

Revista
de estudos do
Jazz e das
Músicas
Audiotáteis



IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIJMA

Centre de Recherche International sur
le Jazz et les Musiques Audiotactiles

Artigo: Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução

Autor(es): Fabiano Araújo Costa

Fonte: *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, Abril 2018

Publicado por: Centre de Recherche sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>

A *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) é uma revista acadêmica multilíngua, on-line de publicação anual. Este número da RJMA apresenta-se na forma de quatro 'Cadernos', contendo, cada um, todos os artigos em uma língua, respectivamente francês, italiano, português, inglês. Cada Caderno é identificado pelo acrônimo RJMA seguido do título da revista na língua correspondente.

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <http://www.iremuscns.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

O Caderno em Português da RJMA nº 1 foi produzido em parceria com o [\[eMMA\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil) no âmbito do Projeto de pesquisa MBPAT 6751/2016.

Como citar este artigo:

ARAÚJO COSTA, Fabiano, "Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução", trad. de Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-33. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>.



Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução

Fabiano Araújo Costa

Este artigo baseia-se em duas questões elementares que ligam os domínios da música brasileira e das músicas audiotáteis. Como se situa a música brasileira no quadro das músicas de expressão audiotátil? Como a musicologia audiotátil pode contribuir para as reflexões sobre a música brasileira? Conscientes da complexidade do material visado neste terreno, não pretendemos, certamente, encontrar respostas definitivas a tais questões, mas iniciar o debate e convidar os especialistas a revisitarem certos nós problemáticos relacionados à música e à musicologia brasileira considerando os aportes da musicologia audiotátil.

Na primeira parte do texto retomamos alguns dados históricos que permitem localizar a música brasileira na categoria das músicas audiotáteis. Em seguida, refletiremos sobre os critérios segundo os quais a musicologia brasileira categoriza a música brasileira, especialmente a considerada “Música popular brasileira”. A título de considerações finais, propomos algumas perspectivas para uma abordagem da música brasileira em perspectiva audiotátil.

1. Critérios gerais de identificação das músicas audiotáteis e determinação inicial de fontes fonográficas da música brasileira

Tendo em vista o artigo “Uma musicologia audiotátil” de Vincenzo Caporaletti, e as obras de referência sobre a Teoria das músicas audiotáteis [TMA]¹, o critério geral de identificação de uma música audiotátil é a presença do par mediológico *princípio audiotátil* [PAT] + *codificação neoaurática* [CNA] no processo formativo da obra musical². Essa fórmula simples, mas de conteúdo denso, implica que na dimensão *poiética* de tal música existe uma preeminência de critérios estéticos ligados a valores como o *groove*, o *swing*, a propulsividade e depulsividade da energia formante etc. Tais critérios são induzidos pela consciência da inscrição desses valores no *medium* fonográfico e, além disso, pela identificação da pertinência dessa inscrição em função da sua natureza constitutiva de um objeto musical artístico.

Em uma primeira aproximação, poderíamos entender a fórmula “PAT + CNA” como um esquema que envolve as noções de *energia psicocorporal*, *produção de texto* e *fonograma*, assim como pensamos no esquema clássico da composição musical, *lápiz/escritura/partitura*. Tal razão considera corretamente que, nos dois casos, o artista “escreve” música. No entanto, essa

¹ Cf. V. Caporaletti, “Uma musicologia audiotátil”, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, 2018, p. 1-17; *Id.*, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014; *Id.*, *I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.

² Uma das bases epistemológicas da TMA é o conceito de “formatividade” cunhado pelo filósofo italiano Luigi Pareyson (ver Luigi Pareyson, *Estética. Teoria da formatividade* [1954], tradução de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, Editora Vozes, 1993, p. 20). A formatividade é um conceito geral sobre a maneira de formar do humano, onde o processo formativo implica a produção de uma forma, mas também, e ao mesmo tempo, a invenção da maneira de formar. Essa formatividade comum a todas as operações humanas se especifica na arte como formatividade artística. Na formatividade geral, o êxito da atividade formativa é a realização da finalidade da atividade. Na formatividade artística, o êxito da atividade formativa é encontrar a regra artística da obra na atividade artística em curso. Neste quadro, a teoria das músicas audiotáteis é uma teoria da *formatividade* audiotátil, especificando a formatividade em perspectiva mediológica: formatividade visual e formatividade audiotátil.

concepção pode se mostrar redutora e até falaciosa sem o entendimento de que tratam-se de dois modelos formativo-musicais que correspondem a sistemas cognitivo-operativos distintos³. É nesse sentido que nos termos da TMA, a polaridade *lápiz/partitura* corresponde ao sistema e princípios epistêmicos da matriz cognitiva “visual”⁴, enquanto a polaridade *energia formante psicocorpórea/fonograma* (na forma PAT + CNA), corresponde aos princípios da matriz cognitiva “audiotátil”. Em resumo, a presença desse par significa uma mudança de perspectiva sobretudo no que concerne o papel da fonografia no processo formativo musical, porque essa nova concepção evoca o reconhecimento da fonografia não apenas como dispositivo de dominação cultural de massa, mas também como o critério que fundamenta a consciência do Sujeito sobre a plena possibilidade de *inscrição* dos valores musicais induzidos pelo *princípio audiotátil*: a consciência da *codificação neaurática* [CNA]⁵.

Em perspectiva diacrônica, a TMA considera dois momentos da fenomenologia musical audiotátil: o da CNA primária e o da CNA secundária⁶. O primeiro corresponde, naturalmente, ao advento da fonografia, onde a CNA primária se especifica como *medium* indutor dos efeitos psicocognitivos e estéticos da gravação sonora sobre a formatividade audiotátil. Trata-se de um fenômeno ligado à origem da percepção por parte dos artistas de que suas músicas poderiam ser fixadas e reproduzidas infinitamente na fase de recepção, ou fase estética. O segundo momento refere-se ao advento da tecnologia da fita magnética, e das primeiras experimentações das técnicas de edição, de pós-produção e montagem, e dos dispositivos de gravação multipistas, com os quais se especifica a CNA secundária. Nessa dimensão cultural, portanto, o modelo de criação musical é condicionado aos efeitos psicocognitivos e estéticos relativos a tais possibilidades de edição na fase *poiética-produtiva*. Além disso, pode-se considerar também a existência de um estágio pré-CNA, posto que uma música pode alcançar o status de audiotátil após atravessar mediação escritural ou oral.

Assim, em linhas gerais, as músicas “populares” da primeira metade do século XX preenchem os critérios do modelo audiotátil. O jazz, por exemplo, é uma música audiotátil de ascendência oral (*spirituals, work songs*), que embora tenha se consolidado como tal no início do século XX através do *medium* fonográfico, passou por uma fase de desenvolvimento com a escritura notacional do ragtime no fim do século XIX. Essa notação do ragtime, como mostrou Caporaletti⁷, distinguia-se da notação das músicas populares de origem europeia, por conter em sua estrutura a marca da tradição da *extemporização* rítmico-métrica do *backbeat* (conexa à ação psicocinética do *princípio audiotátil*).

A presença do ragtime em suporte fonográfico surge inicialmente na forma de acompanhamentos instrumentais de *Coon Songs*. Os exemplos mais remotos são os acompanhamentos de piano de “All Coons Look Alike To Me” (composição de Ernest Hogan) gravados em novembro de 1896 na versão cantada por Len G. Spencer [Columbia 7236]⁸, e também na versão de George J. Gaskin [Berliner 1610]⁹. Em dezembro desse mesmo ano¹⁰ foi

³ Ver V. Caporaletti, “Uma musicologia audiotátil...”, p. 8-10.

⁴ Ver *Ibid.*, p. 9.

⁵ Na verdade, mais que uma consciência de escritura de uma “obra” musical – que é um conceito que põe uma série de outros problemas –, com a noção de CNA, Caporaletti alude a uma consciência de escritura de um “texto” musical, em uma perspectiva antropológica do texto.

⁶ No caso da CNA primária, o que importa, por um lado, é a função documental de uma execução, mas também, por outro lado, os valores estéticos que são engendrados a partir desta consciência de fixação do texto, à exemplo da autorialidade artística, da pesquisa pela novidade, a autonomia estética, a contemplação desinteressada, da parte do público, etc.

⁷ V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica...*, p. 328-332.

⁸ Cf. David A. Jasen & Gene Jones, *Spreadin’ Rhythm Around: Black Popular Songwriters, 1880-1930* [1998], New York-London, Routledge, 2011, p. 33; e <https://goo.gl/v8qbgj>.

⁹ Cf. Ernest Hogan, & George J. Gaskin, (1896) All Coons Look Alike to Me. Berliner Gramophone. [Audio] Retrieved from the Library of Congress, <https://goo.gl/qJcMvB>; e Berliner matrix 1610. All coons look alike to me / Artists vary, in: *Discography of American Historical Recordings*. <https://goo.gl/BtyYup>, consultado em 30/04/2017.

gravado o fonograma com o solo de banjo de “Ragtime Medley”, executado por Vess L. Ossman [Berliner 467]¹¹. Outros exemplos são os acompanhamentos de piano na gravação “The Laughing Song”, lançada em 1897, cantada por George W. Johnson [Columbia 7601]¹², e duas versões de “Hello, Ma Baby” datando de 1899: uma cantada por Arthur Collins [Edison 5470], e outra por Len G. Spencer [Berliner 05]¹³.

Segundo David A. Jasen¹⁴, as primeiras gravações do *piano ragtime* em sua forma solista e virtuosística surgiram mais tardiamente, como as de Mike Bernard “Everybody Two-steps” [Columbia A1266]¹⁵ gravada em 2 de dezembro de 1912, e “That Peculiar Rag” [Columbia A1313]¹⁶ gravada em 3 de dezembro de 1912¹⁷. Finalmente, em 26 de fevereiro de 1917, em New York, a Original Dixieland Jass Band grava sob o selo Victor, os primeiros fonogramas de jazz.

