqueteria ou diletantismo, muito pelo contrário; sendo o fundamento de interesse de Mário a dimensão nacional do problema, a “música artística”, transformada pelo “conteúdo estranho” (a “música popular brasileira”), cumpriria o duplo papel de crítica do ordenamento burguês da música ocidental e de sua nova faceta comercial da ascendente indústria fonográfica e radiofônica. Ironicamente, é exatamente aí que seu projeto alcançará concretude, anos depois. De qualquer modo, o interesse “folclorista” tinha o mote reativo ao incremento industrial e comercial desta esfera cultural como motor, conforme veremos adiante de maneira mais próxima. Por certo, o trabalho de Mário em música não se resume a um proto-fascismo ou mero paternalismo diante da “tradição popular”, posto que a vivacidade da música, em fim de contas, não resistiria à sua mera manutenção em esferas separadas, que apareciam mais como recurso analítico, mas que dependia de uma superação do problema posto. A leitura de seus textos recolhidos em *O banquete*,⁷ por exemplo, sugerem, por Mário, uma consciência total do assunto tomado por objeto, de sorte que a antevisão do problema tem uma natureza política que não se adéqua ao figurino do rol de acusações que o modernista tem recebido. Então, reformulando o argumento sobre Mário apresentado acima, ao invés de uma mera visada folclorizante de Mário, o que se evidencia neste interesse pelo popular são os elementos de superação de um impasse na experiência musical a partir do advento das técnicas de reprodução que não deixavam pedra sobre pedra. Obviamente, como todo projeto, o de Mário também se coloca para discussão. Porém, as (não tão) atuais acusações que pairam sobre o modernista querem, em fim de contas, por em questão a própria justeza de se empenhar na organização de projetos – ou seja, querem por em suspenso o próprio interesse político também estética, quanto mais sobre os rumos da vida. A acusação de fascismo ou afins sobre o interesse pelo popular em Mário significa acatar as cisões sociais a que nos submetemos pela ordem do capitalismo, ao achar que a possível

O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977; nos quais me apoio criticamente ao longo deste trabalho.

⁷ ANDRADE, Mário de. *O banquete*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

articulação proposta pelo Autor, com todos os defeitos que por ventura tenhamos que superar, deve dar lugar à vivência “natural” dos estratos sociais, por seus próprios “atores sociais”. Mais do que ninguém, Mário tinha conhecimento de todos estes “atores”, e não se contentava em aceitar a força de inércia que reconhece a divisão social em classes sem a luta que a transforme.

Foi tendo tudo isso em vista que Mário definiu uma periodização para a música brasileira a partir da noção de “estados de consciência”, como vemos em seu “Evolução social da música brasileira”,⁸ de 1939. Para Mário, o Brasil vivera no período imperial um “estado de consciência internacionalista”, passando a um “estado de consciência nacionalista” mais ou menos no período da proclamação da República, consolidado com o modernismo no século XX. Segundo nosso Autor, para que a música brasileira “subisse o degrau” da “evolução musical”, tal “estado de consciência nacionalista” se tornava inevitável, reconhecido assim como um período obrigatório no amadurecimento musical do País.

É certo que esta Fase Nacionalista não será a última da evolução social da nossa música. Nós ainda estamos percorrendo um período voluntarioso, conscientemente pesquisador. Mais pesquisador que criador. O compositor brasileiro da atualidade é um sacrificado, e isso ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser “estético”, esquecido em consciência dos seus deveres e obrigações. Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve obrigadamente e não já livre e espontaneamente, de elementos que o levem ao cumprimento do seu desígnio pragmático.⁹

Entre 1928, ano do “Ensaio sobre a música brasileira”, e 1939, ano do “Evolução social da música brasileira”, Mário não altera substancialmente este argumento. Isto posto, a experiência musical por ele projetada só se mostra possível (e forçada), pois já estava estabelecida a “definitiva e impressionante fixação de nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular”.¹⁰ Enfim, Mário de Andrade burila argumentos em torno de um interesse organizativo da produção musical no Brasil em dia com o que havia de mais moderno, tomando como motivo e material (e apenas difusamente como *forma*, ainda que esta inevitavelmente não resistisse intacta, segundo o “modelo”, aos novos conteúdos) a já constituída “tradição popular”, reconhecida como repositório. O perigo está em reconhecer aí apenas um sentido mítico, coisa que o argumento de Mário pode sugerir se não se reconhece

⁸ ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

⁹ Idem, p. 25.

¹⁰ Idem, p. 23.

seu contexto, sua dimensão política e o atual estado de coisas em que não só o projeto dele se realizou, mas também que tal realização se deu nos antípodas do que ele esperava.

