

AS BACHIANAS BRASILEIRAS E O *GUIA PRÁTICO* DE HEITOR VILLA-LOBOS: UMA ARTICULAÇÃO COM O PROCESSO SOCIAL¹

Gt 32- sociologia da arte e da cultura

André Alcman O. Damasceno²

Resumo

Este trabalho discorre sobre a proposta de se estudar a formalização estética de processos sociais na obra musical de Villa-Lobos, mas especificamente na Série *Bachianas Brasileiras* e na obra pedagógica, especialmente, o *Guia Prático: um estudo folclórico musical* (1941), compostas dentro do período que vai da Revolução de 1930 até o final do Estado Novo, em 1945. Sendo assim, esta análise visa interpretar o conteúdo musical da referida Série, sua forma musical, junto às condições sociais da produção artística do compositor, que durante o período da composição das nove obras que formam a Série, teve um papel ativo nas ações institucionais de Estado, antes e durante o Estado Novo, especialmente na área de educação musical, tendo o *Guia Prático* o produto mais audacioso de tal ideário pedagógico. Desta forma, considerando, que a produção artística, incluindo a musical, e a educacional não podem ser compreendidas sem sua inserção no meio social, esta análise propõe compreender o percurso villalobiano – respaldadas em autores como Adorno (1980, 1982) e Goldmann (1959, 1979) - durante o “getulismo”, junto ao projeto cultural e político de se construir um Brasil moderno.

Palavras Chaves: Villa-Lobos - *Bachianas Brasileiras* - *Guia Prático*

INTRODUÇÃO

“Entre todas as artes que crescem no solo de determinada cultura, a música aparece como a última planta, talvez porque é a mais interior e, portanto, a que chega mais tarde – no outono, no fenecer da cultura que lhe é própria.” (NIETZSCHE, 1999, p.57).

Esta pesquisa aqui apresentada é parte de um estudo mais aprofundado que estamos desenvolvendo em nosso doutoramento. Estamos analisando o percurso musical-pedagógico de Villa-Lobos junto ao quadro político-cultural a qual ele estava inserido, desde o período “getulista” até sua morte, em 1959, junto aos dilemas que afligiam os intelectuais e artistas em meio aos projetos pedagógico-culturais patrocinados pelo Estado. Dentro deste enfoque, estamos desvendando aos poucos uma teia de articulações entre a produção musical de Villa-Lobos junto aos projetos pedagógicos na área da música, especialmente o canto orfeônico, relacionando-os com o papel ativo da intelligentsia brasileira no período. Nossa hipótese central é que a perspectiva pedagógico-musical de Villa-Lobos dialogava tanto com as proposições políticas do “idealismo orgânico”,³ de autores como um Oliveira Viana (1930), quanto com a reflexão estética de Mário de Andrade (1962), aliando de acordo com nossa tipologia estabelecida sobre o Modernismo, como *visão de mundo* - utilizado como

¹ Este texto corresponde à parte de uma pesquisa de Doutorado em Sociologia (UNICAMP), já qualificada e orientada pela Profa. Dr. Elide Rugai Bastos.

² Professor do Curso de Ciências Sociais (URCA).

³ Cf. BRANDÃO, 2007.

recurso heurístico à lá Goldmann (1959, 1979).⁴ O que a pesquisa por ora vem apontando, é que este diálogo além de servir aos propósitos imediatos dos meios políticos estava também comprometido ou vinha se comprometendo com a sistematização da música brasileira, tanto no formato erudito quanto popular. Sistematização esta que possui certos parâmetros com a reflexão de Antônio Cândido (2010, 2012) frente ao processo de formação da literatura brasileira,⁵ com a complementação ao tema nacional (já dada desde Carlos Gomes), com desenvolvimento da linguagem (da forma musical, já delineada nos anos 10 e 20 com a música popular urbana e com a própria música de Villa-Lobos) e com a ampliação do público, que o projeto pedagógico serviu como um dos seus esteios.

Entretanto, no caso deste texto, nosso enfoque será de articular as condições sociais que possibilitaram tanto a composição da Série *Bachianas Brasileiras* quanto a publicação do *Guia Prático: um estudo folclórico musical* (1941). Sem dúvida, este aspecto da pesquisa é fundamental frente à tentativa do entendimento mais amplo da trajetória do musicista.

O SENTIDO SOCIAL DAS DA SÉRIE *BACHIANAS BRASILEIRAS*

Neste tópico explicitaremos parte do processo de formalização musical das nove obras que compõem a Série *Bachianas Brasileiras*, composta pelo musicista Heitor Villa-Lobos (1887-1959) entre os anos de 1930 e 1945. Em outras palavras, nosso intuito é de apresentar aqui uma interpretação de como o processo social da época se relacionou com a forma musical da referida Série. Assim, a investigação e análise dar-se-ão, portanto, na área da sociologia da obra musical.

Dentro desta perspectiva, nosso propósito de compreender o sentido musical das *Bachianas Brasileiras* parte de um pressuposto alicerçado na máxima adorniana⁶, que diz: “Os constituintes formais da música, no final de contas a sua lógica, devem ser levados a falar em termos sociais” (1980, 261). Sendo assim, o sentido de sua obra, em especial as *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), era de se construir uma obra totalizadora e positiva sobre o Brasil, assim como fizera Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*,⁷ de 1933, numa época de outras grandes sínteses ensaísticas históricas e

⁴ “Uma visão de mundo é precisamente esse conjunto de aspirações, de sentimentos e de ideias que reúne os membros de um grupo (mais frequentemente de uma classe social) e os opõem aos outros grupos”. Ou ainda “atitudes globais do homem diante dos problemas fundamentais colocados pelas relações entre os homens e a natureza, atitudes globais.” (GOLDMANN, 1979, p.20 e p.94).

⁵ “Consideradas aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens) elementos de natureza social e psíquica, em borá literalmente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (Cf. CANDIDO, 2012, p.25).

