

A Semana de 1922 e o elemento nacional-modernista no discurso sobre a música no Brasil

Flavio Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais | Brasil

Resumo: O ensaio examina o discurso crítico sobre música que se estabeleceu no Brasil e a relação da intelectualidade com essa arte, evidenciando que parâmetros do nacional-modernismo sempre estiveram na base de ambos. Numa sequência histórica, parte-se da própria Semana de Arte Moderna (1922) e percorrem-se os seus desdobramentos, flagrando e interpretando, entre os diversos episódios e revisionismos conceituais ao longo dos anos, as oscilações de interesse crítico em relação às manifestações musicais eruditas e populares. A hipótese é de que, no cenário contemporâneo, tenha-se esgotado a força propulsora do argumento nacional-modernista, não mais capaz de bem articular as questões apresentadas pelas produções musicais da atualidade.

Palavras-chave: nacional-modernismo e música, intelectualidade brasileira e música, música moderna, Semana de Arte Moderna.

Abstract: The essay examines the critical discourse on music that was established in Brazil and the relationship of the intellectuality with this art, demonstrating that parameters of national-modernism were always at the base of both. In a historical sequence, it starts with the Week of Modern Art (1922) and follows its evolutions, highlighting and interpreting, among the various episodes and conceptual revisionisms over the years, the oscillations of critical interest in relation to classical and popular musical manifestations. The hypothesis is that, in the contemporary scenario, the propulsive force of the national-modernist argument has ended, since it is no longer capable of articulating the questions posed by today's musical productions.

Keywords: National-modernism and music, Brazilian intellectuality and music, modern music, Modern Art Week.

Comemoramos neste 2022 o centenário da Semana de Arte Moderna, evento histórico concebido pela intelectualidade paulista, então insatisfeita com o atraso estético e expressivo da literatura e das artes no Brasil, e conseqüentemente ávida por atualização profunda e generalizada que acertasse o passo do país com as vanguardas europeias, à época plenamente instaladas na Modernidade e com ela comprometidas.

O que vemos hoje quando, motivados pela efeméride dos cem anos, com os pés bem plantados no presente, voltamos nosso olhar para trás a fim de reinterpretar o gesto em si da Semana e entender o que ele ainda é capaz de nos dizer e provocar? Ou, inversamente, a fim de identificar o que terá se imobilizado num passado plenamente absorvido e catalogado, talvez estéril para um Brasil que agora é tão diferente, e no contexto de um planeta que passou, ao longo desses anos todos, pelas suas transformações mais intensas e radicais? É o compromisso com o presente que retira a comemoração da Semana do terreno da festa, da celebração, ou mesmo da simples anotação para reafirmar acontecimentos em registros estáveis. Comemorar, neste texto, significará, antes de tudo, problematizar.

Meu primeiro recorte fundamental para abordar isto que o centenário da Semana de 1922 induz a pensar é a música. Trata-se provavelmente da “arte” que mais modificações sofreu nesse período, e não me refiro apenas, ou principalmente, a mudanças na sua camada expressiva, vamos dizer assim, que seria aquela que os modernistas de 22 imediatamente miravam. Na música, as transformações foram globais, estruturais, profundas, revelando-se imediatamente mesmo numa apreensão panorâmica: sucederam-se diferentes suportes e meios de difusão e comercialização; um vasto e poderoso complexo industrial de produção musical nasceu e se desenvolveu, mas também já se reduziu bastante; mudaram as referências de legitimação; alterou-se o consenso em torno do saber musical; transformaram-se os modelos de escuta e, evidentemente, o gosto; refizeram-se as práticas pedagógicas e performáticas; multiplicou-se a profissionalização no setor; a globalização sugou práticas e culturas musicais de todo o planeta e uniformizou-as como produtos para o consumo distraído ou para a distinção social de novos melômanos; o campo musical viu seus pilares tradicionais serem abalados, com as obras a disputar espaço com montagens performáticas multissígnicas e a antiga apreciação musical a ceder o terreno para apropriações mais concretas e corporais da música. Essas transformações foram tão vertiginosas que justificam as aspas que usei em “arte”, linhas acima,

suspendendo ao menos seus sentidos mais tradicionais, entre eles o de raridade e profundidade, ainda que também uma linha de continuidade com essa noção persista e resista – para o bem e para o mal – em alguns recantos do campo musical.

É claro que mudanças dessa ordem ocorreram em todas as artes. No entanto, chama a atenção o grau com que transformações sociais impactaram a concepção mais usual de música. Se, a despeito de todas as inovações, continua aceitável associarmos literatura e livro, por exemplo; e se, mesmo com todas as experimentações morfológicas, linguísticas e temáticas, termos como “romance”, “conto”, “poema” designam ainda gêneros e formas literárias compartilhadas, a analogia não é tão aplicável em música. Nesse centenário, vários suportes nasceram e praticamente desapareceram (discos, LPs, CDs, sem falar na mudança dos próprios instrumentos musicais), e não é que se possa citar sinfonia ou ópera como gêneros de domínio comum. Por essa estrada, aliás, os exemplos se estenderiam ao infinito. Pela sua própria ubiquidade, sem falar no tamanho de seu mercado, a música impõe que se leve em conta, democraticamente, expressões espontâneas, práticas contemporâneas e da moda, produtos que, não importa se mercadologicamente formatados, impactam significativamente a maneira como concebemos e nos relacionamos com essa arte.