Como se vê, Mário estava integrado àquele espírito coletivo que orbitava em torno da “obsessão nacional” pela idéia de *formação*, como bem definiram Paulo Arantes¹¹ a temporalidade ampla em que se encontra Antonio Candido quando escreve sua *Formação da Literatura Brasileira* (que é de 1959) — porém, ao contrário do processo interpretado por Candido, sob a lógica de uma experiência intelectual em que a dinâmica formativa se deu antes na órbita dos materiais e não das formas, e tanto mais porque a fixação é de caráter “popular”. Para o que nos interessa agora, ressalte-se que esta integração a tal espírito coletivo se dava em um duplo sentido. Por um lado, percebemos que nosso Autor colocava para si e para os músicos da época *tarefas* a serem cumpridas, num sentido *empenhado* da produção musical, que não se dessem ao desfrute de buscar soluções estéticas “universais” enquanto ainda não se houvesse estabelecido um material musical nacional. Segundo Mário, naquele momento do processo musical brasileiro estariam todos obrigados a serem nacionalistas, para que os motivos musicais brasileiros fossem entronizados e os rumos de composição definidos. Por outro lado, a “nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular” já estava “fixada”; ou seja, aquele processo a que os músicos “artísticos” tinham que dedicar todo o seu empenho já ocorrera na “esfera popular”, ao se inferir do argumento de Mário de maneira orgânica, “natural” — donde o elemento mitificador. Ou seja, a música brasileira já passara por um processo formativo, de caráter “popular” e “natural”, que, para consecução ótima do projeto de Mário, devia ser apropriado pelos músicos “artísticos”, sob pena de irrelevância da produção musical. Esse era o principal interesse de Mário de Andrade para com a música “popular”, já que esta aparecia como material que, aproveitado no trabalho da forma, faria a música brasileira subir um degrau em sua “evolução social”, ao encontrar enfim seu elemento nacional.

Perceba-se, portanto, o duplo caráter do problema formativo da música em Mário de Andrade. De um lado, o empenho formativo de Mário era progressista, pois determina a “utopia do som nacional”¹² em chave radical para o momento — afinal, organiza-se tendo o elemento “popular” como peça-chave de sua engrenagem. Por outro lado, a “música popular brasileira” em Mário era um elemento quase-mítico, posto que entendido como um dado natural, a ser capturado e preservado, para ser utilizado na produção “artística”. Dificilmente

¹¹ ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília e ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentido da Formação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

¹² O termo é utilizado em CONTIER, Arnaldo, Op cit, 2004, ao caracterizar o projeto marioandradino para a música brasileira.

estas duas partes permaneceram vivamente articuladas ao longo do século XX, naqueles que continuaram ligados ao argumento marioandradiano. E só a articulação dialética destas partes pode dar uma resposta satisfatória tanto do ponto de vista crítico quanto na atividade musical propriamente dita. Isso significa que a visada mítica da “música popular” necessita ser superada. Porém, esta posição mítica da “música popular brasileira” sobrevive nos estudos sobre o assunto mesmo quando a máquina comercial da indústria fonográfica impôs-se definitivamente e passou a dar hegemonicamente o andamento da marcha, em aspectos dos mais inusitados. Assim, quer o interesse recaia numa defesa da “tradição popular”, quer penda para o interesse em inovações formais, sempre foi este elemento mitificado que coibiu uma crítica totalizadora da experiência musical brasileira que não apague a seu bel-prazer a determinação da indústria cultural sobre o problema. Esta bifurcação do aporte de Mário de Andrade mescla-se muito bem com uma outra, que é a *dualidade ambivalente* própria da “música popular brasileira” (como objeto de análise e como conceito), reforçada pela cisão em esferas musicais, que engendram novo fôlego à interpretação dualista do Brasil.

Decantação da nacionalidade

Maurício de Carvalho Teixeira¹³ apresenta a questão da “música comercial popular brasileira” em Mário de Andrade no detalhe. Este último descobria a riqueza da “música popular brasileira”, aquela fixada como que naturalmente, ao mesmo tempo em que os novíssimos processos técnicos de gravação e difusão davam nova dimensão ao tino comercial de “visionários” que encontravam nisso uma nova mina de ouro. Diante do problema, a posição de nosso Autor era difusa e difícil de acompanhar. Inicialmente, como sugere Maurício de Carvalho Teixeira,

[se] a música urbana não conquistava por completo a simpatia do autor, as gravações comerciais distanciavam-se enormemente de seus ideais musicais. Uma vez que não representavam uma tradição nacional, por terem sido compostas na euforia diante das modernas máquinas de gravar e das modas internacionais).¹⁴

¹³ TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. O avesso do folclore. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, n.4/5, 2003. pp. 271-282; _____. Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos. In: TONI, Flávia Camargo (org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004. pp. 51-71.

¹⁴ TEIXEIRA, Maurício de Carvalho, Op cit, 2004, p.54.