Para estabelecer um ponto de referência para uma história da música brasileira “audiotátil”, deve-se voltar às primeiras gravações mecânicas (em cilindros) de modinhas brasileiras e de lundus, datando de 1897, realizadas por Frederico Figner¹⁸, o pioneiro da fonografia no Brasil. O processo de surgimento dessas gravações é descrito pelo historiógrafo José R. Tinhorão:

Ao despontar de 1897 [...] Frederico Figner resolve partir para a conquista definitiva do mercado [de fonógrafos e fonogramas], através da gravação de cilindros com música popular brasileira. Em sociedade com seu irmão Gustavo Figner [...] Frederico Figner chama os cantores de serenatas Antônio da Costa Moreira, o Cadete (às vezes grafado K.D.T.) [...] e Manuel Pedro dos Santos, o Baiano, para gravar fonogramas com acompanhamento de violão, pagando um mil-réis por canção, e com isso se torna responsável pelo advento do profissionalismo no campo da música popular no Brasil. [...] Foram esses fonogramas com

¹⁰ *Ibidem*. Outras fontes indicam a data 19/08/1897 (Cf. Berliner matrix 467. Rag time medley / Vess L. Ossman, in: *Discography of American Historical Recordings*, <https://goo.gl/92qHij>, consultado em 30/04/2017).

¹¹ Segundo David A. Jasen & Gene Jones, *Spreadin' Rhythm Around: Black Popular Songwriters, 1880-1930...*, p. 33, esse medley consiste em “All Coons Look Alike To Me”, “Mr. Johnson”, “Turn Me Loose” e “A Hot Time In The Old Town Tonight”.

¹² Cf. <https://goo.gl/m19Y1C>, consultado em 30/04/2017.

¹³ Cf. <https://goo.gl/vm5xAh>, consultado em 30/04/2017.

¹⁴ Cf. David A. Jasen, *Recorded Ragtime, 1897-1958*, Hamden, Archon Books, 1973; *Id.*, *Early Piano Ragtime* – compiled and annotated by David A. Jasen (Folkways RFB-33), 1977; *Id.*, David A. Jasen, *Ragtime: An Encyclopedia, Discography and Sheetography*, New York-London, Routledge, 2007, p. 180.

¹⁵ Cf. <https://goo.gl/NUKYHM>, consultado em 30/04/2017.

¹⁶ Cf. <https://goo.gl/jDw4hP>, consultado em 30/04/2017.

¹⁷ Na verdade, Jasen sustenta que “*the major performers [...] didn't want to record for two main reasons: the recording industry was not sufficiently large enough to pay the high salaries accorded to the top pianists and because the primitive equipment used in making records could not reproduce the full range of the piano at all clearly*” (D. Jasen, “Notes” in: *Early Piano Ragtime...*); e portanto, mesmo havendo notado que “[i]n the recording infancy of the flat disc, piano ragtime is rare. The first known syncopated piano solo was the one made for the Victor Talking Machine Company of ‘Creole Belles’ by its studio pianist, Charles H. H. Booth, on November 1, 1901.” (D. Jasen, *Ragtime. An Encyclopedia...*, p. 311), o autor persiste com a tese segundo a qual “[i]n the first known ragtime piano recording occurred on December 2, 1912, when Mike Bernard recorded Wallie Herzger’s popular rag ‘Everybody Two-Steps’ for Columbia” (*Ibid.*, p. 180). Neste sentido, o autor diferencia “piano ragtime” de “syncopated piano”. Encontramos tal ambiguidade também em Karen Rege, quando esta diz: “*Although Charles H. Booth recorded ‘Creole Belles’ for Victor Talking Machine Company in 1901, we know of few piano rags recorded before Mike Bernard’s 1912-1913 recordings for Columbia records*”. (Karen Rege, “Tickler’s Secrets: Ragtime Performances Practices, 1900-1920 – A Bibliographic Essay”, in: Michael Saffle, *Perspectives on American Music, 1900-1950*, New York, Routledge, 2012, p. 28).

¹⁸ Frederico Figner (1866-1947) nasceu em Milevsko, Boêmia, atual República Tcheca e naturalizou-se nos Estados Unidos. Ele chega ao Brasil em 1891, primeiramente no Pará, e em seguida, em 1892, no Rio de Janeiro, onde abriu, na Rua do Ouvidor, sua loja especializada em apresentações do fonógrafo de Edison. Em 1900, ele funda a Casa Edison, especializada no comércio e gravação de fonogramas de música. (Cf. Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*, Rio de Janeiro, Sarapuá, 2002).

modinhas e lundus cantados por Cadete e Baiano, e músicas gravadas pela recém-criada banda do Corpo de Bombeiros (formada pelo maestro Anacleto de Medeiros em 1896), os primeiros a espalhar pelo Brasil centenas de composições de autores quase sempre anônimos [...] ¹⁹.

Dentre os documentos que atestam a existência desse pioneiro ciclo de gravações com cantores brasileiros, descrito por Tinhorão, encontram-se uma nota do jornal *A Gazeta de Notícias* de 5 de abril de 1897 ²⁰, que anunciava:

O Sr. Gustavo Figner, que ora mantém seu fonographo à rua do Ouvidor, convidou hontem alguns rapazes da imprensa para a audição de vários trechos novos do seu aparelho. Foram muito applaudidas uma cançoneta ingleza – Exquise, varias modinhas brasileiras e um trecho dos Hugenottes, a grande orchestra, executado a capricho [sic.] ²¹[.]

e um anúncio da Casa Edison, de 1901, com os dizeres: “o único laboratório de fonogramas nacionais dos populares cançonetistas Cadete e Bahiano” ²². Além desses documentos, deve-se notar ainda o catálogo de Fred. Figner, de 1900, do qual conservou-se apenas a capa, representada na Fig. 1a ²³ e o catálogo da Casa Edison, de 1902 (Fig. 1b) ²⁴. Neste último, em uma de suas páginas (Fig. 2), encontra-se estampada a indicação: “Modinhas cantadas e acompanhadas ao violão pelo popularíssimo Bahiano”.



Figuras 1a e 1b – Capa dos primeiros catálogos Fred. Figner (1900) e Casa Edison (1902)

¹⁹ José R. Tinhorão, *Música popular – do gramofone ao rádio e tv*, São Paulo, Editora Ática, 1981, p. 20-21).

²⁰ Cf. <https://goo.gl/Jyh3oR>.

²¹ J. R. Tinhorão, *Música popular...*, p. 22, n. 13. Trata-se provavelmente da ópera *Les Huguenots*, de Meyerbeer (libreto de Scribe e Deschamps) criado em 1836 na Ópera de Paris.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ Cf. “CD-ROM de documentos”, Pasta 10752 – Catálogos – Docs IOO11194 a IOO 11241 in: H. Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo...*

²⁴ A descoberta deste catálogo, conservado nos arquivos da Casa Edison é atribuída ao musicólogo Ary Vasconcelos (Cf. Ary Vasconcelos, *Panorama da Música Popular Brasileira na “Belle Époque”*, Rio de Janeiro, Livraria Sant’Anna, 1977, p. 19).

| 54 CASA EDISON - FRED. FIGNER, IMPORTADOR | | 52 CASA EDISON - FRED. FIGNER, IMPORTADOR | |
|---|---------------------------|--|--|
| EXECUTADAS PELA BANDA CORPO DE BOMBEIROS Rio de Janeiro | | CHAPA GRANDE 176 Lullas de coral X 1059 | |
| SOBRES A BARRICADEIRA DE SES MEDIEIS MARCHAS | | QUADRILHA CHAPA GRANDE 177 Fluminense X 1061 | |
| ANACLETO DE MEDEIROS Valsas | | Tangos | |
| 150 Albertina 10113 | 175 Pádelas 10188 | 179 Cado sem sorte 10190 | |
| 151 Uma noite de luar 10112 | 182 Du-Os 10191 | 180 Bole 10192 | |
| 152 Despedida 10115 | 183 Bichonim 10192 | 181 De-Os 10193 | |
| 153 Melodia 10114 | 184 Rio de pagagao 10213 | 182 De-Os 10194 | |
| 154 Sônia 10117 | | | |
| 155 Dora 10118 | CHAPA GRANDE X 1055 | | |
| 156 Hilda 10117 | 184 Estã chumbado X 1055 | | |
| 157 Marilucha 10114 | 185 Uros X 1064 | | |
| | | | |
| CHAPAS GRANDES | | Dobrados | |
| 158 O auto-sentido de Joo X 1058 | 186 Flanango 10198 | 187 Compendia 10199 | |
| CHAPAS FREQUENAS | | 188 Flava 10200 | |
| Polkas | | 189 Esgueto Jardim 10201 | |
| 159 Jarandá 10178 | 190 11 de Junho 10202 | 191 Novo Mundo 10202 | |
| 160 Não remeio 10179 | 192 As Chagas 10202 | 192 As Chagas 10202 | |
| 161 Deu 10180 | 193 Gato de 10209 | | |
| 162 Duas vezes Anacleto 10182 | CHAPA GRANDE | | |
| 163 Tãã 10183 | 194 Bando 10182 | | |
| 164 Depois do casamento 10184 | 195 Congruente X 1039 | | |
| 165 Que gatinho 10181 | 196 Joo Hart X 1064 | | |
| 166 I. Monte 10186 | 197 Cuidado X 1065 | | |
| 167 Marilúcia 10189 | | | |
| 168 Port leonizur 10215 | 198 N. Joo X 10204 | | |
| 170 A Cabeca do porco 10212 | 199 Espalhado 10211 | | |
| | | | |
| Schottisches | | Marchas | |
| 171 Brantão 10194 | 200 Alliance X 1013 | | |
| 172 Não vai oite watin 10195 | 201 Alia X 1014 | | |
| 173 * * * * * 10196 | 202 Amalino X 1017 | | |
| 174 Tãã no sacra 10197 | 203 Hymno Nacional X 1081 | | |
| | | | |
| Mazurkas | | CHAPA FREQUENA | |
| 175 Cailha 10206 | 204 Nacional 10187 | | |