Além das manifestações estéticas em si, nesses cem anos mudaram também o olhar e a interpretação sobre o Modernismo em geral e sobre o caso brasileiro em particular, estando em curso – já há algumas décadas – o esforço de redimensionamento da centralidade da Semana de 1922, da hegemonia paulista na narrativa modernista e mesmo do foco principal na cultura letrada. Afinada com as correntes que, avessas a hierarquias, propugnam uma leitura da realidade brasileira e latino-americana não dependente do que é produzido nos países centrais, a historiografia nacional vem tratando de reconceituar o modernismo, para que ele deixe de ser “identificado como momento-ruptura na vida sociocultural brasileira” e emerja como processo histórico em que se combinam “distintas tradições, espaços, temporalidades, atores e configurações” (VELOSO, 2010 - e-book). É assim que o modernismo – brasileiro e latino-americano – se mostra hoje às ciências humanas de uma forma mais dinâmica e complexa, em que não ficam de fora a herança da experiência colonial, os dilemas da globalização e as novas sensibilidades contemporâneas. Com essa abordagem, multiplica-se o foco e, obviamente, corre-se o risco de perder-se a nitidez a respeito do que exatamente se fala quando se nomeia “modernismo”. Todavia, considerada a modernidade, em seus múltiplos aspectos,

como uma questão central e inescapável no contexto latino-americano, é mesmo necessário identificar e levar em conta todo o conjunto de reações, acomodações, absorções e transformações que o processo de modernização provoca. Sabendo-se que a modernidade eclode no Brasil não por razões internas e por seu próprio desenvolvimento, mas sim como um processo em larga medida exógeno, uma análise que se debruce sobre essa inteira articulação precisa contemplar o que, entre nós, é avesso ou descompassado com o elemento moderno, e também aquilo que, mesmo fruto de temporalidades outras, de alguma forma com o moderno interage e tensiona. Inclui-se também, é claro, o desdobramento ao longo do tempo dessa configuração complexa, ou seja, as formas que a modernidade brasileira e os demais elementos em jogo adquirem nessa interação.

Dessa combinação entre as mudanças na música e a releitura do modernismo, surge o segundo recorte – e o norte – para este ensaio: as linhas gerais do relacionamento da intelectualidade brasileira com a música nesse período. De modo amplo, o que na música mais interessou aos intérpretes da nossa cultura (historiadores, sociólogos, críticos) em sua leitura da modernização brasileira? Quais as categorias principais de análise? O que restou e o que ainda faz sentido das promessas e projetos que animaram os espíritos modernistas a partir de 1922?

O que se segue são notas e reflexões de caráter geral, a requerer desenvolvimentos futuros. Trata-se de diagnóstico necessário, contudo, para colaborar na transposição de muros disciplinares, ainda muito sólidos, que mantêm afastadas as discussões que ocorrem, de um lado, entre músicos e musicólogos; de outro, nas ciências humanas como um todo. Essa queixa não é nova, e ainda que algumas aproximações nas últimas décadas tenham sido notáveis, não há dúvidas de que muitas importantes questões musicais (e, por conseguinte, as implicações que elas têm para uma análise cultural) permanecem distantes das preocupações médias de nossa academia.

1. Características do modernismo musical brasileiro

Creio não ser necessário alongar-me muito sobre os traços gerais do modernismo musical brasileiro. Um olhar panorâmico é o bastante para situar o leitor e lembrar-lhe as características e desdobramentos do movimento, com a função, neste texto, de preparar o terreno para as reflexões que vinculem passado e presente.

Na Semana de 1922, longos concertos foram programados nos três dias do evento e a música chegou a ilustrar passagens da conferência inaugural proferida por Graça Aranha. Não obstante essa forte presença, é possível que a reflexão a respeito da música em geral tenha sido uma das menos elaboradas pelos jovens modernistas, cúmplice a própria dificuldade de um discurso sobre música. Por outro lado, em termos de produção musical propriamente dita, não se pode sustentar que o que se ouviu no evento correspondesse ao que era proposto pelas vanguardas modernas da época. Villa-Lobos, protagonista musical indiscutível da Semana, tendo sido o único compositor brasileiro ali representado, compunha basicamente ainda sob influência dos impressionistas – notadamente Debussy – o que, em termos técnicos, significava uma linguagem em considerável defasagem (em termos modernistas) com o cenário europeu de então, que já fora devidamente assombrado pelo primitivismo de Stravinsky (*Sagração da Primavera*, 1913), por exemplo. Ainda assim, o relativo passadismo das obras de Villa-Lobos não chegou a se acomodar ao gosto do público paulistano, que, tudo indica, era bastante desarmado para compreender peças destoantes do padrão romântico ao qual se habituara, dada a pobreza da vida musical na cidade. Como reportado por José Miguel Wisnik:

Se percorrermos o conjunto dos comentários críticos à Semana, a crítica anônima de jornal, sentindo-a como indício de repercussão das obras, observaremos que as peças distinguidas com maior atenção são justamente aquelas que apresentam traços já dominados e conhecidos, ou as que são, por algum motivo, já marcadamente ousadas, e ostensivamente “inusitadas” (WISNIK, 1983, p. 72-73).

Ou seja, o que não era conforme ao já devidamente catalogado, podia até ser saudado, mas apenas na medida exata do que oferecia de pitoresco, de curioso, bem de acordo com o ar de polêmica festiva que envolvia o evento.

Mário de Andrade, o grande esteta do modernismo, ele mesmo músico e professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, apontava em 1922 seus petardos críticos contra o descritivismo romântico e contra o que ele nomeava “pianolatria”: a preferência desmedida dos ouvintes pelo piano e seu repertório, pelo virtuosismo e por um conjunto de procedimentos estereotipados, bem estruturados na recepção e capazes de suscitar a tranquilizadora associação de beleza, inspiração, sentimento e sublimidade. Mas nem à época da Semana, nem muito menos nos anos seguintes, Mário se notabilizou por preconizar, na música, um acolhimento convicto das últimas conquistas das vanguardas internacionais. Pelo contrário, até: exaurida rapidamente a inquietude do

primeiro momento modernista, os intelectuais paulistas reconheceram a própria ignorância frente ao Brasil profundo de então – experiência simbolizada na famosa viagem às cidades históricas mineiras em 1924, na companhia do poeta suíço Blaise Cendrars (AMARAL, 1970) – e se voltaram, em boa parte, para uma espécie de descobrimento do país, numa virada que passaria a apontar para um nacionalismo convicto.

Descobrimento, aliás, dá nome a um dos *Poemas Acreanos*, de Mário de Andrade (escrito em 1925, mas publicado em *Clan do Jabuti*, de 1927). Ilustra à perfeição a crise de identidade do intelectual modernista que, bem para além de uma questão de técnica expressiva a resolver, tinha pela frente um vazio de significado em relação ao próprio país:

Abancado à escrivantina em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De sopetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei lá no norte, meu Deus! muito longe de mim,
Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou e está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...

(ANDRADE, 1972, p. 50).