⁶ A referência a essa máxima de Adorno não quer dizer, em hipótese alguma, que vamos reduzir nosso aporte teórico na referida pesquisa ao filósofo alemão, como ficará evidente ao longo do projeto. Também cf. ADORNO, 1980, 1982 e JAY, 1977. A respeito da relação entre forma musical e processo social cf. ATTALI, 1977 e WEBER, 1995. E da leitura de Adorno sobre Weber na configuração da suas proposições a respeito de uma sociologia da música, cf. WAIZBORT, 1991.

⁷ A relação entre o autor de *Casa Grande & Senzala* (1933) e Villa-Lobos sempre foi muito amistosa. Eles divergiam em temas étnicos em termos das contribuições do “negro” e do “índio” para a formação da cultura nacional, o literato daria mais atenção ao “negro”, ressentia-se amigavelmente o compositor. Os elogios eram mútuos. Cf. FRANÇA, 1983 e FREYRE, 1987.

sociológicas, como as de Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil*, de 1936 e Caio Prado Júnior, em *Evolução Política do Brasil*, também de 1933.⁸

A composição de obras musicais com o intuito de explicitar uma identidade nacional, como as apresentadas pelas *Bachianas Brasileiras*, vem sendo verificada desde o Romantismo, no século XIX, num momento em que o mapa da maioria dos Estados-nacionais ainda estava por se configurar, como ocorreu com o caso alemão bem antes de sua unificação em 1871, onde a primeira geração da música romântica alemã (Schubert, Mendelssohn, Weber e Schumann) compôs dentro daquele espírito expresso pelo termo *Kultur*, que indicava o desejo de extrair de sua pátria, através da arte e da educação, o *Volksgeist* (espírito de um povo).⁹

Em nações “periféricas”, na configuração da música erudita ocidental,¹⁰ a música instrumental alemã e a ópera italiana eram tidas como arquétipos a serem superados. Compositores dessas nações tinham como principais referenciais estéticos os três grandes de Viena (Haydn, Mozart e Beethoven). Ou seja, esse tipo de iniciativa cultural não ficaria restrita à intelligentsia da classe média alemã. No afã de criar uma música com o suporte nacional próprio, vários eram os compositores que desejavam compor de acordo com o substrato popular e folclórico.¹¹

E o Brasil, como se situa dentro desta busca da afirmação de uma música nacional, própria do Romantismo, que desembocará no Modernismo?¹² Sem dúvida, segundo a historiografia musical brasileira, tardiamente,¹³ não obstante o reconhecimento do talento de vários compositores nos séculos XVIII e XIX, como Emerico Lobo de Mesquita, Padre José Maurício Nunes Garcia e Antonio Carlos Gomes. Este último será tratado pelos historiadores da música erudita brasileira, conforme já apontamos, a partir do Modernismo, como o protótipo da dependência musical brasileira em relação às fontes europeias.

Também foi o caso da geração posterior, a “pré-nacionalista”,¹⁴ denominada por Vasco Mariz (primeiro biógrafo de Villa-Lobos), como “Precursores do nacionalismo musical” (2000, p.111-134). Dois deles nos interessam diretamente por terem composto algumas obras que procuraram uma identidade musical nacional, tendo com base a música popular: Alexandre Levy e Alberto

⁸ É deste tempo um amadurecimento da literatura brasileira, em especial os romances e os contos que iam aos dramas sociais, ambientados tanto no meio rural quanto urbano, de um povo que passava por uma impactante modernização, vista nas obras de autores tão díspares como Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e José Lins do Rêgo.

⁹ Cf. ELIAS, 1994, 1995 e GUINSBURG, 2002.

¹⁰ O termo “nação periférica” se refere à relação desigual de poder dos compositores dessas nações frente às “nações centrais”, que possuem uma hegemonia na configuração do *campo* da música ocidental. Cf. DAMASCENO, 2007.

¹¹ Podemos apontar como exemplos: *Uma vida pelo Czar* (1936), do russo Glinka; as dezesseis *Polonaises*, do polonês Chopin; as dezenove *Rapsódias Húngaras* (1846), do húngaro Liszt.

¹² No desfecho do século XIX, o referencial de diferenciação era a música de Wagner, que levou a estruturação do sistema tonal - organizado por Bach e Rameau - à beira da dissolução no famoso acorde do prelúdio da ópera *Tristão e Isolda* (1859). Wagner evoca, através de seus “dramas musicais”, dentro da concepção da “obra de arte total”, uma mitológica Alemanha, como em *Os mestres cantores de Nuremberg* (1867), bem ao gosto do nacionalismo impulsionado pelo *Reich* de Bismarck anos depois. Tal ideal de diferenciação à música de Wagner apresenta-se, por exemplo, na Rússia com “O Grupo dos Cinco” (que se diferenciou do “nacionalismo ocidentalizado” de Tchaikovsky, que teve em Balakirev o colecionador de canções populares e o compositor da sinfonia *Rússia* (1861) e, principalmente, através de Mussorgsky que compôs uma obra baseada nas antigas melodias populares russas, estranhas “ao ouvido tonal”. Este último compositor influenciará, posteriormente, o impressionismo de Debussy, no uso de melodias modais, e, sobretudo as obras “russas”, de 1909 a 1913, de Stravinsky, que, em sua primeira fase, radicalizará as insinuações rítmicas propostas por Mussorgsky. Debussy e Stravinsky anunciarão junto com Schoenberg (que aprofunda novas possibilidades da linguagem musical, no impactante rompimento do sistema tonal) o modernismo musical.

¹³ Cf. MARIZ, 2000, p.33-134.

¹⁴ É interessante apontar que uma classificação semelhante será implementada, pelos modernistas, na formação do campo literário brasileiro entre uma literatura “pré-moderna”, exemplificada na figura de Monteiro Lobato, e uma “moderna” expressa por Mário de Andrade. Cf. PASSIANI, 2003.