Figuras 2a e 2b – Páginas 52 e 54 do catálogo Casa Edison (1902)

Ocorre que mesmo diante desses indícios que atestam as precursoras atividades de gravação de música popular em cilindros no Rio de Janeiro, por razões de ordem técnica e também cultural, o comércio de cilindros não era possível em larga escala no Brasil antes de 1900. Aqui neste ponto parece inevitável o questionamento sobre qual seria o conteúdo do catálogo de 1900, algo que pudesse nos informar com maior precisão sobre essas atividades, assim como nos informa o catálogo de 1902. A imagem do grafophone (Fig. 1a) na capa do catálogo Figner de 1900 chama atenção para o “Club de Graphophones”²⁵, organizado em 1899 por Figner no Rio de Janeiro para atrair parceiros e criar uma cultura de valorização e de consumo de música gravada mecanicamente²⁶. Esse investimento era voltado para o público carioca habituado ao consumo de partituras para piano. Somando-se a este aspecto cultural, o aspecto técnico relativo ao fato que os cilindros ainda não eram fabricados no Brasil, e que o processo de gravação/duplicação utilizado por Figner era limitado²⁷, inferimos que as gravações em cilindros, de cantores brasileiros no Rio de Janeiro (que foram evocadas pela nota de 1897 do jornal *A Gazeta de Notícias* e pelo anúncio de 1901 da Casa Edison) fazem parte de um contexto ainda muito inicial em termos de produção e recepção de uma música audiotátil no Brasil.

Será apenas em janeiro de 1902 – um mês antes da publicação do primeiro catálogo da Casa Edison (Fig. 1b) – que o ciclo de gravações (em cilindros e em discos) e o comércio de música brasileira tomará proporções de larga escala²⁸. Em termos quantitativos, o referido catálogo de 1902 exibe um total de 407 fonogramas de músicas brasileiras²⁹, dentre os quais pode-se contar sessenta modinhas e lundus listados na página 52 (Fig. 2a), gravados em cilindros e discos por Bahiano, com acompanhamento de violão; e na página 54 (Fig. 2b), cinquenta e quatro fonogramas gravados pela Orquestra do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro dirigida por Anacleto de Medeiros, com um repertório de choro com várias composições de Medeiros (polkas, tangos, *schottisches*) e também uma de Ernesto Nazareth³⁰.

²⁵ Cf. os anúncios do *club* na páginas do jornal *A Provincia*, de 16/12/1900 (<https://goo.gl/EsBkkD>), e de 31/01/1901 (<https://goo.gl/X8Wo3y>).

²⁶ Eduardo Gonçalves, *Phonographs and gramophones: a Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 a 1913*, Dissertação de mestrado em História Social da Cultura [sob orientação de Luís Reznik], PUC-Rio, 2011, p. 65-67.

²⁷ Ver Humberto Franceschi, *Registros sonoros por meios mecânicos no Brasil*, Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984, p. 35.

²⁸ H. Franceschi, *A Casa Edison e seu Tempo*, Ed. Sarapu, 2002, p. 43.

²⁹ E. Gonçalves, *Phonographs and gramophones ...*, p. 82.

³⁰ O fonograma com a composição de Ernesto Nazareth indicado neste catálogo é “Estã chumbado” (Zonophone/X-1.055). O Instituto Moreira Salles mantém um portal digital em homenagem aos 150 anos de Ernesto Nazareth, no qual encontra-se a informação que este cilindro encontra-se desaparecido: <https://goo.gl/SFb7ej>.

A partir de 1902, com a produção em massa de gramofones e de discos de 78 rpm³¹, percebe-se um sensível aumento da demanda de produção artística para as gravações no Brasil, e os músicos de choro serão um dos primeiros a se profissionalizar nesse setor³². Estes surgem no papel de instrumentistas acompanhadores (como no caso dos músicos da Orquestra de Anacleto de Medeiros³³) e instrumentistas solistas (como o flautista Patápio Silva, que gravou em 1904 o choro “Só para moer” [Odeon 40.047]³⁴), ou no papel de compositores, a exemplo da gravação, por volta de 1905, do tango brasileiro “Gaúcho (Corta-jaca)”³⁵, de Chiquinha Gonzaga, no disco da dupla Os Geraldos [Odeon 40.054]³⁶ e da dupla Pepa Delgado e Mário Pinheiro [Odeon 40.392].

As gravações de choro instrumental com a formação tradicional composta por flauta (ou outro instrumento solista, como o trompete etc.)/violão/cavaquinho/(e às vezes) piano são realizadas por volta de 1910 sob o selo Columbia, como é o caso da versão instrumental de “Corta-jaca” [Columbia 11.781]³⁷, executada pelo Grupo de Chiquinha Gonzaga com a própria compositora ao piano e Antônio Pereira Passos na flauta, acompanhados de um cavaquinho e um violão. Esse grupo pode ser ouvido executando o choro “Atraente”, também de Chiquinha Gonzaga, nos fonogramas [Columbia 11.773-12]³⁸ lançado entre 1911 e 1912, e [Odeon 120.918]³⁹ lançado em fevereiro de 1914.

³¹ A obra de referência da discografia brasileira Alcino Santos *et al.*, *Discografia Brasileira 78 RPM: 1902-1964*, v. 1-5, Rio de Janeiro, Funarte, 1982, resultou de um esforço de resgate de fontes e, no caso para as fontes mais antigas, de um trabalho quase arqueológico para indicar de maneira precisa as datas, nomes de intérpretes, de compositores, números de série das matrizes, títulos de músicas, dados que foram em alguns casos, omitidos nas matrizes e nos catálogos originais. Em relação ao sistema de 78 rotações no Brasil, na “Introdução” do vol. 1, a equipe de musicólogos responsáveis por este trabalho salientou que “[n]o período de] 1902 a 1964 [...] esse tipo de rotação foi quase o único a ser usado, pois, somente a partir de 1951 é que foram adotados outros, sendo muito grande o número de matrizes, na época, editadas simultaneamente em 78, 45 e 33-1/3 R.P.M”. (*Id.*, “Introdução”, in: *Id.*, *Discografia Brasileira 78 RPM : 1902-1964*, v. 1, Rio de Janeiro, Funarte, 1982, fls. I). Além disso, os autores indicam que “[o]s discos brasileiros da fase elétrica, em 78 rotações, são cerca de 28.000, e foram editados no decorrer de 37 anos, de 1927 à 1964, quando o sistema caiu em desuso” e que “na fase mecânica, a rotação nem sempre obedecia rigorosamente ao padrão de 78 voltas por minuto, havendo os de 76 e de 80 R.P.M” (*Ibid.*, fls. III).

³² Cf. M. Napolitano, *A síncope da idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*, São Paulo, Ed. Perseu Abramo, col. “História do povo brasileiro”, 2007, p. 14.

³³ Ver David Pereira de Souza, “Historical Recordings of Wind Bands (1902-1927): Waltzes, Polkas, and *Dobrados* in Brazil”, in: Martha Tupinambá de Ulhôa *et al* (Eds.), *Made in Brazil. Studies in Popular Music*, New York, Routledge, 2015, p. 59-72.

³⁴ A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 63 estima a data de gravação dos fonogramas da série 40.000 à 40.777 da Odeon, entre 1904 e 1907. Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>. [Busca combinada: Título: “Só para moer”; Intérprete: “Patápio Silva”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: 40047; Código sophia = 1247]. Consultado em 01/10/2017.

³⁵ Sobre a composição *Gaúcho (Corta-jaca)*, de 1897, reconhecida como precursora do choro, o musicólogo Carlos Sandroni nota que o gênero indicado na partitura é “tango”, mas que o subtítulo “Corta-jaca” designa um passo do samba-de-roda da Bahia. Além disso, o autor remarca que o movimento de baixos da primeira seção da partitura, é recorrente na música brasileira e traz a indicação “bataque”. Cf. Carlos Sandroni, *Feitiço decente, Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, [2001], edição digital ‘Le livre, Zahar Editor, Rio de Janeiro, , 2013, p. 67.

³⁶ Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Corta jaca”; Intérprete: “Os Geraldos”; Gravadora: “Odeon”. N° do álbum: “40054”; Código sophia = 2125]. Consultado em 01/10/2017.

³⁷ Matriz n° 11.781 (ver A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 344). As edições de discos da *Columbia Phonograph Company General*, na fase mecânica, eram gravados no Brasil e fabricados nos Estados Unidos sob as patentes 6165 e 6166, o que situa a série 11.000 entre os anos 1908 et 1912. (*Ibid.*, p. 387). Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Corta jaca”; Intérprete: “Grupo Chiquinha Gonzaga”; Gravadora: “Columbia”; N° do álbum: “14611781”; Código sophia = 1310]. Consultado em 01/10/2017.

³⁸ Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Atraente”; Intérprete: “Grupo Chiquinha Gonzaga”; Gravadora: “Columbia”; N° do álbum: “1177312”; Código sophia = 294]. Consultado em 30/04/2017.

³⁹ A. Santos *et al.*, *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 165. A data de lançamento da série 120.000-120.999 é estimada entre os anos de 1912 e 1915. Trata-se da primeira série a ser ao mesmo tempo gravada e editada no Brasil (cf. A.