Para que o escritor paulista e o seringueiro acreano compartilhassem algo mais do que uma abstrata condição determinada por mapa e fronteiras legais, era necessário dar um sentido cultural a esse “ser brasileiro”. E, por óbvio, a responsabilidade da tarefa recaía sobre as elites e o poder público, aos quais ao menos deveria interessar o cultivo da realidade brasileira, com o consequente financiamento de empreitadas que coletassem e salvaguardassem, dentro do possível, práticas tradicionais ou folclóricas (como se costumava dizer) que se acreditava estivessem sob risco de iminente extinção ou profunda deturpação em razão do próprio caráter avassalador da modernidade.

A tarefa das elites intelectuais, que Mário abraça com extrema perseverança, pode ser então desmembrada em duas: era necessário falar pedagogicamente aos pares, convencê-los do imperativo ético e político da missão nacional, e era também fundamental conhecer, pesquisar, documentar,

registrar o país. “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime” (ANDRADE, 2002, p. 51), diria o autor da *Paulicéia Desvairada* ao jovem Carlos Drummond de Andrade, então inconformado com a vida nos trópicos e sonhando com a França e que retrucava: “Detesto o Brasil..., sou hereditariamente europeu, ou antes: francês” (ANDRADE, 2002, p. 59). O mesmo trabalho de convencimento – lento, paciente – Mário buscou com compositores. E não apenas no registro da correspondência privada, mas também aos quatro ventos, pela imprensa. Foi o caso, entre outros, de Francisco Mignone que, recém-chegado de uma longa estadia na Itália, ávido por compor óperas no estilo italiano, terminou objeto de uma dura crítica em 1928, misturada a uma exortação a reorientar suas composições para o nacionalismo (ANDRADE, 2013, p. 197).

Já no âmbito etnográfico musical, nosso incansável crítico foi, pessoalmente, um coletor e transcritor obsessivo de cantos e melodias, prolífico em anotações sobre festas, instrumentos, danças etc. Não só: tendo por um tempo assumido o Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, Mário de Andrade organizou a célebre Missão de Pesquisas Folclóricas que percorreu estados do Nordeste brasileiro com o fito de constituir, em documentos, a devida memória do país. Foram vários os produtos das pesquisas musicais de Mário de Andrade, destinados, assim, a repertoriar matéria-prima sobre a qual os “verdadeiros” artistas poderiam trabalhar, construindo a expressão culta que moldaria a voz brasileira no coro das nações.

É nessa perspectiva que se deve enxergar o redirecionamento do modernismo musical brasileiro, sob condução paulista: de uma mirada inicial no exemplo das vanguardas europeias, passa-se a uma busca de originalidade que só poderia se alimentar das práticas musicais populares e rurais de todo o Brasil – uma operação que substituíra o “novo” pelo “nosso”, e significava também certa renúncia ao progresso técnico implícito no vanguardismo em favor da aquisição de uma matéria-prima original e autêntica. Identificado esse ponto de partida, restava definir como seria o trabalho de refinamento artístico, por assim dizer. Se à arte cabia representar a nação, dando-lhe alma, impunha-se a necessidade de uma comunicação menos ruidosa e incômoda em benefício do autorreconhecimento simbólico, controlando-se o impulso de experimentações que desfigurassem em demasia o material original. É assim que, na sequência, a solução técnica a ser defendida por Mário de Andrade nada tinha de revolucionária ou vanguardista, em que pesem o discurso ainda calcado em jargões

modernistas e a ênfase na novidade – esta, porém, representada por elementos menos decisivos no discurso musical privilegiado por nosso musicólogo, como o timbre resultante do uso da instrumentação folclórico-popular. Fato é que não se ultrapassava a estruturação tonal, mantendo-se o conjunto no enquadramento do neoclassicismo praticado por compositores mais modestos da cena moderna do continente europeu da época, como Paul Hindemith e Darius Milhaud: “A técnica musical aceita pelo nacionalismo andradiano consistia numa estratégia de adoção de uma linguagem musical que superasse o italianismo e o romantismo alemão, sem ingressar no mundo atonal de Schoenberg” (SALLES, 2005, p. 147).

Na verdade, o nacionalismo não representou ruptura com a música brasileira anterior à Semana de 1922, tendo-se estabelecido, antes, certa continuidade com a produção de compositores como Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, entre outros, representantes mais do século XIX que do século XX. Apenas – mas não é pouco – acentuou-se a pesquisa das fontes brasileiras e diluiu-se a roupagem excessivamente romântica que muitas vezes conferia à música daqueles autores, pejorativamente chamados de pré-modernistas, uma sonoridade considerada mais exótica do que propriamente nacional. Assim, tendo Mário de Andrade como seu principal ideólogo, o nacionalismo do século XX fez escola na música brasileira com compositores que passaram a constituir o nosso cânone nacional erudito: Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Marlos Nobre entre outros.

Contudo, ainda que predominante, o nacionalismo estrito não foi o único filho do nosso Modernismo. Outra corrente – que de todo modo não seria categoricamente antinacionalista – se inclinava mais por certo universalismo, ou pelo menos não abdicava à atualização técnica e estética que os ventos vanguardistas estrangeiros sugeriam. Foi liderada pelo alemão Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), chegado ao Brasil em 1937. As intensas atividades didáticas e artísticas de Koellreutter, aliadas a reflexões teóricas ousadas e ao que hoje chamaríamos de um dinâmico empreendedorismo, rapidamente o colocaram no centro de vários acontecimentos musicais do país, destacando-se a organização do Grupo Música Viva, movimento cultural de ampla envergadura, atuante principalmente no Rio e em São Paulo, longo mais de uma década, que reuniu jovens compositores ávidos por informações estéticas novas e por espaço de trabalho. A orientação moderna

do movimento resultava clara de seus manifestos que exaltavam o “eternamente novo, isto é: uma arte musical que [fosse] a expressão real da época e da sociedade” (KATER, 2001, p. 63).