Seguindo o argumento de Teixeira, vemos que Mário organizou um *método de decantação* dos componentes da “música popular” ditado pelo empenho formativo do Autor na busca do rastro autêntico que, bem aproveitado, nos levaria a patamares musicais superiores. Segundo tal método, em tudo o que se ouve, é preciso separar o joio do trigo. Para tanto, o método consistia na eleição da melodia como única fonte de substância popular nas músicas, oriundas ou não de gravação comercial. Por um lado, sugere Mário, porque os arranjos das gravações comerciais não dizem respeito à tradição popular, nacional, sendo na verdade desígnios da moda internacional, da formatação instrumental da *jazz band*. De outro, continua o Autor, pois a harmonia nas músicas populares em si é algo atrofiado, pouco desenvolvido. Nos dois casos, ainda segundo Mário, os procedimentos polifônicos das gravações comerciais não trazem interesse para o empenho na evolução da música artística. Sendo assim, não é o caso de dizer que a argumentação e método de Mário de Andrade eram, de fato, procedimentos reativos ao processo de organização do aparato comercial dos procedimentos de gravação musical que ele tinha à sua frente?¹⁵

Isto posto, é fácil perceber que naquela intuição dúplice de Mário de Andrade a respeito de processos formativos da música brasileira há, também, dualidade em cada motivo, como ainda na relação entre as partes. Uma delas diz respeito a um processo *em curso*, que carece de empenho nacionalista dos músicos para reconhecer nas tradições populares o fermento nacional para a definitiva entrada brasileira no mundo dos grandes — de um lado, tradição popular nacional; de outro, rol da grade música. Ainda aí, também os problemas técnicos nos colocam de cara com a dualidade: o repertório nacional circunscrito às melodias da tradição popular, em uma ponta; os procedimentos harmônicos europeus “desenvolvidos” (e já em estado de falência, diga-se de passagem), na outra. Também a outra parte da intuição nos dá motivos duais, já que aquela fixação de nossa música popular (“intransigentemente nacional”) está diante de um processo novo e complexo, que a coloca em contato com “influências deletérias”¹⁶, as *modas internacionais*. A dualidade está na relação entre a tradição popular (nacional) e a comercialização de músicas pelas gravadoras (estrangeira). Qualquer síntese do problema só aparece como possível para o músico sério que se dedique ao estudo e pesquisa da tradição popular — na ponta comercial, Mário só dá crédito àquelas gravações que sejam *fiéis*, o que no mínimo abre uma dificuldade enorme de definição, além de descartar a experiência viva, mesmo que problemática, ao patamar da degeneração. Assim,

¹⁵ Teixeira argumenta muito bem sobre a dificuldade de Mário em conceituar a experiência de gravação comercial, visto que esta é uma lacuna significativa de seus textos musicais, por pouco explorada, mas que aparece decisivamente em um livro-chave como *Macunaíma*, especificamente no trecho “Macumba” (idem).

¹⁶ Teixeira toma, entre aspas, o termo emprestado do próprio Mário.

ao se negar a enfrentar a assim chamada “música comercial” para além de sua quase-absoluta negação, adequando-se a um horizonte crítico posteriormente “derrotado” exatamente pela hegemonia da indústria cultural, Mário de Andrade deixou aberta uma lacuna que foi ocupada sem os devidos cuidados. Ou seja, ao invés de se reconhecer a chave dialética de superação do problema a partir de sua crítica e reorganização prática, ocorreu uma permanência da lacuna conceitual no que tange à música comercial no momento mesmo em que essa se consolidou. Assim, dualismo e mitificação andam lado a lado e passam a dar as cartas aos estudos de música no Brasil desde sua origem.¹⁷

Ao seu modo, Mário estava dando corpo argumentativo no campo musical ao problema histórico central da *experiência brasileira*, a que a idéia de *formação* dá uma imagem. Obviamente, pelo viés do desrecalque localista próprio do modernismo, como o definiu Antonio Candido.¹⁸ Pois não parecerá impressionante que, duas décadas depois, o problema montado por Mário de Andrade seja resolvido exatamente pela “música comercial popular brasileira”, dando todos os motivos para as mais variadas confusões analíticas.¹⁹ Porém, ele só faz sentido se compreendermos o caráter histórico do impulso desta percepção dual nos estudos de música. Por incrível que pareça, encontraremos pistas valiosas em argumentos já tidos por proscritos da crítica musical de Theodor W. Adorno.

Cisão em esferas

No “famigerado” texto de 1941 “Sobre música popular”, Adorno²⁰ já nos dava motivos *formativos* para a pesquisa do problema. Tratando de música norte-americana, Adorno afirmava que era necessário precisar o que vêm a ser as esferas “popular” e “séria” em música. Prescindindo da análise histórica dessa divisão conceitual, Adorno se justificava dizendo que

¹⁷ Foi a intuição do problema, por exemplo, que levou autores como WISNIK, José Miguel, Op cit, 1977, com o seu *O coro dos contrários*, e GARCIA, Walter. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999, a intentarem uma superação dialética do problema. O primeiro, tentando tomá-lo por sua matriz, o segundo ao enxergar no nó central do problema a resposta ao enigma.

¹⁸ CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz: Publifolha, 2000. (Coleção Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

¹⁹ Santuza Cambraia Naves (Op Cit, 1998) apresenta as tensões entre a música popular e o modernismo nas décadas de 1920 e 1930 (sugerindo que, em matéria de música, elementos modernistas se fizeram presentes de fato na “música popular”), dando indicações valiosíssimas para o que viria depois, na virada dos anos 1950 para os anos 1960, que é o momento de interesse do presente texto.