Nepomuceno.¹⁵ Entretanto, esses autores ousaram pouco devido às suas formações europeias e ao pouco contato com a música popular no Brasil e assim como Leopoldo Miguéz estavam mais em sintonia com o alto romantismo alemão de Liszt, Schumann e Wagner. Vale lembrar que Miguéz e Nepomuceno foram,¹⁶ respectivamente, os dois primeiros diretores do Instituto Nacional de Música, reformulação republicana do Imperial Conservatório do Rio de Janeiro.¹⁷

Villa-Lobos fora legitimado socialmente como o pioneiro artista patricio a “lapidar” a música popular e folclórica, além de traduzir musicalmente a natureza brasileira, dentro de um formato erudito, de acordo com o ideário modernista.¹⁸

Na imensa criação villalobiana,¹⁹ são ressaltados, em sua fase “nacionalista”, dois grandes conjuntos de obras: as quatorze músicas que compõem a *Série Choros*,²⁰ composta entre 1920 e 1929 e a já citada *Bachianas Brasileiras*, composta de 1930 a 1945. São duas séries de obras que acabam representando dois brasis. O *Choros* (sinfônicos e de câmara) apresenta uma estética *dionisíaca*, devido a um diálogo estético com as vanguardas do Velho Mundo,²¹ com a música popular urbana do Brasil e indígena (através de temas adaptados a partir de transcrições e fonogramas trazidas pelas expedições indigenistas da região norte do Brasil), que resulta, no geral da série - a exceção explícita é o *Choros N°1*, por ser um *choro* tradicional - em timbres ousados que procuram imitar sons da fauna e da flora, apresentando melodias que extrapolam o sistema tonal pela impossibilidade de representação em tons e semitons, no uso da politonalidade, da polirritmia, da síncope e de instrumentos de percussão de origem popular.²²

As *Bachianas Brasileiras* foram compostas num momento em que as propostas musicais do neoclassicismo - movimento moderno da música erudita ocorrido a partir do final da Primeira Guerra Mundial - já estavam em pleno desenvolvimento (desde a estreia de *Pulcinella*, de Stravinsky em 1920). A música neoclássica apresentou-se de maneira extremamente diversificada, ressignificando em termos modernos a música anterior ao Romantismo (de Bach a Beethoven), fugindo do “sentimentalismo” romântico e tendo uma postura estética mais objetiva e irônica, já que “revisitava” o tonalismo de maneira politonal, não necessariamente como zombaria das formas do passado – como fizeram os irreverentes do “Grupo dos Seis”, liderados por Satie. Por isso a marca maior do movimento é a paródia, apresentando-se dentro de ecletismo estético. Tal ressignificação não representou um simples “resgate” do passado. Pelo contrário, as leituras sobre Bach, por exemplo, foram bem diferenciadas.²³

¹⁵ O primeiro compôs *Tango Brasileiro* (1890), antecipando o ritmo amaxixado ao piano que Ernesto Nazareth realizará posteriormente, e a *Suíte Brasileira* (1890), na qual é destacada, por vários historiadores, a última parte intitulada de *Samba*. O segundo trouxe à baila *Galhofeira* (1894), também inspirada no maxixe, e a *Série Brasileira* (1897), cuja última parte, denominada *Batuque*, causou escândalos em plena *belle époque* tropical.

¹⁶ O primeiro foi o compositor de *Ave Libertas!* (1890), verdadeira ode à República.

¹⁷ Cf. PEREIRA, 1995.

¹⁸ Luiz Heitor Correa de Azevedo, por exemplo, em sua obra sobre a formação da música erudita brasileira, dá o título ao capítulo que trata do musicista de “Vila-Lôbos e a Descoberta do Brasil” (1956, p.249-272).

¹⁹ Cf. MUSEU VILLA-LOBOS, 1989.

²⁰ Cf. NÓBREGA, s/d.

²¹ Nesta pesquisa, utilizamos os termos *Dionisíaco* e *Apolíneo*, como metáforas que classificam dois momentos estéticos bem distintos na obra do compositor e não como Nietzsche as utiliza, ou seja, como princípios da própria natureza. Cf. NIETZSCHE, 2003.

²² Há outras obras associadas a esta estética *dionisíaca*, como os poemas sinfônicos *Amazonas* (1917) e *O Uirapuru* (1917), o *Trio p/ oboé, clarinete e fagote* (1921) e o *Noneto* (1923). Cf. DAMASCENO, 2007.

²³ Hindemith (1895-1963) restringiu o alcance harmônico, baseando em quartas, resultando na falta de um repouso harmônico, em obras como *Kammermusik n.1*; Stravinsky (1882-1971), no seu *Octeto para Sopros* (1922-23), descarta as cordas dentro de uma estrutura quase bachiana e Bartók (1881-1945) em *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936), baseou-se na fuga barroca, porém relida de acordo com suas inflexões na música folclórica de seu país, a Hungria. Cf. GRIFFITHS, 1998, p. 62-79.

Já no caso do compositor brasileiro, de acordo com a historiografia musical, sua versão neoclássica dá-se num contexto da construção de síntese musical das diversas fontes folclóricas e populares alicerçadas na polifonia contrapontista de Bach. A preocupação harmônica nesta Série é mais acentuada, as melodias são mais extensas e em vários momentos extremamente sentimentais, além de o ritmo ser mais contido e regular (ao contrário da maioria dos *Choros* em que a politonalidade e alguns momentos a atonalidade, no plano harmônico, e as “instabilidades” rítmicas dão uma sensação de caos sonoro) - expressando uma perspectiva *Apolínea*, devido às preocupações formais, e por vezes tonais, no plano da harmonia.