Os embates que se seguiram entre as duas correntes dominaram boa parte do século XX e foram potencializados ainda pelos significados políticos que se lhes agregaram com as mudanças que ocorriam no contexto ideologicamente bipolar da época. Assim, se o Música Viva foi logo associado a ideais de esquerda ou declaradamente comunistas e o grupo nacionalista teve vinculações com o Estado Novo, essa conformação rígida foi também alterada, ou mesmo revirada, quando, em forma de apelo, ficaram estabelecidas, no 2º Congresso de Compositores e Críticos Musicais, de 1948, em Praga, as diretrizes estéticas do realismo socialista. No documento, criticava-se tanto a música popular, vítima de mercantilização que a teria estandardizado e banalizado, quanto a música erudita que, sob o influxo do individualismo e do subjetivismo, teria perdido o equilíbrio entre seus elementos constituintes, bem como abandonado o espírito popular e nacional – e isso em benefício exclusivo de complicações formais que lhe acarretavam o total distanciamento e desinteresse dos ouvintes.

Embora o próprio Boletim do Música Viva tivesse publicado o manifesto de Praga e apesar de Koellreutter ter argumentado várias vezes que a produção de seu grupo e seus discípulos não se dissociava dos princípios gerais ali expressos, ficava difícil reivindicar para si a legitimação do movimento socialista. Afinal, o citado documento afirmava peremptoriamente que, a fim de “sobrepular a crise musical” da época, os compositores deveriam se prender “*mais estreitamente à cultura nacional* de seu país e defenderem-se das falsas tendências cosmopolitas; pois o verdadeiro internacionalismo da música decorre do *desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais*” (KATER, 2001, p. 87). Em extrema, mas correta, síntese, o fato é que as recomendações do mundo comunista em Praga – sem esquecer que estávamos ainda anos antes do primeiro episódio dramático (Hungria, 1956) a manchar seriamente a credibilidade do socialismo real e seu respaldo quase unânime na intelectualidade – eram inegavelmente mais próximas das práticas da corrente nacionalista do que dos ideais do Música Viva.

Ao ritmo de manifestos, entrevistas, artigos e não poucas animosidades, a luta ideológica acompanhou a produção musical erudita brasileira por décadas, possivelmente *pari passu* com o progressivo distanciamento dessa expressão artística do debate público e dos interesses estéticos da

intelectualidade brasileira¹, implicando fatal redimensionamento de sua participação na esfera cultural, num processo contínuo e irrefreável que ainda hoje persiste e condena a chamada música erudita (sobretudo sua produção contemporânea) a círculos muito restritos no país, quase sempre abrigados nas universidades.

Não é o caso aqui de relatar a sequência factual que envolveu as correntes modernistas da música brasileira e suas diatribes, de resto ainda bastante visitadas pela literatura musicológica, talvez até por nostalgia dessas últimas cenas de relativo protagonismo musical no palco em que se representavam as discussões sobre a cultura brasileira. Parece mais interessante perguntar sobre por onde anda a música no debate cultural contemporâneo. Se encarada especificamente a produção erudita, em que labirinto terá se metido a ponto de, como parece evidente, ter se apartado do curso do debate principal? Se é verdade que o modernismo e suas ressonâncias iluminaram pela última vez a produção musical erudita para a intelectualidade brasileira, o que procurar no próprio discurso modernista e em seus ecos a respeito desse apagamento? Ou será que o nó é outro: que o esgotamento do modernismo implicou em sua completa reelaboração conceitual, de modo a tentar enfrentar a inelutável questão da modernidade no Brasil de uma maneira menos hierarquizada, mais democrática – e que nessa reelaboração simplesmente não haveria lugar senão eventual, episódico, secundário para a música erudita?

2. A reconceituação do modernismo

Se o modernismo é o conjunto plural e multifacetado de expressões artísticas da modernidade, esta pode ser caracterizada como o processo cultural intimamente imbricado com o desenvolvimento capitalista, com o progresso técnico-científico e com a razão iluminista, impondo-se como uma força uniformizadora que, em larga medida, dissolveu modos tradicionais de organização social e os valores que os regiam: vínculos comunitários, religiosos, corporativos, fundamentados em laços de lealdade e honra. Com a modernidade, mudam os referenciais do convívio humano, que passam a ser pautados

¹ Talvez os irmãos Augusto e Haroldo de Campos tenham sido as últimas grandes vozes entre nós a apontar um lugar de relevo para a produção musical erudita na cultura, tendo deixado uma significativa literatura crítica a respeito.

por pragmatismo e eficiência, bem como regidos por relações profissionais, por direitos e deveres inerentes a uma cidadania que ambiciona a igualdade de todos perante as leis.

Evidentemente, a passagem para a Modernidade – que pode até não ser em si e necessariamente desejável, mas que, no atual estágio capitalista, parece ser requisito para as expectativas gerais de bem-estar socioeconômico – não ocorre da mesma forma em todos os lugares, e é sempre permeada de conflitos. Na melhor das hipóteses, abre-se uma etapa de negociações em que as forças tradicionais fazem valer seu peso e atuam como freio relativo a uma avalanche de inovações que tende a ser socialmente traumática. Em outras situações, dá-se um processo de modernização autoritária, capaz de fazer terra arrasada da memória, do patrimônio e de práticas culturais anteriores.

O caso da modernização brasileira – como era de se esperar de força exógena e num cenário de nação pouco consolidada, refém de longa colonização e de escravagismo – logo se revelou muito complexo, sendo que os valores tradicionais, ainda que soterrados pela exigência modernizadora, não desapareceram. Ao contrário, despontaram conflituosamente em várias situações (nas relações humanas e nas práticas expressivas), como a sinalizar a relativa artificialidade da modernização e a evidenciar que esta jamais – para o bem e para o mal – seria completa.

O tema de uma modernização brasileira essencialmente desigual, a lidar com temporalidades que a todo momento rasuravam a marcha do progresso e da racionalidade técnico-científica, foi a marca do trabalho intelectual de Gilberto Freyre, que sempre vocalizou um contraponto às pretensões hegemônicas da narrativa modernista paulista (VELOSO, 2010). Na realidade, Freyre evidenciava a todo momento que o moderno brasileiro não podia se restringir a um programa urbano e industrial, sendo preciso encarar a formação brasileira em que o mundo rural e a herança da escravidão desempenhavam papel incontornável, que deixara marcas visíveis e significativas no cotidiano, nas práticas estético-expressivas e em relações fundamentais da vida social.

