



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO

Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93

UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES

Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

**MEMÓRIA E IDENTIDADE NA TRADIÇÃO MUSICAL
TRICORDIANA**

Três Corações, MG

2005

CR 780.981

048 m

2.130/05

LISA PAULA ANDRADE VILELA DE OLIVEIRA

**MEMÓRIA E IDENTIDADE NA TRADIÇÃO MUSICAL
TRICORDIANA**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para obtenção do título de mestre.

Orientador:

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva

Três Corações, MG

2005

780.981
O48m

Oliveira, Lisa Paula Andrade Vilela de
Memória e identidade na tradição musical
tricordiana / Lisa Paula Andrade Vilela de
Oliveira; orientação de Marcelino Rodrigues da
Silva. -- Três Corações : Universidade Vale do
Rio Verde de Três Corações, 2005.

61 p.

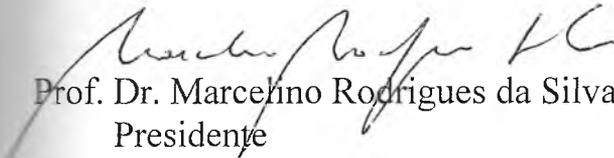
Dissertação monográfica apresentada ao Curso
de Mestrado em Letras, para obtenção do título
de Mestre.

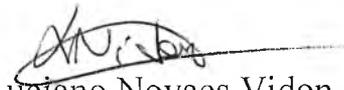
1. Música brasileira. 2. Música - memória.
3. Música - identidade cultural. 4. Tradição
musical tricordiana. I. Silva, Marcelino
Rodrigues da, orient. II. Título.

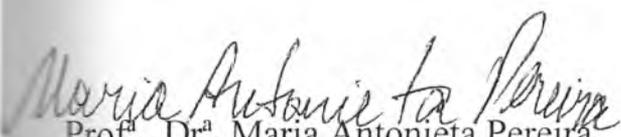
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 340

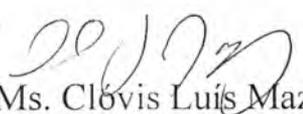
Aos vinte e seis dias do mês de agosto do ano de dois mil e cinco, sob a presidência do **Professor Doutor Marcelino Rodrigues da Silva**, e com a participação dos membros **Professor Doutor Luciano Novaes Vidon** e **Professora Doutora Maria Antonieta Pereira**, que se reuniram para a banca da defesa de dissertação da mestrandia Lisa Paula Andrade Vilela de Oliveira, aluna do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é "*Memória e Identidade nas Tradições Musicais Tricordianas*". O resultado foi pela APROVADA. Eu, secretário, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 26 de agosto de 2005.


Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva
Presidente


Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon
Membro da Banca


Prof.ª Dr.ª Maria Antonieta Pereira
Membro da Banca

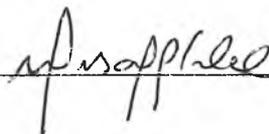

Prof. Ms. Clovis Luís Mazzaro
Secretário Geral
004/2005

AUTORIZAÇÃO

Autorizo, o empréstimo e a reprodução total ou parcial de meu trabalho.

Ficando a pessoa interessada, responsável pela citação na íntegra, da fonte consultada.

- | | |
|-------------------------------------|--------------------|
| <input checked="" type="checkbox"/> | Empréstimo |
| <input checked="" type="checkbox"/> | Reprodução total |
| <input checked="" type="checkbox"/> | Reprodução parcial |



Autor do Trabalho

Aos meus pais, Paulo e Cora.

Ao meu irmão, Omar.

A todas as pessoas que estiveram envolvidas, direta e indiretamente.

OFEREÇO

Ao meu esposo, Arnaldo.

Ao meu querido filho, João Paulo.

DEDICO

AGRADECIMENTOS

A Deus, por dar-me força nesta conquista.

Aos meus pais, meu esposo e meu filho, pelo apoio e incentivo para vencer mais esta etapa.

Ao meu irmão Omar, pelas conversas.

À tia Marlene, pelo apoio e revisão do texto.

Ao orientador, Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva, pela amizade, pela compreensão e pela brilhante orientação.

A todos meus professores do Mestrado, pelo carinho e ensinamentos transmitidos.

Ao Sr. Victor Cunha, pela grande ajuda.

Aos meus amigos do CAIC, pelo incentivo e compreensão.

A Prefeitura Municipal e Secretaria Municipal de Educação, pelo acesso ao seu programa de bolsas.

À Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR) e a todos colegas professores.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para o meu êxito profissional.

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	8
RESUMO.....	9
ABSTRACT.....	10
INTRODUÇÃO	11
1. MÚSICA, MEMÓRIA E IDENTIDADE.....	12
2. MÚSICA E IDENTIDADE NO BRASIL	16
3. IDENTIDADES LOCAIS E MODERNIZAÇÃO	25
4. AS TRADIÇÕES MUSICAIS TRICORDIANAS	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
ANEXOS.....	54

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ESA	Escola de Sargentos das Armas
MPB	Música Popular Brasileira
Sr.	Senhor
RDC	Regimento de Cavalaria Divisionária

RESUMO

OLIVEIRA, Lisa Paula Andrade Vilela de. **Memória e Identidade na Tradição Musical Tricordiana**. 2005. 60p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG*

A música popular ocupa, na cultura brasileira, um lugar privilegiado, podendo ser tomada como uma porta de entrada para o conhecimento de nossa história e de nossa sociedade. Sua relação com a identidade cultural da nação é bem conhecida, tendo sido objeto de estudo de um grande número de trabalhos e autores. É necessário, no entanto, perceber que as identidades culturais locais e regionais possuem significativas diferenças em relação à identidade nacional. Nesta dissertação de Mestrado, portanto, analisamos algumas canções de diferentes épocas da tradição musical tricordiana e, tomando-as como rastros e vestígios do passado de Três Corações, estudamos seu papel na construção da identidade cultural dessa comunidade, na preservação de sua memória e na representação dos conflitos que a atravessam. Desse modo, articulamos essas canções à memória e às tradições da cidade, contando para isso com a contribuição de alguns personagens de sua vida cultural, particularmente o Sr. Victor Cunha, músico que possui um acervo de registros fonográficos e escritos. Como suporte teórico para essa análise, utilizamos conceitos e formulações de disciplinas diversas como a Teoria da Literatura, a História, os Estudos Culturais e a Literatura Comparada. É um trabalho que julgamos relevante para o melhor conhecimento de história, da cultura e da identidade da comunidade tricordiana em seus diversos aspectos.

Palavras chave: Música, Memória e Identidade.

* Comitê Orientador: Prof. Dr. . Marcelino Rodrigues da Silva – (Orientador) – UNINCOR.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Lisa Paula Andrade Vilela de. **Memory and identity in tricordiana musical tradition**. 2005. 60p. (Dissertation – Master in Letters). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR, Três Corações – MG**

The popular music occupies, in Brazilian culture, a privileged rank. It can be considered the gateway to the knowledge of our history and our society. Its relation to the cultural identity of the nation is well known. A large number of authors have studied it. It is necessary, nevertheless, to realize that the local and regional cultural identities own significant differences in relation to the national identity. In this dissertation of Master, therefore, we analyzed some songs from different times of the tricordiana musical tradition and, taking them as trails and traces of the past of Três Corações, studying its role in the construction of the cultural identity of this community, in the preservation of its memory and in the representation of the conflicts which cross it. In this manner, we linked these songs with the memory and the traditions of the city, counting on Mr. Cunha, Victor who owns a collection of phonograph and written registers. As theoretical support for this analyze, we use concepts and formulations from many subjects as the Theory of Literature, the History, the Cultural Studies and the Compared Literature. It is a paper that we judge relevant to the best knowledge of the history, of the culture and of the identity of tricordiana community in its various aspects.

