

Representações, língua e voz no percurso identitário da canção no Brasil

Flavio Barbeitas
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

ABSTRACT

The cultural process around the song is an extremely important fact for the understanding of the subject of national Brazilian identity. This paper's goal is to point out the discursive representations, and the uses of the language and of the voice, at some key moments in the trajectory of the song to characterize the space of music in the Brazilian culture as a dynamic of multiple and successive appropriations.

Keywords: song, brazilian music, classical/popular, national identity, language, voice.

O processo cultural em torno da canção é um dado extremamente importante para a compreensão das questões relativas à identidade nacional brasileira. O objetivo deste trabalho é examinar as representações discursivas e os usos da *língua* e da *voz* em alguns momentos-chave da trajetória da canção para caracterizar o espaço da música na cultura brasileira como um jogo de múltiplas e sucessivas apropriações.

Palabras claves: canção, música brasileira, erudito/popular, identidade nacional, língua, voz.

Ainda que recalcitrantes tardios se recusem a conceder-lhe o *status* de poema e, portanto, se neguem a abrir-lhe o portão da “cidade das letras”, há no Brasil o consenso de que a chamada *canção popular* é uma das mais representativas formas de expressão cultural. Graças a essa opinião, a canção tem atraído o olhar de estudiosos das mais diversas áreas, sequiosos por flagrar em sua trama poético-musical diálogos culturais latentes e por extrair de seus textos possíveis representações do país ainda camufladas e obscurecidas por aquela aparência que a reduz a um simples e descartável objeto de entretenimento. Traduzindo essa onda de prestígio, a respeitável voz do poeta – também letrista – e filósofo – Antonio Cícero, certamente em coro com a de outros intelectuais, toma o exemplo da bossa nova para enunciar: “Hoje é quase universalmente reconhecida como uma das manifestações mais altas da cultura brasileira. Um disco como ‘Chega de Saudade’ é pelo menos tão importante quanto qualquer outra obra de arte da mesma época” (Cícero, 2008).

Apontar a canção – e aqui tem sentido tomá-la como metonímia de nossa música em geral, até por ser a sua mais proeminente expressão – como indiscernível junção de arte canônica e de fina fatura, alta manifestação da cultura, forte elemento de identidade nacional, e ainda reunir tudo isso sob a denominação de “popular”, sem dúvida constitui um fator de orgulho e distinção para os brasileiros, que costumam não encontrar paralelo musical de tão extensa envergadura e vigor em outras sociedades contemporâneas. Entretanto, a enaltecida combinação não deixa de provocar, diante de olhos e ouvidos desconfiados, algumas inquietações. Dentre estas, a principal se refere às reais condições de possibilidade, no mundo atual, de haver manifestação unitária que consiga se equilibrar como um traço nacional na tensão desencadeada pela presença de tantos fatores divergentes: corresponder a exigências estéticas requintadas, representar diversidades culturais de um país vasto e temporalmente descompassado como o Brasil, permanecer como elemento do cotidiano urbano, revelar-se manifestação autêntica de um suposto modo de ser brasileiro etc. A inquietação indica, pois, uma pergunta: até que ponto falar de música e de canção *popular brasileira*, hoje, é referir-se a algo passível de ser minimamente determinado ou se tornou bem mais um hábito impensado, uma trivial etiqueta do senso comum?

O tema não é exatamente novo, mas pode-se dizer que vem predominando no século XXI. Foi objeto, por exemplo, de um artigo muito interessante do musicólogo Carlos Sandroni – provocativamente intitulado “Adeus à MPB” –, frequentou a mídia por ocasião de uma entrevista de Chico Buarque que, em 2004, prognosticava o esgotamento da canção como um gênero cultural de relevo¹, e retorna agora com José Miguel Wisnik, o qual, na esteira do autor de *Construção*, relança justamente o tema do “fim da canção”. Pode ser que, dada a superficialidade que logo dominou o debate, o verdadeiro alcance dessas interpretações não tenha sido devidamente percebido. Pois não se trata de, nostalgicamente, lamentar perdas – não me parece que, em si, a produtividade da tradição musical brasileira esteja por acabar – mas sim de verificar que o que efetivamente se esgotou foi o construto discursivo que, acompanhando o fenômeno musical no Brasil, interpretou-o como obra popular e como característica da nacionalidade. Foi com esse discurso que aprendemos;

¹ Entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva e publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em 26 de abril de 2004.

e acreditamos que o país, mesmo incrivelmente cindido em termos sociais e econômicos, tenha conseguido produzir, no plano simbólico, um espaço de diálogo de tal forma amplo que, entre outras coisas, serviu de compensação, ou mesmo de antídoto, aos efeitos desagregadores de seu desarranjo material. Aprendemos também que essa equação era, de certa maneira, obra do gênio brasileiro, a lição que nossa especial configuração étnica e cultural poderia dar ao resto do mundo, tanto na visão poética, da produção dionisíaca que é fruto da tragédia cotidiana, quanto na visão pragmática, que mira uma suposta sabedoria de vida embutida na transformação da dor em alegria². Se esse discurso, de fato, encontrou seu termo – e isso não significa que ele estivesse propriamente “errado”, apenas que sua validade e eficácia ficaram historicamente circunscritas – cumpre, então, verificar o que nele havia de ideológico e instrumental para renovar as bases da interpretação sobre a relação entre música e cultura no Brasil.

Essa tarefa, como certamente já se percebeu, se insere no processo geral de desconstrução da ideologia nacional-popular, em curso nas ciências humanas brasileiras, inclusive, embora com certo atraso, na produção musicológica. Somando-se a essa perspectiva mais ampla, o presente trabalho irá examinar as representações discursivas e os usos da *língua* e da *voz* em alguns momentos-chave para caracterizar o espaço da música na cultura brasileira como um jogo de múltiplas e sucessivas *apropriações* por meio das quais se cristalizou não apenas a célebre divisão entre erudito e popular – tão característica entre nós – e a correlata ideia de “música popular brasileira”, mas também se constituiu uma espécie de braço musical do caudaloso rio da nossa identidade.

