

MÚSICA POPULAR, IDENTIDADE NACIONAL E ESCRITA DA HISTÓRIA

Martha Abreu (UFF) e Carolina Vianna Dantas (Fiocruz-EPJIV)

A partir de textos de folcloristas, da produção fonográfica e editorial sobre música popular, entre o final do século XIX e o início do XX, e da própria historiografia, pretende-se discutir a construção de uma poderosa versão musical sobre a nação. A escrita da história da música popular articulou-se, nas primeiras décadas republicanas, aos debates sobre identidade nacional e mestiçagem.

MÚSICA POPULAR; MESTIÇAGEM; IDENTIDADE NACIONAL; PRIMEIRA REPÚBLICA.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 7-25, mai. 2016.

POPULAR MUSIC, NATIONAL IDENTITY AND THE WRITING OF HISTORY

Martha Abreu (UFF) e Carolina Vianna Dantas (Fiocruz-EPJIV)

From the texts of folklorists on the phonographic and editorial production on popular music between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, and from the historiography itself, we intend to discuss the construction of a powerful musical version about the nation. The writing of the history of popular music was articulated, in the first republican decades, by the debates on national identity and miscegenation.

POPULAR MUSIC; MISCEGENATION; NATIONAL IDENTITY; FIRST REPUBLIC.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 7-25, mai. 2016.

Circula, ainda hoje, em ambientes acadêmicos e em diversos lugares de produção cultural, a ideia (junto com a certeza) de que a música popular é uma das mais fortes representações do Brasil e da cultura brasileira, embora não exista unanimidade quanto a sua definição e caracterização. São tantos gêneros, sons, gostos e significados que a expressão parece estar mais próxima de discussões afetivas e ideológicas do que de conceitos, ritmos e estilos específicos.¹

Se recuarmos no tempo, são inúmeros os registros sobre a construção dessa poderosa representação musical do Brasil. Nos anos 60, por exemplo, Antonio Candido (1989, p. 33-34) considerou a música popular “um dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea”, capaz de “quebrar barreiras” entre grupos sociais diferentes. Nas décadas de 1930 e 1940, Mário de Andrade e Gilberto Freyre definiram-na, respectivamente, como “a mais forte criação de nossa raça” e a “arte mais totalmente nacional” (VIANNA, 1995, p. 33). Mesmo antes, desde o século XIX, as avaliações sobre a música popular sempre acompanharam as discussões sobre o caráter nacional brasileiro ou sobre os traços originais do que se convencionou chamar de cultura brasileira.

Sem dúvida, a ideia de uma música popular brasileira – hoje divulgada tão naturalmente, mediante a eleição de um samba genérico ou da poderosa sigla MPB – possui longa e antiga história.² Um dos objetivos deste trabalho é exatamente trazer alguns dados e reflexões sobre a construção, os significados e a escrita dessa história, especialmente entre o final do século XIX e o início do XX, quando encontramos registros mais densos da estreita aproximação entre música popular e nação brasileira.³

Tradicionalmente, a historiografia especializada costuma considerar a Semana de Arte Moderna de 1922 e/ou o período Vargas (1930-1945) marcos definidores de uma nova forma de olhar a música popular (e o samba em especial), posto que só a partir desses momentos, ou da produção de intelectuais ligados a esses projetos culturais e políticos, ter-se-ia começado a valorizar e a reconhecer a “genuína” cultura musical brasileira, especialmente a música popular brasileira. Antes dos anos 30, a música popular teria sido perseguida e desqualificada perante os gêneros musicais ditos civilizados (HERTZMAN, 2013), reforçando os estereótipos criados em torno do período chamado de República Velha (1889-1930). Além de mostrar quão antiga é a histórica relação entre a construção da nação e a música popular, recuar ao final do século XIX também significa rever essa consagrada e divulgada versão historiográfica sobre a Primeira República no Brasil.

MARCOS DA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR

Arnaldo Contier, referência fundamental para os interessados no pensamento musical dos intelectuais modernistas, especialmente Mário de Andrade, reforçou, em texto de 2004, os marcos dos “novos tempos” de valorização das “coisas nacionais” e “populares”. Para o autor, depois de influenciados por artistas estrangeiros, como Darius Milhaud e Arthur Rubinstein, que estiveram no Brasil entre o final da Primeira Guerra Mundial e 1922, os músicos brasileiros do porte de Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet “descobririam um novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical” (CONTIER, 2004, p. 7), tendência agora bastante valorizada na moderna Paris e oposta aos chamados gostos europeizados da Belle Époque (e da República Velha).

Essa “(re)descoberta” musical do Brasil não é novidade; seria o motor de ação e propaganda dos intelectuais do chamado movimento modernista de 1922, críticos ferrenhos de um suposto projeto cultural da Belle Époque e ávidos construtores de uma cultura musical entendida como nacional. Para Contier (1995, p. 77-78, 108), a autoridade de Mário de Andrade nas definições e marcos sobre o passado nacional brasileiro, comprometida com os critérios de nacionalização da música (artística e popular) brasileira, mesmo que muitas vezes subjetivos e autoritários, influenciou a visão de gerações de compositores, professores e intérpretes, até quase os dias de hoje. Em feliz expressão, Arnaldo Contier (1995, p. 86) afirma que *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade, de 1928, teria sido uma verdadeira Bíblia dos compositores nacionalistas brasileiros ao longo do século XX.