KEY WORDS: Music, memory, identity

** Guidance Committee: Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva – (Major Professor) – UNINCOR.

INTRODUÇÃO

“Felicidade não vá embora
a Festa dos 100 anos é agora”
(Antônio Henrique Paiva)

É muito importante estar resgatando e registrando a memória cultural da cidade. A verbalização desta memória faz com que o homem entre em contato com a história do local onde vive e, conseqüentemente, com sua própria história. E ao preservar e reconstruir sua história, preserva e reconstrói a história do seu grupo social desenvolvendo um processo de identidade social e cultural.

Tomando a cultura européia como modelo que deveria ser imitado no mundo inteiro, certas forças políticas e econômicas teriam conduzido o longo processo de transformações políticas, econômicas e culturais a que temos chamado “globalização”; buscando formatar mentalidades e fazer valer seus interesses. Mas, embora tenhamos que reconhecer o quanto de europeu há em nós, não nos cabe mais a simples importação de modismos teóricos e artísticos e o culto à semelhança com a cultura européia. Devemos olhar para a diferença, para as histórias ainda não contadas, para os discursos silenciados, enfim para todo o universo de particularidades que fazem com que sejamos mais do que objetos de um processo de colonização política, econômica e cultural.

Por isso, escolhemos como objeto desta dissertação algumas canções criadas por compositores de diferentes momentos da história de Três Corações e, tomando-as como rastro e vestígio, estudar seu papel na construção da identidade tricordiana e na representação dos conflitos que atravessam essa comunidade. Esperamos assim articular essas canções à memória e às tradições culturais da cidade. Devemos assinalar, aqui, a grande importância do acervo de registros fonográficos e escritos e das informações fornecidas pelo Senhor (Sr.) Victor Cunha (conhecido personagem da vida cultural da cidade) para este trabalho de pesquisa.

No primeiro capítulo da dissertação, discutiremos teoricamente a questão da música, da memória e da identidade. A música e a memória como elementos formadores de uma certa identidade, no caso, a tricordiana.

No segundo capítulo, faremos um breve histórico da história da música popular brasileira (MPB). A MPB nasceu junto com a República através do entrecruzamento de várias culturas e canta a nação brasileira.

No terceiro capítulo, falaremos sobre a questão do local e da modernização no Brasil. A identidade local está ligada ao contexto e ao ambiente em que vivemos, satisfazendo as necessidades sociais da comunidade. E o processo de modernização no Brasil se deu de forma irregular, pois, ao entrar em contato com as tradições locais produziu novas diferenças, que ajudaram a definir as diversas identidades culturais locais das comunidades que compõem a nação.

E, finalmente, no quarto capítulo, mostraremos um pouco da história da música em Três Corações que se iniciou com o surgimento da Banda União Rioverdense, em 1875 e se desenvolveu com o conjunto “Velha Guarda”, na década de 1950, e as produções de sambas-enredo para os desfiles das escolas de samba na década de 1970. Analisaremos algumas canções tricordianas que nos mostrarão o processo de construção da identidade cultural dessa comunidade.

1. MÚSICA, MEMÓRIA E IDENTIDADE

A música popular não é apenas arte ou entretenimento, pois tem profundas relações com outros domínios sociais. Assim, as canções que fazem parte do imaginário e da história musical de um povo também ajudam a pensar essa sociedade e sua história. Se olharmos para o contexto brasileiro, veremos que a música, lugar de conflitos, mediações, fusões e encontros de diversas etnias, classes e regiões, ocupa um lugar privilegiado na história, pois oferece uma visão panorâmica de nosso universo sociocultural.

A música – uma das manifestações mais expressivas de nossa cultura – tem sido, inquestionavelmente, uma forma de afirmação de nossa identidade como nação. As letras e músicas são espaços plurais onde a comunidade é cantada, enaltecida, criticada, reconhecida e ironizada pelos compositores populares. O que escapa dos tradicionais livros de história é mostrado nas notas desses compositores, sempre sintonizados com o mundo cotidiano.

Há um tempo e um espaço determinados e concretos, nos quais uma canção se realiza como objeto cultural. A canção é produto de uma subjetividade artística que não é isolada. Muitas vezes, ao criar a canção, o músico articula lembranças individuais e coletivas para representar fatos relacionados à história de um determinado lugar ou de uma comunidade. Essa relação com a memória coletiva dá à música um de seus papéis sociais mais importantes, pois o exercício memorialístico é uma condição fundamental para a constituição da identidade e da unidade de um grupo humano.

Para Maurice Halbwachs (1990), a memória é uma construção social, coletiva, mas depende das experiências vividas por cada um de nós, no cotidiano. Assim, a memória individual articula-se com a memória coletiva e representa ao mesmo tempo a trama das identidades individuais e coletivas. Com isso, ela amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última a memória coletiva de cada sociedade. A linguagem é um importante instrumento socializador da memória, pois reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as experiências recentes. Para preservar a memória, precisamos de recordadores, que são, no presente, trabalhadores, pois lembrar não é reviver, mas refazer, e a lembrança não é apenas repetição do passado, mas sua reaparição, através de uma nova perspectiva interpretativa. Uma comunidade não existe sem passado: é preciso lembrar a herança deixada por aqueles que viveram sua história.

A sociedade elabora sua imagem no processo de construção da cultura, cujos elementos vão se aproximando e se mesclando ao longo do tempo. Os grupos humanos e a

sociedade constróem essa imagem, resultado da produção coletiva das relações entre os grupos, porque precisam sentir-se no mundo, encontrar seu lugar.

Numa comunidade, seja ela uma cidade, uma aldeia, um bairro ou uma nação, existem grupos diferentes e modos diversos de pensar. Em qualquer sociedade, o desenrolar dos acontecimentos que se sucedem a cada momento possui historicidade, isto é, pode ser entendido como um conjunto de relações econômicas, sociais, políticas e culturais que ocorrem no tempo. E, em torno dessas relações, constrói-se uma memória que é significativa por meio de ritos, símbolos, valores e crenças. Os espaços da memória, que podem ser físicos (objetos, monumentos, lugares etc) ou manifestações artísticas, musicais, danças etc, estão por toda parte e representam fatos que podem aguçar, conforme a história do lugar, a memória da comunidade.

A produção da memória é, por si mesma, um gesto político e cultural. Os fatos rememorados nos registros representam o modo pelo qual as pessoas interpretam a sua realidade, como elas a constróem. A memória é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências ocorridas no passado. Ela é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução em si.

Halbwachs (1990) diz que a memória aparentemente mais particular remete a um grupo. O indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições. Suas lembranças se alimentam das diversas memórias oferecidas pelo grupo, denominada “comunidade afetiva”. Essa memória coletiva contribui para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum, que garante a identidade do indivíduo calcada numa memória compartilhada no campo histórico, real e simbólico.

No mundo moderno, as culturas nacionais são uma das principais fontes de identidade cultural. Estas identidades não estão impressas em nossos genes. Mas pensamos nelas como parte de nossas naturezas essenciais. Uma nação não é somente uma entidade política, mas algo que produz significados, um sistema de representação cultural, é uma comunidade simbólica. De certa forma, é esse mesmo fenômeno que acontece com as identidades coletivas de caráter regional e local. Os bairros, aldeias, cidades e regiões, desde que se reconheçam como singulares, são também, em alguma medida, fontes de identidade cultural produzidas por símbolos e representações.

As culturas nacionais são compostas de instituições culturais, de símbolos e

representações. Elas constroem significados que influenciam e organizam nossas ações e nossas concepções sobre nós mesmos. E, também, constroem identidades ao produzirem significados sobre a comunidade com a qual podemos nos identificar através de memórias que conectam o presente com o passado. Benedict Anderson definiu a nação como uma “comunidade imaginada”, argumentando que as diferenças entre elas residem nas diferentes maneiras pelas quais elas são imaginadas. E Homi Bhabha afirmou que “as nações como as narrativas perdem suas origens nos mitos do tempo e somente concebem inteiramente seus horizontes com os olhos da mente.” (BHABHA *apud* HALL, 1997, p.56-7).