Pixinguinha realizou suas primeiras sessões de gravação ao lado do grupo Choro Carioca, de Irineu Batista. Nessas sessões, registrou o fonograma “São João debaixo d’água” [Favorite Record 1-450.006]⁴⁰ que data provavelmente de antes de 8 de maio de 1911⁴¹. Sob o selo Phoenix, ele grava as polcas “Carne assada” [Phoenix 70.650]⁴² e “Não tem nome” [Phoenix 70.652]⁴³. As datas de lançamento dessas gravações situam-se entre 1913 e 1918⁴⁴. Em 1917, com esse mesmo grupo, Pixinguinha grava, pela Odeon, os fonogramas “Sofres por que queres” [Odeon 121.364]⁴⁵ e “Rosa” [Odeon 121.365]⁴⁶. No dia 8 de março de 1923, na Argentina, com seu célebre grupo Oito Batutas⁴⁷, ele grava “Urubu” [Victor 73.827-A]⁴⁸, cuja forma improvisativa revela-se bastante audaciosa se comparada com o choro e com o jazz da época. Todas essas músicas citadas foram compostas pelo próprio Pixinguinha. Em 1912, Ernesto Nazareth grava pela Casa Edison – ele mesmo ao piano e o flautista Pedro de Alcântara – os tangos “Odeon” [Odeon 108.791]⁴⁹ e “Favorito” [Odeon 108.790]⁵⁰, ambos de sua autoria; e as

Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 169). Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Atraente”; Intérprete: “Grupo Chiquinha Gonzaga”; Gravadora: “Odeon”; Nº do álbum: “120918”; Código sophia = 1578]. Consultado em 30/04/2017.

⁴⁰ Matriz nº 11.141 (A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 271). Fonograma disponível para consulta *online* em <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “São João debaixo d’água”; Intérprete: “Choro carioca”; Gravadora: “Favorite”; Nº do álbum: “1450006”; Código sophia = 536]. Consultado em 30/04/2017.

⁴¹ Esta data, inscrita no selo do disco, indica, provavelmente, a data de prensagem. (A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 314).

⁴² *Ibid.*, p. 424. Fonograma disponível para consulta *online* em <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Carne assada”; Intérprete: “Choro carioca”; Gravadora: “Phoenix”; Nº do álbum: “70650”; Código sophia = 313]. Consultado em 30/04/2017.

⁴³ Matriz nº 247 (A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 424). Fonograma disponível para consulta *online* em <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Não tem nome”; Intérprete: “Choro carioca”; Gravadora: “Phoenix”; Nº do álbum: “70652”; Código sophia = 374]. Consultado em 30/04/2017.

⁴⁴ A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 456. Cf. também H. Cazes, *Choro...*, p. 51, e Sérgio Cabral, *Pixinguinha. Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1997, p. 36.

⁴⁵ Segundo A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 210, a data de lançamento da série 121.000 é estimada entre os anos 1915 e 1921. Na base de dados do acervo digital do Instituto Moreira Salles, a data estimada se situa entre os anos 1918 e 1921. Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Sofres porque queres”; Intérprete: “Choro Pixinguinha”; Gravadora: “Odeon”; Nº do álbum: “121364”; Código sophia = 794]. Consultado em 30/04/2017.

⁴⁶ Fonograma disponível para consulta *online* em <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Rosa”; Intérprete: “Choro Pixinguinha”; Gravadora: “Odeon”; Nº do álbum: “121365”; Código sophia = 792]. Consultado em 30/04/2017.

⁴⁷ A formação dos Oito Batutas : Pixinguinha (flauta); Donga (violão); China (violão); Nelson Alves (cavaquinho); Raul Palmieri (violão); Luís Pinto da Silva (bandola e reco-reco); Jacob Palmieri (pandeiro); José Alves Lima (bandolim e ganzá).

⁴⁸ Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Urubu”; Intérprete: “Oito Batutas”; Gravadora: “Victor”; Nº do álbum: “73827”; Código sophia = 1412]. Cf. <https://goo.gl/q5ffC1>, e Luis Fernando Hering Coelho, “Palcos, enterros e gravações: os Oito Batutas na Argentina (1922-1923)”, *ArtCultura*, v. 13, n. 23, jul-dez 2011, p. 65-83 [p. 75].

⁴⁹ A data do lançamento do disco é estimada entre os anos 1907 e 1912. Ver A. Santos *et al.* *Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 115). Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Odeon”; Intérprete: “Ernesto Nazareth”; Gravadora: “Odeon”; Nº do álbum: “108791”; Código sophia = 19355]. Consultado em 30/04/2017.

⁵⁰ Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Favorito”; Intérprete: “Ernesto Nazareth”; Gravadora: “Odeon”; Nº do álbum: “108790”; Código sophia = 679]. Consultado em 30/04/2017.

polcas “Linguagem do coração” [Odeon 108.789]⁵¹, de Joachim Callado, e “Choro e poesia” [Odeon 108.788]⁵² de Pedro de Alcântara.

Os primeiros fonogramas de samba foram gravados por volta de 1911, como “Samba em casa de baiana” de Alfredo Carlos Brício, gravado pelo Conjunto da Casa Faulhaber & Cia. [Favorite Record 1-452.216]⁵³; e de 1914, como “A viola está magoada”, composição de Catulo da Paixão, cantada por Bahiano [Odeon 120.445]⁵⁴. No entanto, apesar do pioneirismo desses registros, o fonograma que consagrou comercialmente o gênero “samba carioca”⁵⁵ foi “Pelo telefone” [Odeon 121.322]⁵⁶, composição de Donga e Mauro de Almeida, gravado também na voz de Bahiano em 1916⁵⁷. Entre os anos 1920 e 1922, Chiquinha Gonzaga e seu marido João Batista criaram uma Casa de discos no bairro do Engenho Novo no Rio de Janeiro. Os discos eram identificados pelos selos “Popular” e “Jurity”. Foi essa gravadora que lançou nomes como Francisco Alves e Sinhô⁵⁸. Em 1929, Noel Rosa e o Bando de Tangarás gravaram “Na Pavuna” [Odeon 13089]⁵⁹, o primeiro samba gravado com instrumentos de percussão.

Esses são apenas alguns dados históricos que podem nos ajudar a localizar os primeiros indicadores de uma tomada de consciência da CNA primária no processo formativo musical brasileiro de tipo audiotátil. Podemos prosseguir neste mesmo sentido com a bossa nova, a MPB, os grupos de música instrumental de Radamés Gnattali, a música nordestina, os trios de samba-jazz até o advento dos primeiros sinais que testemunham a tomada de consciência da CNA secundária em 1968 com as experimentações dos “tropicalistas” Gilberto Gil, Caetano Veloso e Os Mutantes. Em relação a estes últimos, ressaltamos que suas experimentações manifestaram uma influência do pop e do rock progressivo, mas também a influência de ideais estéticos da vanguarda da música erudita daquela época, sobretudo através da colaboração de músicos compositores e arranjadores do “Grupo Música Nova”, (particularmente na elaboração de arranjos orquestrais) dentre os quais encontravam-se Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes (na época, recentemente chegados da Alemanha onde haviam sido alunos de Hans-Joachim Koellreutter, Pierre Boulez, e Karlheinz Stockhausen).

⁵¹ Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Linguagem do coração”; Intérprete: “Ernesto Nazareth”; Gravadora: “Odeon”; N° do álbum: “108789”; Código sophia = 680]. Consultado em 30/04/2017.

⁵² Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Choro e poesia”; Intérprete: “Ernesto Nazareth”; Gravadora: “Odeon”; N° do álbum: “108788”; Código sophia = 738]. Consultado em 30/04/2017.

⁵³ A data provável desta gravação é maio de 1911. (Cf. Ary Vasconcelos, *Panorama da Música Popular Brasileira*, Vol. 1, São Paulo, Martins, 1964, p. 18; e A. Santos *et al. Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 314). Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Samba em casa de baiana”; Intérprete: “Conjunto da Casa Faulhaber”; Gravadora: “Favorite”; N° do álbum: “1452216”; Código sophia = 12358]. Consultado em 30/04/2017.

⁵⁴ Segundo Ary Vasconcelos, esse fonograma foi gravado por Bahiano, Júlia e o Grupo da Casa Edison. (A. Vasconcelos, *Panorama da Música Brasileira...*, p. 18). Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “A viola está magoada”; Intérprete: “Bahiano”; Gravadora: “Odeon”; N° do álbum: “120445”; Código sophia = 2042]. Consultado em 30/04/2017.

⁵⁵ Cf. M. Napolitano, *A síncope da idéias...*, p. 18; e Humberto Franceschi, *Samba de Sambar do Estácio*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.

⁵⁶ Segundo A. Santos *et al. Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 210, a data de lançamento de a série 121.000 é estimada entre 1915 e 1921. Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Pelo telefone”; Intérprete: “Bahiano”; Gravadora: “Odeon”; N° do álbum: “121322”; Código sophia = 426]. Consultado em 30/04/2017.

⁵⁷ M. Napolitano, *A síncope da idéias...* indica o ano de 1916 para a gravação; C. Sandroni, *Feitiço decente...* indica 1917 como data de lançamento.

⁵⁸ Cf. A. Santos *et al., Discografia Brasileira 78 RPM...*, p. 412.

⁵⁹ Fonograma disponível para consulta *online* em: <http://acervo.ims.com.br/>, [Busca combinada: Título: “Na pavuna”; Intérprete: “Bando de Tangarás”; Gravadora: “Odeon”; N° do álbum: “13089”; Código sophia = 2661]. Consultado em 30/04/2017.

Naturalmente, o jazz também contribuiu para a constituição da música brasileira audiotátil. São notáveis nesse processo: a passagem por Paris em 1922 do grupo de Pixinguinha “Oito Batutas” (na ocasião denominado “Jazz Band Os Batutas”); as influências jazzísticas abertamente assumidas por Radamés Gnattali, a bossa nova e o samba-jazz das décadas de 1950 e 60; as orquestras Spock no Frevo e Tabajara, que assimilaram certos traços do jazz. No entanto, o contrário também ocorre. É evidente a influência da bossa nova sobre o cool jazz de Stan Getz⁶⁰; da música de Milton Nascimento sobre a música de Wayne Shorter; da participação de Airto Moreira nos grupos de Miles Davis e Chick Corea; da estética do *Clube da Esquina* na música de Pat Metheny e Lyle Mays e da importância da música de Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos para a “estética ECM” consolidada na Europa.