²⁰ ADORNO, Theodor. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel. (org.) **Theodor W. Adorno**. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1994b. pp.115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais.)

(...) essa divisão da música em duas esferas ocorreu na Europa muito antes de ter surgido a música popular norte-americana. Desde o seu início, a música norte-americana aceitou essa divisão como algo preestabelecido e, por isso, o background histórico da divisão só se aplica a ela indiretamente.²¹

Este argumento nos dá pistas valiosíssimas, a despeito do formato da abordagem, muito longe do rigor crítico habitual em Adorno. Afinal, *é como se o processo histórico norte-americano tivesse um ritmo diferente do europeu, sem deste prescindir*. No trecho acima citado, fica explícito que a condição histórica da música nos EUA diz respeito à adoção do padrão cindido sem que a experiência desta divisão seja, por assim dizer, historicamente orgânica – ou, seu sentido histórico não vem da acumulação de experiência, mas da apropriação de uma lógica social “exógena”. Daí em diante, Adorno buscava especificar em detalhes a *popular music* (que é diferente da idéia abstrata de “música popular”, o que não custa alertar, já que isso vem causando mal-entendidos diversos) como um resultado do padrão cultural norte-americano oriundo do capitalismo monopolista, em contraste com a “música séria” como resultado do liberalismo burguês europeu. Ou seja, além de não haver desmerecimento da “música popular” em sentido amplo, Adorno intentava organizar esquemas conceituais a partir do reconhecimento de processos históricos em que a apropriação de terminologia anterior ganharia nova adequação e funcionamento dentro de outra lógica. Para além do debate em torno dos argumentos de Adorno, dos quais por certo devemos desconfiar ao mesmo tempo em que aproveitamos seus melhores achados, o que nos importa aqui é como a indicação inicial, específica para a música norte-americana, contém um elemento de caráter *formativo* de grande interesse para o conhecimento da experiência musical brasileira.

Ora, no Brasil a divisão em esferas ainda é um modelo argumentativo utilizado, inclusive e principalmente pelo senso comum (acadêmico também), mesmo que ele não tenha sido inferido da própria experiência musical. Isso significa que, desde um ponto de vista histórico, o modelo explicativo da música no Brasil existe a despeito da experiência musical ela mesma – seu rearranjo, além de pernicioso, gera dificuldades de compreensão que são da natureza escorregadia do próprio objeto, que assim não se deixa agarrar. Antes de ser um problema carente de resolução, tal implicação é a condição de existência do pensamento musical no Brasil – uma abordagem da experiência musical brasileira não pode prescindir do argumento “alheio”, por a experiência ela mesma não prescinde. Para ser mais preciso, a experiência musical brasileira é exatamente esta sensação de defasagem entre um modelo

²¹ Idem, p. 115 e segs.

explicativo e as tentativas de produção, sendo que cada parte dessas carrega consigo um sentimento de defasagem – o amálgama entre a experiência musical e sua explicação vive dessa lacuna. Isto determinou toda a sorte de dificuldades nas tentativas de constituição de argumentos sobre tal experiência. Vimos panoramicamente a questão em Mário de Andrade. Sabemos ainda que a sutura promovida por Mário, em que esferas entendidas por separadas são ligadas por meio de motivações empenhadas em dotar a sociedade brasileira de “música artística” nacional, ao deixar lacunar o processo que vai dar na assim chamada “música comercial” (que não se inicia com o fonógrafo, vale lembrar), legou aos estudiosos da música não apenas a idéia de que sua esfera “popular” é um resultado natural, mas ainda toda a mitologia daí imaginada (desde um nacionalismo tacanho, nem de perto presente no crítico modernista, até uma euforia sem rigor crítico, o que só encontramos neste de forma mediada). A permanência deste interesse mitificador na abordagem ambivalente diante do funcionamento da indústria fonográfica, que carrega consigo o conceito de “música popular” sem delongas, bem como na resistência tradicionalista, também ela mitificadora, contra o ataque ao “purismo popular” perpetrado pela gravação comercial, se baseia na compreensão incompleta do fenômeno histórico diante do qual se encontra. Nos anos 1960, por exemplo, o impulso nacional-popular trouxe consigo uma ordem de questões herdeiras do problema armado por Mário de Andrade, porém diante de um quadro sócio-cultural já bastante diverso, de que a MPB é uma imagem.

De qualquer forma, ainda que a “música séria” (entendida em Mário como “artística”) seja só uma idéia (pois que ainda não formada), foi o contraste desta com a “música popular” que deu as cartas nas tentativas de estudo de música no Brasil. Sua aparição quase nunca é inteira ou visível a olho nu. Em geral, exatamente por não encontrar justificativa material objetiva, a apresentação da “música erudita” é dispensada, por vezes sucumbindo ao “ufanismo crítico”²² característico do modernismo que os estudiosos de música via de regra herdaram, em diferentes graus.²³ Não custa lembrar, antes de continuar, que o projeto de Mário era modernista por excelência, também no que tange o trato musical dos materiais. Em suma, estamos diante de um projeto de *vanguarda*. Posteriormente, o “projeto nacionalista” entrou em contenda com o “projeto dodecafonista”, legando célebres debates em torno da

²² O termo é utilizado por SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 11-28, para caracterizar a poesia pau-brasil de Oswald de Andrade e sua inversão do “atraso” em motivos de exaltação.