À primeira vista, realmente é notável a semelhança entre aspectos da música de Bach e elementos da música brasileira. Nóbrega (1971, p.15) exemplifica tal proximidade - em seu estudo estético sobre as *Bachianas Brasileiras* – através de dois fragmentos das partituras: a primeira, *Suíte n.2* para violoncelo de Bach, em seus primeiros compassos e a segunda, logo ao lado, onde se vê uma modinha após uma pequena mudança das barras de compasso, deixando as duas primeiras colcheias como anacruse. Vejamos os trechos destas partituras:

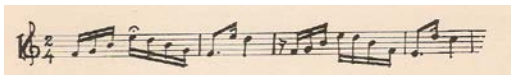
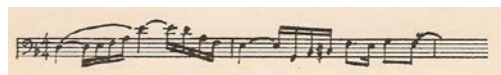


Suíte n.2



Transfiguração p/ uma modinha

O mesmo processo notamos neste outro exemplo: da *Ária da Bachiana n.6* temos um fragmento introdutório, onde se observa já nos primeiros compassos do fagote, procedimentos muito próximos do contraponto do *Choro*, como se vê, também ao lado, no trecho do *Chorinho “Atraente”*, da compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Conforme aponta Nóbrega (1971, p.15):

Fragmento da Introdutório da *Ária da Bachiana n.º6**Choro Atraente de C. Gonzaga*

Entretanto, não podemos entender a concepção estética de uma obra musical sem levarmos em conta as relações entre o conteúdo técnico-musical e o seu significado social geral e de acordo com a *visão de mundo* que substancia a formação deste tipo de perspectiva musical, para, por conseguinte, não ficarmos restritos ao discurso de afirmação estética dos próprios compositores ou a uma leitura puramente formalista do conteúdo musical. Neste sentido, o significado social de uma obra artística deve ser analisado para além do discurso do compositor sobre a mesma, transcendendo-o, e apresentado uma versão, de acordo com as suas especificidades, sobre um determinado momento sócio-histórico, materializando na música ideias e valores de um tempo.

A análise aqui proposta, de uma sociologia da forma musical e do processo social em relação à Série, deve ter como foco a formalização estética, condicionada à formação da música brasileira, de aspectos sociais mais gerais que envolviam a sociedade brasileira, principalmente as preocupações culturais e políticas referentes à unidade nacional, verificadas durante o período “getulista”, que representou a institucionalização das iniciativas dos modernistas, sua *visão de mundo*, propostas desde a década dos 1920. Iniciativas estas que visavam à racionalização e à modernização da sociedade brasileira, através da implantação, a partir do Estado, de projetos nas áreas da educação, da arquitetura, da saúde, dentre outras.

No que se refere às análises estéticas, no momento, alguns comentários são fundamentais. Já se tornou comum a interseção entre o formato das *Bachianas Brasileiras* com a forma do choro²⁴, principalmente no uso do contraponto. A Fuga (*Conversa*) da *Bachiana N° 1* é tida, por exemplo, como composta à maneira do chorão Sático Bilhar.²⁵ Entretanto, Miranda (2001,p.264-266) aponta diversas problematizações quando analisamos a forma choro dentro de uma perspectiva tonal, devido à utilização de certos procedimentos modais que fogem das finalizações cadenciais resultantes da relação tensão/repouso, dando uma sensação de circularidade e liberdade harmônica (possibilitando inúmeras improvisações).

Vários autores colocam a harmonização tonal da forma musical das *Bachianas* em primeiro plano quando se referem à mesma. Naves (2001, 199) indica na fase neoclássica da produção musical de Villa-Lobos, formas estéticas próximas das desenvolvidas na Europa, durante o Romantismo, mais especificamente após o Congresso de Viena. Observação esta baseada em Moraes (1983, p.174) que interpreta *Bachiana N° 1* como sendo basicamente tonal, mesmo na *Fuga*, e as *Bachianas N° 2, N° 3 e na N° 4* próximas do virtuosismo de Saint-Saens e Rachmaninoff. A *Bachiana N° 4*, em seu Prelúdio é comparada, apesar de certos elementos barrocos, a Puccini e a *Bachiana N° 9* presa ao “arcaico” tonalismo, longe da ampliação da linguagem tonal das propostas no uso da politonalidade, típica nos outros compositores neoclássicos.

Na *Bachiana N° 1*, na *Embolada*, o andamento dá-se em *animato*, dando uma sensação rítmica brasileira (assim como o título propõe), numa alternância de acordes até a fixação, desde o quinto compasso, junto a uma harmonia resultante de um acorde da tônica. As melodias que surgem são longas, como a que emerge a partir do sétimo compasso, dentro de uma atmosfera de tensão/repouso sonoro, própria da linguagem tonal.

Entretanto, é possível discordar dessa generalização de Naves (2001) e de Moraes (1983) que conceituam a forma musical das *Bachianas Brasileiras* como um tipo de *Romantismo Tardio*. O famoso sétimo movimento da *Bachiana N° 2, O Trenzinho caipira*, por exemplo, está mais próximo do futurismo de Honneger com *Pacific 1921* (1924), conforme aponta Wisnik (1989, p.42) e Mendes (2002, p.131). Visto na sucessão de acordes que imitam o som de uma locomotiva num crescente e decrescente sonoro, sustentado por percussões populares (chocalhos, reco-reco etc.), gerando uma imprevisibilidade não comum à linguagem tonal.

A primeira questão que se apresenta é a seguinte: que *visão de mundo* é expressa, em termos musicais, pela Série *Bachianas Brasileiras* que deve ser interpretada sociologicamente? Acreditamos que a Série responde ao problema colocado pela *visão de mundo* dos homens de cultura do Brasil no que se refere a ser uma obra que eleva o padrão civilizatório da cultura.