Considerar a música brasileira em sua totalidade é uma tarefa praticamente irrealizável. Para o nosso objetivo inicial nos concentraremos no fato de que as primeiras fontes fonográficas de música brasileira remontam ao ano de 1897, à localidade do Rio de Janeiro, na forma de gravações de canções com acompanhamento instrumental de músicos de choro; e também no fato de que as gravações de choro instrumental datam de 1902. Com o objetivo de fornecer uma visão panorâmica das “músicas brasileiras audiotáteis”, construímos a tabela abaixo (tabela 1), que apresenta os principais estilos, movimentos e artistas (lista não exaustiva) nos quadros da canção e da música instrumental brasileira, ao lado de marcadores sócio-históricos (os quais serão oportunamente evocados) e da modalidade de CNA em vigor.

⁶⁰ O álbum *Getz/Gilberto* foi gravado nos dias 18 e 19/03/1963 e foi lançado em 1964. Um ano antes, Getz havia gravado os álbuns *Jazz samba* com Charlie Byrd, e *Jazz samba encore!* com Luiz Bonfá. (Cf. Ruy Castro, *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990).

| PANORAMA DAS MÚSICAS BRASILEIRAS AUDIOTÁTEIS | | | | | | | |
|--|------------------------|---|--|---|---|---|--|
| Mídia | Data | Marcadores Sócio-Históricos | CANÇÃO | | INSTRUMENTAL | | |
| pré-CNA | -1897 | - | | | Repertório escrito de choro : polcas amaxixadas, tangos brasileiros de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Prática do choro instrumental não escrito | | |
| CNA primária | Grav. mecânica | "República velha" | Choro | | Nascimento de Pixinguinha | | |
| | | | Polcas, dobrados, mazurcas, marchinhas, tangos brasileiros Bahiano ; Cadete; Eduardo das Neves ; Catulo da Paixão Cearense | | Choro Orquestra do Corpo de Bombeiros Anacleto de Medeiros flauta/clarineta, violão, cavaquinho (piano) Grupo Novo Cordão ; Grupo Cavaquinho de Ouro ; Grupo Passos no Choro ; Grupo de Chiquinha Gonzaga ; Grupo Choro Carioca (Pixinguinha) | | |
| | | | Samba "Pelo telefone" Sinhô ; Donga | | Choro (pianeiros) Chiquinha Gonzaga ; Ernesto Nazareth ; Ary Barroso | | |
| | | | Samba de Carnaval Samba tradicional (maxixe) | Música Caipira São Paulo | Choro [com improvisação] Pixinguinha Oito Batutas Luís Americano Dilermando Reis Garoto Trio Carioca Jacob do Bandolim | Frevo Capiba | |
| | | | Samba moderno do Estácio Noel Rosa Ismael Silva Ary Barroso Cartola | Intérpretes Francisco Alves ; Mário Reis ; Carmen Miranda | Música Nordestina Luiz Gonzaga Jackson do Pandeiro Canções Praieiras Dorival Caymmi | | |
| | Grav. elétrica | 78 rpm | "Era de Ouro" do Rádio | "Samba Carioca" | | Radamés Gnattali | |
| | | | | "Samba Brasileiro" | | Baião (Música Nordestina) Luiz Gonzaga ; Jackson do Pandeiro ; Sivuca ; Dominguinhos | |
| | | | | Samba-canção Angela Maria Emilinha Borba | | Adoniran Barbosa Nelson Cavaquinho | |
| | | | | Bossa nova João Gilberto Tom Jobim Nara Leão | | Sambalanço Elza Soares ; Djalma Ferreira ; Tamba trio ; João Donato | |
| | | | | Clube da Esquina Milton Nascimento ; Lô Borges ; Fernando Brant | | Canção de protesto Chico Buarque ; Edu Lobo Elis Regina Baden Powell | |
| CNA secundária | 45 rpm e LP 33 1/3 rpm | Democracia (Brasil) | "Música Popular Brasileira" MPB | | Sambalanço Elza Soares ; Djalma Ferreira ; Tamba trio ; João Donato | | |
| | | | MPB Gal Costa ; Maria Bethânia ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown | | Jovem Guarda Erasmo Carlos Roberto Carlos | | |
| | | | MPB Gal Costa ; Maria Bethânia ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown | | Tropicalismo Caetano Veloso Gilberto Gil Os Mutantes Tom Zé Zé Rodrix Pós-Tropicalismo Novos Baianos | | |
| | | | MPB Gal Costa ; Maria Bethânia ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown | | Rock; Pop-rock Legião Urbana Titãs Paralamas do Sucesso Marina Lima Lulu Santos | | |
| | | | MPB Gal Costa ; Maria Bethânia ; Alceu Valença ; Djavan ; Fagner ; Gilberto Gil ; Caetano Veloso ; João Bosco ; Paulinho da Viola ; Ivan Lins ; Cássia Eller ; Lenine ; Marisa Monte ; Guinga ; Carlinhos Brown | | Pagode Fundo de Quintal Bezerra da Silva Zeca Pagodinho | | |
| Grav. digital | CD | Democracia | "Música Popular Brasileira" MPB | | MPB-Rock progressivo Som Imaginário A Barca do Sol Ave Sangria | | |
| | | | "Música Popular Brasileira" MPB | | Música Instrumental Brasileira Quarteto Novo ; Egberto Gismonti ; Hermeto Pascoal Camerata Carioca ; Nana Vasconcelos ; César C. Mariano ; Wagner Tiso ; Hélio Delmiro Toninho Horta ; Raphael Rabello ; Paulo Moura ; Marco Pereira ; Itiberê Zwarg e Orquestra Família ; Orquestra Mantiqueira ; Nô em Pingo d'Água ; Hamilton de Holanda ; Yamandú Costa ; André Mehmari ; Trio Corrente ; André Marques ; Quatro a zero ; Baobab trio ; Hércules Gomes | | |
| | | | "Música Popular Brasileira" MPB | | Sertanejo Pagode romântico- pop Axé Funk carioca | | |
| Grav. digital | Internet | Crisis da indústria fonográfica Subvenção pública Produções independentes | "Música Popular Brasileira" MPB | | Sertanejo Pagode romântico- pop Axé Funk carioca | | |
| | | | "Música Popular Brasileira" MPB | | Sertanejo Pagode romântico- pop Axé Funk carioca | | |

Tabela 1 – Panorama das músicas brasileiras de expressão audiotátil

No entanto, para melhor compreender as linhas de força que agem sobre esse panorama, faremos um breve reconhecimento da historiografia da música brasileira.

2. Algumas questões musicológicas em torno da Música popular brasileira

A historiografia musical brasileira encontra suas origens no fim do século XIX⁶¹ mas os estudos de referência só serão publicados no início do século XX, notadamente as obras *A Música no Brasil desde os Tempos Coloniaes até o Primeiro Decênio da República* (1908), de Guilherme de Mello; *História da Música Brasileira* (1926), de Renato Almeida; *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), *Compêndio da História da Música* (1929), *Música do Brasil* (1941), de Mário de Andrade; o prefácio de *Musique Brésilienne* (1937), de Andrade Muricy; “La Musica en Minas Gerais” (1946), de Francisco Curt Lange e *150 Anos de Música no Brasil* (1956), de Luiz Heitor Correia de Azevedo⁶². Esses estudos tratam da música brasileira de tradição escrita e testemunham o ideal de uma grande música nacional (músicas de concerto) fundada em fontes folclóricas da cultura popular⁶³. Andrade Muricy, por exemplo, retraça uma cronologia da “música brasileira” segundo as categorias “música religiosa” (1801 à 1851), “música de ópera” (1836 à 1900), “música sinfônica e de câmara, de caráter nacionalista” (1901 à 1950)⁶⁴.

Neste artigo consideramos especialmente a historiografia da música popular brasileira. Os trabalhos mais recentes de revisão desta específica literatura são os de Marcos Napolitano (2006)⁶⁵, Silvano Fernandes Baia (2010)⁶⁶, e Martha T. de Ulhôa (2015)⁶⁷. Os dois primeiros analisam os trabalhos produzidos entre as décadas de 1970 e 1990, e Ulhôa perfila os números e as problemáticas dos trabalhos acadêmicos no âmbito da música popular brasileira desde a década de 1990 até 2011. Seguiremos a partir da categorização elaborada por Baia, segundo a qual, o debate sobre a música no Brasil é motivada por três dicotomias recorrentes: (1) brasilidade e influências estrangeiras, (2) erudito e popular, e (3) modernidade e tradição⁶⁸.

A primeira dicotomia é característica do projeto nacionalista inaugurado pela perspectiva musicológica de Mário de Andrade, especificamente em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928. É justamente esse o projeto que Baia identifica por “nacionalismo musical”. De uma “música nacional artística desinteressada” fundamentada em um projeto modernista e folclorista (em sintonia, vale dizer, com os projetos de Bartók e De Falla na Europa). Baia nota que nos termos de tal projeto, os gêneros musicais que se encontram na origem da formação da música popular no Brasil são, em ordem: a modinha e o lundu, o choro, o maxixe, o tango brasileiro e as primeiras manifestações do samba carioca (o “samba autêntico”). Todos esses gêneros poderiam entrar na composição da música artística brasileira⁶⁹ e por isso eles foram sempre incluídos nos estudos da musicologia histórica do Brasil. Por outro lado, continua o autor, a música popular

⁶¹ Cf. Zélia Chueke e Isaac Chueke, “La Musicologie au Brésil. Quelques considérations”, *Musicologies* (OMF) n° 3, 2006, p. 31-42.

⁶² Cf. *Bibliografia*.

⁶³ Para um aprofundamento sobre este tema cf. Paulo Castagna, “Avanços e perspectiva na musicologia histórica brasileira”, *Revista do Conservatório de Música da UfPel*, n° 1, 2008, p. 32-57 e Arnaldo Contier, “Mário de Andrade e a Música Brasileira”, *Revista Música*, v. 5, n° 1, maio, 1994, p. 33-47.