Narrar a memória (através de um texto literário, de um filme ou de uma música) é fazer com que o passado se comunique com o presente, recorrendo-se às palavras. Ligar uma palavra ou história na outra é construir com o leitor uma comunidade narrativa e imaginada, feita de desejos presentes que se projetam nas imagens do passado.

Como uma das manifestações culturais por meio das quais se produz a narrativa da nação, a MPB, além de ser manifestação artística, é também um catalisador do pensamento e da cultura nacional. Ela é o resultado de um entrecruzamentos de culturas, do encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. A música popular foi eleita por nós, brasileiros, como veículo em que nos sentimos mais confortáveis para mostrar nossas paixões, nossas posições políticas etc.

Por isso, resgatar a história da MPB é resgatar momentos, imagens e eventos de nossa história. Pois, como afirma Arthur Schopenhauer (SCHOPENHAUER *apud* SUZIGAN, 1990, p.8), “é na música que procuramos o significado geral e profundo que possa haver na relação da essência do universo com a nossa própria essência”. Assim, antes de nos dedicarmos à análise das tradições musicais tricordianas, é importante que conheçamos um pouco melhor o passado da MPB e suas relações com a nossa história política e social.

2. MÚSICA E IDENTIDADE NO BRASIL

A formação da música popular urbana brasileira, no final do século XIX e início do século XX, está ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas e à riqueza das culturas que se combinaram em nosso país – dos povos nativos que aqui habitavam, dos invasores europeus (folclore, danças dramáticas camponesas, narrativas orais, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais, música erudita, etc.) e dos africanos que influenciaram fortemente nossos usos e costumes. O interesse por esse tipo de música aumentou devido à nova estrutura econômica, produto do capitalismo monopolista. A música popular se fortaleceu na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito, gravado ou como parte de um espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall*.

Ao esboçar a história da música ocidental, Richard Middleton (MIDDLETON *apud* NAPOLITANO, 2002, p.12-13) destaca três momentos de mudanças profundas: 1) o momento da Revolução Burguesa – o gosto burguês na música teve o seu auge por volta de 1850, com o predomínio de formas musicais sinfônicas e valores culturais consagrados, o banimento da “música de rua”, as canções políticas restritas aos enclaves operários e as vanguardas marginalizadas ou assimiladas; 2) o nascimento da “cultura de massa” e as novas estruturas monopolísticas tomando conta do mercado (1890) – no contexto da I Guerra mundial evidenciou-se a existência de um sistema de editoria musical centralizada e o desenvolvimento rápido das indústrias de gramofones; o auge desse período se dá entre 1920 e 1940, com o predomínio da forma canção e de gêneros dançantes como *foxtrot*, *swing* e tango; 3) o momento de “crise” e mudança na música popular, após a II Guerra Mundial, com o surgimento do rock’n’roll e da cultura pop.

A música popular permaneceu como “filha bastarda” da grande família musical do Ocidente, e só passou a ser levada a sério a partir dos anos 1960. Apesar das opiniões dos eruditos e folcloristas, que diziam que ela não honrava as conquistas musicais da grande música ocidental e corrompia a herança popular “autêntica” e “espontânea” com o seu comercialismo fácil e sua mistura indiscriminada de várias tradições e gêneros, a música popular, cantada ou instrumental, cresceu com a nova expansão industrial, conquistando as novas camadas urbanas - extratos médios da população e classes trabalhadoras, na virada do século XIX para o XX.

Nas Américas, primeiramente, a música popular seguiu formas e valores musicais

européus com o *bel canto*, a sonoridade homofônica das cordas, as consonâncias harmônicas e o ritmo suave. Depois, com o surgimento das novas camadas urbanas descendentes de negros e índios, desenvolveram-se outras formas musicais, pois essas novas camadas não obedeciam mais ao perfil étnico e cultural europeu. Alguns gêneros musicais do século XX, como o jazz norte-americano, a rumba cubana e o samba brasileiro são produtos diretos dos afro-americanos.

Durante os anos 1920 e 1930, fatores tecnológicos e comerciais foram fundamentais para a consolidação de um campo “musical-popular”. Principalmente as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, entre 1931 e 1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933). A partir desses três veículos, surgiram alguns gêneros musicais modernos que marcaram o século XX. Nos EUA, ocorreu a afirmação do jazz; no Brasil, o samba virou sinônimo de música “tipicamente” brasileira; na Argentina, o tango, e na América Latina, a rumba e o bolero cubano-mexicano. O modelo da canção que obedecia aos padrões derivados da música erudita perdeu espaço para outro modelo, mais rápido e voltado para a dança.

No Brasil, todas as regiões tiveram uma vida musical rica e significativa. A cidade do Rio de Janeiro teve um papel central na construção e ampliação da MPB. O nordeste também cumpriu um importante papel, oferecendo ritmos musicais, formas poéticas e timbres típicos que se incorporaram à esfera musical nacional.

A música urbana teve sua origem, no Brasil, no fim do século XVIII e início do século XIX, e foi comandada por duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu. A modinha surgiu no final do século XVIII, derivada da moda portuguesa, e marcada pela melancolia e por uma pretensão erudita na interpretação e nas letras. Mas Domingos Caldas Barbosa, um mestiço brasileiro, temperou a moda com o lundu negro, substituindo o pianofone pela viola, juntamente com os maestros Xisto Bahia, o padre negro José Maurício e, depois, Catulo da Paixão. O lundu, trazido pelos escravos africanos como uma dança libidinosa e indecente, foi transformado pela corte em dança de salão, com um ritmo mais forte que a modinha. Além disso, houve uma febre, sobretudo em Minas Gerais, de música religiosa. Quase todos os músicos que praticavam esse tipo de música eram mestiços ou mulatos e se organizavam em irmandades religiosas.

Em meados do século XIX, a atividade musical profissional ainda era vista como trabalho artesanal e, conseqüentemente, como coisa de escravos. Essa visão começou a mudar por volta de 1840/50, com o desenvolvimento do romantismo, e Carlos Gomes foi o primeiro

grande músico brasileiro da época. O surgimento do Conservatório Musical do Rio de Janeiro, em 1848, e da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857-1865) também contribuiu para consolidar a esfera musical erudita no Brasil. Os gêneros modernos de música brasileira, como a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe, base da música popular do século XX, surgiram dos encontros culturais e da mistura musical.

Por volta de 1870, nas reuniões musicais, os violões e cavaquinhos começaram a dar um tom abasileirado às influências européias, surgindo o choro – uma das principais criações musicais da cultura brasileira. Logo depois, em 1871, surgiu o tango, gênero que ficava entre o erudito e o popular. O tango consagrou-se através das obras para piano e o choro era quase sempre executado pelo chamado “quarteto ideal” – dois violões, cavaquinho e flauta. Os principais artistas do choro foram os cariocas Joaquim Antônio Calado, Ernesto Nazareth, Pixinguinha e uma figura muito importante, Chiquinha Gonzaga, que compôs polcas, tangos, peças musicais, modinhas e marchas. Sua trajetória atravessou o século XIX e marcou o cenário musical brasileiro até início do século XX. Junto com a consolidação do choro, das polcas para a pequena burguesia e com o retorno das modinhas, surgiu o teatro de revista, muito importante para a vida musical brasileira e carioca até meados dos anos 1920.

A polca, o choro, o maxixe e o batuque (um tipo de música mais malicioso, com movimentos de corpo sinuosos) desenhavam a cartografia social e cultural da vida musical carioca: o sarau doméstico, o teatro de revista, a rua, o pagode popular e a festa na senzala. Os músicos geralmente participavam de todos os gêneros, mas os públicos eram separados, seja por raça, sexo, condição social ou condição jurídica (livre/escravo).

Em 1902, quando o registro fonográfico foi introduzido no Brasil, tínhamos uma vida musical intensa e variada. Nos quinze primeiros anos da história fonográfica brasileira, o que predominava era a repetição dos padrões fonográficos internacionais. Mas grandes músicos e cantores levaram para os discos boa parte da nossa originalidade, como Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, Mário Pinheiro e Baiano. Este último gravou a primeira canção no Brasil – “Isto é Bom” (1902), lundu de Xisto Bahia –, bem como o primeiro samba – “Pelo Telefone” (1917).