Por ora, nossa hipótese de trabalho indica que o sentido social da estética musical da Série *Bachianas Brasileiras* pode ser refletido sobre os seguintes aspectos estéticos: primeiramente não nos alinhamos entre aqueles que consideram as *Bachianas Brasileiras* como obras românticas tardias, dentro de um “tonalismo ortodoxo”, nem entre aqueles que a concebem como obras nacionalistas, expressando a síntese entre as formas folclórico-populares num formato erudito e, por fim, entre os que filiam a Série como uma obra “universal”, dentro do espírito do Neoclassicismo. No momento, compreendemos que na forma musical da Série convivem, paradoxalmente, elementos românticos tonais, aspectos politonais e contrapontuais (modernos e tradicionais) em concordância com os paradoxos da modernização conservadora brasileira. Sendo assim, o modernismo das *Bachianas* tem que ser compreendido em articulação com o processo mais geral de modernização tardia ao qual a sociedade brasileira vinha sendo submetida.

²⁴ Cf. MARIZ, 2005, 180.

²⁵ “A fuga (*Conversa*), de acordo com o autor, foi composta à maneira de Sático Bilhar, velho seresteiro carioca e companheiro de Villa-Lobos. O compositor desejou pintar uma conversa de quatro chorões, cujos instrumentos disputam a primazia temática, em perguntas e respostas sucessivas, num crescendo dinâmico” (MARIZ: 2005, p.179-180).

A EDUCAÇÃO MUSICAL NO PERÍODO “GETULISTA” E O *GUIA PRÁTICO*

Villa-Lobos sabia que uma pedagogia musical deveria formar ouvintes, um público acima de tudo, obviamente atualizado com a necessidade de propagação de uma cultura nacional, junto às fontes folclóricas, assim como fez Zoltán Kodály - que foi um importante pedagogo húngaro que no início do século XX desenvolveu uma pedagogia que defendia que o canto era o alicerce da educação musical, realizando pesquisas etnomusicológicas.²⁶

A educação musical vinda do Império até a Primeira República caracterizou-se pela falta de uma estética reconhecida como brasileira. A débil estrutura musical verificou-se nos poucos e precários conservatórios, como do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, fundado em 1833 por intermédio de Francisco Manuel, que se subordinara posteriormente, em 1855, à Escola de Belas Artes, mudando seu nome na República para Instituto Nacional de Música, nos poucos músicos qualificados e com instrumentos adequados, na inexistência de coletas de músicas folclóricas (a primeira de Silvio Romero, publicada em 1883, não foi musicada em seu tempo) e na vida curta e atrapalhada da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.²⁷

Após toda reviravolta modernista, que teve como marco A Semana de 22, Villa-Lobos legitimou-se socialmente como o pioneiro artista patricio a “lapidar” a música popular e folclórica, além de “traduzir” musicalmente a natureza brasileira, dentro de um formato erudito, de acordo com o ideário modernista.²⁸ Assim, Villa-Lobos terá o respaldo de implementar uma educação musical, dos anos 30 em diante, de acordo com a perspectiva do Modernismo brasileiro de se edificar uma identidade nacional.²⁹

Desta forma, este novo momento da trajetória de Villa-Lobos é visto, agora nesta pesquisa de doutorado, mas como um novo momento de legitimação cultural, onde a aristocracia ilustrada deixa de ser o mecenas dos projetos culturais para a institucionalização das proposições modernistas no período “getulista” em diante, a partir das iniciativas do próprio Estado. A bifurcação entre cultura e política minimiza-se a partir deste tempo, as políticas culturais serão comandadas pelo Estado, tendo o apoio de intelectuais e artistas. A partir de então, parte considerável da intelectualidade brasileira, junto à outrora proto-intelligentsia modernista, tornar-se-á uma intelligentsia sob o teto estatal, específica à realidade brasileira, verificada na ambiguidade, por vezes na angústia, de seu papel e de sua consciência política, ora como servidora da esfera estatal ora como questionadora impotente das ações deste mesmo Estado.

A Revolução de 30 significará uma maior centralização política e o consequente fortalecimento do Estado, dentro de um novo pacto oligárquico e da expansão das classes médias de acordo com uma maior participação de intelectuais brasileiros no centro da orientação política e cultural. Neste contexto, literatos, juristas, músicos e vários outros segmentos irão participar com entusiasmo deste novo momento histórico, formando um grupo heterogêneo em termos do posicionamento na sociedade, mas que possuía uma coesão a respeito - uma *visão de mundo* - dos caminhos da modernização brasileira, principalmente frente à necessidade da unificação cultural e política da nação.

Villa-Lobos via na Revolução de 30 e, posteriormente, no Estado-Novo a possibilidade de efetivação de uma perspectiva “civilizatória”. Sua postura educacional, naquela altura, tinha a

²⁶ Outros importantes pesquisadores e pedagogos musicais foram o compatriota de Kodály, Béla Bartók e o tcheco Leos Janáček.

²⁷ Organizada pelo espanhol José Amat - que apesar das iniciativas inovadoras, como a tentativa do estabelecimento do canto português, tinha o descuido de colocar cantores estrangeiros para interpretarem canções em nossa língua sem o devido entendimento do público.

²⁸ Luiz Heitor Correa de Azevedo, por exemplo, em sua obra sobre a formação da música erudita brasileira, dá o título ao capítulo que trata do musicista de “Villa-Lobos e a Descoberta do Brasil” (1956, p.249-272).

²⁹ São Paulo desenvolveu um projeto pedagógico musical de fôlego, segundo Renato Gilioli (2003). Entretanto, ao que nos parece, tributário de ideais e de valores que serão questionados pelo Modernismo.

pretensão de construir no povo brasileiro um gosto pela “música de alto nível artístico”, conforme a descrição já relatada de sua “missão educacional”, contribuindo para a formação de uma “consciência nacional elevada” por meio da música, que se concretizou no ensino dos cantos orfeônicos nas escolas e nas grandes concentrações orfeônicas.³⁰

Dentro desse projeto, Villa-Lobos constrói sua trajetória de educador-musical: desde a criação do Serviço Técnico e Administrativo de Música e Canto Orfeônico (1932) – onde foi convidado a dirigir o ensino orfeônico por Anísio Teixeira, então Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal; na direção da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), em 1933; na ampliação de seu projeto educativo, dentro das iniciativas do Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema durante o Estado-Novo (1937-1945) e à frente do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (de 1942 até sua morte em 1959).