⁶⁴ Andrade Muricy (éd), *Musique Brésilienne*, Rio de Janeiro, Moderne, 1937, p. 11, *apud* Z. Chueke, “La Musicologie au Brésil...”, p. 35.

⁶⁵ Marcos Napolitano, “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica”, *ArtCultura*, v. 8, n. 13, jul./dez., 2006, p. 135-150. Ver também *Id.*, *A Síncopa da Idéias. A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*, São Paulo, Ed. Perseu Abramo, col. “História do povo brasileiro”, 2007; *Id.*, “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”, *História: questões & debates*, ano 16, n. 31, 1999, p. 13-30; *Id.*, “A música brasileira na década de 1950”, *Revista USP*, n. 87, Setembro/Novembro, 2010, p. 56-73.

⁶⁶ Silvano Baia, *A Historiografia da Música Popular no Brasil [1971-1999]*, Tese de doutorado em História Social [sob orientação de Marcos Francisco Napolitano de Eugenio], USP, 2010.

⁶⁷ Martha T. de Ulhôa, “Introduction: Analysing Popular Sound: An Assessment of Popular Music Studies in Brazil”, in: *Id. et al* (Eds.), *Made In Brazil: Studies In Popular Music*, New York, Routledge, 2015, p. 1-12.

⁶⁸ S. Baia, *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)* ..., p. 24.

⁶⁹ *Ibidem*.

produzida a partir da década de 1930⁷⁰ foi deixada de lado devido à sua relação com o mercado de bens culturais⁷¹.

Esta última observação nos conduz à segunda dicotomia, erudito/popular, porque corrobora a influência de Mario de Andrade sobre as direções de toda uma geração de compositores de música erudita brasileira, o que não é o caso para a produção da música popular urbana. Essa dicotomia é muitas vezes ligada a outras, como: letrado/iletrado, escrito/não escrito, aprendizagem sistematizada e não sistematizada. A forte presença dessa dicotomia se explica em parte pelo rápido processo de urbanização do Rio de Janeiro, que começou pouco depois da abolição da escravatura no Brasil (1888): uma situação que produziu um ambiente cultural peculiar nessa cidade. É notável a presença de músicos conhecidos como “pianeiros”, tais como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, que possuíam uma formação clássica mas que já continham – como observa Samuel Araújo – a intuição da gestação de uma música singular, brasileira, “relativamente distanciada de suas presumíveis fontes ibéricas, africanas, indígenas ou o que fosse, por meio de uma sonoridade que, de algum modo, representava uma problemática nacional”⁷². A qualidade desses músicos e de suas músicas é sempre associada a um certo tipo de “sofisticação” herdada da cultura “erudita” e ao “swing” típico, ou “balanço” da música das classes populares. Havia, no entanto, os músicos que transitavam “entre o erudito e o popular”, como era o caso dos membros da comunidade do choro, formada essencialmente por funcionários públicos (do correio, da polícia militar, do corpo de bombeiros etc.) que tocavam de ouvido o repertório de danças europeias de salão (polcas, mazurkas, valsas, *schottisches*) com uma interpretação sincopada e que animavam as festas das casas da classe média carioca daquela época⁷³. Nos termos da TMA, diríamos que a constituição do modelo de *extemporização* do choro fundou-se sobre essa particular intenção interpretativa em relação àquele repertório, e sobre as particularidades (de caráter intrinsecamente improvisativo e interacional) derivadas da transposição de partituras de piano para a formação instrumental flauta/violão/cavaquinho (conhecida como “conjunto de pau e corda”).

Neste processo, na fase pré-CNA da música brasileira, particularmente com o choro, pode-se observar o mesmo tipo de fenômeno de “reajustamento mediológico” observado mais acima em relação ao ragtime. Vale dizer, o processo de adaptação de fatores ligados à visualidade e à audiotatibilidade em relação a uma mudança (ou passagem) de um *medium* à outro. Esse fenômeno é analisado no artigo seminal de Caporaletti⁷⁴ sobre as “fontes audiotáteis” brasileiras em *Le Bœuf sur le toit*, de Darius Milhaud, dialogando com o artigo de Corrêa do Lago⁷⁵ sobre as fontes brasileiras na mesma composição de Milhaud. Neste artigo, Caporaletti faz referência à transcrição e à análise groovêmica de um excerto da gravação de “Apanhei-te Cavaquinho”, tocado ao piano por Ernesto Nazareth, mostrando que há uma problemática precisa no que tange à relação entre a mediação notacional das partituras de Nazareth e a mediação audiotátil

⁷⁰ Cf. Tabela 1.

⁷¹ S. Baia, *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*..., p. 25.

⁷² Samuel Araújo, “Para além do popular e do erudito: A escuta contemporânea de Guerra-Peixe”, in: *Id. et al (Orgs.), Música em debate: Perspectivas interdisciplinares*, Rio de Janeiro, Mauad X, FAPERJ, 2008, p. 157-170 (p. 158-159).

⁷³ Cf. J. R. Tinhorão, *Música popular...*, p. 97-109; Alexandre G. Pinto, *O Choro [1936]*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978; Cacá Machado, *O enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007, p. 30; e Pedro Aragão, “Choro Manuscript Collections of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: Written Transmission of an ‘Oral’ Tradition”, in: Martha T. de Ulhôa, *et al (Eds.), Made in Brazil: Studies in Popular Music*, New York-London, Routledge, 2015, p. 30-42.

⁷⁴ Vincenzo Caporaletti, “Milhaud, ‘Le bœuf sur le toit’ e o paradigma audiotátil”, in: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 229-288.

⁷⁵ Manoel A. Corrêa do Lago, “Brazilian Sources in Milhaud’s *Le Bœuf sur le Toit*: A Discussion and a Musical Analysis”, *Latin American Music Review*, Vol. 23, nº 1, 2002, p. 1-59; *Id.*, “Fonti Brasiliane in *Le Bœuf sur le Toit*: una discussione e un’analisi musicale”, *Ring Shout: Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 2, Ano II, 2003, p. 11-77; *Id.* (Org.), *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no Modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.

posta em evidência pela gravação. Para uma verificação mais aprofundada sobre o fenômeno de “reajustamento mediológico” – neste caso, em relação à escritura de Nazareth – as análises de Cacá Machado ⁷⁶ sobre as partituras de *Cruz, perigo!* (1879), *Rayon D’Or* (1892), *Floraux* (1909), e *Batuque* (1913), assim como a pesquisa de Pedro Aragão ⁷⁷ podem fornecer excelentes pontos de partida.

A terceira dicotomia, relativa à modernidade/tradição, merece especial atenção porque concerne os primeiros reconhecimentos historiográficos da música popular brasileira, dentre os quais, as obras: *Na Roda de Samba* (1933), do jornalista Francisco Guimarães (conhecido como Vagalume); e *Samba: sua História, seus Poetas, seus Músicos e Cantores* (1933) de Orestes Barbosa, também jornalista. Estes trabalhos refletem o ideário considerado por Silvano Baia como “nacionalismo protetor” ⁷⁸, um tipo de eleição do samba como a música nacional. Para Vagalume e Barbosa, o samba carioca era a autêntica música brasileira, e Vagalume sustentava ainda que o samba havia morrido desde a sua saída da roda de samba e chegada ao disco. Para eles, era impossível manter uma tradição submetendo-a aos interesses estéticos de um determinado setor social. Orestes Barbosa, por sua vez, pensava que mesmo os tangos de Ernesto Nazareth eram sambas, mas que o nome “samba” fora evitado, e que as músicas indicadas como polca, lundu e maxixe haviam sido nomeadas de maneira equivocada. Barbosa entendia que o samba nasceu no morro mas que as dinâmicas próprias da cidade permearam seu processo de desenvolvimento. Para o autor, o grupo Oito Batutas, por exemplo, incrementou a linguagem do samba. Além disso, para Barbosa, o comércio de discos e a rádio foram, por fim, uma grande oportunidade para o samba carioca ⁷⁹. Embora nesse ponto da nossa discussão seja possível perceber indícios da problemática “PAT + CNA” na lógica de Barbosa, por ora manteremos o foco nas visões de Barbosa e de Vagalume, que, embora anteriormente diferentes, convergem no sentido de conferirem ao samba carioca o status de autêntica música brasileira.

Segundo Marcos Napolitano, a corrente “tradicionalista” se consolidou nos anos 1950 com a *Revista de Música Popular* – fundada justamente sobre a perspectiva folclorista de Vagalume e Barbosa, que valorizava o passado musical carioca dos anos 1920 e 1930 – e foi responsável pela construção ideológica de tradição/autenticidade da música urbana brasileira. Dentre os tradicionalistas, encontram-se Lúcio Rangel, Almirante, Ary Barroso, Fernando Lobo, Jorge Guinle, Mariza Lira, Nestor de Holanda, Sérgio Porto, Túlio Cardoso; e nos anos 1960, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Jota Efegê.

A linha tradicionalista de Tinhorão é, segundo Baia, um dos pilares do debate historiográfico da música popular brasileira. Ela é carregada de um determinismo sócio-histórico influenciado pelo materialismo histórico e pelo marxismo. Nos escritos de Tinhorão encontra-se uma forte resistência aos efeitos das mídias de difusão de massa como o disco, a rádio e a televisão – a exemplo do capítulo “Como as revistas, o disco e o rádio mataram o choro” em seu *Música Popular em Debate*, de 1966 – e conseqüentemente, uma resistência à bossa nova, considerada como um subproduto da música popular brasileira devido a uma presumida influência do jazz. Neste caso, são exemplos os capítulos “Rompimento da tradição, raiz da bossa nova”, “Caminhos do jazz conduzem à bossa nova”, “Influência norte-americana vem do tempo do *jazz-band*” e “Samba de 1946: pior produto da política da boa-vizinhança”, no mesmo livro de

⁷⁶ Cf. C. Machado, *O enigma do homem célebre...*; *Id.*, “Batuque: mediadores culturais do final do século XIX”, in: José Geraldo Vinci de Moraes; Elias Thomé Saliba (Orgs.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, p. 119-160.