Começo pela análise de um texto de Mário de Andrade, intitulado “Os compositores e a língua nacional”, escrito em 1937 e publicado em “Aspectos da Música Brasileira”. A preocupação exclusiva do autor nesse texto é com o que, à época, ele entendia por canção erudita ou artística. Mais especificamente, Mário se encontrava bastante incomodado com as imperfeições prosódicas reveladas por compositores eruditos brasileiros na produção de canções em vernáculo, todas provocadas por certo descaso com o texto:

Em geral os nossos compositores não compõem canções pelo processo mais lógico de as compor. Não apenas [...] eles são engajados por um efeito ou problema estético que o texto lhes desperta, como freqüentemente se percebe que são vítimas duma frase melódica que o texto fez nascer neles. E é a frase melódica surgida que os decide a compor. Não adquiriram o conhecimento íntimo do texto, não se apropriaram dele totalmente, e já estão compondo. O resultado é necessariamente desastroso para o desenvolvimento da canção, de cujo conceito e prática se depreende que o texto e a melodia são igualmente importantes (Andrade, 1991, p. 35).

O modo de produção das “canções eruditas”, pelo menos de então, logo se revela: os compositores, via de regra, não escreviam os textos de suas

² De resto, esse é um tema largamente presente na própria canção brasileira, o que mostra a permeabilidade entre objeto musical “em si” e o discurso que sobre ele é feito. Vale como exemplo a canção “Desde que o samba é samba”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil: “A tristeza é senhora/Desde que o samba é samba é assim (...) Cantando eu mando a tristeza embora (...) O samba é pai do prazer, o samba é filho da dor/O grande poder transformador...”

canções, mas musicavam poemas pré-existentes – a canção nascia de uma junção de música e palavra, inicialmente dispostas como elementos autônomos. Mais correto até seria caracterizar esse modo de compor como um casamento de música e poesia, as quais, uma vez enlaçadas, deveriam abdicar, cada uma, de sua individualidade, a fim de proporcionar o nascimento da nova obra. Justamente o que Mário de Andrade reprovava era a incapacidade artesanal dos músicos nacionais para resolver os conflitos dessa união, o que gerava, não raro, o insucesso da canção. Conflitos que constituíam um risco inevitável, segundo Mário, de onde a necessidade do aprimoramento técnico e do labor demorado com o texto. Afinal, para o modernista,

Música e Poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel. A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicológico que desperta por meio da compreensão intelectual. Dois destinos profundamente diversos, para não dizer opostos (Andrade, 1991, pp. 32-33).

De um divórcio assim, tão originário, dependia, paradoxalmente, a grandeza e a beleza artística da canção, fruto das soluções engenhosas dos compositores ao longo da história da música. Aprender com essa história era, entre outras, missão que cabia aos artistas brasileiros, desfavorecidos, porém, pela falta de tradição do canto em português, se comparada à existente em alemão, francês ou italiano. Cultivar apenas o lado musical, como irá demonstrar Mário com numerosos exemplos, não era suficiente, portanto, para pagar o tributo da falta de escola; necessária era também a dedicação ao texto, o “conhecimento íntimo” da língua e dos problemas de sua acomodação musical.

A forte hierarquização das categorias erudito e popular é muito presente nesse ensaio, em geral pouco visitado pela crítica. As únicas palavras do autor para o canto popular são usadas para definir o caráter das modinhas e lundus como sendo de “suave boçalidade”. Ou seja, a música típica de salão se apresentava tosca, efêmera, desvinculada daquela pesquisa erudita que, ao resgatar da desarmonia originária a palavra e o canto, seria a única capaz de efetivamente produzir a obra de arte. Ainda que não se deva levar muito ao pé da letra certos juízos de Mário de Andrade, sob risco de, injustamente, atribuir ao modernista alguns preconceitos e ojerizas que definitivamente não lhe cabem, vale perceber seu apego excessivo a formas fixas e consagradas (a sua ideia de canção erudita) e a configurações culturais estanques ou tendentes à imobilidade (a noção de popular, por exemplo). Nesse sentido, a sua valorização da canção erudita, mesmo o autor tendo lhe apontado a angústia da reflexão e da pesquisa, é muito dependente de um determinado tipo de técnica vocal e de imitação, de conformação sonora geral, que a história europeia, até o século XIX, elegeu como própria e exclusiva da categoria “música”. Ao não submeter, portanto, a forma “canção erudita” ao crivo da historicidade, que a revelaria justamente como etapa de um processo vivo e contínuo e não como imperfectível finalização da tradição, o texto de Mário de Andrade acaba movido pela crença numa dimensão artística transcendente, supra-histórica. Ficam assim desconsiderados tanto os progressos materiais e tecnológicos de

ordem “extramusical” – que àquela altura se misturavam rapidamente ao fazer propriamente dito, modificando-o – quanto a própria evolução estilística que, desde as primeiras décadas do século XX, no âmbito mesmo da “erudição” europeia, começara a jogar por terra uma série de padrões técnicos então associados à música em geral e ao canto em particular. Basta pensar que, vinte e cinco anos antes do texto de Mário, estreava *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schönberg, cuja técnica do *Sprechgesang* colocava profundamente em questão exatamente aquela distinção entre canto e fala proclamada e deixada incólume pela teorização do nosso autor.