A crítica dos modernistas à chamada Belle Époque e à “Velha República musical”, em torno do caráter excludente e não nacional do gosto e da produção musical do período, teve mesmo vida longa e muitos desdobramentos nas interpretações de historiadores sobre o primeiro período republicano. Entre esses desdobramentos, vários músicos e gêneros musicais foram esquecidos, preteridos ou não analisados em seus próprios termos (GOMES, ABREU, 2009).

Como sabemos, a partir dos anos 30 a crítica dos modernistas ganhou novas e poderosas dimensões. Criou raízes e respaldou a política cultural dos ideólogos do Estado Novo, que conseguiram trazer para si os méritos da criação de um país de todos (GOMES, 2007; NOGUEIRA, 2005) – um país unificado política e culturalmente, por meio dos investimentos na construção de um povo mestiço e de uma música tida como verdadeiramente brasileira, em que o folclore e a música popular ocupariam, enfim, importante papel (VELLOSO, 1996; TRAVASSOS, 1997; NAVES, 1998; BRAGA, 2002).

Permanece muito forte, mesmo em trabalhos mais recentes, a ideia de que a década de 1930 inaugurou, nos marcos da política cultural de Vargas e das ondas do rádio, um período de valorização da música popular brasileira, agora mais centralizado no samba (ou nos sambas?). Ao lado dos modernistas de 1922, o governo Vargas, desde 1930, representaria, na memória nacional, um momento de ruptura do passado cultural e musical brasileiro (VIANNA, 1995, p. 127). Alguns historiadores chegaram a sugerir que a realização desse projeto cultural estava ligado à emergência dos “autoritarismos populistas” no Brasil e na América Latina. A música poderia expressar nesses regimes a conciliação de classes e a integração nacional (QUINTERO-RIVERA, 2000).

A exaltação da “música popular” e do(s) samba(s) como música genuinamente “nacional”, a partir dos anos 30, relaciona-se evidentemente com a incessante estratégia política getulista de oficializar esse gênero.⁴ Como demonstrou Adalberto Paranhos (2008), realizaram-se apresentações públicas de artistas nacionais em eventos bastante divulgados, como o Dia da Música Popular e a Noite da Música Popular. Cantores renomados integraram a comitiva presidencial em viagem a países latino-americanos, carregando, é claro, o samba na bagagem. Simultaneamente, transmissões radiofônicas oficiais, destinadas ao público estrangeiro, se incumbiam de transportar o samba, identificado como genuíno produto musical brasileiro, a diferentes pontos do planeta. A valorização da “música popular”, pós-30, está de fato fartamente documentada.⁵

O que ainda chama a atenção, entretanto, é a presunção um tanto quanto esquemática de que em períodos anteriores, correspondendo às imagens divulgadas sobre a Belle Époque, a música popular teria sido perseguida, como uma imagem invertida ou preparatória do que viria depois. Frases como a de Sergio Cabral – “[o samba foi] um gênero tão execrado pelas classes dominantes das primeiras décadas do século que a polícia prendia quem o cantasse, dançasse ou tocassem” – ainda possuem projeção e circulam como verdades pouco questionadas. Para Carlos Sandroni (2001, p.111), que nos brindou com a frase, a ideia tornou-se lugar-comum na historiografia, e alguns músicos, como Cartola, João da Baiana e Noel, não deixaram de reforçar e reconstruir essa memória (NAPOLITANO, 2006).

Espremidada entre dois períodos históricos pretensamente mais bem sucedidos, a Monarquia e o Estado Novo, a Primeira República, em termos políticos e culturais, costuma ser avaliada de forma negativa, pelo que não foi. Seus dirigentes políticos e intelectuais não teriam conseguido incorporar política e culturalmente os setores populares, nem valorizar as coisas “genuinamente” nacionais, de acordo com os referenciais do Estado Novo. Evidentemente, o objetivo não é

inverter os sinais de avaliação da Primeira República, até porque essa tarefa seria impossível, mas mostrar que essas visões e julgamentos sobre a jovem República contribuem para colocar no esquecimento determinadas experiências e projetos no campo musical e político (GOMES, ABREU, 2009; PEREIRA, 2005).

Se intelectuais e governantes na Primeira República de fato defenderam e incrementaram políticas excludentes, autoritárias e dentro de um gosto tido como europeu, as avaliações sobre o período, como veremos, não podem restringir-se a isso. Músicos do Instituto Nacional de Música, antes da Semana de Arte Moderna de 1922, investiram na construção de uma música que identificavam como brasileira (PEREIRA, 2007; AUGUSTO, 2014). No início do século XX intelectuais republicanos já tinham conferido ao que definiam como música popular, o folclore ou o samba urbano, os atributos da mestiçagem e da brasilidade. Por outro lado, músicas populares, como lundus, maxixes e choros, afirmaram-se como gêneros e negócios lucrativos, no mercado editorial, fonográfico e de diversões, exatamente entre o final do século XIX e o início do XX (LOPES, 2009; BARROS, 2005; MARTINS, 2014). Não precisaram das décadas de 1920 e 1930 para ser identificadas como coisas nacionais.