Segundo Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 2002, p.47), existiram, ao longo do século XX, alguns momentos cruciais na formação da tradição musical popular brasileira:

- 1) Os anos 1920/30, quando houve a consolidação do samba como gênero nacional.
- 2) O final dos anos 1940 e meados dos anos 1950, momento histórico responsável pela invenção dos conceitos de “velha guarda” e “era do ouro” da música brasileira. O biênio

1954/56 representa o ápice dessa operação cultural, com a circulação da *Revista de Música Popular*, de Lúcio Rangel.

3) A eclosão da Bossa Nova, em 1959, marcando o surgimento de uma outra historicidade para a esfera da música popular e um outro pensamento musical, mais voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o jazz e o pop.

4) Os anos de 1959/68, quando se deu uma mudança radical no lugar social e no conceito de MPB que, mesmo incorporando o samba, ampliou os materiais e as técnicas musicais e interpretativas. Além disso, a canção se consolidou como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política “nacional-popular”.

5) Os anos de 1972/79, período histórico importante para a reorganização dos termos do diálogo musical presente-passado, no sentido de incorporar tradições que estavam fora do “nacional-popular” e de consolidar um amplo conceito de MPB, sigla que define muito mais um complexo cultural do que um gênero musical específico.

A MPB teve sua infância na Primeira República, sua adolescência entre a primeira e a segunda grandes guerras, para florescer com muita juventude nos anos 1950 e 1960, como uma música forte, crítica e repleta de características brasileiras. Ela traz no conteúdo e na forma a competência de cantar nossos desejos, sofrimentos, dilemas e todo um universo que revela o jeito brasileiro de viver e assimilar todas as outras formas musicais que por aqui passaram. Ou, como disse o compositor popular contemporâneo Nando Reis “a MPB é um pomar das mais variadas árvores”.

Entre 1917 e 1931, surgiu o samba, um novo gênero que mudou radicalmente a vida musical popular brasileira.

A palavra samba designava inicialmente as festas de dança dos negros escravos. Os negros, ao se mudarem da Bahia para o Rio de Janeiro, constituíram as comunidades baianas de forma espacial e cultural (no centro do Rio, principalmente nos bairros da Saúde e da Cidade Nova, surgidos após a reforma urbana de 1904) e tiveram nas “tias” (velhas senhoras) o seu elo central, com destaque para a casa da Tia Ciata, pólo coletivo de criação musical. A primeira geração do samba, João da Baiana, Donga e Pixinguinha, tinham a marca do maxixe e do choro que contaminou toda a vida musical carioca e, logo depois, a brasileira.

A primeira geração do samba gerou uma série de lendários grupos musicais, como os Oito Batutas, e foi fundamental na formatação orquestral da “era do rádio”. Sob a liderança de

Pixinguinha, os grupos Orquestra Típica, Os diabos do céu e Velha Guarda consolidaram uma forma de tocar música que influencia os músicos até hoje, mesmo porque foram personagens importantes na história fonográfica brasileira e puderam deixar suas obras registradas em discos.

O primeiro samba sofreu muitas mudanças até se tornar o que passou a se chamar de “samba” a partir dos anos 1950. Ao longo dos anos 1920, o samba se equilibrava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha.

O samba, entre 1917 e 1930, sofreu mudanças musicais, coreográficas, sociais e político-culturais. O tipo de música conhecido como “samba do Estácio” passou, a partir dos anos 1930, a ser visto como sinônimo de samba autêntico, de “raiz”, e nasceu de um rompimento com o conceito de samba anterior aos anos 1920. Os primeiros compositores foram os “bambas” Ismael Silva, Alcebíades Maia Barcelos e Armando Vieira Marçal. Eles percorreram o mundo do rádio e do disco, levando o samba definitivamente para dentro da indústria musical daquela época. Suas músicas foram gravadas por nomes famosos, como Francisco Alves e Mário Reis, ídolos do mundo do rádio. Esses compositores foram responsáveis pela criação das escolas de samba, instituições que passaram a ser o eixo sócio-cultural de uma certa leitura da tradição musical carioca.

Ao longo dos anos 1940 e 1950, o samba do rádio e o samba “do morro” evoluíram por caminhos diferentes, pois até os anos 1930 não havia grande diferença entre eles. Noel Rosa e Ismael Silva foram considerados os patriarcas das duas vertentes modernas do samba carioca – o “samba do asfalto” (mais lento e melódico) e o “samba do morro” (mais rápido e acentuado). Noel Rosa foi acompanhado por Ary Barroso, Dorival Caymmi e Chico Buarque de Holanda, e Ismael Silva influenciou Wilson Batista, Ataulfo Alves, Geraldo Pereira, Martinho da Vila e Paulinho da Viola. Nas duas vertentes, as letras perderam a ironia e o humor que marcaram os anos 1930 e passaram a expressar ora um sentimento mais carregado, ora uma ingenuidade provinciana.

A criação da *Revista de Música Popular*, em 1954, por Lúcio Rangel, foi um dos mais importantes projetos intelectuais da MPB. Através da abordagem folclórica, ela conseguiu reunir um novo pensamento musical, tentando alcançar uma certa legitimidade cultural para a música popular.

Segundo essa abordagem, a música popular carioca produzida nas três primeiras décadas do século XX era marcada por uma autenticidade cultural, verdadeiro bastião da nacionalidade e da identidade popular, que era ameaçada pelo comercialismo e pelos gêneros

híbridos que dominavam o rádio (boleros, sambas jazzificados, rumbas e marchas carnavalescas de fácil aceitação popular).

Para os “folcloristas”, que tomaram para si a tarefa de “salvar” a música nacional, tratava-se de criar uma separação entre o passado autêntico da música popular e os exageros da popularização (fãs apaixonados e acríticos, tratamento musical “indevido” de gêneros nacionais) e da internacionalização (misturas musicais com o jazz, rumba, bolero, sem critérios seletivos) crescentes que tomavam conta da música brasileira.

Os folcloristas da música popular mudaram a maneira como eram pensados a tradição e o passado musical, dando a eles uma aura de autenticidade e grandeza e ajudando, de certa forma, a mistificá-lo. Os anos 1930 passaram a ser considerados como a “era de ouro” da música popular carioca e brasileira. Criaram-se, assim, as bases de um pensamento musical ainda hoje muito comum entre colecionadores, críticos musicais nacionalistas e jornalistas especializados em MPB.

O projeto de folclorização da música popular sofreu um grande abalo com o aparecimento da Bossa Nova (1959), pois esta marcou o surgimento de uma outra forma de ver o campo da música popular, fazendo uma espécie de limpeza de ouvido e desvalorizando tudo o que fosse reconhecido como exagero musical (ornamentos dramatizantes, tessituras compactas, vozes operísticas e letras passionais). Ela valorizou as misturas de gêneros musicais brasileiros e internacionais, como o jazz e o pop, e transformou-se num momento de “corte epistemológico”, como definiu Caetano Veloso.

A Bossa Nova teria trocado a atmosfera “camp” (ingênua e suburbana) do samba canção (mais tangos e boleros), silenciando o batuque e a estridência [...] A BN limpa a aura desqualificada da música popular. Ela intelectualiza a canção. Com ela rompe-se a barreira do interesse em torno do gosto elitizado pelos meios musicais. Rapazes introspectivos e pensantes atuam no gênero em meio à voga existencialista no final dos anos 1950 (NAPOLITANO, 2002, p.63).