Não se pode pensar, tendo em vista o conjunto de sua obra, que Mário de Andrade ignorasse a complexidade desses fatores, entregando-se simplesmente a um culto ingênuo da tradicional música erudita de matriz europeia, semelhante ao caricaturizado por Machado de Assis com o personagem Pestana, do conto *Um homem célebre*. O que, contudo, é muito evidente aqui é a presença de um emaranhado teórico em que se meteu o autor, pelo qual a sua face de artista modernista – que, anos antes, jamais teria se fixado numa defesa anacrônica como a desse texto – terminou imobilizada a fim de liberar a outra: a do intelectual politicamente engajado cuja ação missionária se pautava pela construção e execução de um projeto de arte nacional. Em certo momento da trajetória do modernismo brasileiro, portanto, ocorreu – e não apenas com Mário de Andrade – uma opção mais enfática pelo abasileiramento da arte e da cultura, entendido como pré-condição da entrada do país no concerto moderno das nações cultas³. O modernismo deriva para o nacionalismo ao entender que este se torna condição de possibilidade da modernização. Vemos que, no caso particular do canto, o tal abasileiramento passava necessariamente pelo uso da língua nacional, mas de uma maneira tal – atente-se a este ponto! – que a *apropriação da língua* não resultava necessariamente numa *apropriação da canção*. Esta já estava dada de antemão – o Brasil a recebia como herança da tradição europeia. Mário sequer cogitava, ao menos naquele momento, de entusiasmo nacionalista, a possibilidade de transformação interna da canção (isto é, do ponto de vista da linguagem musical) por ação dos compositores brasileiros. A tarefa destes, quase que admitida explicitamente sua condição de inferioridade técnica em relação aos europeus, era adaptar a uma forma geral (que incluía não só tudo o que se relacionava à técnica do canto lírico propriamente dita, mas também à instrumentação, que Mário entendia dever ser representada preferencialmente pelo piano) as particularidades fonéticas do português, com suas inevitáveis consequências prosódicas. Pode ser que a atividade, digamos, mais propriamente criativa, aguardasse os compositores brasileiros, pedagogicamente, num segundo momento, quando a etapa inicial de fixação do canto em português já houvesse se completado. Pode ser, mas o que realmente

³ Costuma-se caracterizar essa opção como uma espécie de virada do movimento modernista, ocorrida em 1924 (é a interpretação, entre vários outros, de Eduardo Jardim de MORAES, 2004 – ver referências bibliográficas). O ano, de fato, como se sabe, foi marcado tanto pelo lançamento do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* quanto pela visita ao Brasil do poeta suíço-francês Blaise Cendrars que, desejoso de travar contato com as “coisas brasileiras”, além de outras experiências, excursionou pelas cidades históricas mineiras na companhia de vários intelectuais brasileiros. A tese da “virada”, contudo, é bem amenizada por outros autores, como Hermano Vianna (2002) que enxerga vários antecedentes a indicar a reorientação nacionalista do modernismo brasileiro já em anos anteriores.

aconteceu, então, se desviou da trajetória idealizada. Afinal, uma interferência tão limitada no nível fundamental da manipulação artística acabaria por comprometer justamente o abrasileiramento que se intencionava imprimir à canção. Fazer arte nacional, no caso específico do canto e de maneira muito evidente no texto que estamos analisando, redundava praticamente numa contradição em termos, na medida em que “arte” (aqui, a “canção erudita”) era já uma forma pronta e acabada, uma herança resistente – sob pena de se transformar em outra coisa, e logo deixar de ser “arte” – a qualquer adaptação “nacional” maior e mais profunda que a do mero emprego de uma língua inusitada ou, pelo menos, não convencional.⁴

É claro que, além desse aspecto estético, resumido na extremada reverência à forma tradicional erudita a inibir o trabalho dos artistas brasileiros, inúmeros outros fatores contribuíram para instaurar e, posteriormente, consolidar, da maneira como ainda hoje conhecemos no país, a dicotomia musical popular/erudito. Um dos principais, o fato de o sistema de produção musical, esquematicamente resumido pela tríade autor-obra-público, dotado ao menos de relativa autonomia e de um mercado sustentável, ter se constituído no Brasil muito tardiamente – já na República – e ter girado em torno não tanto dos suportes tradicionais da partitura e da imprensa (isto é, da escrita), mas, sobretudo, em torno da fonografia e do rádio que acompanharam quase *pari passu* os primórdios da história brasileira republicana. Não é esta a ocasião para aprofundar essa análise de ordem sociológica, contudo, não é difícil perceber que, ao se tornar dominante um sistema com tais características, o grosso da produção musical se fixou em necessidades e rotinas que pouco tinham a ver, ao menos num momento inicial, com o ideal estético da obra de arte musical ou com o mundo do concerto sinfônico, ficando essa esfera paulatinamente circunscrita e devedora dos efeitos das políticas oficiais de educação e cultura.

Ainda outro fator ligado à construção da dicotomia, este mais ideológico, diz respeito ao aproveitamento do potencial agregador e simbólico da música na fundamentação da narrativa nacional, ou seja, do conjunto dos elementos mobilizados para a invenção da brasilidade, da noção de povo e de cultura popular, contrapartidas imprescindíveis para a afirmação da unidade da pátria brasileira. Em “Descobrimento”, poema bem anterior a “Os compositores e a língua nacional”, o mesmo Mário de Andrade expunha a sua inquietação com relação ao tema, de resto comum a toda uma geração de intelectuais brasileiros:

Abancado à escrivaninha 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.

⁴ Ventos mais fortes de liberdade criativa no campo musical erudito viriam a soprar no Brasil mais tarde, sob a influência do movimento concretista e já diante de uma redefinição completa do quadro da chamada música popular. Pode-se dizer que a influência da teorização concretista na produção musical significou, de um lado, a atualização dos artistas brasileiros em relação às vanguardas internacionais e, de outro, a aliança estética com o que de melhor se produzia na música comercial urbana. Essa dupla mirada, no entanto, não teve fôlego, como talvez desejasse, para diluir as fronteiras discursivas entre “erudito” e “popular”.

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)

O abismo que separa as experiências descritas nas estrofes do poema é, teoricamente, passível de ser transposto pelo que se enuncia no último verso. Mas, evidentemente, até a dicção sugerida pelas reticências finais dá a esse verso bem mais o tom do espanto do que o da tranquilidade ou da certeza. A mera delimitação territorial, conferindo ao paulista e ao acreano a nacionalidade comum, não é suficiente para dar consistência de significação ao termo “brasileiro”. Pelo contrário, o poema praticamente expõe o vazio desse significante, principalmente face ao processo inexorável da modernização que tendia a descompassar ainda mais a realidade material entre os centros urbanos e as remotas áreas rurais. No final das contas, o que poderiam compartilhar seres humanos marcados por oposições tão fortes como as descritas no poema? Nada; a menos que houvesse um enorme esforço coletivo para, de algum modo, preencher o vazio dos significantes “Brasil”, “brasileiro” etc., acometidos de uma carência de sentido que ameaçava, ainda no berço, a jovem nação. Essa tarefa que, em uma palavra, *traduz* o empenho de invenção da narrativa nacional, foi a que se impuseram os modernistas brasileiros na primeira metade do século XX.