²³ A não ser nos casos de engano deliberado sobre o que vem a ser “música séria” no Brasil.

validade artística do trabalho compositivo.²⁴ Assim sendo, tendo em vista que, de um lado ou de outro, a “música séria” no Brasil buscou se apoiar no processo formativo por meio de projetos de vanguarda, ela padecia de uma dificuldade que tem seu centro irradiador no quadro internacional — ela se apresentava no estado de (empenho de) consolidação de um sistema musical nacional no exato momento em que a “música séria” se obrigava, *em suas pontas de vanguarda*, a um grande recuo na relação com o público, tanto em sua vertente “progressista” quanto “reativa” (para usar os termos de Adorno²⁵ que dizem respeito aos pólos antinômicos da “nova música”, de onde tiro também o raciocínio sobre o refluxo de público), entre outros motivos como maneira de encarar o fenômeno fonográfico.²⁶ Ou seja, caso faça algum sentido falar em formação de um “sistema musical ‘artístico’ (ou ‘sério’, ou ‘de concerto’) brasileiro”, assim o é apenas na condição de perceber que ele se remete, inevitavelmente, ao refluxo de público, o que impulsiona o trabalho musical (mais uma vez) para os grandes centros produtores.

Devemos considerar ainda o clichê óbvio que remete aos “grandes clássicos” (i.e., o trivial do “repertório clássico” das orquestras, desigual em sua qualidade, de Mozart a Tchaikovsky, aos básicos saltos deliberados) a “verdadeira música”, em contraposição à produção musical-popular “rasteira”. Neste caso, a divisão em esferas, além de mais grosseira, representa um entrave absurdo em torno da compreensão do papel da mediação nacional do problema – neste caso, o que quer que exista no Brasil, trata-se apenas de algo menor que nos deve causar vergonha. Qualquer congruência imediata entre antagonismo social e esta divisão esdrúxula (porém, funcional) *não é* mera coincidência.

Adorno critica no cerne a compreensão desta divisão em esferas como uma diferença de níveis.

A música popular (...) costuma ser caracterizada por suas diferenças em relação à música séria. Essa diferença é geralmente aceita e encarada como uma diferença de níveis, considerados tão bem definidos que a maioria das

²⁴ Há bibliografia de interesse sobre o assunto. Ver, entre outros, o trabalho de KATER, Carlos. **Música Via e H.J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001a; _____. **Eunice Katunda**: musicista brasileira. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001b. No que tange ao projeto nacionalista, ver GIANI, L.A.A. **As trombetas anunciam o paraíso**: recepção do realismo socialista na música brasileira, 1945-1958. 1999. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis/SP.

²⁵ ADORNO, Theodor. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

²⁶ Não tenho como desenvolver o argumento aqui, mas a hipótese geral é de que o sistema musical brasileiro, em sua vertente “artística”, encontrava público nos países centrais, onde os compositores (ou suas obras) conseguiam guarida – se é assim, tal sistema encontrou seu elo formativo fora do Brasil. Para o que nos importa aqui, trabalharemos com a idéia do refluxo na relação entre “música séria” e público. Este argumento, aliás, é central para a compreensão da *Filosofia da Nova Música*, de Adorno, no que diz respeito às relações entre formas musicais e mercado, mediados pela lógica do privilégio social.

peçoas considera o valor de cada qual como totalmente independente do valor do outro.²⁷

No Brasil, o problema da diferença de níveis se resolveu pela mediação da *nacionalidade*. Mário, por exemplo, mantinha certo distanciamento com relação aos meios comerciais de gravação por uma espécie de fidelidade nacional; do outro lado, a música “popular”, esta sim “intransigentemente nacional”, era entendida como material para a produção erudita. A intuição de Mário não era de todo equivocada, ainda que ele não dispusesse de maior aporte conceitual para dar combate ao problema. De qualquer modo, retenha-se que a mediação nacional, ao aparecer como solução, não era percebida como parte integrante do problema.