Gilberto Freyre conseguiu equacionar uma questão fundamental para a sua época. Criticando o critério da homogeneidade cultural, deslocou a imagem de um país que se apresentava como moderno. Mostrou a fragilidade e as rachaduras desse projeto que privilegiava a ordem, o controle e a homogeneidade como forma de impor-se no contexto internacional. Destacando a temática da escravidão, do latifúndio, do ruralismo e do patriarcalismo, Freyre mostrou outra possibilidade interpretativa para a realidade brasileira. Propôs na sua teoria da cultura, forjada com base na

ambiguidade, a categoria da Hybris porque entendia essa força singular como uma das chaves interpretativas da cultura brasileira (VELOSO, 2010).

Outro pensador muito lembrado para desafinar o coro do modernismo paulista é Sérgio Buarque de Hollanda que, em uma série de ensaios publicados em diferentes momentos de sua trajetória, criticou o anseio que ele definia “construtivista” por parte de vários integrantes do modernismo, entre eles o próprio Mário de Andrade. Para Sérgio Buarque, o construtivismo equivalia a uma proposta de sistematização intelectualista da cultura, baseada, no fim das contas, em hierarquia e ordem, e na crença de que uma arte nacional seria conduzida por uma elite de intelectuais incapaz de disfarçar suas pretensões em se constituir como grupo iluminado e especial.

Sempre se afastando de qualquer entendimento fixado e rígido de identidade nacional, Sérgio Buarque defendia a necessidade de documentar a multiplicidade de pontos de vista e de interesses, apostando na mediação do popular e não no dirigismo, de modo a fazer emergir a complexidade dos problemas culturais, sociais e econômicos. Definindo-se experimentalista, procurou vocalizar o “lado oposto”, a “contramão da ordem” – o mesmo em que via modernistas como Oswald de Andrade e Prudente de Moraes Netto – e propunha uma arte sem regras pré-fixadas, advinda da singularidade brasileira, para a qual concorreriam “as artes plásticas, a música popular e a literatura” (VELOSO, 2010).

O destaque dado à música popular teve grande fortuna na crítica cultural, como veremos, e aponta justamente para um modernismo alternativo que, levando em conta as expressões mais vivas e autênticas da cultura, sem prestar tributos ao que já se encontrava legitimado em outras realidades, ambicionava um amadurecimento próprio, capaz de produzir, de dentro para fora, a necessidade mesma de uma arte nacional. É possível ver nessa reflexão – que deplorava o nosso arraigado apego em copiar modelos culturais consolidados – um impulso pioneiro para interpretações desconstrutivistas que posteriormente tratariam de subverter a lógica binária que, acredita-se, aprisiona-nos em chaves explicativas do tipo original/cópia, fonte/influência, centro/periferia etc. Também com Sérgio Buarque e Gilberto Freyre há a valorização das temporalidades próprias e específicas da cultura brasileira que tendiam a ser recalcadas pelo predomínio do avanço de uma racionalidade moderna unidimensional. Da mesma forma, há o apelo à escuta mais paciente das

manifestações populares, algo que só poderia advir de um contato mais direto, não mediado ou pelo menos não exclusivamente devedor de uma erudição livresca. Conforme Sérgio Buarque,

Para estudar o passado de um povo, de uma instituição, de uma classe, não basta aceitar ao pé da letra tudo quanto nos deixou a simples tradição escrita. É preciso fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da história e são muitas vezes mais interessantes e mais importantes que os outros, os que apenas escrevem a História (DOMINGOS, 2010, p. 59).

Ora, é com esses parâmetros que ganha contornos mais claros uma nova forma de interpretar a modernização e os modernismos brasileiros (agora no plural), na qual procurou-se incluir forças e tradições culturais variadas, que ao se confrontarem com as exigências da sociedade moderna, não desapareciam, mas, pelo contrário, respondiam criativamente; a seu modo inovavam, transformavam o entorno e a si próprias.

3. A escuta e a música das vanguardas modernas

É também por aí que se explica o interesse da intelectualidade brasileira pela música popular. Mas não só. Na realidade, trata-se de um fenômeno observado no mundo todo – desde, pelo menos, o segundo pós-guerra – e isso tem a ver com o que se falava no início deste texto a respeito das mudanças globais na própria noção de música nesses cem anos que nos distanciam da Semana de Arte Moderna. Vale também, para precisar melhor o fenômeno, agregar à noção de “popular”, que tem uma especificidade muito forte no Brasil, outras caracterizações possíveis, como *pop*, ligeira, de consumo, de mercado etc. Comentando o assunto, diz o compositor e musicólogo Paulo de Tarso Salles:

A separação da música nova [i.e. moderna, contemporânea] da esfera pública foi devidamente preenchida pela noção da música de entretenimento, desde as formas mais elaboradas de *jazz* até o gênero mais simples da canção *pop*, e essas formas alternativas à *ratio* musical passaram a ser normalmente aceitas por intelectuais de outras áreas (SALLES, 2005, p. 66).

Ainda a respeito da falta de prestígio da música erudita produzida a partir do modernismo nos círculos intelectuais, confirmando a sua desimportância para as mais bem aceitas reflexões culturais,

Salles acrescenta aquilo que já foi salientado acima, acerca da perda de legitimação política por conta das diretrizes do realismo socialista:

Além disso, o neoclassicismo atingiria no final dos anos 1940 o *status* de "música oficial" do realismo socialista, o que afetou a produção de muitos compositores de esquerda. Com isso, reforçaram-se as tendências consideradas reacionárias que negavam legitimidade e coerência à vanguarda musical, interessada na renovação dos paradigmas (SALLES, 2005, p. 66).