O disco *Chega de saudade*, de João Gilberto (1958), foi considerado o início da Bossa Nova. Outros compositores se destacaram, como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Luiz Bonfá, Ronaldo Bôscoli, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Sérgio Ricardo e Durval Ferreira. E os cantores João Gilberto, Sylvia Telles e Nara Leão. Depois surgiram Johnny Alf, Leny Andrade, Jorge Bem, Paulinho Nogueira, Quarteto Novo, Os Cariocas. Em 1966, Chico Buarque de Holanda. O surgimento de Elis Regina e a proliferação de trios à semelhança do Tamba Trio (piano, baixo e bateria) abriram as portas da TV para a Bossa Nova. Nos festivais de TV se afirmaram nomes como Milton Nascimento,

Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gonzaguinha, Ivan Lins, Raul Seixas, Nelson Mota, Toquinho, Paulino da Viola e Danilo Caymmi.

Outro momento de “corte epistemológico e sociológico” da história da MPB foi por volta de 1965, com o surgimento de um outro estilo de canção, que ficava entre a tradição “folclorizada” do morro e do sertão e as conquistas cosmopolitas da Bossa Nova. Surgiu, então, a sigla MPB, sintetizando toda a tradição musical popular brasileira. Fizeram parte da MPB alguns nomes da Bossa Nova (Vinícius, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso).

A MPB foi, de certa forma, um projeto de “nacionalização” da Bossa Nova, uma busca de “comunicabilidade” e “popularidade” sem abandonar as conquistas e o novo lugar social da canção. Por outro lado, os novos intérpretes não só traziam a memória da Bossa Nova, mas também de gêneros renegados como o bolero e o *hot-jazz*. Chico Buarque trazia de volta a influência do samba urbano dos anos 1930, marcando sua obra inicial (1966-1970) como uma mistura de elementos da “velha” e da “nova” bossa.

A MPB mudou muito após a apresentação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no festival da TV Record em 1967. Com o movimento tropicalista, em 1968, houve uma revisão das bases e valores estéticos e socioculturais que moldavam a MPB e uma influência de outros gêneros musicais, diferentes dos “gêneros de raiz” ou folclóricos.

O tropicalismo surgiu como reação contra a Bossa Nova. Os tropicalistas queriam mostrar aos intelectuais brasileiros que Chacrinha, o “Velho Guerreiro”, sucesso de audiência da TV naquele período, era o próprio “substrato da nacionalidade brasileira” e que era um erro a Bossa Nova não ouvir Roberto Carlos. Trocou-se o violão pelas guitarras e as roupas sociais por batas coloridas e chamativas. Tudo isso ocorria num clima de repressão política severa em 1968.

A repressão política e cultural do regime militar, após o AI-5, que se exerceu tanto sobre tropicalistas como sobre emepelistas, apesar de todos os traumas que provocou no cenário musical brasileiro, acabou criando uma espécie de “frente ampla” musical, que fazia parte do complexo e contraditório clima de resistência à ditadura. O exílio de Gil e Caetano, assim como de Geraldo Vandré e Chico Buarque, mostrava a todos que havia um inimigo comum: a censura e a repressão impostas pelo regime, que se voltavam tanto para as letras políticas e engajadas de Chico e Vandré quanto para as atitudes iconoclastas e libertárias de Caetano e Gil.

Mas não foram somente os efeitos da repressão e da censura que provocaram uma

acomodação dos conflitos internos do campo musical popular, cuja grande consequência seria a institucionalização do conceito de MPB. O mercado sofria, na virada da década de 1960 para a de 1970, uma forte reestruturação, paralela a uma crise momentânea, provocada pela perseguição aos artistas mais criativos e valorizados pelos ouvintes formadores de opinião. Havia uma tendência ao aumento da segmentação do consumo musical, que já era altamente hierarquizado. Essa tendência definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto musical que seria oferecido aos diversos segmentos do público consumidor.

No alto da hierarquia musical da época ficava a MPB, vista como uma música “cultura” aberta a várias tendências, desde que essas possuem chanceladas pelo “bom-gosto” dos intelectuais ou pela “ousadia” das vanguardas jovens. Assim, o Tropicalismo, principalmente após 1972, passou a ser considerado uma corrente dentro do sistema da MPB, perdendo sua aura de gênero específico e movimento anti-emepebista, que era sua marca inicial.

Como espaço alternativo à MPB “ortodoxa”, de caráter nacionalista e engajada, se consolidou uma linha musical-comportamental claramente marcada pelo pop-rock, com influência da contra-cultura e da música e poesia de vanguarda, reivindicando para si a herança estética e comportamental do Tropicalismo de 1968. Os “Novos Baianos”, os “malditos” e os roqueiros assumidos (Rita Lee, Raul Seixas etc.) formavam as diversas correntes dessa linha, mais forte entre a juventude mais popular e menos intelectualizada.

Havia ainda a música romântica, que continuava sendo o segmento de maior popularidade, com seus produtos musicais mais simples e ingênuo, muitos deles influenciados pelo movimento Jovem Guarda com suas baladas e rocks de matriz americana.

O samba, mesmo incorporado ao complexo musical da MPB, continuou com uma certa independência estilística e sustentava uma tradição mais ligada ao povo e representada pelas escolas de samba, pelos “sambas de morro” e mesmo pelo “samba-canção” tradicional.

Essas eram as principais tendências do cenário musical brasileiro, até meados da década de 1970. A MPB passou a ser vista menos como um gênero musical e mais como um complexo cultural diversificado, que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, misturando de forma curiosa e incomum valorização estética e sucesso comercial.

Para Napolitano (2002, p.74), a MPB dos anos 1960 e 1970 “sintetizou de forma singular as diversas tradições estéticas, culturais e históricas que marcaram a vida cultural brasileira do século XX”. Pois ela uniu muito dos estilos musicais que vieram antes e “apontou caminhos para o que poderia vir depois daquelas décadas marcantes”.

Apesar do sucesso do rock dos anos 1980 e dos gêneros populares dos anos 1990 (sertanejo, pagode, axé e funk), desvalorizados pela classe média definidora do “bom gosto” musical, os grandes nomes da MPB – Chico, Caetano, Gil, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Gal Costa e outros – ainda possuem grande relevo no cenário musical brasileiro, inclusive do ponto de vista da vendagem. O rock brasileiro dos anos 1980, por sua vez, não recusou a tradição poético-musical da MPB. A relação de Lobão com o samba, de Lulu Santos com a Bossa Nova e de Arnaldo Antunes com os procedimentos poéticos do tropicalismo e do concretismo, por exemplo, mostra a força catalisadora daquele movimento. No final do século XX, a MPB continuou influenciando o consumo musical da classe média, dando continuidade ao reconhecimento cultural que obteve entre os anos 1960 e 1970.

Após essa visão panorâmica da história da MPB, então, estamos aptos a prosseguir o raciocínio e voltar às questões teóricas, culturais e históricas relativas ao objeto de estudo desta dissertação – as tradições musicais tricórdianas.

3. IDENTIDADES LOCAIS E MODERNIZAÇÃO

O que fazemos neste capítulo é tentar estabelecer os pressupostos teóricos e históricos necessários para estudar as identidades coletivas regionais e locais, na sua relação com a memória cultural. Desse modo, nos preparamos para o passo posterior, que é a análise das tradições musicais tricordianas.

A memória parece ser um fenômeno individual, íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs (HALBWACHS *apud* POLLAK, 1992, p.2), nos anos 1920-30, disse que a memória deve ser entendida também como um fenômeno coletivo e social; ou seja, construída coletivamente e submetida a transformações e mudanças constantes. E Fredric Jameson (JAMESON *apud* BHABHA, 1998, p.200) diz algo semelhante com seu conceito de “consciência situacional”, segundo o qual “o contar da história individual e a experiência individual não podem deixar de, por fim, envolver todo o árduo contar da própria coletividade”.

A memória – individual ou coletiva – é constituída dos acontecimentos vividos pessoalmente e dos acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual o indivíduo pertence. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que no seu imaginário tomaram tamanho relevo que fica muito difícil ela saber se participou ou não.

É possível que, por meio da socialização política ou histórica, ocorra um fenômeno de identificação com determinado passado, de modo que podemos falar numa memória quase que herdada. De fato podem existir acontecimentos regionais que marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com grande grau de identificação (POLLAK, 1992, p.202).