A PRIMEIRA REPÚBLICA EM TERMOS MUSICAIS

O significado atribuído à Belle Époque, período entre o final do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, e a seu intelectual típico pode ser visto como um ponto-chave para a compreensão das avaliações sobre a Primeira República. Em produções acadêmicas e didáticas foi constantemente divulgada a ideia de que nos primeiros tempos republicanos a busca da modernidade europeia – representada pela expressão Belle Époque – norteou a ação e o pensamento das elites intelectualizadas e dirigentes do período (SEVCENKO, 1983; NEEDELL, 1993; VELLOSO, 1988; ESTEVES, 1989). Ávidas pela modernidade e pelo progresso, essas elites se teriam voltado para os valores externos e investido na europeização dos costumes, das cidades e dos estilos artísticos, assim como teriam buscado caminhos de branqueamento da população e das práticas culturais. A Avenida Central no Rio de Janeiro foi considerada o símbolo máximo da Belle Époque.

Em constante litígio com as expressões populares e negras, essas elites teriam alimentado as ações repressoras das autoridades, policiais e jurídicas, e condenado o futuro do país, caso elas tivessem vida longa. Desejavam enterrar o Brasil antigo e africano e buscar um ideal nacional imitativo das nações mais civilizadas. Seus representantes, ao defender cânones literários, artísticos e musicais elitistas, ligados à música europeia, não teriam conseguido associar as manifestações populares, suas peculiaridades e potencialidades, à identidade da nação

e da arte brasileiras. Seguindo essa linha de argumentação, as manifestações populares em geral, e musicais em particular, teriam sido amplamente desvalorizadas no período pelo meio intelectual. No máximo, as iniciativas intelectuais de valorização de expressões populares, quando citadas e reconhecidas, foram vistas como exotismos ou modismos de ocasião.

A despeito das perseguições e dos projetos intelectuais modernizantes, muitos historiadores apontaram a persistência de batuques, sambas, maxixes e candomblés. Mas esses gêneros populares acabaram ocupando o espaço, historiográfico e político, da resistência (SOIHET, 1998). O binômio “repressão e resistência” tornou-se também uma possibilidade de interpretação da vida cultural e musical da Primeira República.⁶

O que estamos propondo para a compreensão dos primeiros tempos republicanos pretende ir um pouco além. Nossa proposta é uma escrita da história valorizadora da existência de um tipo de produção intelectual que investiu na complicada e poderosa construção de uma versão musical, mestiça e nitidamente racializada da suposta identidade nacional brasileira. Afinal, tanto a Abolição quanto a República provocaram entre os intelectuais uma espécie de tomada de posição em relação à população afrodescendente, pois era preciso pensar em sua incorporação política e cultural à vida nacional e à própria identidade da nação. Um dos maiores desafios de intelectuais, políticos e autoridades policiais republicanos, no pós-Abolição, foi enfrentar o inegável legado da canção dos escravos e da presença da África nos batuques, sambas, maracatus, bois, congados e jongs. A avaliação da contribuição musical dos descendentes de africanos à música popular brasileira ganhou destaque na obra dos folcloristas e passou a ser um dos poucos locais em que sua presença era reconhecida (ABREU, 2015).

Mesmo que pouco conhecidos atualmente, intelectuais folcloristas, preocupados com a música popular, como Mello Moraes Filho, Francisco José de Santa’Anna Nery, Rodrigues de Carvalho, Francisco Pereira da Costa, Alexina de Magalhães Pinto, Guilherme de Mello e Julia Brito Mendes, estavam engajados na definição de tradições – culturais populares – para a jovem nação republicana. Criaram uma versão otimista do que definiam e divulgavam como tradições musicais populares – brasileiras e mestiças. A música popular e o folclore musical tornaram-se, nessas obras, uma saída possível e promissora em termos culturais e raciais para a nação (RIBEIRO, 2003).

Os trabalhos desses intelectuais, folcloristas e literatos focalizavam diferentes regiões do interior do Brasil (Nordeste, Sudeste, Centro-Oeste e Sul). Embora mais ligados ao mundo rural, nem todos deixaram de valorizar a música popular urbana. Muitos registros de folcloristas provincianos, aliás, foram edita-

dos e vendidos na cidade do Rio de Janeiro, por intermédio de editoras e revistas de prestígio, como a Editora Garnier e a revista *Kosmos*. O assunto dos folcloristas era matéria a ser apreciada em respeitosos salões, como o da Biblioteca Nacional.

Ao longo de nossas pesquisas ficou evidente a existência de um tipo de produção intelectual, entre o final do século XIX e os anos 20, que investiu na construção de uma versão musical e popular da suposta identidade nacional brasileira. Esses trabalhos ainda tiveram a singular e semelhante pretensão de produzir uma síntese histórica da música popular brasileira desde o período colonial, definindo-a positiva e orgulhosamente como um produto da mestiçagem racial de portugueses, negros e – algumas vezes – índios.