É sabida a enorme dificuldade de comunicação da música advinda do modernismo, o que gerou um abismo entre essa produção e o universo da música de consumo, com o seu consequente enclausuramento em um círculo diminuto de iniciados, do qual desapareceram também os intelectuais não-músicos. Essa questão, aliás, foi levada por Theodor Adorno ao título de um breve texto, publicado em 1968, "Por que é difícil a nova música?", no qual reafirma algumas de suas célebres teses. Fiel à busca de relação entre música e sociedade – ou, mais especificamente, de adequação ao espírito objetivo da época – Adorno percebe uma correspondência da música tonal com o modelo (ideológico) clássico-liberal de sociedade: "não por acaso a tonalidade foi a linguagem musical da era burguesa" (ADORNO, 1994, p. 155), afirma. Em ambos, tonalidade e modelo social liberal, a meta é a homeostase, o equilíbrio, o ajuste das tensões. A própria dinâmica histórica, no entanto, provoca descompasso entre modelo e realidade, exigindo intervenções. Também aí, para Adorno, há correspondência entre música e sociedade, pois o desenvolvimento da nova música, ou antes o desgaste da tonalidade, é a história de um intervencionismo estético crescente que esvazia o antigo modelo e termina por reduzi-lo a mero pretexto ou convenção, evidenciando o fim de uma harmonização do universal com o particular que havia caracterizado o período áureo da tonalidade: "o universal da tonalidade, na medida em que não está mais em nenhuma relação transparente com o particular, perde toda substancialidade e se torna uma convenção inibidora" (ADORNO, 1994, p. 155). Justamente na música nova, o universal torna a ser aberto e, logo, problemático:

o caótico nela, que assusta a maioria das pessoas, é condicionado pelo fato de que a harmonia preestabelecida do universal com o particular se rompeu. O ouvido receptor, sintonizado nessa harmonia, sente-se exigido demais quando precisa acompanhar por si os processos específicos das composições individuais, em que a relação entre universal e particular é articulada em cada caso (ADORNO, 1994, p. 155).

Acreditando que a tonalidade fosse mesmo uma espécie de segunda natureza, Adorno lança mão de outra analogia, agora entre tonalidade e linguagem. É assim que a tonalidade exerceria uma espécie de mediação entre a prática musical espontânea, imediata, e certas normas que haviam se cristalizado a partir dessa prática, tal como ocorre na linguagem e suas regras. A novidade da “música nova” seria também esta: ela “não tolera nem mais leis semelhantes à linguagem nem se equipara àquilo que a maioria dos homens escuta como que de um modo pré-artístico e infantil”. E prossegue o filósofo alemão:

a diferença entre a tonalidade e o material emancipado de hoje (o do sistema dos doze semitons equivalentes e bem temperados) não está na distinção superficial entre um sistema, um esquema ordenador e outro, mas na distinção entre uma linguagem sedimentada, por um lado, e um processo que percorreu a vontade consciente da consciência emancipada, por outro (ADORNO, 1994, p. 151).

Nesse ponto, fica ainda mais claro o ponto central da argumentação de Adorno: a nova música, mais do que violar “determinados tabus”, está radicalmente contrária a um acordo *a priori* com o mundo. E, portanto, em relação a ela há uma “repulsa contra o estranho”, contra o fato de ela não coincidir com a experiência habitual e com o “costumeiro conceito espiritual-ideológico de harmonia”.

E para complicar ulteriormente a recepção da música nova e torná-la ainda mais difícil, haveria o papel da indústria cultural que deixa congelada “a já entorpecida imagética burguesa”, acostumada a representar para a consciência “os tempos felizes da tonalidade” – uma espécie de anestésico contra as contradições reais que a nova música expõe, mas que a sociedade não suportaria ver.

O ensaio de Adorno dá uma boa ideia do grau de abstração necessário para uma escuta consistente e crítica da música nova – aquela cujo marco inicial é a produção da chamada Segunda Escola de Viena, ainda na aurora do século XX. O modelo proposto é de um ouvinte maduro, extremamente concentrado, empenhado em captar as estruturas da obra e também a relação desta com a evolução das formas ao longo da história, sem falar numa forte consciência crítica que o habilitasse a sustentar uma audição atualíssima, que, sem modelos prévios, questionasse a si mesma. Um preâmbulo desse perfil de ouvinte, apto a acompanhar mentalmente as formas sonoras em movimento, havia sido delineado no século XIX pelo teórico austríaco Eduard Hanslick (1992). Para ele, qualquer interpretação que excedesse a objetividade de tal atitude podia até ser legítima do ponto

de vista pessoal do ouvinte, mas nada acrescentaria, em termos de conhecimento, ao que efetivamente está em jogo numa obra musical. Adorno dá vários passos além de Hanslick ao relacionar a produção musical ao “espírito objetivo” de uma época e ao flagrar os condicionamentos sociológicos a que a recepção musical está submetida. Portanto, não só a obra, mas a linguagem e os vários componentes do circuito de comunicação musical, em Adorno, ganham uma dimensão absolutamente impensada anteriormente. Assim, se já Hanslick era moderno pela consideração estritamente objetiva do material musical, Adorno o é não só por, em linhas gerais, manter e ampliar esse fio condutor de análise, mas principalmente por tematizar e priorizar o radicalmente novo e disruptivo, mirada fundamental modernista.

Não preciso dizer que a proposta adorniana, ainda que sempre muito instigante, é também parcial, principalmente por se apresentar de maneira categórica como modelo de escuta e compreensão – pelo menos, tendo se legitimado como a principal interpretação da música de vanguarda e de boa parte da produção que se lhe seguiu. Com Adorno, tem-se uma boa ideia da dimensão e das razões do enclausuramento da música mencionado acima, não surpreendendo que, com esse grau de exigência e pré-requisitos na audição, a intelectualidade em geral – e a brasileira, em particular – tenha voltado as costas para as vanguardas musicais, num corte tão profundo quanto, aparentemente, irreversível.

4. A ênfase à música popular na crítica cultural

Se agora juntarmos esse afastamento da crítica cultural em relação à produção musical de vanguarda com a reelaboração conceitual do modernismo e a conseqüente recuperação e desenvolvimento das propostas esboçadas desde a década de 1920 por intelectuais alternativos ao lado “construtivista” do movimento, temos o quadro para a forte aproximação da intelectualidade com a música popular no Brasil, ainda que isso precise ser examinado com mais atenção. Evidentemente, é desnecessário remarcar a fortíssima presença que a música popular adquiriu na sociedade brasileira ao longo do século passado, o que, por si só, justificaria plenamente qualquer interesse da crítica cultural. Mas o ponto não é apenas esse. É interessante observar como foi explorado o potencial de análise

oferecido desde a música popular e de que forma algumas coordenadas modernistas orientaram essa aproximação.