Durante tal trajetória de educador musical, Villa-Lobos publicou obras pedagógicas, através dos órgãos federais. Publicações estas de propaganda e de fundamentação e prática de educação musical: *Programa de música* (1934); *SEMA (Superintendência de Educação Musical Artística): relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936* (1937); *O ensino popular da música no Brasil* (1937); *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas* (1940), *Guia prático: um estudo folclórico musical* (1941) e *Educação musical* (1946). Dentro deste projeto, Villa-Lobos se apresenta como verdadeiro Anchieta musical.

O estilo de tais escritos não primava pela sistematização, muito próximo da retórica extravagante do compositor adicionada à linguagem comum entre os livros oficiais. Todavia, o valor de tais escritos não está propriamente na autoria, mas sim em seu sentido de se instituir, a partir da música, uma cultura nacional “elevada” e de acordo com os ditames políticos da época. Em *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas* (1940), o compositor diz: “Quase se pode afirmar, assim, que os padres Anchieta e Nóbrega lançaram os fundamentos do canto orfeônico no Brasil. (...) E não será, também, noutra esfera da cultura, uma obra de legítima catequese, essa que empreendeu o Estado Novo” (1940, p.23). Já em *S.E.M.A (Superintendência de Educação Musical Artística): relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936* (1937), Villa-Lobos afirma: “Propagado pelas Escolas Públicas, o canto orfeônico irradia entusiasmo e alegria nas crianças, desperta na mocidade a disciplina espontânea, o interesse sadio da vida, amor à Pátria e à Humanidade!” (1937, p.372).

Várias passagens destas obras citadas acima têm uma grande simetria com as proposições de Oliveira Viana, que afirma a necessidade da formação cívica do povo e da seleção de elites nacionalizadas a partir da ação do Estado.³¹ Proposições estas presentes, por exemplo, em *Problemas de Política Objetiva* (1930). Outros autores nacionalistas autoritários, como Francisco Campos (1940) e Azevedo do Amaral (1934), também vão colocar, assim como Oliveira Viana, a necessidade de se fundir a nação a partir de um Estado forte e centralizado, onde, posteriormente, a figura carismática de

³⁰ Vejamos suas palavras sobre o projeto educacional no período: “O movimento renovador de 1930 traçara com segurança novas diretrizes políticas e culturais apontando ao Brasil rumos decisivos, de acordo com seu processo lógico de evolução histórica. Cheio de fé na força poderosa da música, senti que com o advento desse Brasil Novo era chegado o momento de realizar uma alta e nobre missão educadora dentro da minha pátria. Tinha o dever de gratidão para com esta terra que me desvendara generosamente tesouros inigualáveis de matéria-prima e de beleza musical. Era preciso pôr toda a minha energia a serviço da Pátria e da coletividade, utilizando a música como um meio de formação e de renovação moral, cívica e artística de um povo. Senti que era preciso dirigir o pensamento às crianças e ao povo. E revolvi iniciar uma campanha pelo ensino de energia cívica vitalizadora e um poderoso fator educacional. Com o auxílio das forças coordenadoras do atual Governo, essa campanha lançou raízes profundas, frutificou e hoje apresenta aspectos iniludíveis de sólida realização”. (VILLA-LOBOS, 1946, p. 502-503).

³¹ “O canto orfeônico é o elemento educativo destinado a apurar o bom gosto musical, formando elites, concorrendo para o levantamento do nível popular e desenvolvendo o interesse pelos factos artísticos nacionais. É o melhor fator de educação cívica, moral e artística. O canto orfeônico nas escolas tem como principal finalidade colaborar com os educadores, para obter-se disciplina espontânea e voluntária dos alunos, despertando ao mesmo tempo, na mocidade um sã interesse pelas artes em geral e pelos grandes artistas”. (VILLA-LOBOS, 1937, p.370)

Getúlio Vargas seria o símbolo da unidade nacional. Neste espírito, o compositor, inclusive, reuniu quarenta e duas mil vozes infantis para saudar o presidente, em 1940, no estádio do Vasco da Gama. Constituindo-se numa verdadeira apologia ao ditador gaúcho. Assim, o nacionalismo autoritário estadonovista moldaria a nação brasileira. Imbuídos nesta crença, tanto os pensadores autoritários quanto Villa-Lobos participaram diretamente do governo Vargas em cargos oficiais. Francisco Campos, inclusive, foi quem assinou, em 1937, pouco antes de ser nomeado Ministro da Justiça, como Secretário Geral da Educação e Cultura, a nomeação de Villa-Lobos como superintendente de educação musical e artística do mesmo departamento.

No enfoque da pesquisa, a análise dos textos pedagógico-musicais de Villa-Lobos está sendo articulada com o processo mais amplo de formalização de princípios culturais e políticos dentro de um “projeto civilizatório”, de acordo com a *modernização conservadora*: disciplina, civismo e educação artística.³² Princípios estes estruturados de acordo com as especificidades da formação da música brasileira, na relação entre erudito e popular, na concepção de uma obra grandiosa que harmonizasse as duas esferas, na verdade, na subordinação da segunda em relação à primeira. Sendo assim, Villa-Lobos irá - de acordo com o projeto cultural, especificamente da educação musical - aprofundar mais a relação entre cultura e política, dentro de uma perspectiva autoritária.

De todas estas obras, a mais audaciosa é sem dúvida o *Guia prático: um estudo folclórico musical* - onde se encontram músicas baseadas num amplo material folclórico harmonizado, em especial, os infantis (colhidos por Villa-Lobos e pelos funcionários da SEMA).