Obviamente, apesar da pretensão, deixaram evidentes os limites e a impossibilidade de sistematização e homogeneização das características gerais dessa música popular. Chegaram, no máximo, à eleição de determinados “gêneros nacionais”, como o baiano, a modinha, o lundu e, finalmente, o samba. O resultado do esforço tendeu a ser a reprodução geral da teoria da mestiçagem sobre uma realidade musical multifacetada e conflituosa, mostrando que o recurso à “fábula das três raças” (SCHWARCZ, 1995, p. 53, 75) foi (e ainda é) recorrente também nas construções sobre uma suposta brasilidade musical e sobre as visões do popular.

A música popular tornou-se bandeira de intelectuais que investiam na descoberta e divulgação de manifestações culturais mestiças. Mesmo que reproduzindo máximas apregoadas sobre a “raça negra”⁷ e investindo na escolha de alguns gêneros como os mais nacionais, a presença dessas obras e de seus autores desafia algumas consagradas interpretações que aqui apresentamos e que atribuem apenas após as décadas de 1920/1930 a valorização do popular na chamada cultura nacional. Certamente, o que esses intelectuais debateram e defenderam não era fruto apenas das especulações do mundo letrado ou de uma onda de exotismo que seguia a moda de Paris. As músicas e as poesias populares – tidas como irreverentes, obscenas ou graciosas – estavam nas ruas, nas festas e nos teatros. Também faziam parte da vida, do lazer e das demandas políticas de setores populares. O trabalho dos folcloristas, bem como suas versões sobre o popular, era fruto de diálogos e conflitos culturais entre diferentes e desiguais, travados cotidianamente nas cidades e no mundo rural brasileiro.

No mesmo período, complementarmente, os mercados editorial e fonográfico da cidade do Rio de Janeiro ofereciam livros de “canções populares” e “brasileiras” (LEME, 2006), assim como discos de modinhas, choros e lundus consagrados pelo gosto popular e gravados por algum “popular cançonetista brasi-

leiro”, como apresentavam os catálogos da Casa Edison. A música popular – entendida como um traço identitário brasileiro – tornava-se um negócio moderno e passava a atrair o interesse de um público cada vez mais amplo e variado nos teatros e nas casas de espetáculo. Assim, não é de surpreender que, com evidentes motivações comerciais, músicos populares, mesmo que não reconhecidos em certos ambientes letrados, fossem incluídos nos catálogos de venda de livros e discos, em que se difundia pelo país a autoria e a imagem de artistas negros e mestiços, como Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, Baiano e Catulo da Paixão Cearense.

A preocupação de folcloristas e famosos literatos, como Afonso Arinos, em definir como nacional – certamente mais mestiço que negro – o que encontravam na chamada música popular podia também ser localizada em publicações urbanas baratas, organizadas por músicos que ganhavam reconhecimento no Rio de Janeiro e por editoras como a Quaresma, em geral condenadas por ilustres escritores. Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense, por exemplo, aproximavam-se dos primeiros coletores do folclore musical, como o Dr. Mello Moraes Filho e a Professora Júlia Brito Mendes, ao revelar um inegável orgulho pela produção musical que denominavam popular e brasileira em suas coletâneas. As representações e idealizações sobre certa brasilidade musical popular encontravam-se disseminadas por locais muito variados e ali disputavam espaço e prestígio. A ideia do que era música popular definia-se em diferentes territórios e em meio a conflituosas produções culturais.

Eduardo das Neves (1874-1919), músico negro e muito conhecido no início do século XX, publicou livros na Editora Quaresma. *O cantor de modinhas brasileiras*, provavelmente o primeiro livro com a indicação de seu nome, fora publicado em 1903 ou 1904, mas ainda era vendido em 1927, como consta na capa da edição que localizamos (ABREU, 2010). As modinhas publicadas garantiam ampla circulação da obra e ainda recebiam atributos de “brasileiras”. Catulo da Paixão Cearense teria organizado a coleção e feito “as correções” de todas as poesias das modinhas, lundus e canções, como escreveu no prefácio do referido livro.⁸

O mesmo Catulo, por sua vez, em 1908, no prefácio do livro *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, em sua 25ª edição, publicada no Rio de Janeiro pela Livraria do Povo do editor Pedro Quaresma, defendia com orgulho as “composições do povo”:

nós, convencidos de que nessas composições do povo cintilam fulgurantes pensamentos que, raríssimas vezes, são lobrigados nas obras da alta literatura; nós que preferimos uma modinha, uma canção rústica, um lundu requebrado a um qualquer trecho de

Wagner, que não compreendemos, e que não nos produz a mínima sensação... não nos importemos com o pedantismo (...) dos que menoscabam do violão, por ser ele, dizem, o instrumento dos desocupados e perdidos (...) Concluo, lamentando não ver neste volume, o que seria um trabalho colossal, todas as nossas ternas, meigas, doces e saudosas modinhas brasileiras, preciosas joias... Mas, ainda assim, os Srs. Quaresma vão prestando, conscientemente, inestimável serviço à *literatura mais nacional – a do povo*⁹ (grifos nossos).

A ideia de música popular e de música brasileira, especialmente representada nesse caso pela modinha, não se encontrava apenas entre importantes intelectuais. Podia ser vista e comprada em livrarias e entre fornecedores da indústria fonográfica; também circulava com os músicos das ruas, dos circos baratos e dos teatros de revista, que sonhavam em ser reconhecidos como representantes da canção e da música popular brasileiras. Muito provavelmente as versões dessas canções eram bem menos censuradas do que as que se encontravam nas coletâneas organizadas por eruditos folcloristas.