Entre outras qualidades, também pela sua dupla condição de músico e professor de Literatura, José Miguel Wisnik reúne várias credenciais para apresentar uma síntese clara da importância que a música popular adquiriu para interpretação cultural do país. Vou me servir aqui do texto “O Minuto e o milênio - ou Por favor, professor, uma década de cada vez”, publicado pela primeira vez em 1979 (WISNIK, 2004, p. 167-190). Destaco as ideias centrais (para o que aqui interessa):

1) a música popular no Brasil não pode ser pensada nos termos colocados por Adorno, pois, “pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural” (ibid. p, 176);

2) o uso predominante da música no Brasil, inclusive tendo sido incorporado ao ambiente urbano e à indústria do rádio, do disco e do carnaval, foi aquele “articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa”, não o de padrão estético-contemplativo ou “desinteressado” como gostava de dizer Mário de Andrade;

3) a música popular entre nós teria ingredientes dos três sistemas culturais predominantes na sociedade brasileira moderna – o popular não-letrado, o culto e a indústria cultural – sem se deixar circunscrever totalmente por nenhum deles. “Trata-se de um caldeirão – mercado pululante em que várias tradições vieram a se confundir e se cruzar, quando não na intencionalidade criadora, no ouvido atento *ou distraído* de todos nós” (ibid., p. 178-179).

Ora, o que se convencionou chamar de MPB apresentava uma série de características absolutamente notáveis para servir como principal e autêntica expressão artística nacional. Era plural e democrática, pois, a despeito das filtragens típicas da indústria, ainda assim permitia a circulação de várias vozes e de diferentes estratos sociais, mantendo canais relativamente abertos de acesso a seu circuito de produção e difusão, sem falar que se nutria de uma prática muito próxima ao cotidiano das pessoas, garantindo-lhe uma comunicação eficaz e um mercado consumidor amplo. Era espontânea e original, no sentido de aparentar um acolhimento e certa continuidade das tradições brasileiras de usos da música, não tendo sido o patrocínio industrial a causa de sua eclosão, nem tendo

se originado de cópia de realidades estrangeiras. Era aparentemente um fenômeno nacional, pois, também a despeito de centros de gravidade mais significativos, não deixava de fora gêneros e práticas musicais provenientes do conjunto do território, oferecendo a todos um certificado de brasilidade.

Se ainda somarmos a isso um espaço de convivência que se formou na MPB ao longo do tempo entre expressões da elite letrada e da cultura popular, incluindo aí o desenvolvimento de uma vertente cultural altamente crítica, e sua legitimação como foco de resistência à ditadura militar, temos um quadro de enorme vigor cultural, pulsante, expressivo, contagiante, que evidentemente suscitou o interesse de todos os que se dispunham a interpretar e pensar o Brasil. Não era difícil enxergar na MPB a nossa maior e mais bem sucedida manifestação cultural e, finalmente, o amadurecimento tardio dos anseios de nossos modernistas, notadamente os menos elitistas (i.e. Gilberto Freyre e Sérgio Buarque): uma arte inequivocamente brasileira, inclusive na aceitação de tudo o que, externo, contribuisse para o seu enriquecimento. E isso vinha respaldar o argumento de vários críticos e intelectuais, como este, de Santuza Naves:

(...) tenho desenvolvido a ideia de que, principalmente no Brasil, a canção popular se torna crítica, sobretudo depois da bossa nova. Na medida em que incorpora elementos da discussão erudita, ela começa a trabalhar também com metalinguagem, paródia, pastiche etc. Passa a desenvolver um componente crítico que chega ao paroxismo com a tropicália. Daí porque me chamou a atenção o estatuto da canção no Brasil e daí também a leitura que fiz de Caetano, na frase "Se você tem uma ideia incrível, é melhor fazer uma canção", porque a canção tem um consumo que a poesia não tem (NAVES, 2006, p. 146).

Ou seja, tão forte era o vigor cultural da MPB que fazia dela ainda mais do que o objeto privilegiado do debate nacional: era como se fosse a MPB o palco do próprio debate. Ocorre que o cenário muda com grande velocidade de fins do século XX para cá. E um dos primeiros a perceber as razões dessa alteração radical foi, fato digno de nota, um (etno)musicólogo, não um escritor ou crítico literário a exemplo de todos os que acompanhamos neste texto desde seu início. Em "Adeus à MPB", Carlos Sandroni (2004) afirma que a MPB perdera a sua capacidade de representação. E assim, talvez se tratasse menos de uma mudança no material em questão do que no nome, na categorização através da qual esse mesmo material é por nós vivenciado. De toda sorte, Sandroni identifica que houve um descolamento gradual das práticas musicais "folclóricas", de raiz, do processo de tradução cultural operado por artistas consagrados e por todo o antigo circuito de produção e comercialização da MPB.

À medida que foi se tornando possível a todo um universo de artistas “de base”, “folclóricos”, a integração por conta própria ao mercado musical moderno, houve também o afastamento da representação geral que a MPB oferecia.

E se Sandroni centra a sua atenção no mundo das práticas musicais de matriz rural ou folclórica – a “passagem do canavial ao salão”, como salienta – um processo semelhante ocorreu também, como se sabe, em relação à música das periferias urbanas, com os fenômenos do rap e do funk. Sintomático e um divisor de águas, nesse sentido, foi a grande resistência havida ao rap *Haiti*, de Caetano Veloso, por parte de grupos que viram seu território invadido por alguém sem a devida legitimidade sociocultural, do ponto de vista deles, para atuar (cantar, narrar, abordar o tema) daquela maneira (BARBEITAS, 2007, 144). E com essas delimitações em sequência, por motivações diversas, surgiram barreiras a pontuar o que antes era uma arena desimpedida e compartilhada. A noção de música popular no Brasil se vê obrigada a abandonar a sedutora e cativante representação de múltiplas práticas e expressões de um só povo para aceitar a existência de uma série de divisões (de tradições, de etnias, de classe, de gênero) cada uma delas produtiva a seu modo. Não se trata de barreiras intransponíveis, é claro, ainda mais em se tratando de música, mas não há como negar uma significativa mudança de patamar, que se relaciona a mudanças na configuração social, na definição de “povo” e de “popular”, na autorrepresentação do país.