A intenção do conjunto da obra era de se formar um guia da produção musical brasileira, de acordo com os critérios de seleção dos funcionários da SEMA e, principalmente, de Villa-Lobos. Assim sua perspectiva era totalizadora, assim como foi a da composição das *Bachianas Brasileiras*. Para isso, o *Guia* estabelece todo um sistema de classificação e categorização alicerçados numa *visão de mundo* que dizia que a música popular deveria ser refinada para se chegar ao estatuto erudito ou “artístico”.

Muito destas proposições já encontramos no rascunho preparado por Villa-Lobos para o *Guia* (que deve ter sido escrito entre os anos de 1932 e 1936). Neste rascunho encontramos vários exageros e fantasias, que depois não seriam publicados, sobre a história musical (desde os egípcios, gregos e fenícios), da constituição das escolas musicais alemãs, italianas, francesa, russa e espanhola. Da influência da música deste último país na formação musical brasileira e outras divagações sobre a decadência da modernidade - dando ênfase aos males do individualismo dos tempos modernos - e do lugar da arte frente à mesma. De acordo com este documento, era previsto para o *Guia* ser um compêndio de seis volumes: 1ª “recreativo musical”, 2ª “cívico musical”, 3ª “recreativo artístico”, 4ª “folk-lorica musical”, 5ª “para livre escolha dos alunos” e 6ª “artístico musica”. Mas só o 1º volume publicado em 1941. Entretanto, o seu conteúdo já era em parte conhecido do público desde 1936 quando parte do material já havia sido publicado no jornal *Correio da Manhã*³³ e como anexo da obra *Programa do Ensino de Música (1937)* – onde se publicou o quadro sinótico do *Guia*.

Entretanto, por outro, apesar dos exageros, o manuscrito possui trechos bem elucidativos que evidenciam a perspectiva do musicista frente ao processo pedagógico, como na consideração a seguir:

O principal critério de se criar uma frase melódica para a educação do bom gosto da arte musical é o seguindo obedecer os moldes da musica seria embora usando alguns intervalos estranhos e afastados como os de 2ª, 4ª, 5ª, 7ª, maiores e menores e diminutos e de 9ª ou menor, conforme os modelos das melodias populares, folk-loricas e contrarias as regras tradicionais da theoria melódica europeia, feitos propositalmente e conscientemente.

(MANUSCRITO DO *GUIA PRÁTICO*)

³² Cf. VILLA-LOBOS, 1937, p.viii.

³³ Ocorreram também edições na série Presença de Villa-Lobos. Cf. GUÉRIOS, 2003, p. 187.

A passagem acima evidencia que Villa-Lobos gostaria de fazer uma harmonização à brasileira, na assimilação de dissonâncias própria do cancioneiro popular, dando-lhe toda uma especificidade, mas que não chegaria a romper com o sistema tonal ocidental e às radicalizações sonoras que foram feitas, por exemplo, com Bartók junto ao material folclórico húngaro.

No material publicado é importante apontar indicações bem curiosas sobre a origem, a harmonização e a execução de tais músicas. Das cento e trinta sete músicas publicadas, sessenta e oito delas foram recolhidas por Villa-Lobos e pelos funcionários da SEMA. São tidas como de origem textual anônimas cento e trinta, a execução de cento e vinte três delas é para conjunto instrumental e piano, a harmonização em temas de origem em sua maioria é classificada como “clássico tradicional” (noventa e três) e as “formas com característico” categorizam como “popular civilizado estrangeiro” (sessenta e quatro). Os gêneros são muito dispare, tendo uma ligeira maioria para cantiga (vinte e três). Quanto a “finalidades” a grande maioria é para “canção e brinquedo de roda” (cento e dezenove), o “caráter” de origem em sua maioria é europeia (oitenta e quatro) e a “origem e afinidades étnicas da melodia” é bem variada, mas o elemento africano nunca fica isolado, inclusive o que é catalogado em maior número (quinze) e tido como “hispano-africano”. Vale salientar que oitenta das cento e trinta sete músicas são creditadas, em termos de harmonização para execução, ao próprio Villa-Lobos e a maior parte da “indicação” (sessenta e um) é para crianças das “escolas primárias e secundárias técnicas”.

Esta perspectiva descrita sobre o *Guia Prático* tem muitas relações com a perspectiva de Mário de Andrade (1962) sobre o refinamento das formas musicais polares no Brasil. Desta forma, convencemo-nos, cada vez mais, que é impossível realizar uma pesquisa sobre Villa-Lobos sem relacionar a tensa relação entre ele e Mário de Andrade. Acreditamos que há conexões pouco ou ainda não inexploradas. O que até agora estamos interpretando, é que havia um diálogo não necessariamente explícito entre o musicista e o literato que diz muito da trajetória villalobiana. O sentido da trajetória de Villa-Lobos, na ótica desta pesquisa, deve muito a este diálogo, por vezes conflituoso, é verdade, com Mário de Andrade - especialmente a partir do *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928 - visto na sua própria música desde então e nos textos pedagógicos oficiais escritos e divulgados nos anos das décadas 1930 e 1940. O autor de *Macunaíma* - inclusive do mesmo ano do *Ensaio*, 1928 - vai afirmar a partir desta obra, a necessidade de se ir à música popular para extrair subsídios estéticos de nacionalização a partir de um refinamento estético dentro dos parâmetros da música erudita ocidental. No *Guia Prático* (1941) e em todas as obras pedagógicas de Villa-Lobos está presente a ideia do aperfeiçoamento das formas populares para se chegar ao patamar “artístico”, erudito e nacional, dentro dos cânones ocidentais tradicionais de não questionamento do sistema tonal, apesar do reconhecimento de se dar atenção a vários aspectos harmônicos e rítmicos da música brasileira. Entretanto, este aperfeiçoamento estético vem acompanhado com processos de disciplinamento cívico, através da exaltação ao líder político Getúlio Vargas, gerando resistências de Mário de Andrade à inserção do compositor ao projeto educacional oficial. Ou seja, Mário de Andrade não é visto, nesta perspectiva, apenas como um personagem importante de interlocução, mas como uma esfera ou uma instância de diálogo estético-pedagógico que o compositor das *Bachianas Brasileiras* não poderia se furtar, de fato, não se furtou.