Mesmo que o campo musical nunca tenha deixado de ser um local de disputas e de negociações sobre os gêneros mais populares ou autenticamente nacionais, parece não ter sido mais abalada a certeza expressa por Guilherme de Mello, em 1908, de que “pelo menos a música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional”.¹⁰ A tendência de avaliar a música e a canção populares como símbolos positivos da nação marcaria toda a vasta produção de folcloristas e músicos até os nossos dias, como já destacamos.

A BUSCA DE UMA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA MESTIÇA

O interesse comum de vários folcloristas sobre a música e a canção populares, como marcas valorativas de uma pretensa identidade cultural mestiça, entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do XX, contrastou com a variedade de gêneros – e escolhas – apontados por eles como os mais originalmente nacionais.

Sílvio Romero, um dos primeiros a sistematizar o interesse pelo folclore, não deixou de se referir às canções populares. Para o autor – ao lado dos contos, das festas, das superstições e da alimentação – a música, a dança e a viola destacam-se como manancial mais fecundo da poesia popular. O baiano, por exemplo, um estilo de dança e música, é apontado, junto com o vatapá e o caruru, como “uma das maiores originalidades do Brasil”. E como não poderia deixar de ser, o gênero foi caracterizado como “mestiço na origem”, apesar de ainda predominar

nele o elemento africano, “por mais que queiramos esconder”, sentenciava o autor.¹¹ A primeira obra de fôlego de Romero sobre folclore foi exatamente *Cantos populares do Brasil*, publicada no Rio de Janeiro, pela Livraria Clássica de Alves e Cia, em 1897. Sem realizar o registro musical, Romero descreveu Romances e xácaras; Bailes, cheganças e reisados; Versos gerais; Orações e parlendas. Em todas essas partes, o subtítulo indicava a preocupação do autor em buscar “as transformações pelo mestiço”. Em Versos gerais, ocupando a maior parte do segundo volume, encontram-se os lundus, as chulas e as modinhas, que na avaliação de Câmara Cascudo, comentarista da edição de 1954, eram cantadas por quase todo o Brasil da época.

Mello Moraes Filho, parceiro de Sílvio Romero, foi outro intelectual que investiu na busca dos traços nacionais e mestiços da música popular. Segundo Uliana Dias Campos Ferlim (2005), em *Cantares brasileiros*, de 1900 (publicado no Rio de Janeiro pela Livraria Cruz Coutinho), e em *Serenatas e saraus*, de 1901 (“Coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas”, publicado pela refinada Editora Garnier), o autor contemplou um universo bastante variado de canções: bailes pastoris, reisados e cheganças, recitativos, diálogos, cançonetas, cenas dramáticas e cômicas, lundus e principalmente modinhas. Modinha foi, porém, o gênero que acabou elegendo como o mais nacional.

Insistindo no caráter nacional da música popular, Afonso Arinos publicou, em 1905, numa importante revista de divulgação – a *Kosmos* – um artigo intitulado exatamente Música Popular.¹² Para o autor, ela era “expressão espontânea de gênio de nosso povo”, a “musa popular”, fruto da presença do português e do africano no nosso país. “No Brasil teria florescido a música democrática das modinhas, dos lundus, dos fandangos e tiranas.” Em suas palavras,

a toada brasileira, desde o tempo de Gregório de Mattos, no século XVII (...), já teria mostrado o seu cunho particular: misturava os tons nostálgicos da musa peninsular com os acentos bárbaros e cheios de desesperança dos cantares africanos e punha-lhes em cima um sainete todo seu: o langor, o requebro e os momos da mestiça petulante¹³ (grifos nossos).

Afonso Arinos era um exemplo de intelectual que, como tantos outros, procurava, já no início do século XX, despertar nas plateias o “amor pelos cantares brasileiros” para melhor se conhecer o Brasil. Iniciando uma espécie de campanha pela valorização da “música popular brasileira” no artigo da *Kosmos*, apelava para as mulheres – “as maiores inspiradoras dos poetas” – assumirem a tarefa de “repatriar a música brasileira exilada das nossas grandes cidades e dos

salões, honrá-la nos seus cultores e intérpretes”. Até para “o bom governo dos povos”, recomendava – bem antes da tão divulgada política cultural da Era Vargas – que fossem ouvidas e valorizadas as lições das canções populares. Em sua visão, de acordo com as concepções dos folcloristas, não era interessante contrariar, com doutrinas sem raízes na natureza, as tradições, os costumes, a organização espontânea dos povos. Claro, entretanto, que toda essa valorização das “tradições musicais nacionais” exigiria uma separação entre o que havia de trigo e de joio – uma espécie de censura – nas “canções triviais”. Afinal, defendia que “no desvario das orgias” poderiam estar refrões ou “coplas brutais e grosseiras”. Para o autor, no referido artigo, se a “musa popular era essencialmente ignorante, não deixava de ser profundamente genial”.