Para efeitos interpretativos, as diversas dualidades características do argumento de Mário de Andrade, tomado como centro pulsante dos estudos de música no Brasil, podem ser reordenadas segundo a noção de “dialética da malandragem”. O repositório criativo do interesse ordenador de Mário de Andrade encontrava-se exatamente naquele tipo de música que, para a medida da música artística, carecia exatamente de ordem. Porém, não é possível esquecer que exatamente a “música popular”, nos termos em que esta ainda valia por “música folclórica” e por antítese a “música popularesca” (de corte urbano e com ligação inapelável com os novos meios fonográficos de produção), era a única esfera musical que, pelos termos de Mário, podia dar-se por fixada. Esta fixação, por ser entendida como natural, não se enquadraria num escopo cujo metro seja a ordem racional, a não ser que a ordenação lhe venha de fora. O caráter amorfo da idéia de “música popular brasileira”, em Mário, tem, portanto, um pacto com a “dialética da malandragem”. À primeira vista (aquela que vem sendo privilegiada por todos que desejam ver o modernismo, em sua totalidade, pelo prisma do fascismo), a aproximação que Mário fazia com “o Outro da música artística”, por proceder com elisões e hierarquias ordenadoras, deveria ser compreendida como um capricho de intelectual em estado de má-consciência, ainda mais pelo manifesto desinteresse (para dizer pouco), simpático de quando em quando, diante da música popular urbana. Mas, sabendo-se que esta aproximação era fruto de uma compreensão de lacunas na experiência musical brasileira, ainda que o metro seja levemente desajeitado (afinal, falar de música artística no Brasil, naquele momento – e, de algum modo, ainda hoje –, como um sistema, autônomo ou não, de produção, carece de sentido concreto), encontrar a saída para aquele abismo sem conteúdo em dinâmicas “populares”, não sendo romantismo vulgar interessado na aparência,

²⁷ ADORNO, Theodor, Op cit, 1989, p. 155 e segs.

era a expressão de um problema – o sopro vanguardista que acerta o poeta modernista não deixa de ser uma desconfiança diante do próprio metro. Deste modo, a “música popular” pelo prisma marioandradino aparecia, diante da ordem universal da “música artística”, como fluída e avessa a classificação ordenadora maior, e, exatamente por isso, capaz de colocar a produção nacional no prumo dos pares modernos. Aqui, Mário estava especialmente do lado oposto ao raciocínio de Adorno – o descompasso entre os dois Autores valem como objeto privilegiado de crítica, o que infelizmente escapa ao escopo da pesquisa. O mínimo que se pode dizer é que, na medida em que Mário de Andrade não contava com o espólio da experiência musical que Adorno tinha por “formativa” (em diversos aspectos da *Bildung*), restava ao modernista brasileiro se empenhar na dotação nacional de música artística já crítica de si mesma, o que, por outro lado, torna Adorno deslocado no Brasil, se seguido “dogmaticamente”. Sendo assim, o jogo tenso nas contradições sociais e estéticas do campo musical na periferia do capitalismo capturavam em cheio a consciência crítica.

Creio não ser despropositado propor que o receio de Mário diante das “influências deletérias” não estava ancorado em mero nacionalismo. O que está em jogo é que Mário desconfiava do poder que os meios fonográficos e radiofônicos de produção e difusão poderiam ter de desarmar a força produtiva contida no repositório popular. Não há como negar o acerto de Mário, ainda que, por outro viés, faltasse a seu argumento a abrangência da cisão social aí em jogo. *Salvo engano, a “música artística” também não esteve livre da dinâmica geral da indústria cultural (ou, para usar os termos próprios ao campo, do “fetichismo na música e a regressão da audição”)*. Assim, na argumentação de Mário a mediação nacional e as formas “universais” mudavam de papel dependendo do sentido do antagonismo de classe. Isto se justificava como uma ambivalência, em que pólos antagônicos convivem sem tensão. Mas, visto que estes pólos mudavam de figura de acordo com a esfera em que se encontravam, não será demais sugerir que temos aqui uma dialética entre ordem e desordem, em que problemas históricos aparecem e são suspensos. A cisão em esferas musicais, adotada como um metro de explicação sem combate de idéias, deve sua funcionalidade a esta relação dialética em que antagonismos são suspensos ao capricho dos interesses. Mário tinha o mérito de apontar o dedo para a ferida. Sua herança, porém, verte-se em um véu que encobre o problema, tanto mais quando é meramente acusado de fascista.

A equação interpretativa de Mário de Andrade para a questão permanece ativa ainda hoje, se reconhecida pela chave dialética. Nos anos 1960, a crítica musical nos deu vários bons argumentos para compreendermos a questão da “utopia do som nacional”. Neste momento, a experiência musical brasileira concretizava resultados fantásticos, e sua

contrapartida crítica também se constituía com maior qualidade, ainda que de maneira tímida. Um dos exemplos de que o problema posto por Mário permaneceu e encontrava novo fôlego está na tentativa feita por Augusto de Campos de elucidação afirmativa da bossa nova.