E aqui chego ao ponto em que retomo a conexão da música com o modernismo. Se há muito tempo já não havia espaço para as formulações de tipo construtivista, como as de Mário de Andrade, atropeladas pelas drásticas mudanças da realidade, tampouco o ideal experimentalista – que propunha abdicar da condução e da liderança em prol da escuta paciente da multiplicidade e de uma integração entre artistas e povo a partir daí – tampouco este parece ter grande vigor hoje em dia, ao menos pensado na chave de uma arte nacional, como se dizia. Não é novidade para ninguém a crise justamente da mediação do “nacional” nas expressões e discussões culturais. Não que a questão da nação tenha desaparecido e não seja pertinente, mas é claro que precisa ser recolocada em outra dimensão, constatando-se que muitas agendas são globais: das minorias sociais de periferias às questões comportamentais e ecológicas. Tudo indica que as coordenadas da reflexão sobre música oriundas do modernismo não servem mais como um norte para pensar a realidade atual.

Conclusão

Procuramos detectar no percurso histórico traçado desde a Semana de Arte Moderna a força, a permanência e, ao mesmo tempo, as razões do mais recente esgotamento do elemento nacional-modernista no discurso crítico sobre a música no Brasil. As disputas por hegemonia no campo musical, primeiramente centradas na polêmica nacional/universal, foram paulatinamente modificadas em razão do influxo do pensamento crítico da cultura que não apenas absorveu as questões estéticas numa leitura mais ampla como multiplicou os pontos de vista sobre o modernismo, invocando, entre outros vários fatores, a necessidade de a singularidade brasileira se apresentar mais pela receptividade das manifestações populares do que pela adaptação de modelos importados (construtivistas/experimentalistas). Assim, o debate intelectual que se interessou pelas artes musicais progressivamente abandonou o foco na música erudita em favor da música popular, naturalmente mais propensa ao padrão analítico que se estabelecia. Some-se a isso o próprio fato de que a “dificuldade da nova música” erudita poder ser superada (ao menos nos termos de um pensador significativo como Adorno) apenas por um tipo de audição bastante sofisticada, pouco acessível aos intelectuais não-músicos no mundo todo, não só no Brasil.

Como procurou-se mostrar também, o elemento nacional nessa tradição modernista – bem como a própria concepção moderna – entra em crise como fator analítico-discursivo por vários motivos (Sandroni), deixando órfã a leitura cultural que se acostumara a identificar na música brasileira uma espécie de retrato do país e um elemento decisivo de nossa identidade.

Estando correta, ao menos em linhas gerais, essa análise, algumas consequências para a noção de música brasileira e sua abordagem pela intelectualidade talvez possam se anunciar. Arrisco-me a esboçar, muito rapidamente, duas delas. Primeiramente, que o fenômeno “música popular” continuará sob revisão crítica em radical sentido democratizador, denunciando que critérios de gosto elitistas ou afinidades político-ideológicas cimentaram o cânone musical nessa área² – denominando-o MPB –, e praticamente deixaram de fora gêneros, como por exemplo o atual “sertanejo”, de imenso mercado e apelo popular, sem falar em outras exclusões mais comentadas, fruto de discriminações

² Interessante se defrontar, a propósito, com a expressão “elite popular”, usada em claro esforço para manter unido o campo da MPB, em Luiz Tatit (2001).

étnico-raciais. Nessa empreitada, pode se desvelar o país que há, não o que gostaríamos que existisse ou o que eventualmente foi um dia, com as devidas e inadiáveis repercussões sobre a imagem da nação que, não custa lembrar, o cenário político recente mostrou ser já profundamente distinta da que nos acostumamos (refiro-me ao grosso da intelectualidade) a interpretar.

A segunda consequência bem poderia se dar no campo da música erudita. Progressivamente desfeito o pressuposto nacional-modernista que tão claramente conseguia discernir o “brasileiro” na cultura e nas artes, talvez esse tipo de produção musical – sempre às turras com seu atestado de brasilidade – volte a despertar um interesse mais amplo, para além de seu minúsculo nicho. Claro está que isso também depende de profunda reflexão interna no próprio campo acadêmico-musical, ainda em tantos aspectos uma fortaleza inexpugnável para quem não se apresente munido de um ouvido hiper-racionalizado. Entender que a música, mesmo a “erudita”, mesmo a “contemporânea”, fala ao corpo inteiro e não apenas à mente previamente educada parece um caminho promissor. Nessa hipótese, o que estaria efetivamente em xeque não é a produção musical em si, mas um modo de escuta, de abordagem, de relacionamento com a mesma. Talvez por aí as referências sobre a música erudita no Brasil emanadas do discurso intelectual, sobretudo o que está fora do campo especializado, possam, um dia, ir além de Villa-Lobos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Theodor Adorno: sociologia*. Gabriel Cohn (org.). São Paulo: Ática, 1994.
- AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BARBEITAS, Flavio. Música, cultura e nação. *Artefilosofia*, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura/UFOP, Ouro Preto, n. 2, p. 127-144.
- DOMINGOS, Bárbara Mendonça. *Visões de um Brasil moderno: os diálogos e as tensões nos ideais dos modernistas Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Hollanda na busca por uma identidade nacional*. Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 1992.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter*; movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora e Através, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão*: entrevistas. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses*: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980. São Paulo: UNESP, 2005.

SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. *Decantando a República*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

TATIT, Luiz. "Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX". In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.) *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001, p. 223-236

VELOSO, Mônica Pimenta. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 (e-book).

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*; a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas cidades, 1983.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SOBRE O AUTOR

Flavio Barbeitas é Bacharel e Mestre em Música pela UFRJ, Doutor em Estudos Literários pela UFMG/ Universidade de Bologna (Itália), com pós-doutorado em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Desde 1996, atua como professor de violão e de disciplinas musicológicas na Escola de Música da UFMG nos níveis de graduação e pós-graduação. Paralelamente às atividades didáticas e artísticas, tem especial interesse teórico pela relação da música com a literatura/linguagem e com a cultura brasileira de um modo geral. Na UFMG, lidera dois grupos de pesquisa: *Performance e Pedagogia do Violão* e *Núcleo de Estudos em Música Brasileira* (NeMuB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6967-878X>. E-mail: flaviobarbeitas@ufmg.br