⁷⁷ Cf. P. Aragão, “Choro Manuscript Collections of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: Written Transmission of an ‘Oral’ Tradition”...

⁷⁸ Cf. S. Baia, *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*..., p. 25.

⁷⁹ Cf. *Ibid.*, p. 29.

1966. Nota-se nesse caso uma relação estrita desse debate com o da dicotomia “brasilidade/influência estrangeira”⁸⁰.

A reação a essas ideias nacionalistas e de defesa de uma autenticidade da música brasileira de linhagem carioca, promovida pela resistência tradicionalista, foi inaugurada pelo livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, publicado em 1968, editado por membros influentes do já mencionado “Grupo Música Nova”⁸¹, do qual fizeram parte: Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia, Gilberto Mendes e Augusto de Campos. Em vistas de uma defesa da incorporação da modernidade, do jazz, do rock e da música de vanguarda à música brasileira, o livro fazia eco aos argumentos já apresentados em um artigo publicado em 1966 do compositor tropicalista Caetano Veloso, então estudante de filosofia na Universidade Federal da Bahia (UFBA), que sustentava a ideia de uma linha evolutiva da “música popular brasileira” com a incorporação da modernidade, e que daria continuidade ao percurso choro/samba/samba-canção/bossa nova/tropicália⁸².

Todos esses elementos conduziram, de acordo com Silvano Baia⁸³, a cristalização de pelo menos três maneiras de falar da “música popular brasileira” até início dos anos 1990: (1) “música popular brasileira”, cujo sentido é carregado da concepção nacional-popular dos anos 1970 no Brasil, evidenciando a linha da música popular carioca samba/bossa nova/MPB; (2) a sigla “MPB”, refere-se a uma corrente da música popular feita no Brasil que está ligada à percepção histórica de sua formação no final dos anos sessenta como símbolo de resistência política⁸⁴. Em um certo momento, essa sigla tornou-se sinônimo de “música brasileira de qualidade”, condensando em si a defesa de uma tradição musical que deveria ser preservada como símbolo de “brasilidade”⁸⁵; e (3) “Música Popular Brasileira”, em maiúsculas, que alude a um sentido institucionalizado ainda mais forte que o da rubrica MPB.

O quadro dos estudos musicológicos sobre a música popular brasileira é, portanto, marcado desde o fim da década de 1960 pelo interesse sobre as problemáticas sociopolíticas e suas relações com a produção da cultura musical brasileira. Os trabalhos acadêmicos serão desenvolvidos principalmente nos programas de pós-graduação em Estudos literários, Sociologia, e História cultural. O domínio privilegiado será portanto a análise do discurso das canções em relação aos regimes ditatoriais de Getúlio Vargas nos anos 1930-1945, e em seguida, o golpe militar de 1964, mas também os temas ligados às relações entre música e a questão étnica no Brasil⁸⁶.

Como aponta o estudo de Ulhôa (2015), desde os anos 1990, os programas de música e musicologia começaram a produzir trabalhos sobre a música popular brasileira examinando também o aporte analítico, articulando os problemas de ordem contextual com os problemas propriamente musicais. Nota-se que esse novo fôlego da pesquisa musicológica debruçou-se também sobre a música instrumental brasileira, um campo particularmente propício para a abordagem audiotátil.

Um estudo que merece especial atenção é o trabalho pioneiro do etnomusicólogo Carlos Sandroni *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, resultado de uma tese

⁸⁰ Esse problema chama a atenção pois se a desconfiança em relação à tecnologia como mediadora da “má” cultura de massa pode aproximar esta perspectiva da posição adorniana, a instância nacionalista foi também aquela dos compositores fascistas de música erudita na Itália nos anos 1930, que fundaram sua identidade negando influências estrangeiras e cosmopolitas, enquanto procuravam no folclore as raízes nacionais.

⁸¹ Corrente de musicólogos (e compositores) ligados à música erudita e de vanguarda.

⁸² Cf. S. Baia, *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*..., p. 43.

⁸³ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁴ Cf. M. Napolitano, “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60...”

⁸⁵ S. Baia, *A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-1999)*..., p. 41.

⁸⁶ Cf. *Ibid.*, p. 68.

de doutorado defendida em 1997, publicada em livro em 2001. Sandroni apresenta uma pesquisa inédita sobre o tema, fornecendo uma explicação sobre a estrutura do modelo rítmico do samba, alternativa àquela da “síncope”, a partir de aportes teóricos provenientes dos estudos sobre a música africana, tais como os de Mieczyslaw Kolinski, Simha Arom, Gerhard Kubik, A. M. Jones et J. H. Kwabena Nketia, abordando enfim o que ele chama de princípio rítmico afro-brasileiro, fundado sobre o “paradigma do tresilo” e o “paradigma do Estácio” enquanto chaves de explicação da transformação do samba. Nessa mesma linha teórica da rítmica afro-brasileira são igualmente relevantes os trabalhos de Tiago Oliveira Pinto ⁸⁷.

Deve-se notar que metodologicamente, Sandroni situa seu campo disciplinar no âmbito da “etnomusicologia histórica”, problematizando de um lado a formalidade da abordagem etnomusicológica do “*terrain*” (onde o pesquisador é *outsider*), e de outro a aplicabilidade dessa abordagem em um caso como o seu, em que o pesquisador se reconhece *insider* em relação à música que ele analisa (nesse caso o samba, uma “música popular”). O autor reivindica também a pertinência da análise de partituras históricas e de gravações comerciais para o estudo de seu objeto. Pode-se constatar, no entanto, que os pontos centrais dessas observações de Sandroni são propriamente aqueles rigorosamente formalizados e sistematizados pela TMA, consentido assim, uma atualização desse debate ⁸⁸.

Considerações finais

Retomando o problema central do nosso tema, ou seja, a relação entre a música brasileira e o paradigma audiotátil, devemos considerar finalmente a distinção entre *músicas audiotáteis* e *musicologia audiotátil*. A primeira designa o objeto de estudo enquanto a segunda é a perspectiva epistemológica/metodológica de estudo. A musicologia audiotátil visa estudar todas as músicas audiotáteis (o jazz, a música brasileira, o pop, a rock, as músicas improvisadas etc.) para além de suas diferenças idiomáticas. É nesse sentido que a musicologia audiotátil é também uma *musicologia transcultural*, porque ela herda e atualiza o aportes metodológico-críticos da *musicologia comparada* ⁸⁹, permitindo assim uma série de aplicações sobretudo no campo da revisão historiográfica, além da redescoberta de “fontes audiotáteis”, de novas pertinências estéticas e de critérios poéticos no processo de criação das obras musicais de características inter e transculturais. De um ponto de vista fenomenológico, a musicologia audiotátil considera que os idiomas das músicas audiotáteis são altamente dependentes da composição particular da mistura mediológica visual/audiotátil, ou melhor, do grau e da forma de subsunção do *medium* visual pelo audiotátil e vice-versa ⁹⁰.

O que muda, afinal, quando se considera uma música como audiotátil? Em primeiro lugar, muda-se a perspectiva sobre o que seria o papel da fonografia no processo formativo musical. Reconhece-se que o fonograma não é apenas um dispositivo de cultura de massa, mas também aquilo que inaugura a consciência da parte do Sujeito (ou do ator antropológico) sobre a possibilidade de inscrição de valores musicais induzidos pelo *princípio audiotátil*: a consciência da *codificação neaurática*. Em consequência disso, deve-se também observar que no processo

⁸⁷ Cf. Tiago de Oliveira Pinto, “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”, *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, Vol. 22-23, 2001, p. 87-109.

⁸⁸ Ver notadamente a passagem sobre a abordagem “étnica” no artigo de V. Caporaletti, “Uma musicologia audiotátil...”, p. 13 e 15.

⁸⁹ Em janeiro de 2013 na *Fondazione Cini*, Veneza – Itália, o *Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati* organizou o *XVIII Seminario Internazionale di Etnomusicologia. Prospettive di una musicologia comparata nel XXI secolo: etnomusicologia o musicologia transculturale?* O argumento gira em torno da ideia que a disciplina etnomusicológica já haveria, de certo modo, cumprido sua função de tornar conhecidas as músicas do mundo. Mas hoje a dinâmica inter e transcultural e “simultânea” do mundo, justificaria uma visão transcultural da musicologia através da revisão e atualização do método da musicologia comparada, no lugar de uma visão etnológica do mundo.

⁹⁰ Este tema é tratado em Fabiano Araújo Costa, “Groove e escrita na *Toccata em Ritmo de Samba n° 2*, de Radamés Gnattali, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, n° 1, 2018, p. 1-23.

dinâmico de aquisição dessa consciência, os modelos musicais anteriormente nativos de uma cultura oral (ou mesmo de uma cultura visual) alcançam uma nova configuração. Essa nova sistematização se integra, no entanto, com os critérios próprios de uma expressão *artística* de preeminência audiotátil simultaneamente singularizante e universalizante. Isto significa que o objeto musical produzido dentro do sistema “PAT + CNA” é assim, como todo objeto artístico, um objeto que se rende ao carácter da “exemplaridade”, no sentido que essa noção é colocada na Estética da formatividade de Luigi Pareyson⁹¹. Ele deve ser único e fundador, mas também reconhecido enquanto tal pelo maior número de pessoas. Assim, quando considera-se uma música enquanto música audiotátil concorda-se com o fato que, no processo formativo específico da obra musical, o artista reconhece a obra e a obra se faz reconhecer enquanto tal pelos seus próprios critérios estéticos, ligado à audiotatibilidade (e não necessariamente à sua potencial popularidade, ou a um certo tipo de “sofisticação” herdada da cultura “erudita”). Além disso, o que muda é o fato que, na perspectiva da TMA, considera-se o rigor da cognição e da percepção induzidas pela audiotatibilidade, distinto em substância, mas equivalente em dignidade àquele encontrado na cognição e percepção induzidas pela visualidade.