A bossa nova como projeto modernista

Em “Música Popular de Vanguarda”, Augusto de Campos apresentava um excelente motivo para compreendermos a relação da “utopia do som nacional” e a bossa nova. Afirma o Autor:

Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo, da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma.²⁸ A lição de João não é só uma batida particular de violão ou um estilo peculiar que ele ajudou a criar – a bossa nova. A lição de João – desafinando o coro dos contentes do seu tempo – é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima (“macumba para turistas”, na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana.²⁹

Nestes dois trechos Augusto de Campos sintetizava seus argumentos sobre a bossa nova, numa grande investida apologética que tinha por finalidade determinar parâmetros definitivos de modernidade musical contra qualquer outro interesse político (populista ou não) que visasse se materializar como canção. Obviamente, como era de se esperar em se tratando de um concretista, o argumento de Augusto de Campos sugeria para si mesmo um grande potencial de radicalismo estético. Além disso, aquela imodesta posse hereditária da antropofagia de Oswald de Andrade, que afirmava o concretismo como o ponto final de toda a poesia brasileira, não só dava o tom do argumento como lhe definia. Enfim, a bossa nova é, nestes termos, aquele instante em que a “música popular nacional” atinge um grau de maturidade possível para a América Latina (alcançado na literatura pelo concretismo...), de sorte que em outro texto Augusto de Campos não se furta à idéia de colocar lado a lado Webern e João Gilberto, como forças musicais ímpares e irmãs (Campos, *idem*).

²⁸ CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 283 e segs.

²⁹ *Idem*, p. 285.

Para o que nos importa especificamente, os dois trechos de Augusto de Campos são bastante elucidativos. Ali o concretista conseguia perceber a façanha bossanovista em sua positividade³⁰, qual seja: a “música popular brasileira” deu um incrível salto qualitativo com o trabalho de João Gilberto e Tom Jobim. De matéria-prima para a produção “erudita”, a “música popular” passava ela própria a atuar neste campo, a se tirar pelo argumento de Augusto de Campos. Na ausência de uma produção musical “artística” no Brasil, a bossa nova passou a ocupar esse espaço. Augusto de Campos não estava exagerando, em que pese o tom apologético. Podemos acompanhar na análise e interpretação da bossa nova (especificamente na produção cancional de Tom Jobim e João Gilberto) o ponto sintético da experiência musical brasileira.³¹ Quando Lorenzo Mammì³² afirma que a bossa nova deve mais às lojas de discos importados do que à experiência musical brasileira propriamente, ele certamente está exagerando, mas aponta decisivamente para o amálgama ocorrido na produção composicional. Esta dívida deve ser compreendida pelo fato de que o trabalho de Tom Jobim, e sua interpretação exata por João Gilberto, figuravam finalmente como uma produção moderna, no sentido que este termo tem no campo da indústria fonográfica, qual seja, aquele que a nós chegava pela loja de discos importados. Tom Jobim não fazia um mero decalque da *popular music* norte-americana, nem apenas justapunha componentes musicais entendidos como nacionais àqueles modernos – Jobim fazia estes se encontrarem naqueles, e vice-versa.³³ Certamente, o firmamento geral de sua produção poético-musical vinha do esquema geral da forma canção segundo a definição da indústria fonográfica (e aqui, não há novidade alguma, pois este é o esquema válido para a canção brasileira comercial em sua totalidade,

³⁰ Lorenzo Mammì (MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, nº 34, novembro de 1992, pp.63-70; _____. Uma promessa ainda não cumprida. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais!, 10 de dezembro de 2000) e Walter Garcia (GARCIA, Walter. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999) apresentam em seus trabalhos excelentes avaliações formais (estéticas) da bossa nova, que nos dão subsídio para o argumento aqui exposto, para além do raciocínio contido no livro organizado por Augusto de Campos.

³¹ O exame exaustivo do argumento iria muito além do perímetro deste trabalho. De qualquer forma, remeto ao meu trabalho de mestrado (BASTOS, Manoel Dourado. **Passagens da afirmação tropicalista**: auto-análise do movimento da música popular brasileira por meio da compreensão em processo das canções de Caetano Veloso. 2004. 120p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília) em que discuto a façanha bossanovista, além, é claro, dos trabalhos de MAMMÌ Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, nº 34, novembro de 1992, pp.63-70. e GARCIA. Walter. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999. Para o que interessa aqui, apresento em seguida apenas os contornos gerais do raciocínio.

³² MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, nº 34, novembro de 1992, pp.63-70.

³³ Para um recente trabalho sobre Tom Jobim, cf. MACHADO, Cacá. **Tom Jobim**. São Paulo: Publifolha, 2008. (Coleção Folha Explica). Neste trabalho, Cacá Machado dá continuidade a seu argumento sobre Ernesto Nazareth (_____. **O enigma do homem célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007), sugerindo a ambivalência imanente entre “popular” e “erudito”, valendo por uma superação que não elimina, ou por uma paralisia dialética.

como é óbvio). Mas, a mediação nacional já não se apresenta mais como um enxerto exótico, deslocado, menor, desgraçadamente obrigatório, folclórico, apologeticamente raso – em Tom Jobim e João Gilberto, a própria mediação nacional é alçada à modernidade.³⁴ A forma que lhes servia como modelo é reordenada pelo uso de conteúdos que lhe seriam estranhos, porque nacionais. Assim, formas e conteúdos se encontram de sorte que o som nacional era enfim alçado a primeiro plano.