Hermano Vianna, em “O mistério do samba”, analisa muito bem a questão e mostra que essa imaginação criadora – invenção da tradição, para falar com Eric Hobsbawn – passou por um elogio da mestiçagem que não foi apenas retórico; pelo contrário, teve grande efeito prático. É a tal ponto que, graças à construção de uma ideia de homogeneidade nacional, por meio da mistura étnica e cultural, manifestações musicais puderam ser vistas não como “propriedade de um grupo étnico ou de uma classe social, mas (...) como uma espécie de denominador comum entre vários grupos” (Vianna, 2002, p. 120) o que, no caso específico do samba, pavimentou o caminho para que este se tornasse música de todos os brasileiros – um gênero nacional. Não se deu, todavia, apenas uma apropriação da “autêntica manifestação popular” pelas “elites”, tal qual redutivamente querem fazer crer algumas leituras em circulação. Como salienta Vianna, os diferentes grupos sociais, com propósitos que ora conflitavam, ora convergiam, atuaram na complexa negociação que criou o samba: ao mesmo tempo como estilo musical e como autêntico retrato do Brasil. De todo modo, do ponto de vista de certa elite interessada em produzir a “unidade da pátria” e em criar “o nacional”, o objetivo era

encontrar determinados traços culturais que pudessem ser aceitos, pelo maior número de ‘patriotas’, como expressão daquilo que existe de mais ‘brasileiro’ em seu país. As tentativas de transformar o índio ‘tupi’ em símbolo nacional, colocadas em prática por muitos românticos, tiveram curta duração. A opção pela valorização da mestiçagem (sem a perspectiva do branqueamento) foi certamente uma saída arriscada e original. O Brasil foi talvez o primeiro país no qual se tentou, com relativo sucesso, a fundamentação da ‘nacionalidade’ no

orgulho de ser mestiço e em símbolos culturais populares-urbanos. (Vianna, 2002, p. 152)

É fundamental não perder de vista a complexidade do processo. A criação da “música popular”, que teve no episódio do samba o seu ensaio, por assim dizer, inicial, não foi a única “aposta” da elite intelectual. Fichas foram jogadas também, como se sabe, na produção musical erudita, que deveria traduzir/construir o espírito nacional. Era nessa direção que se manifestava o jovem Gilberto Freyre, nos anos 20, numa recomendação que muito bem poderia ser endossada pelo Mário de Andrade nacionalista e que foi, em dado momento, praticamente a diretriz, ao menos retórica, da carreira de um músico como Villa-Lobos: “Poderíamos adaptar dos nossos índios e dos nossos negros mais primitivos, certas danças que, talvez, passassem ao mundo como vitórias brasileiras”. (apud Vianna, 2002, p. 86)

Ambos sendo, de alguma forma, iniciativas retóricas para a construção de uma cultura nacional, os discursos que, a um só tempo, interpretavam e construía os processos musicais “erudito” e “popular”, no Brasil da primeira metade do século XX, partiam de disposições psicológicas distintas. Distintas, mas não excludentes, talvez até complementares ou faces opostas da mesma moeda. Assim, o processo erudito era voluntarista e de caráter explicitamente pedagógico: passava pela adaptação de “matérias-primas musicais” que, dispersas na vastidão do Brasil rural, estariam condenadas ao simples desaparecimento, caso não fossem resgatadas pelos artistas nacionais. O compositor erudito era o artífice da nacionalidade musical, incumbido da missão de “salvar” o “primitivo”, transformando-o em “arte”, no mesmo processo que visava transmutar o “índio”, o “negro” – e também o “branco” – em “brasileiros”. Nessa operação, o mundo rural era prioritário para afirmar o mito da autenticidade nacional, por supostamente guardar o verdadeiro espírito do povo, fadado a corromper-se no ambiente urbano. Por sua vez, a abordagem discursiva do popular correspondia a um desejo de identidade igualmente forte, mas de direção oposta. Não haveria missão a ser desempenhada nem sentido a ser construído; pelo contrário, a atitude era mais passiva, como a de se render ao fascínio do que é produzido ali ao lado, na cidade mesmo, espontaneamente, pelas camadas mais pobres da população. O sentido musical do Brasil e da brasilidade já existia, bastava aceitá-lo, deixar-se inundar e contaminar por ele, a tal ponto que o sentimento de pertença e de enraizamento naturalmente *acontecesse*.

Supostamente neutro em relação à manifestação em si, o intelectual fascinado com o popular, no entanto, mantém o tom pedagógico ao elaborar o discurso que o representa. Preservado o viés unificador e o tom de coesão social, a novidade desse discurso contempla basicamente a atualização, com suas consequências, do mito da autenticidade popular no cenário urbano, tornado protagonista da vida nacional pelo processo de modernização. Se nos ativermos, então, a esse nível de análise, não resta dúvida de que as noções de “erudito” e “popular”, longe de serem antagonistas, são divisões engendradas por – e contrapartidas necessárias de – uma única postura ideológica de construção da identidade nacional.

É verdade, contudo, que temos aqui praticamente um truísmo, o que nos impõe a necessidade de refinar a análise. Cumpre verificar, ainda em termos de representação discursiva, o que tornou a noção de “música popular brasileira”

tão longeva e sedutora, bem diferente, aliás, do que ocorreu com a música erudita, cuja definição e o espaço na cultura, uma vez esvaziado o apelo nacionalista, não pararam de ser fortemente questionados e discutidos.