Até mesmo Olavo Bilac, um literato que não estava diretamente ligado à produção de estudos sobre o folclore, apostou, em 1906, na música como espaço de formação da nossa originalidade nacional via miscigenação. Em sua espécie de “geografia sociorracial” da dança no Rio de Janeiro, destacou em artigo também publicado na *Kosmos*, o artificialismo dos bailados em Botafogo em contraposição às danças executadas nos bairros da zona portuária, como era o caso do maxixe e do samba.¹⁴ Esse artificialismo, de acordo com ele, ia diminuindo segundo a região: nos bairros habitados por negros a dança ia ficando cada vez mais criativa e original.¹⁵

Na Saúde se dançava o samba: “uma fusão de danças” que misturava o “jongo”, os “batuques” africanos, o “connaverde” dos portugueses e a “poracé” dos índios. Segundo, Bilac “as três raças fundem-se no samba, como n’um cadinho”, fazendo desaparecer “o conflito das raças” e absorvendo “ódios da cor”. Portanto, concluía o poeta, “O samba é – se me permites a expressão – uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite”. Era na música e na dança – no samba, especificamente – que se harmonizavam as raças, as diferenças e os conflitos, daí nascendo a nossa originalidade como nação.

Uma proposta mais ampla e consistente, no entanto, que envolveu a construção de fato de uma história da música, foi publicada, em 1908, em Salvador, por Guilherme de Mello. Bibliotecário do Instituto Nacional de Música e autodenominado professor de música, o autor escreveu *A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, um livro de fôlego com 366 páginas. Logo de início, avisava ao leitor que não havia produzido uma história completa da música no Brasil, posto que seriam necessários muitos recursos e visitas a diversos estados. A maior parte de seus exemplos refere-se ao Nordeste, à Bahia e ao Rio de Janeiro.

Dialogando com Mello Moraes Filho e dando algumas pistas para se compreender as razões que o levaram a considerar a música popular um fator de identidade nacional, Guilherme de Mello partiu da constatação de que a música era a “arte mais sociológica”, a “mais leal do sentimento humano”. Sendo assim, o autor defendeu que o “sentimento música” era muito diferente entre as diversas partes do mundo, dependendo do indivíduo e da raça. Reconhecer-se-ia a arte musical de um país consultando-se a “influência dos povos que contribuíram para a constituição de sua nacionalidade”. Aplicando suas premissas com muito otimismo, declarou que no Brasil não haveria dúvidas quanto à grande vitalidade da “música popular brasileira” (ou da “música nacional brasileira”). O “nosso estilo característico” (independentemente de se na cidade ou na zona rural) – a modinha, o lundu e a tirana – ter-se-ia constituído da “fusão do elemento indígena com o português, o africano e o espanhol”.¹⁶

Alguns anos depois, em 1911, a professora mineira Alexina de Magalhães Pinto organizou *Cantigas das crianças e do povo, danças populares*.¹⁷ Publicado no Rio de Janeiro pela Livraria Francisco Alves, em 1916, o livro reúne registros, com partituras incluídas, de cantigas populares diversas (cantigas jocosas, cantigas históricas, regionais e patrióticas, coretos e danças). Uma parte específica, embora pequena, se dedica “às cantigas dos pretos”. Alexina de Magalhães Pinto tinha muitos pontos em comum com Afonso Arinos, além da origem mineira. Valorizava as canções dos descendentes de africanos e percebia a importância política e educacional do folclore. Entendia também que se deveria dirigir “crianças, homens e povos (...) mais pelo sentimento do que pela razão” e que era preciso incentivar o culto das tradições brasileiras, por meio de festas, em quadros comemorativos, em livros atraentes e acessíveis a todos. Preocupada com a “unidade nacional” e os “efeitos da imigração”, o folclore brasileiro, em sua perspectiva, era “a própria pedagogia nacional”. A professora Alexina convocava os estudiosos do folclore para a tarefa “de contribuir para realizar-se o ideal de condensação, de síntese, de toda a nossa alma”. Em sua perspectiva pedagógica, e da mesma forma que na visão de Arinos, as canções populares não poderiam ser inteiramente aceitas sem censura, como parecia ser o caso da canção “Sapo jururu”, coligida dos lábios de uma “menina branca” e de uma “preta”. Alexina teria suprimido uma versão dessa canção “receosa da malícia adulta, que, essa, não escapa nunca à sagacidade infantil”.¹⁸

Também em 1911, outra folclorista, Julia Brito Mendes, pianista reconhecida, publicava com o editor J. Ribeiro dos Santos, da Livraria Cruz Coutinho, no Rio de Janeiro, a obra *Canções populares do Brasil*. Como consta no prólogo, o registro das canções teria dado muito trabalho, pois, além da localização de in-

formantes que soubessem as músicas, elas precisavam ser escritas. Ao reunir de fato inúmeras modinhas, muitas com autoria reconhecida, e alguns exemplares de lundus, o livro de Julia Brito Mendes exprime, em seu prólogo, a temática central do presente trabalho. Escrito por seu marido, o prólogo desenvolve um diálogo entre o autor (Brito Mendes) e outra pessoa, pretensamente um renomado poeta, que não apreciava as “cantigas populares, as modinhas, como vulgarmente lhe chamam”. A tarefa de Brito Mendes foi convencer o interlocutor de que as canções populares

*eram o que de mais característico se encontra nos costumes brasileiros; com sua nota profundamente terna, incomparavelmente terna (...) de suave e lânguida melodia, são a expressão mais perfeita da doçura da alma brasileira; não haveria, nos domínios da arte ou fora deles outra coisa que mais particularmente recorde os costumes do país*¹⁹ (grifos nossos).