Isto posto, se o projeto de Mário de Andrade era dotar o Brasil de um sistema musical “artístico”, que alçasse o material nacional ao patamar moderno, não é exagero afirmar que a bossa nova completou o projeto do poeta e crítico modernista, com o devido sinal trocado.³⁵ Além de que, também a bossa nova se organizou a partir da idéia de aproveitamento moderno de matrizes musicais “populares”, no seu espaço próprio de atuação. Ou seja, na medida em que Tom Jobim e João Gilberto almejavam a modernidade musical *dentro do universo fonográfico* (uma espécie de horizonte musical supostamente inevitável do nosso tempo), a bossa nova nada mais era do que a elaboração e estilização do *samba* diante dos parâmetros modernos e das novas técnicas de gravação. Com isso, o projeto de Mário de Andrade se realizava no seio mesmo da indústria fonográfica contra a qual ele se prevenia.

Não seria esse um grandioso motivo para reconhecer na experiência musical brasileira que tem por nó a bossa nova um objeto privilegiado para reorganizar aquela lacuna dos estudos de Mário de Andrade, se levado ao combate dialético de idéias? Estamos diante de um arco histórico que vai do projeto musical de Mário de Andrade até sua realização pela bossa nova, mantendo ativo em ambos o progressismo da organização de uma música entendida como *moderna e brasileira*. A bossa nova foi uma realização possível da “utopia do som nacional”. Enquanto tal, sugere o caráter histórico do projeto marioandradiano bem como da experiência musical brasileira como um todo, qual seja, certa dialética entre a experiência local e o padrão moderno (internacional). *É exatamente a nota de classe deste arco que pode*

³⁴ Vale ressaltar, ainda, que dado a lógica do “primado da melodia” na produção composicional de Tom Jobim (MAMMI, op. cit.), é possível inclusive sugerir que na obra deste temos um salto qualitativo com relação aos *standards* da *popular music*, na medida em que, nestes, o atamento de estrutura fixa e improvisação impõe um limite imediato à liberdade musical, enquanto naquela a dinâmica mais solta da relação entre melodia e harmonização desdobra-se em um gesto de “promessa de felicidade” que supera, conservando, a própria noção de standardização.

³⁵ “Parece que Tom Jobim estava fadado desde o início a carregar aquilo que, em determinados contextos (...) se tornaria um estigma: ‘a influência do jazz’. Mas, nesse momento, bem como no começo da carreira, o jazz estava fora de questão: ‘O culpado é o Mário de Andrade. Ele disse: façam música brasileira. Nós éramos estudantes de música, todos comunistas e líamos Mário. O pedido dele foi atendido. Eu tive uma formação misturada. Dois departamentos: a professora de piano, Chopin, Mozart, Bach, Stravinsky, Debussy, de um lado da rua; Ary Barroso, Pixinguinha, Caymmi, Noel, de outro’, diria Tom, décadas mais tarde, em entrevista à *Folha de S. Paulo*”. (MACHADO, 2008, p. 15). A entrevista citada por Cacá Machado foi concedida a Rodrigo Barbosa e publicada na *Folha de S. Paulo* do dia 10/10/1991, sob o título de “Para Jobim, Brasil tem mania de miséria”.

nos ajudar a compreender criticamente o significado histórico da assim chamada MPB e sua matriz modernista.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel. (org.) **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Editora Ática, 1994b. pp.115-146.
- _____. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- _____. **Música, doce música**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.
- _____. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.
- _____. **O banquete**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.
- ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília e ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentido da Formação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BASTOS, Manoel Dourado. **Passagens da afirmação tropicalista: auto-análise do movimento da música popular brasileira por meio da compreensão em processo das canções de Caetano Veloso**. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.
- CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz: Publifolha, 2000.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- CONTIER, Arnaldo. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 1, Ano 1, nº 1, outubro/novembro/dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>. Acessado dia 02/10/2008.
- _____. O ensaio sobre música brasileira: Estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário Andrade, 1928). **Revista Música**, São Paulo, maio/nov 1995, 75-121.
- GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- GANI, L.A.A. **As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira, 1945-1958**. 1999. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis/SP.
- KATER, Carlos. **Música Via e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001a.
- _____. **Eunice Katunda: musicista brasileira**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001b.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade: ramais e caminhos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MACHADO, Cacá. **Tom Jobim**. São Paulo: Publifolha, 2008.

_____. **O enigma do homem célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, nº 34, novembro de 1992, pp.63-70.

_____. Uma promessa ainda não cumprida. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais!, 10 de dezembro de 2000.

MELLO e SOUZA, Gilda de. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Editora 34: Livraria Duas Cidades, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci. Música popular: fontes e arquivos para a História. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, n.4/5, 2003. pp. 401-406.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. **Músico, doce músico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 11-28.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. O avesso do folclore. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, n.4/5, 2003. pp. 271-282.

_____. Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos. In: TONI, Flávia Camargo (org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora SENAC/ São Paulo, 2004. pp. 51-71.

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

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

_____. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: KIEFER, Bruno e WISNIK, José Miguel. **Música**. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 129-191. (Coleção O nacional e o popular na cultura brasileira).

_____. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

*Recebido em Agosto de 2008
Aprovado em Outubro de 2008*