O apelo da denominação “popular”, aplicada à música, logo se revelou forte o bastante para congregar, uma a uma, diversas linhas de força construídas ao longo do século XX na sociedade brasileira: o impulso ideológico do nacionalismo (difundido inclusive pela ação do Estado, como se sabe), o fundamento unificador da mestiçagem, o espaço de mediação cultural, a resistência intelectual e política ao regime militar. Essa abrangência e flexibilidade da noção de “popular”, núcleo da força que adquiriu posteriormente o rótulo MPB, é muito tributária da eleição dos símbolos de origem popular e urbana como base da nacionalidade, presente na narrativa da identidade nacional. Interessante é notar que mesmo interpretações culturais decididamente pós-modernas e pós-coloniais, que não mais trabalham com a perspectiva da nação homogênea, não deixam de reverberar ecos da concepção nacional-popular e veem na música popular brasileira uma espécie de reunião profundamente democrática das diferentes vozes que compõem o país. Assim, Silvano Santiago, inspirado em leituras de José Miguel Wisnik, afirma:

O seu [da música popular] modo de produção se dá num meio em que as forças mais contraditórias e chocantes da nossa realidade social se encontram sem se chocarem mutuamente. Em lugar de separar e isolar vivências e experiências, em lugar de introjetar o rebaixamento cultural que lhe é imposto para se afirmar pelo ressentimento dos excluídos, a música popular passa a ser o espaço “nobre”, onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições sócio-econômicas e culturais do país, dando-nos portanto o seu mais fiel retrato (Santiago, 2004, p. 144).

A identificação da música popular com um ideal democratizador, embora válida em muitos aspectos, passa por cima de ao menos um dado fundamental: a sua força de representação foi sempre diretamente proporcional ao recalçamento que produziu sobre vários setores e agentes da cultura, notadamente os outrora associados ao *folclore*. Em outras palavras, o “espaço nobre” do “encontro sem choque”, não obstante ter produzido as maravilhas musicais de que tanto se orgulha – e com razão – o país, impôs o preço do anonimato e do esquecimento, relativo ou absoluto, a artistas que, longe do mercado, acabaram apenas fornecendo material musical àqueles que se tornaram seus “representantes” – entre aspas porque a delegação de representação não resulta de um claro contrato – junto à indústria fonográfica e cultural.

É Carlos Sandroni quem compreende bem a questão, servindo-se do exemplo de Luiz Gonzaga na canção *Respeita Januário*. A letra da música relata ironicamente uma viagem do próprio autor ao sertão, em que o plano era tripudiar (“mangar”) de Januário, seu pai, entre outras coisas exibindo seu acordeom prateado de 120 baixos, muito superior ao modesto fole do velho Januário, que contava apenas oito. A canção, que começara em 1ª pessoa, logo dá voz a um certo “vêi Jacó”, o qual, verbalizando a opinião do povo do sertão, adverte o cantor:

Dispois que esse fi' de Januário vortô do sul

Tem sido um *arvoroco* da peste lá pra banda do Novo Exu
Todo mundo vai ver o diabo do *négo*
Eu também fui, mas não gostei
[...]
Sanfonona grande danada, 120 baixos!
É muito baixo!
Eu nem sei pra que tanto baixo!
Porque *arreparando* bem ele só toca em dois.
Januário não!
O fole de Januário tem 8 baixos, mas ele toca em todos 8
Sabe de uma coisa? Luiz *tá* com muito cartaz!
É um cartaz da peste!
Mas ele precisa respeitar os 8 baixos do pai dele

E vale lembrar que, na canção, essa fala do “*vêi Jacó*” fora antecedida pelos comentários que Luiz, ainda antes de chegar à casa do pai, ouvira pelo caminho: “De Itaboca à Rancharia, de Salgueiro à Bodocó, Januário é o maior!”. Ora, se, por um lado, a canção expressa o respeito do filho famoso pelo pai e retrata o reconhecimento de Januário pelo povo do sertão, por outro, deixa muito clara a enorme desproporção, em todos os sentidos, entre o sanfoneiro local, sem chance de maiores projeções, e o próprio Luiz Gonzaga, autor de inúmeros sucessos que inscreveram seu nome em letras douradas no panteão dos compositores da música popular brasileira. Em outras palavras, a dívida com o pai é paga com o mesmo gesto que reafirma o mecanismo de representação típico da MPB. Segundo Sandroni,

[...] a MPB inteira é, em grande parte, resultado de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais “folclóricas”. (...) Mas esse grande movimento de ‘tradução cultural’, devido a suas circunstâncias históricas, recalcava aqueles materiais e práticas, ao mesmo tempo em que os transfigurava. A passagem do *canavial* ao *salão*, pelo menos no nível das representações dominantes, *fazia desaparecer o primeiro sob a rubrica do folclore*, espécie de relíquia eternamente agonizante, a depender de apoio oficial e de abnegação de folcloristas (Sandroni, 2004, p. 33).

À luz da análise de Sandroni, é possível rever os pressupostos que fundamentam o consenso em torno da noção de música popular, retratado aqui, em síntese, pela citação de Santiago. Pois se é verdade que a chamada “música popular” atuou na cultura brasileira como um importantíssimo espaço de mediação e como um caldeirão para misturas, é igualmente verdade que nesse palco nem todos os atores tinham vez e nem todas as vozes participavam do coro. Esse mecanismo de exclusão não resulta apenas de fatores típicos do mercado e da indústria cultural que, desconsiderados, deixariam inalterada a essência democrática do espaço musical. Pelo contrário, não só seria muito difícil separar o mercado do fenômeno da música popular, tal qual o século XX o constituiu, como, de acordo com Sandroni, justamente a essência “tradutora” da música popular brasileira se alimentou da exclusão, via recalçamento, de suas fontes, de suas verdadeiras matrizes sonoras. Foi esse, sem dúvida, o imposto cobrado pelo “encontro de forças contraditórias” não redundar em conflito e separação. O atual momento histórico brasileiro, contudo, parece indicar que justamente esse preço não mais vem sendo aceito pelos diversos agentes culturais que anteriormente o pagavam com o anonimato.