CONCLUSÃO

Em suma, em termos teóricos, o grande desafio da pesquisa está sendo o de articular os preceitos pedagógico-musicais e o processo social, em duas esferas: de acordo com as peculiaridades próprias da formação da música brasileira em articulação com a *visão de mundo* do grupo de homens da cultura que tinham o projeto de participar da modernização do país. Desta forma, é fundamental estabelecer-se uma mediação entre este ideário modernizador e as condições de formação da música no

Brasil. Ou seja, havia uma simultaneidade na concepção de tais princípios educacionais tanto em relação às condições de estruturação da música brasileira quanto frente às *estruturas significantes*³⁴, que substanciam a *visão de mundo*. Visão esta que defendia a edificação de uma da cultura nacional alicerçada no popular. Em outras palavras, em nosso enfoque há uma homologia entre tal *visão de mundo* e as condições estruturais da modernização da sociedade brasileira. A concepção pedagógico-musical defendida por Villa-Lobos é um produto social de tal homologia, de acordo com a especificidade de seu percurso, conforme ficou evidenciado na articulação aqui, parcialmente exposta, entre composição da Série *Bachianas Brasileiras*, a implantação da educação musical baseada no folclore popular (materializado em parte no *Guia Prático*) e o processo social circundante.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição / ideias para a sociologia da música. In: **Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas** (Col. Os Pensadores); São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Quase una fantasia: ecrits musicaux II*. Paris: Editions Gallimard, 1982.

AMARAL, Azevedo. **O Brasil na crise actual**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.

ANDRADE, Mário de **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

ATTALI, Jacques. **Bruits: essai sur l'économie politique de la musique**. Presses Universitaires, 1977.

AZEVEDO, L. H. C. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BRANDÃO. Gildo Marçal. **Linhagens do Pensamento Político Brasileiro**. São Paulo: HUCITEC, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CAMPOS, Francisco. **O Estado Nacional**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

DAMASCENO, André Alcman O. **Villa-Lobos: negociações simbólicas na formação da moderna música brasileira**. Fortaleza: Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia - Departamento de Sociologia, Centro de Humanidades/ UFC, 2007.

³⁴ “Representa ao mesmo tempo uma realidade e uma norma, precisamente porque ele define simultaneamente o motor real e o objetivo para qual tende essa totalidade que é a sociedade humana, totalidade da qual fazem parte ao mesmo tempo a obra a examinar e o pesquisador que a estuda” (GOLDMANN, 1979, p.97).

ELIAS, Norbert. **Os Alemães**: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Villa-Lobos: interprete musical do trópico. IN: **Ciência e Trópico**: V. 11, N.1, Pg. 9-29, Jan/Jun, 1983.

FREYRE, G. Villa-Lobos, pan-brasileiro mas carioca. In: **Vida, forma e cor**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **“Civilizando” pela música**: a pedagogia no canto orfeônico na Escola Paulista na Primeira República (1910-1930). São Paulo: Dissertação de Mestrado, Programa de Pós- Graduação em Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP), 2003.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GOLDMANN, L. **Le dieu caché**: etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans Le théâtre de Racine. Éditions Gallimard, 1959.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos**: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JAY, Martin. L'imagination dialectique L'école de Francfort: 1923-1950. France: Éditions Payot, 1977.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. **Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2005.

MENDES, Gilberto. **A música**. In: ÁVILA, Affonso (Org.) – *O Modernismo* – São Paulo, Perspectiva: 1975.

MIRANDA, Dilmar. **Tempo de festa versus tempo de trabalho**. São Paulo: Tese de Doutorado, USP/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas (Departamento de Sociologia), 2001.

MORAES, J. Jota de. **Música da modernidade**. SÃO Paulo, Brasiliense, 1983.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos, sua obra**. (Catálogo) Rio de Janeiro: 1989.

NAVES, Santuza Cambraia. Bachianas brasileiras nº 7: de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema. In: BONENY, H. (Org.). **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001, p. 183-200.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner**: um problema pra músicos/ Nietzsche contra Wagner: *dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NÓBREGA, A. **As Bachianas brasileiras de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1971.

_____. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s/d.

PASSIANI, Enio. **Na trilha do Jeca**: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil. São Paulo: EDUSC, 2003.

PEREIRA, A. R. S. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a república musical do Rio de Janeiro (1864-1920). Rio de Janeiro, UFRJ/Departamento de História, 1995.

VIANA, Oliveira. **Problemas de política objetiva**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1930.

VILLA-LOBOS, Heitor. **A educação musical**. *Boletim Latino-Americano de Música*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

_____. **A música nacionalista no governo Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro: DIP, [19--] e *Boletim Latino-Americano de Música*, t.6, 1946, p. 502-502.

_____. **Programa de ensino de música**. Dep. de Educação do Distrito Federal, Série C. Programas e Guias de ensino, n.6. Distrito Federal: Gráfica da Secretaria geral d educação e Cultura, 1937, p.viii.

_____. S.E.M.A (Superintendência de Educação Musical e Artística); **relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936**. Boletín Latinoamericano de Música. Montivideo: Instituto de Estudios Superiores, 1937.

WAIZBORT, Leopoldo. **Aufklärung musical**: considerações sobre a sociologia da arte em Th. W. Adorno sobre a Philosophie der neuen Musik. São Paulo: Dissertação de mestrado, USP/ FFLCH (Departamento de Sociologia), 1991.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra História das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.