Além dos acontecimentos, a memória é constituída por pessoas, personagens e lugares. Personagens encontradas no decorrer da vida e as personagens que não viveram no mesmo tempo da pessoa. E os lugares podem ser ligados a uma lembrança pessoal mas podem, também, ser locais longínquos que podem constituir lugar importante para a memória do grupo e da própria pessoa. Além dos eventos, lugares e personagens, há também as datas precisas de um acontecimento que ficam gravadas na memória.

Como a memória é um fenômeno construído social e individualmente, podemos dizer que há uma ligação muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Esse sentimento de identidade é tomado aqui no sentido da imagem de si, para si e para os outros. Ou seja, a imagem que a pessoa ou grupo social adquire ao longo da vida referente a ela

própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria para acreditar na sua própria representação e para ser percebida da maneira como deseja ser percebida.

Segundo Pollak (1992), há três elementos essenciais na construção da identidade. Primeiro, a unidade física – o sentimento de ter fronteiras físicas ou de pertencimento ao grupo; segundo, a continuidade dentro do tempo – no sentido físico da palavra e no sentido moral e psicológico; e o último, o sentimento de coerência, ou seja, a unificação dos diferentes elementos que formam um indivíduo ou grupo social.

Se considerarmos a identidade social como imagem de si e para os outros, há um elemento dessa definição que escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento é o outro. Ninguém constrói uma auto-imagem sem mudança e sem transformação, pois para construir uma identidade é preciso fazer algumas negociações diretas com outras pessoas.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HOLBWACHS *apud* POLLAK, 1989)

A narrativa da memória de uma comunidade é sempre um jogo entre lembrar e esquecer. Os indivíduos, ao partilharem de interesses comuns, acabam esquecendo ou lembrando fatos em conjunto. Raça, língua, religião e território submetem-se à abstração das diferenças e ao princípio do esquecimento de antagonismos e conflitos.

A memória nacional, segundo Halbwachs (1990), é a forma mais acabada da memória coletiva. E tem como função manter a coesão social e a estabilidade das instituições que delimitam as fronteiras nacionais – é a memória do monumento público, oficial, que se organiza em torno dos grandes acontecimentos e personagens históricos. Por isso, muitas vezes as memórias e identidades locais se constituem em oposição à Memória Nacional, o que remete ao problema da “Memórias Subterrâneas”.

Numa perspectiva construtiva, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p.4).

Existem, nas lembranças das pessoas e grupos sociais, zonas de sombra, silêncios, “não-ditos” que estão sempre se deslocando, juntamente com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente. Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é admitir que o presente deforma e reinterpreta o passado. Em toda memória, seja ela individual, coletiva, familiar, nacional ou de pequenos grupos, existe uma interação entre o que é vivido, o que é aprendido e o que é transmitido.

Michel Pollak (1989), ao estudar as “memórias subterrâneas”, reprimidas e mantidas em silêncio pela ação uniformizadora e destrutiva da memória coletiva nacional, mostra que há um processo de acomodação política e ideológica que acontece quando essas memórias rompem o silêncio. Neste momento, as diversas memórias entram em negociação, com o objetivo de manter o grupo social unido e coeso.

As narrativas identitárias são construídas dentro de um processo pedagógico que valoriza o princípio do interesse geral contra o particular e do bem comum contra o privilégio. A idéia de que todos os membros da comunidade são iguais implica numa repressão das diferenças, que se faz em troca do afastamento do perigo de rompimento que os interesses particulares podem representar.

As funções essenciais da memória coletiva são manter a coesão interna do grupo social e defender as fronteiras daquilo que ele tem em comum. Pollak (1989, p.8) fala, então, em “memória enquadrada” – “um termo mais específico do que memória coletiva”. O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, esse trabalho de enquadramento se dá também através de objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas etc. Esses pontos de referência provenientes de uma época muito distante são freqüentemente incorporados em nossos sentimentos de filiação e origem, de maneira que certos elementos vão sendo integrados num fundo cultural comum a toda comunidade.

Assim, as memórias coletivas impostas e defendidas pelo trabalho de enquadramento são ingredientes importantes para a continuidade de um grupo e das estruturas institucionais de uma sociedade. Por mais estável que seja um grupo social, ele não pode garantir sua perenidade, a não ser através de sua memória. Pois a memória pode atravessar gerações e até assumir a forma do mito, alimentando-se das referências culturais compartilhadas pela sociedade.

Mas no mundo contemporâneo, o conflito entre o global e o local, ou entre o

universal e particular, parece mostrar paradoxalmente que o diferente pode ser semelhante, mesmo não sendo idêntico. Partindo da idéia de que “a fronteira é o que diferencia um grupo do que está fora dele – o território do outro”, Wander Melo Miranda (1996, p.418) relaciona os discursos minoritários ao que ele chama de “fronteiras internas”, diferenças que “demarcam o espaço heterogêneo da identidade a ser compartilhada”. A identificação resulta, então, “de um movimento de alargamento e estreitamento de fronteiras culturais, tendo em vista os ‘territórios’ a serem cedidos ou conquistados nos interstícios das diferenças sociais e nas lutas políticas”. Assim, a identidade de um grupo depende mais “da agonística dos valores em jogo na cena social” do que “das estratégias implementadas pelos aparatos institucionais”.

Para Miranda (1996, p.419), o texto memorialístico permite observar como se dá o processo pelo qual se constrói a identidade cultural de um grupo ou comunidade. Pois ao mesmo tempo em que “encena sua necessidade de emancipação individual ao diferenciar-se dos outros”, o memorialista continua se vendo como um ser social, buscando sempre alguma forma de enquadramento e comunhão. Graças a essa ambigüidade, o discurso memorialístico pode, de alguma forma, se opor ao poder de generalização dos discursos pedagógicos, abrindo espaço para “outras possibilidades de articulação identitária”.

* * *

Além dessa ligação entre a memória cultural e as identidades coletivas, outra questão importante para entender o modo como se constituem as identidades coletivas regionais e locais é a relação entre os conceitos de universal e particular.

Ernesto Laclau, em seu texto “Universalismo, particularismo e a questão da identidade” (2001, p.231-39), aponta as formas históricas que foram adquiridas pela relação entre universalidade e particularidade ao longo da história do Ocidente. Na Antiga Filosofia Clássica, existiria uma linha divisória entre o universal e o particular, sendo que universal deveria ser totalmente compreensível pela razão. Então, não seria possível uma mediação entre universalidade e particularidade. “Ou o particular realiza em si mesmo o universal, isto é, elimina a si mesmo como particular e se transforma em algo por meio do qual a universalidade se manifesta, ou nega o universal ao afirmar seu particularismo”.

Num segundo momento, Laclau aponta a relação da questão com o Cristianismo. O ponto de vista da totalidade existe, mas pertence a Deus, portanto não é acessível à razão humana.

Como os desígnios de Deus são ininvestigáveis, a camada profunda não pode ser um mundo intemporal de forma racionais, mas uma sucessão temporal de eventos essenciais que são obscuros para a razão humana; e como cada um desses momentos universais tem que se realizar em uma realidade finita que não possui divisor comum com eles, a relação entre as duas ordens também tem que ser obscura e incompreensível. Esse tipo de relação foi chamada de “encarnação”, sendo sua principal característica o fato de que entre o universal e o corpo que o encarna não existe nenhuma conexão racional. Deus é o mediador único e absoluto. A idéia moderna de uma “classe universal” e as várias formas de eurocentrismo não seriam nada mais que distantes efeitos históricos da lógica da encarnação (LACLAU, 2001, p.233).

A modernidade tentou romper com a lógica da encarnação, substituindo Deus – fonte absoluta de tudo que existe no mundo – pela razão, mas agora de um modo diferente do que pregava a Antiga Filosofia Clássica. A razão difere totalmente da encarnação por ter uma lógica que é transparente à razão humana. A relação entre o universal e o corpo que o encarna tem que ser o mais transparente possível. Essa foi a lógica que imperou na modernidade européia e no processo de modernização das sociedades periféricas.