Sandroni percebe esse movimento, já não tão recente, no mundo antes classificado de “folclórico”. Os “Januários” de ontem, hoje gravam discos, ocupam determinados espaços de mídia e respondem por nichos de mercado sem ter de se submeter ao antigo mecanismo de filtragem e representação da MPB. O “folclore”, em suma, declarou sua independência do popular-urbano e, ao fazê-lo, reconfigurou a ideia de música popular brasileira e tudo o que a caracterizava do ponto de vista da relação e reunião de contextos musicais diferentes. Os “novos” velhos atores “parecem não mais estar tão cômodos no papel de relíquias”, mostram-se dispostos a reivindicar autoria e, portanto, “a alterar as regras que regeram, nos tempos de Gonzaga, as condições de trânsito e visibilidade mútua (ou antes, audição mútua) entre canavial e salão”. (Sandroni, 2004, pp. 33-34)

Mas a autonomização do movimento musical, por assim dizer, não se restringe aos grotões, antigo objeto de estudo dos folcloristas. A essa reação prevalentemente interna, soma-se outra, tributária da globalização cultural, que há muito reproduz no Brasil o fenômeno da cultura *hip hop* e do *rap* presente em praticamente todas as metrópoles urbanas do mundo. É o que se costuma chamar de “cultura da periferia”, portadora da voz direta, inconformada e desafiadora dos jovens pobres das regiões desfavorecidas das grandes cidades. Justamente o que caracteriza primordialmente a cultura da periferia é a recusa da possibilidade de se deixar representar. A periferia, nos termos mais comumente difundidos pelo ambiente cultural do *rap*, não suporta a mediação e procura se fazer ouvir pela autenticidade incontestável da voz que *diz e canta* a sua realidade. Nesse contexto, o típico jovem de periferia não é apenas fã de um eventual *rapper* de sucesso, mas sim um *rapper* potencial ele mesmo, convicção sustentada tanto pela temática das letras – basicamente a crua realidade de sua vida musicalmente narrada – quanto pelo apelo fraternal do trabalho dos *manos* que relutam em se mostrar meramente como artistas para um público, preferindo, em vez disso, apresentar-se como o semelhante, o companheiro que vive e sente na pele agruras idênticas às de seu vizinho morador.

Ora, não é necessário grande esforço para deduzir que o movimento de afirmação do *rap* termina por ser incompatível com os mecanismos tradicionais de funcionamento da MPB e tudo o que ela propunha em termos de negociação e representação. Se não seria honesto, acima de tudo, simplesmente ligar a cultura de periferia a manifestações de violência – até porque, embora não caibam aqui juízos *a priori* para um ou outro lado, o certo é que a principal arma do *rap* e adjacências parece ser mesmo a palavra – não há dúvida de que é quase impossível falar-se aqui de “encontro sem choque das forças mais contraditórias da nossa realidade social”, como quis Silviano Santiago. Da mesma maneira, se o uso da palavra “choque” para definir esse estado de coisas pode parecer excessivo a alguns, é notório que a suavidade e a afabilidade conotadas por “encontro” seriam ainda menos adequadas. O mundo do *rap* quer afirmar – pela língua, mas principalmente pela dicção e pela voz – uma diferença radical, impossível de ser diluída numa representação maior que a da própria comunidade. Definitivamente de fora dos debates da periferia ficam as representações genéricas e demasiado abstratas de “popular”, “nacional” e “brasileiro”, tão caras à clássica noção de MPB.

E assim se constroem diferenças de percurso, inclusive em relação aos usos de *língua* e *voz*, entre o processo de legitimação característico da MPB e o

do cenário atual, bastante marcado pela noção de *local* e pela presença ativa de fatores comunitários. Tomo como exemplo do primeiro uma interessante análise feita por Maurício Martins do Carmo a respeito de Adoniran Barbosa e uma de suas músicas mais representativas: *Saudosa Maloca*. Como se sabe, essa canção descreve a reação de três paupérrimos rapazes em São Paulo ante a demolição do humilde barraco onde moravam, necessária para a construção de um edifício alto e moderno, símbolo da avalanche modernizadora que transformava a cidade. Martins do Carmo afirma que a interpretação de estreia de *Saudosa Maloca*, realizada pelo próprio autor, correspondia integralmente, na sua intenção dramática e melancólica, ao sentido geral da letra que misturava o patético ao trágico. A canção somente alcançaria sucesso de público, porém, alguns anos depois de sua gravação inicial, com uma interpretação colorida pelo humor dada pelo conjunto *Demônios da Garoa*, a qual aproveitava o ensejo da fala inculta dos personagens, retratada na letra, para dar vez a uma autêntica brincadeira com os significantes. O sucesso de público angariado por essa nova versão não significava, contudo, aceitação por parte da elite. Pelo contrário, *Saudosa Maloca* e o próprio Adoniran pareciam condenados ao universo da gaiatice, estigmatizados “como algo menor, impróprio a ocupar o museu amalgamante das identidades da metrópole” (Carmo, 2001, p. 261). Essa imagem mudaria definitivamente cerca de dez anos mais tarde, em 1965, quando, embalado pelo novo sucesso de *Trem das onze*, Adoniran é homenageado por Elis Regina em seu programa “O Fino da Bossa”, da TV Record. A “Maloca” cantada por Elis no programa retorna aos padrões da primeira gravação, ou seja, é séria, dramática, depurada da gaiatice e da caricatura dos “Demônios da Garoa” e até mesmo dos erros de português que a acompanhavam desde a estreia. É nesse contexto, em que são ressaltadas as suas qualidades artísticas – não as “folclóricas” e cômicas –, que Adoniram é finalmente referendado pelo “bom gosto” da burguesia paulistana e ingressa no templo da boa música popular:

“Redescobre-se” Adoniran na mesma época em que são reconsiderados artistas de extração popular como Cartola, Nelson Cavaquinho, João do Vale, cujos talentos apontam para uma crítica nacionalizante, para as impalpáveis raízes de nossa identidade, integrando-se assim aos discursos permitidos no trânsito cultural das universidades, museus e demais espaços sacralizadores (Carmo, 2001, p. 262).