Finalmente, em um sentido mais abrangente, a perspectiva de uma musicologia das músicas brasileiras em chave audiotátil pode também se produzir a partir da questão: como pode ser percebida a manifestação da consciência estética da cognição musical audiotátil na cultura musical brasileira? Certamente, o processo de construção dessa percepção é complexo e a maturação dessa cognição atravessa as especificidades socioeconômicas e políticas de uma cultura pois, quando falamos da relação mediológica constitutiva visual/audiotátil de uma música, os fatores contextuais histórico-culturais são intrínsecos a essa razão, e a tabela 1 elaborada neste artigo pode conduzir as investigações nesse sentido.

Fabiano Araújo Costa

fabiano.costa@ufes.br

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil

Fundação Capes, Brasil

Tradução de Patricia de Souza Araújo

Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil [eMMA – UFES]

⁹¹ Ver L. Pareyson, *Estética: Teoria da formatividade*,... p. 93-95, 133-150 ; et *Id.*, “Tradition et innovation”, in: *Id.*, *Conversations sur l'esthétique*, tradução e prefácio de Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, col. “Bibliothèque de Philosophie”, 1992 [1966], p. 38-46.

Bibliografia

- ALMEIDA, Renato, *História da música brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Co. Editores, 1926.
- ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a música brasileira* [1928], São Paulo, L. Martins Editora, 1962.
 — *Compêndio da História da Música*, São Paulo, Chiarato, 1929.
 — *Música do Brasil*, Curitiba, São Paulo, Editora Guaira Limitada, Col. “Caderno Azul” v. 1, 1941.
- ARAGÃO, Pedro “Choro Manuscript Colletions of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: Written Transmission of an ‘Oral’ Tradition”, in: *Made in Brazil: Studies in Popular Music*, Martha T. de Ulhôa, et al (Eds.), New York, Routledge, 2015, p. 30-42.
- ARAÚJO, Samuel, “Para além do popular e do erudito. A escuta contemporânea de Guerra-Peixe”, in: Samuel Araújo et al (dir.), *Música em debate. Perspectivas interdisciplinares*, Rio de Janeiro, Mauad X, FAPERJ, 2008, p. 157-170.
- ARAÚJO COSTA, Fabiano, “Groove e escrita na *Tocatta em Ritmo de Samba nº 2* de Radamés Gnattali, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, 2018, p. 1-23.
- AZEVEDO, Luís Heitor Correia de, *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, Col. “Documentos Brasileiros” v. 87, 1956.
- BAIA, Silvano F., *A Historiografia da Musica Popular no Brasil (1971-1999)*, Tese de Doutorado em História Social [sob orientação de Marcos Francisco Napolitano de Eugenio], USP, 2010.
- BARBOSA, Orestes, *Samba. Sua história, seus poetas, seus músicos e cantores*, Livraria Educadora, 1933.
- BESSA, Virginia de Almeida, “Imagens da escuta, Traduções sonoras de Pixinguinha”, in: José Geraldo Vinci de Moraes; Elias Thomé Saliba, (Orgs.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, p. 163-214.
- CABRAL, Sérgio, *Pixinguinha. Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1997.
- CALADO, Carlos, *Tropicália. A história de uma revolução musical* [1997], São Paulo, Editora 34, 2004.
- CASTAGNA, Paulo, “Música na América portuguesa”, in: José Geraldo Vinci de Moraes; Elias Thomé Saliba, (Orgs.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, p. 35-76.
 — “Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira”, *Revista do Conservatório de Música da UfPel*, nº 1, 2008, p. 32-57.
- CASTRO, Ruy, *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAZES, Henrique, *Choro. Do Quintal ao Municipal* [1998], São Paulo, Ed. 34, 2010.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.
 — “Milhaud, “Le Bœuf sur le toit” e o paradigma audiotátil”, in: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012, p. 229-288.
 — *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotactile*, Lucca, LIM, 2014.
 — “Uma musicologia audiotátil”, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, 2018, p. 1-17.
- CHUEKE, Zélia; CHUEKE, Isaac, “La Musicologie au Brésil. Quelques considérations”, *Musicologies (OMF)* nº 3, 2006, p. 31-42.
- COELHO, Luis Fernando H., “Palcos, enterros e gravações. Os Oito Batutas na Argentina (1922-1923)”, *ArtCultura*, v. 13, nº 23, jul-dez, 2011, p. 65-83.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel A., “Brazilian Sources in: Milhaud’s *Le Bœuf sur le Toit*. A Discussion and a Musical Analysis”, *Latin American Music Review*, Vol. 23, nº 1, 2002, p. 1-59.

- “Fonti Brasiliane in *Le Bœuf sur le Toit*. Una discussione e un’analisi musicale”, *Ring Shout. Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, Vol. 2. Ano II, 2003, p. 11-77.
- (Org.), *O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no Modernismo francês*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.
- CONTIER, Arnaldo D., “Mário de Andrade e a Música Brasileira”, *Revista Música*, v. 5, nº 1, maio, 1994, p. 33-47.
- DE CAMPOS, Augusto, *Balanço da bossa e outras bossas* [1968], 2ª edição, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- FAVARETTO, Celso, *Tropicália alegoria, alegria*, [1979], 3ª edição, São Paulo, Ateliê editorial, 2000.
- FRANCESCHI, Humberto M., *Registros sonoros por meios mecânicos no Brasil*, Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984.
- *A Casa Edison e seu Tempo*, Ed. Sarapuí, 2002.
- *Samba de Sambar do Estácio*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.
- GONÇALVES, Eduardo, *Phonographos e gramophones. A Casa Edison e o mercado fonográfico no Rio de Janeiro entre os anos de 1900 a 1913*, Dissertação de mestrado em História Social da Cultura [sob orientação de Luís Reznik], PUC-Rio, 2011.
- GUIMARÃES, Francisco, *Na Roda de Samba* [1933], Rio de Janeiro, Funarte, 1973.
- JASEN, David A., *Recorded Ragtime, 1897-1958*, Hamden, Archon Books, 1973.
- *Early Piano Ragtime* – compiled and annotated by David A. Jasen (Folkways RFB-33), 1977.
- *Ragtime. An Encyclopedia, Discography and Sheetography*, New York-London, Routledge, 2007.
- JASEN, David A., & JONES, Gene, *Spreadin’ Rhythm Around. Black Popular Songwriters, 1880-1930* [1998], New York-London, Routledge, 2011.
- MACHADO, Cacá, *O enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.
- “Batuque. Mediadores culturais do final do século XIX”, in: José Geraldo Vinci de Moraes ; Elias Thomé Saliba, (Orgs.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, p. 119-160.
- MELLO, Guilherme T. P. de, *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, Bahia, Typographia de S. Joaquim, 1908.
- MURICY, Andrade, (éd), *Musique Brésilienne*, Rio de Janeiro, Moderne, 1937.
- NAPOLITANO, Marcos, *A sincope da ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*, São Paulo, Ed. Perseu Abramo, col. “História do povo brasileiro”, 2007.
- “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”, *História. Questões & debates*, ano 16, nº 31, 1999, p. 13-30.
- “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990). Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica”, *ArtCultura*, v. 8, nº 13, jul. dez., 2006, p. 135-150.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de, “As cores do som. Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”, *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, vol. 22-23, p. 87-109.
- PAREYSON, Luigi, *Esthétique. Théorie de la formativité* [1954], edição de Gilles A. Tiberghien, Paris, Éd. de rue d’Ulm, 2007.
- “Tradition et innovation”, in: *Id.*, *Conversations sur l’esthétique* [1966], tradução e prefácio de Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, col. “Bibliothèque de Philosophie”, 1992.
- PINTO, Alexandre Gonçalves, *O Choro* [1936], Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- ROSA, Robervaldo L., *Como é bom tocar um instrumento. Pianeiros na cena urbana brasileira*, Goiânia, Cânone Editorial, 2014.
- REGE, Karen, “Tickler’s Secrets. Ragtime Performances Practices, 1900-1920 – A Bibliographic Essay”, in: Michael Saffle, *Perspectives on American Music, 1900-1950*, New York-London, Routledge, 2012.

- SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* [2001], edição digital 'Le livre', Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2013.
- SANTOS, Alcino *et al.* *Discografia brasileira 78 RPM : 1902-1964*, Rio de Janeiro, Funarte, v. 1, 1982.
- SOUZA, David P. de, "Historical Recordings of Wind Bands (1902-1927). Waltzes, Polkas, and *Dobrados* in Brazil", in: Martha T. de Ulhôa *et al* (Eds.), *Made in Brazil. Studies in Popular Music*, New York, Routledge, 2015, p. 59-72.
- TINHORÃO, José R., *Música popular. Um Tema em Debate*, 2ª edição, Rio de Janeiro, JCM, 1966.
— *Música popular – do gramofone ao rádio e tv*, São Paulo, Editora Ática, 1981.
- ULHÓA, Martha T. de, "Introduction. Analysing Popular Sound: An Assessment of Popular Music Studies in Brazil", in: *Id. et al* (Eds.), *Made In Brazil. Studies In Popular Music*, New York-London, Routledge, 2015, p. 1-12.
- VASCONCELOS, Ary, *Panorama da Música Popular Brasileira*, vol. 1, São Paulo, Martins, 1964.
— *Panorama da Música Popular Brasileira na "Belle Époque"*, Rio de Janeiro, Livraria Sant'Anna, 1977.
- VIANNA, Hermano, *O Mistério do Samba*, 5ª edição, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, Jorge Zahar Editora, 2004.