O universal encontrou seu próprio corpo, mas ele ainda era o corpo de uma certa particularidade – a cultura européia da modernidade. Portanto, a cultura européia era uma cultura particular e, ao mesmo tempo, a expressão – não mais a encarnação – da essência humana universal. O ponto crucial aqui é que não havia meios de distinguir entre o particularismo europeu e as funções universais que ele deveria encarar, dado que o universalismo europeu havia precisamente constituído sua identidade por meio do cancelamento da lógica da encarnação e, como resultado, da universalização do próprio particularismo (LACLAU, 2001, p.235).

Dentro desta perspectiva, não existe uma separação entre o universal e o particular, pois o universal é um particular que se tornou dominante num certo tempo. Mas, como lembra Laclau, nos anos 1990, com as lutas sociais e políticas, há uma proliferação de particularismos que coloca em xeque, como um sonho ultrapassado, a idéia de universalidade. Mas o autor afirma também que é perigoso para as sociedades contemporâneas apelar somente para o particularismo puro. Pois desse modo, além de defender o direito das minorias sexuais, raciais, nacionais e locais, a sociedade também teria que aceitar os direitos de todos os grupos envolvidos em práticas anti-sociais. Portanto, é importante que existam alguns princípios mais gerais que sejam capazes de impedir os conflitos provocados pelas exigências particulares dos grupos minoritários. De qualquer modo, é importante perceber que o conceito moderno de universalidade teve um papel importante na hegemonia européia sobre o mundo nos últimos séculos. Assim, de algum modo a universalidade sempre representou aquilo que deveria ser comum a toda humanidade, hoje ela é vista – junto com idéias como “razão” e “civilização” –

como um instrumento simbólico utilizado pela cultura europeia para impor valores, ideologias, práticas culturais, padrões de comportamento a pessoas dos mais diferentes pontos do planeta.

O argumento de Ernesto Laclau, portanto, aponta para a necessidade de estudar as culturas, identidades e memórias particulares – sejam elas nacionais, regionais ou locais – relativizando um pouco os valores e idéias impostos pela cultura europeia e seu racionalismo modernizante. Contraposta às culturas, identidades e memórias regionais e locais, a própria idéia de nação, por sua vez, pode ser também vista como uma manifestação desse “universal” criado pela hegemonia europeia sobre o mundo nos últimos séculos. Pois uma das razões do surgimento das culturas nacionais em lugares como as Américas e a Ásia foi, exatamente, o esforço para construir e legitimar estados nacionais e aparatos políticos e administrativos nos moldes europeus.

* * *

Vimos, no segundo capítulo desta dissertação, que a música popular foi um espaço cultural importante para a construção da identidade nacional brasileira, a identidade do Brasil moderno, urbano e popular, que se desenvolveu ao longo do século XX. Mas, como nos mostra Micael Herschmann, no livro *A invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30* (1994), o processo de modernização do Brasil foi bastante irregular e assimétrico. Ao fazer contato com as realidades e tradições locais, a modernidade europeia se transformou e produziu novas diferenças e particularidades.

Na virada do século XIX para o XX, o Estado Republicado estava preocupado em impor à sociedade brasileira uma racionalidade que correspondesse às transformações sociais, econômicas e políticas ocorridas na Europa no último quarto do século XIX. A Segunda Revolução Industrial movimentou de tal forma as economias europeia e americana que seus efeitos se refletiram no mundo inteiro. No Brasil, essas mudanças tiveram conseqüências de grande importância, pois favoreceram a entrada de capitais estrangeiros no país, restaurando a situação financeira e viabilizando a remodelação do Rio de Janeiro, capital federal naquele momento.

Nessa época, surgiu também, um conjunto de modelos e valores incorporados pela elite dirigente como parâmetros que a sociedade deveria seguir. Eram inspirados no modelo europeu, com forte influência do positivismo, e ganharam corpo, por exemplo, nas reformas

sanitária, pedagógica e arquitetônica do século XX. Para que o país pudesse competir no mercado internacional era preciso que ele se enquadrasse nos moldes europeus. Houve uma grande procura por inovação no campo da ciência, pois a técnica passava a ser decisiva para o destino da nação.

Essas mudanças não aconteceram de forma rápida e tranqüila, pois, a sociedade brasileira, no século XIX, era altamente arcaica e patriarcal. Foi preciso, então, promover o trabalho assalariado, o mercado, implantar uma ordem capitalista, vencendo, assim, o “atraso colonial”.

No início do século XX, o espaço urbano das metrópoles passou por uma grande reforma. A cidade tinha um caráter pedagógico, com uma organização físico-espacial que fazia dela um lugar de rituais de progresso e a tornava símbolo de um tempo de aprendizagem e de internalização de valores e modelos. Os cientistas se propuseram a reformá-la e organizá-la, na esperança de uma projeção externa que pudesse atingir e orientar os indivíduos.

Micael Herschmann (1994) cita, como exemplo dessa intervenção junto à sociedade, a medicina da *Belle Époque*, que, ao aliar-se às estratégias do Estado moderno, esbarrou nos hábitos e condutas dos que repetiam a tradição familiar herdada do tempo do Império. E Kátia Muricy, em seu livro sobre Machado de Assis, trabalhando com as questões relacionadas ao núcleo familiar presentes na obra desse autor, destacou a relação entre o conjunto de valores que se queria implantar e a sociedade:

A integração familiar à ordem urbana foi um dos objetivos mais arduamente perseguidos pela medicina higienista. Neste sentido, elaborou uma política de saúde que cuidava de mudar os hábitos e os valores nocivos da tradição, de estabelecer uma nova ética das relações afetivas que orientasse o comportamento dos indivíduos em todas as circunstâncias da vida privada e social (MURICY, 1988 *apud* HERSCHMANN, 1994, p.27).

A sociedade não respondeu homogeneamente a essas reformas, pois a maioria da população ainda vivia de acordo com os valores tradicionais. A Revolta da Vacina, em 1905, foi um exemplo do conflito que havia entre os novos e os velhos valores. A população, insatisfeita com as medidas autoritárias, que iam desde uma política deflacionária e desapropriações de imóveis na área central da capital até a invasão de privacidade efetuada pelos sanitaristas de Oswaldo Cruz, se rebelou violentamente.

A educação foi fortemente influenciada pela doutrina positivista, através da Escola Politécnica do Rio de Janeiro e das instituições militares. E os integrantes desta Escola e das instituições militares, durante a crise do Império e a Primeira República, criticaram muito as

academias e a igreja.

Avaliando os discursos e as propostas de intervenção feitas pelo Estado Republicano, Heschmann diz que não foram exatamente a abolição, a democracia e a república os pilares dessa modernização que se realizou no Brasil naquele momento. Essas questões foram deixadas em segundo plano, já que a chamada “geração literária de 1870”, que tinha um pensamento predominantemente liberal acabou sendo derrotada. Foi também derrotada, com ela, um liberalismo de repercussões sociais, o qual permaneceu superficial, dando lugar a um tipo de liderança centralista, representada por cientistas, intelectuais e políticos de inspiração positivista.

Os anos 1920-30 foram importantíssimos, no Brasil, pois apesar de, às vezes, haver influências importantes do pensamento de vanguarda européia, houve uma busca por uma “identidade nacional” calcada sobre a afirmação de uma “força nativa”. Foi um período de fortes tonalidades nacionalistas. O país começou a ser visto de uma outra maneira, tendo a “mestiçagem” como um importante referencial e com forte poder de sedução. A Semana de Arte Moderna de 1922 pode ser vista com um ponto de partida importante para o surgimento, no plano da cultura, do processo de construção de uma “modernidade brasileira”. Como testemunho dessa importância, Heschmann cita as palavras de dois dos principais membros do Movimento Modernista:

A remodelação estética do Brasil, iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aíta e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçavam do inoportuno arcadismo, do academismo e do provincianismo (...). O que fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil, e, como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação, tudo promete uma admirável “florada” artística. Libertos de todas as restrições, realizaremos na arte o Universo. A vida será, enfim, vivida na sua profunda realidade estética (Graça Aranha *apud* HERSCHMANN, 1994, p.30).