A história da recepção de Adoniram, recuperada nesse esclarecedor ensaio de Martins do Carmo, revela a função de crivo estético que a sociedade intelectualizada do bom gosto delegava aos artistas da MPB. Tudo se passou como se as credenciais do compositor de “Saudosa Maloca” tivessem sido devidamente analisadas por Elis Regina que, uma vez convencida da qualidade do produto, concedeu-lhe o salvo-conduto para circular em um meio anteriormente interdito. Num primeiro momento, o da estreia de “Saudosa Maloca”, apesar da qualidade evidente da obra, a voz de Adoniram, então declamatória e melancólica, consonante com a mensagem da canção, não lhe bastou para furar o manto do relativo anonimato. Em seguida, a *fala* errada e a *língua* trôpega são acentuadas, incrementadas e amplificadas na interpretação dos “Demônios da Garoa” que, assim, granjeiam sucesso de público ao mesmo tempo em que confinam música e autor no limbo da gaiatice e do cômico. Para “resgatá-los” de lá, Elis pisa em ovos: retoma a dicção correta, camufla os erros

de português; mas é claro que ela estava consciente de que o que estava realmente em jogo era o carimbo da *sua* voz, nacionalmente consagrada, apta a franquear a senha de acesso ao campo da MPB. E a interpretação da grande cantora, de certo modo, limitou-se a isso, na medida em que não reverteu em um modo supostamente mais sóbrio de interpretar Adoniram. Uma vez vencida a barreira e efetuado o ingresso, Adoniram estava livre para retomar o humor a que já estava associado, plantar no terreno da MPB uma árvore nova e ali atuar o personagem em que já se transformara: o de um “Chaplin da terra, sobre quem [caíam] como luva, o chapeuzinho, a gravata-borboleta e o bigodinho anacrônico” (Carmo, 2001, p. 262).

Democrático e acolhedor, até (ou a partir de) certo ponto, o campo da MPB, como se vê, operava com mecanismos distintivos, típicos de qualquer manifestação de elite. Quem nele ingressava ganhava autorização para falar em nome da “cultura brasileira” e a expor certa visão considerada abalizada de “Brasil”, ainda que a partir de um determinado ponto geográfico e cultural. Justamente essa pretensão representativa e esse *status*, como bem demonstram a “rebelião” do antigo folclore e da cultura de periferia, deixaram de ser almejados e disputados por novas gerações de artistas. Um Adoniram de hoje bem poderia prescindir da voz de uma velha Elis.

Resquícios de certo nacionalismo e de apego à velha noção de Música Popular Brasileira subsistem, no entanto, no discurso de alguns críticos e compositores. É o caso de Luiz Tatit que, em texto relativamente recente, analisa o percurso histórico da canção como fruto de triagens sucessivas realizadas num processo cultural complexo, bastante influenciado, é claro, pela indústria da gravação e da difusão radiofônica e televisiva. Na quarta e última triagem examinada, Tatit aborda a explosão de gêneros como *pagode*, *axé* e *sertanejo*, caracterizando-a pelo estabelecimento definitivo do critério “consumo” como norte das escolhas e investimentos da indústria cultural, isto é, de diretores, produtores e homens de mídia, os verdadeiros sujeitos dessa última triagem. Para Tatit, a aposta no padrão do vasto “consumo” se chocou com a opinião consolidada do grupo que ele denomina “elite popular”, público que se educou com a escuta dos clássicos da MPB (Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso e afins) e que exige qualidades estéticas – como refinamento e complexidade de letra, melodia e harmonia – definitivamente ausentes do repertório protagonista desse último período da canção no Brasil. Longe, contudo, de adotar as posições da tal “elite popular” e, assim, engrossar o coro dos que gritam contra o que seria a decadência da verdadeira MPB, Tatit procura recompor um quadro unitário para a canção nacional, a despeito de sua diversidade, mais ou menos na linha já citada de Silviano Santiago. O elemento articulador desse quadro seria simplesmente a *língua*, uma vez que, para o crítico e compositor paulista, a tarefa histórica da quarta triagem, efetivamente cumprida, foi “a eliminação da música norte-americana dos primeiros postos de consumo do mercado brasileiro de discos”. Sua análise prossegue assim:

Contrariando todas as previsões lançadas em décadas anteriores, nos anos 1990 as emissoras de rádio foram invadidas por músicas cantadas em português [...]. Mas os críticos passaram a se manifestar como se essas músicas ‘simplificadas’ estivessem usurpando o lugar da música brasileira ‘de qualidade’ quando, na verdade, estavam se apropriando do lugar de outras músicas igualmente de consumo, em especial as norte-americanas, e isso teve uma expressiva

ressonância em todas as demais faixas de penetração da canção nacional. O hábito com a sonoridade brasileira expandiu significativamente o mercado musical, abrindo espaço para uma heterogeneidade de gêneros e estilos jamais vista no país. (Tatit, 2001, p. 234)

A resposta de Tatit à questão do “fim da canção”, fio condutor deste texto, consiste, como se depreende da citação, em resumir tudo à língua utilizada, tornada uma espécie de linha para costurar a colcha de retalhos: sendo português (acrescentaríamos, é claro, português “brasileiro”) fica caracterizado o pertencimento ao universo da canção nacional e assegurada a continuidade da nossa música. Não importam outros critérios, muito embora, observe-se bem, o crítico não questione a legitimidade de subdivisões internas ao grande campo: a tal “elite popular” – convenhamos, uma expressão no mínimo esdrúxula – mantém, é claro, sua lógica própria de produção e consumo, sendo que sua integração a um universo mais amplo é garantida pelo trânsito de seus artistas mais representativos em “visitas inesperadas e enriquecedoras” ao mundo da música de vasto consumo e pelo diálogo inerente à predominância de uma sonoridade geral “brasileira”.

A visão de Luiz Tatit é suficiente para nos conduzir à conclusão destas linhas. Com ela, podemos perceber que as razões históricas ligadas à identidade nacional permanecem muito fortes entre nós para que a elite artística e intelectual aceite simplesmente abandonar o glorioso guarda-chuva ideológico em que se transformou a noção de música popular brasileira. A argumentação de Tatit é um exemplo hábil de reação estratégica àquelas forças contemporâneas que, ao menos parcialmente, privaram de sentido o fenômeno do nacional-popular. Uma reação evidentemente compreensível, pois não há dúvida de que é mesmo proveitoso fixar-se numa tradição nobre e fazer com que tudo – os eventos mais díspares – se reúna e conflua para ulteriormente enriquecer essa mesma tradição. Caso ainda ela seja coroada com o adjetivo “popular”, o gesto distintivo, como já havíamos sugerido no início, adquire uma aura ainda mais especial. Afinal, tal como sabiamente sintetizou Pierre Bourdieu,

as locuções que comportam o epíteto mágico de “popular” estão protegidas contra a análise pelo fato de que toda crítica de uma noção que diz respeito de perto ou de longe ao “povo” corre o risco de ser imediatamente identificada como uma agressão simbólica à realidade designada — logo, imediatamente fustigada por todos aqueles que se sentem no dever de tomar o partido e defender a causa do “povo”, assegurando, assim, os lucros que também podem ser obtidos, sobretudo nas conjunturas favoráveis, com a defesa de “boas causas” (Bourdieu, 1996, p. 16).