Seria possível ainda mencionar uma série de outros exemplos para demonstrar como nesses trabalhos dos folcloristas, entre o final do século XIX e o início do XX, escreve-se uma versão otimista sobre as originalidades culturais populares – transformadas em música e canção brasileiras – e até mesmo sobre os próprios descendentes de africanos e escravos, tratados como importantes construtores dessa chamada cultura musical do Brasil. Mas entendemos que já temos suficiente material para evidenciar o quanto representações sobre a música popular criavam uma oportunidade para se definir, em termos culturais, a nação, sua identidade mestiça e sua potencialidade. Paralelamente, se consolidava, mesmo que com gêneros diversos, a valorização do que se entendia, naquele momento, como popular. Sem dúvida, os investimentos de intelectuais, editores e músicos ajudaram a consolidar a longa trajetória da celebração de uma canção popular, definida em termos muitos gerais como brasileira e mestiça. Essa perspectiva de avaliação do popular na música, já destacamos, fez história no Brasil, embora não se tenha reconhecido o importante papel de seus primeiros escritores e agentes sociais, como os músicos negros e mestiços, e os intelectuais folcloristas da Primeira República.

NOTAS

- 1 Este texto é uma versão modificada de duas publicações anteriores: Martha Abreu e Carolina V. Dantas. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920, no livro *Nação e cidadania no Oitocentos*, organizado por José Murilo de Carvalho (Pronex/Faperj, Ed. Record, 2007); Martha Abreu, Histórias musicais da Primeira República, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun, 2011.

- 2 Vale destacar a crescente produção sobre a história da música no Brasil em diferentes períodos históricos. Ver, entre outros, o Dossiê História e Música Popular, organizado pela revista *Art e Cultura*, em 2006 (v. 8, n. 13), e os livros *Música e história no longo século XIX: de Caldas Barbosa a Baiano* (LOPES ET AL., 2011), e *Palavra cantada: estudos transdisciplinares* (MATOS, MEDEIROS, OLIVEIRA, 2014).
- 3 Ao longo do século XIX variaram os enfoques e as temáticas definidoras da nação em termos musicais. Sobre a construção da música brasileira no século XIX, ver Magaldi (2004), Ulhoa (2007) e Leme (2006).
- 4 Por outro lado, se o apoio dos órgãos culturais e políticos do Estado Novo valorizaram expressões culturais populares, não se pode esquecer que as operações de escolha do que seria o verdadeiro “popular” e “nacional” nunca deixaram de ser seletivas e de envolver boa dose de perseguição, repressão ou de censura aos candomblés, às organizações de lazer populares e às letras de samba. Mário de Andrade também reclamava da perseguição aos xangôs, maracatus e bois no Nordeste na época do Estado Novo (SANDRONI, 2001, p.113).
- 5 Não aprofundarei aqui os esforços de Mário de Andrade e Renato Almeida, nas décadas de 1930 e 1940, para o estudo do que entendiam por música popular no passado e no seu próprio presente, assim como para a construção de uma história da música brasileira.
- 6 Para uma crítica dessa perspectiva ver Cunha, 2002.
- 7 Em meio aos elogios e entusiasmos em relação ao resultado musical da mesitagem, os autores das formulações sobre a “música popular brasileira” não conseguiram escapar de determinados preconceitos, especialmente no que dizia respeito à influência africana.
- 8 A edição que localizamos é de 1927. O exemplar de *Cantor de modinhas brasileiras* apresentava-se com “modinhas do ilustre cantor Eduardo das Neves e as do barítono cancionista Geraldo de Magalhães”. Foi publicado no Rio de Janeiro, pela Livraria Quaresma, em 1927. Coleção Particular.
- 9 O exemplar que consultamos na Biblioteca Nacional do *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, foi publicado no Rio de Janeiro pela Livraria do Povo, em 1908 (25ª edição). Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) foi um dos mais conhecidos compositores da cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o início do XX. Integrado aos meios boêmios e intelectuais da cidade, tinha muitos contatos com Mello Moraes Filho e com o livreiro Pedro da Silva Quaresma, proprietário da Livraria do Povo/Editora Quaresma. Nessa editora organizou coletâneas sobre o “cancioneiro popular” e publicou canções de sua autoria com temáticas ligadas aos sertões do Brasil. Sobre Catulo, ver Ferlim (2005) e Carvalho (2006).

- 10 O livro de Guilherme de Mello consultado, *A Música no Brasil*, foi editado na Bahia, pela Tipografia S. Joaquim, em 1908, p. 3.
- 11 A edição que consultamos de Sílvio Romero, *Contos populares do Brasil*, é de 1985, editada em Belo Horizonte pela Editora Villa Rica, p. 56-57. A primeira edição foi publicada em Lisboa, em 1883.
- 12 Afonso Arinos (1868-1916) foi advogado, jornalista e escritor. Publicou, entre outros livros, *Pelo sertão* (1898), *Histórias e paisagens* (1921) e *Lendas e tradições brasileiras*. (DANTAS, 2010).
- 13 O artigo A música popular foi publicado pela revista *Kosmos*, no Rio de Janeiro (ano 2, n. 4, abr. 1905).
- 14 O artigo de Bilac (pseudônimo Fantasio) *A dança no Rio de Janeiro*, foi publicado pela revista *Kosmos*, no Rio de Janeiro (ano 3, n. 5, maio 1906). Para a discussão acerca da associação entre mestiçagem e identidade nacional antes da publicação dos estudos de Gilberto Freyre, ver Dantas (2010, p.71-83).
- 15 O autor não mencionou o fato, mas no bairro da Saúde – localizado na região central da cidade do Rio, nas imediações do porto – concentravam-se negros, imigrantes pobres e a parte da população negra da cidade surgida a partir da “diáspora baiana”. Era uma área repleta de cortiços, candomblés, maltas de capoeiras (CUNHA, 2001, p. 165).
- 16 O longo livro de Guilherme Theodoro Pereira de Mello *A música no Brasil* foi publicado na Bahia pela Tipografia S. Joaquim, em 1908, p. 5-7.
- 17 Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921) era professora e foi pioneira nos estudos dos problemas educacionais e do folclore no país. Publicou vários livros direcionados para o público infanto-juvenil.
- 18 Alexina de Magalhães Pinto publicou *Cantigas das crianças e do povo, e danças populares* (Coleção Icks, série A) pela Livraria Francisco Alves, em 1911 (Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte; Biblioteca infantil), p. 40, 192-193 e 196.
- 19 Julia Brito Mendes publicou *Canções populares do Brasil* pela Livraria Cruz Coutinho, no Rio de Janeiro, p. XI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, M. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e Brasil. Diálogos musicais no pós-Abolição. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, n. 69, p. 177-204, 2015.
- ABREU, M. O “Crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, Rio de Janeiro, v.11, p. 92-113, 2010.
- AUGUSTO, A. J. H. A. de M. *Henrique Alves de Mesquita. Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

- BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BRAGA, L. O. R. C. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de Doutorado – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2002.
- CANDIDO, Antônio. A Revolução de 30 e a cultura. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, M. G de. *Catulo da Paixão Cearense: memórias e histórias de músicos populares no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX*. 2006. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2006.
- CONTIER, A. D. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Minas Gerais, v. 1, n. 1, 2004.
- CONTIER, A. D. O ensaio sobre a música brasileira: Estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, São Paulo, v.6, n.1/2, maio-nov. 1995.
- CUNHA, F. L da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: AnnaBlume, 2004.
- CUNHA, M. C. P. *Carnaval e outras f(r)estas. Ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2002.
- CUNHA, M. C. P. *Ecos da folia, uma história social do carnaval carioca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DANTAS, C.V. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun., 2011.
- DANTAS, C.V. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional em periódicos*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2010.
- ESTEVES, M. Abreu. *Meninas perdidas, os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FERLIM, U. D. C. *A polifonia das modinhas. Diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Dissertação de mestrado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- GOMES, A. de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, M.; GONTIJO, R.; SOIHET, R. *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- GOMES, A. de Castro; ABREU, M. Apresentação Dossiê A nova “Velha” República. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, 2009.
- HERTZMAN, M. *Making samba: a new history of race and samba in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2013.
- LEME, M. N. *E saíram à luz as novas polcas, modinhas, lundus e etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Tese de Doutorado

- Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- LOPES, H. Vem cá, mulata! *Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*, Niterói, v. 13, p. 91-111, 2009.
- LOPES, H. et al. *Música e história no longo século XIX: de Caldas Barbosa a Baiano*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- MAGALDI, C. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham: The Scarecrow Press, 2004.
- MARTINS, L. M. B. *Os Oito Batutas: história e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2014.
- MATOS, C. N.; MEDEIROS, F.T.; OLIVEIRA, L.D. *Palavra Cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul.-dez. 2006.
- NAVES, S. C. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NOGUEIRA, A. G. R. *Por um inventário dos sentidos. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- PARANHOS, A. O Brasil nasceu cansado? Entre o louvor e o horror ao trabalho na música popular (1930/1940). *OPIS, Revista do Departamento de História e Ciências Sociais UFG*, Goiás, v. 8, n. 11, 2008.
- PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política. Alberto Nepomuceno e a República musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.
- PEREIRA, L. A. de M. Literatura em movimento. Coelho Neto e o público das ruas. In: CHALHOUB, S. Neves M; PEREIRA, L. A. de M. (Org.). *Histórias em cousas miúdas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação. A ideia de mestiçagem musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: AnnaBlume, 2000.
- RIBEIRO, C. B. *O Norte, um lugar para a nacionalidade*. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.113, 2001.
- SCHWARCZ, L. M. Complexo de Zé Carioca, notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.10 n. 29, p. 53-75, out. 1995
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso. Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- ULHOA, M. T. Inventando moda – a construção da música brasileira. *Ictus*, Salvador, v. 8, p. 1-14, 2007.
- VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VELLOSO, M. P. *Tradições populares na primeira década do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1995.

Martha Abreu é professora titular do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, pesquisadora do CNPq e Cientista do Nosso Estado.

Carolina Vianna Dantas é professora e pesquisadora da Fiocruz (EPJV).