Mas então tudo se resumiria a um simples problema de inadequação de nomenclatura? – perguntaria o ingênuo. Ora, ressalvado o fato de que um “problema de nomenclatura” nunca ser apenas tal, na medida em que guarda as determinações históricas e culturais justamente embutidas nos nomes, tudo indica que a questão atual da música brasileira – aqui sintetizada pelo tema do “fim da canção” – é apenas a faceta recente, pouco estudada, mas nada ingênua, da já antiga crise do nacional-popular. Crucialmente, ela aponta a necessidade, não da mera troca de nomes, é claro, mas da reconfiguração das respostas

tradicionais que se servem do dado musical para a construção da identidade nacional. Os termos dessa reconfiguração ainda não estão claros, mas é possível ao menos apontar a incorporação ao debate de novos temas que tendem a liberar a questão musical das análises que a reduzem sistematicamente à etiqueta genérica de um popular vago e abstrato – hoje, de fato, tornado um termo apropriado por certa elite. Em outras palavras, a solução para as questões apresentadas passa por liberar a tensão e a conflituosidade recalcadas por conceitos e categorias que não conseguem mais corresponder à dinâmica cultural atual.

Um dos novos temas é, sem dúvida, a emergência da *voz* como um dado a ser considerado nas questões relativas à canção. De fato, vimos no percurso histórico analisado neste texto que a identidade nacional em termos musicais passou fundamentalmente pela *língua*, e isso não só para o nacionalismo de viés erudito de Mário de Andrade, mas também para a atitude nacionalista levada adiante através da própria música popular brasileira. Nesse sentido, a leitura da contemporaneidade musical do país que emerge do texto de Luiz Tatit desenha uma linha de continuidade em relação à defesa da língua nacional no canto empreendida por Mário de Andrade e até mesmo por nacionalistas que o precederam. Para a nova música brasileira marcada pela ação dos fatores locais e comunitários, no entanto, a questão identitária não passa mais pela *língua*, como código de comunicação correlativo à ideia de nação, mas principalmente pela *voz*, como índice de uma identidade referente a um âmbito bem menor e supostamente mais concreto de pertencimento – a *voz* tida como o elemento realmente capaz de, carregando as marcas da experiência, representar vivências compartilhadas. Ao contrário da *língua*, sistema de significação ao alcance de todos, típico instrumento de mediação, a *voz* é a própria unicidade de quem a emite⁵. Nesse sentido, ela não se presta exatamente a representar, a se colocar no lugar do outro, mas é autorizada a “falar por” em função, praticamente, do reconhecimento por parte do interlocutor das vivências depositadas na dicção e no timbre daquele que canta.

Mas justamente esse tema força o debate a acolher outro, igualmente decisivo, referente ao futuro da música no Brasil diante da ação das forças contemporâneas ligadas ao *global* e ao *local*. Esse tema, que parece trair a presença de certo temor, sem dúvida alguma está inserido na problemática do “fim da canção” que estamos acompanhando. Trata-se de saber se, diante do fato de que a presença de um espaço nacional ligado à noção clássica de povo é hoje inviável – com a consequência inexorável da perda de um âmbito musical que represente o *povo*, a *brasilidade*, a *cultura brasileira* etc. – o único caminho é mesmo o de simplesmente aceitarmos a autonomização crescente dos agentes culturais, de modo que nos reste apenas assistir a uma profusão das partes que mal permita entrever o todo que as reúne. A observação, não nego, parece contaminada de saída por uma nostalgia moderna da nação. Mas não a elaboro aqui por saudosismo. O que me move é simplesmente o receio de que a hegemonia de identidades locais – no fundo, apenas uma contrapartida da globalização – não acabe significando o aprisionamento a identidades ainda mais forçadas do que a nacional. Nesse sentido, seria lícito perguntar se e qual articulação musical, herdeira da MPB, o Brasil ainda pode oferecer como espaço

⁵ Para maior aprofundamento desse assunto, recomendo a leitura de Adriana CAVARERO, *A più voci*, 2005.

de trocas culturais e, conseqüentemente, de livre expressão criativa a seus cidadãos. Talvez seja nesse sentido, e não no de uma restauração forçada a exemplo do que vimos, que deva se dirigir a atenção de artistas e críticos.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. 3 ed. São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. "Você disse popular?". *Revista Brasileira de Educação*. n. 1, São Paulo, ANPed (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), 1996.
- CARMO, Maurício Martins do. "'Dá licença de contar': quatro interpretações de 'Saudosa Maloca' na construção da narrativa paulistana" in MATOS, Cláudia Neiva de - MEDEIROS, Fernanda Teixeira de - TRAVASSOS, Elizabeth (org.) *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro, 7letras, 2001. (257-266).
- CAVARERO, Adriana. *A più voci; filosofia dell'espressione vocale*. Milano, Feltrinelli, 2005.
- CÍCERO, Antonio. "Notas sobre Vinícius de Moraes", *Folha de S. Paulo*, 09/08/2008.
- MORAES, Eduardo Jardim de. "O intelectual modernista Mário de Andrade" in MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.
- SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB" in CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa, EISENBERG, José (orgs). *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. (23-35).
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.
- TATTI, Luiz. "Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX" in MATOS, Cláudia Neiva de - MEDEIROS, Fernanda Teixeira de - TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.) *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro, 7letras, 2001. (pp. 223-236).
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

Flavio Barbeitas

Bacharel e Mestre em Música (UFRJ), Doutor em Estudos Literários (UFMG/UNIBO), é, desde 1996, professor da Escola de Música da UFMG. Suas pesquisas desenvolvem-se em dois eixos principais: 1) a música na relação geral com a cultura brasileira e com os processos de construção e desconstrução da identidade nacional; 2) a música na relação com outras artes, principalmente a Literatura, a partir de temas como Música e Representação, Música e Linguagem.

Email: flaviobarbeitas@ufmg.br ou flateb@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/8877943543630986>