Nada de positivo, meloso, artificial, arrevesado, precioso: queremos escrever com sangue – que é humanidade: com eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século: violência – que é energia bandeirante. Assim nascerá uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do homem e do mistério (...). Tudo isso – e o automóvel, os fios elétricos, os aeroplanos, a arte – tudo isso forma os nossos elementos da estética moderna, fragmentos de pedra com que construiremos, dia a dia, a Babel do nosso Sonho, no nosso desespero de exilados de um céu que fulge lá em cima, para o qual galgamos na ânsia devoradora de tocar com as mãos as estrelas (Menotti Del Picchia *apud* HERSCHMANN, 1994, p.30).

Embora esses novos tempos que os modernistas anunciavam de modo tão otimista tivessem uma marca libertária, ao “revelarem o Brasil para os brasileiros”, isso foi feito de um

modo particular. A “modernidade brasileira” foi identificada a perspectivas que privilegiaram imagens do Brasil marcadas por uma visão “liberal/anárquico/malandra” e foram omitidos o autoritarismo e a violência que ainda persistiam.

Nos discursos dos diversos intelectuais que se diziam “modernos” podemos ver, por um lado, uma dimensão autoritária e, por outro, uma dimensão libertária e antropofágica que valorizava a ambigüidade como forte elemento da “identidade nacional”.

Os anos 1920-30 foram um momento extremamente importante para a redefinição não apenas político-econômica, mas cultural da sociedade brasileira. Médicos, educadores, engenheiros, literatos, enfim, todos os intelectuais discutiam o tema da “identidade cultural nacional”.

Passada a década de 1920, período de vanguardas e de um forte radicalismo (Modernismo, Anarquismo, Partido Comunista, voto feminino, Tenentismo, etc.), chegou-se à década de 1930 com um processo mais acentuado de institucionalização do ideário moderno. A Revolução de 1930 e todas as outras mudanças institucionais que se seguiram a ela serviram para fazer aflorar as idéias modernas, adequar o projeto moderno à realidade do país e absorver todas as mudanças socioculturais que o país vivia.

A década de 1930, mesmo com a revolução prometendo novas perspectivas para o Brasil, terminou com um projeto de modernização autoritária proposto pelo Estado Novo (1937). Houve uma aliança importante entre os intelectuais e o Estado, paralelamente à institucionalização das idéias modernas da década anterior.

A Revolução de 1930 havia aberto a possibilidade para que as idéias modernas ocupassem os vários lugares socialmente disponíveis, na medida em que se afirmava uma onda crescente de autoritarismo. Política e economicamente, o país entrava em compasso com o mundo moderno. Afirmava-se o Estado Nacional, desenvolvia-se a indústria e aparecia com mais clareza um estilo de vida urbano. Enfim, eram novas regras de comportamento, novos valores, um novo modo de ser “moderno” que começava a se formar e encontrar um lugar. É o que nos mostra Lúcia Lippi Oliveira, também citada por Micael Herschmann:

Dos anos 20 ao Estado Novo estabeleceu-se uma dinâmica de aproximações sucessivas que congregava diferentes correntes e autores no ideal comum de modernizar o país mantendo os vínculos com a tradição. No Estado Novo, inúmeros intelectuais se integraram ao processo de produção doutrinária e/ou à sua estrutura organizacional.

(...)

A cultura política brasileira revelou-se capaz de integrar os componentes do ufanismo, principalmente aqueles derivados do espaço geográfico, fazendo-se presentes nas formulações do “homem cordial”, do “lusotropicalismo” e da “mineiridade”, construções simbólicas que marcaram a identidade nacional.

(Lúcia Lippi Oliveira apud HERSCHMANN, 1994, p. 40-1).

Ao longo dos anos que se seguem, evidencia-se, no Brasil, a forte ligação entre a construção de uma sociedade “moderna” e a presença de um Estado forte e inibidor dos espaços da sociedade civil e da cidadania. As conseqüências desse tipo de modernização vão estar sempre marcadas por uma oscilação entre o discurso autoritário e as tentativas de redemocratização. E assim é que se constrói, aqui, a noção de “nacionalidade moderna”.

As memórias e identidades locais contemporâneas no Brasil, então, são o resultado desse processo, do cruzamento irregular e assimétrico entre o que veio com a modernização que se iniciou nos anos 1920 e o que já existia, as tradições e formas culturais que predominavam nas diversas regiões brasileiras. A identidade cultural mineira, a que se costuma dar o nome de “mineiridade”, é um exemplo desse processo. Wander Melo Miranda, em seu ensaio “As fronteiras internas da nação” (1998), afirma que “Minas são muitas”, fato comprovado através de exemplos citados no interior do próprio texto. O primeiro exemplo dessa diversidade, que explicita as diferenças internas à nação, é uma passagem do livro *Idade do Serrote*, de Murilo Mendes:

Todos se conheciam, Juiz de fora parecia constituir uma única família. O Brasil era imenso, distante, indeterminado, quase abstrato; o morro do Imperador, alto aos meus olhos que nem o Himalaia, dava-me a idéia de limite intransponível, fazendo-me compreender que vivíamos numa espécie de prisão de luxo. Eu queria que meu pai construísse uma casa no alto do morro; pedia a primo Néelson que o convencesse; porque morando lá em cima se alteraria certamente minha idéia de limite; estaria mais próximo das nuvens, talvez pudesse conversar com seres sobrenaturais; gozaria de ampla perspectiva (Murilo Mendes apud MIRANDA, 1998, p.419).

O segundo exemplo mencionado por Miranda vem do livro *O baú de ossos*, do memorialista Pedro Nava, onde a identidade cultural é construída pelo ponto de vista excludente da Minas mineradora – o “círculo mágico onde se fala a língua do uai”:

No fundo, bem no fundo, o Brasil para nós é uma expressão administrativa. O próprio resto de Minas, uma convenção geográfica. O triângulo já não quis se desprender e juntar-se a São Paulo? Que se desprendesse... E o Norte já não pretendeu separar-se num estado que se chamaria Nova Filadélfia e teria Teófilo Otoni como capital? Que se separasse... (Pedro Nava apud MIRANDA, 1998, p.420).

Para Miranda, “se a fixação no local de nascimento é a mediação privilegiada no processo de identificação dos memorialistas mineiros”, essa via identitária mostra-se contraditória “ao ser considerada como meio obrigatório de passagem no tocante à concepção

de identidade cultural brasileira”. A opção pela “mineiridade” como forma de construção de uma identidade cultural mostra-se, então, bastante problemática, pois acaba por “reforçar estereótipos como a nostalgia da origem, a reiteração dos valores da família patriarcal, a aversão às mudanças sociais e a incorporação de uma temporalidade mítica e abstrata” (MIRANDA, 1998, p.420).

Miranda chama a atenção, ainda, para o momento histórico em que esses livros foram escritos e publicados: *A idade do serrote* foi publicada em 1968, o mesmo ano do início da redação de *O baú de ossos*, momento em que o país andava às voltas com a ditadura militar. Sob o ângulo da “mineiridade”, os textos de Murilo Mendes e Pedro Nava correriam o risco de funcionar:

[...] como uma justificativa do presente com apoio na memória do passado, obedecendo uma necessidade histórica da burguesia (...) de remontar a origem reconstituindo-a de acordo com suas perspectivas interessada de classe, a fim de sancionar a dominação atual (MIRANDA, 1998, p.421).

Assim, essas memórias fariam, paradoxalmente, parte do projeto em que vários escritores mineiros e brasileiros estiveram engajados: “construir uma nação e dar a ela uma identidade cultural” (MIRANDA, 1998, p.421).

Vemos, assim, que a constituição das identidades regionais e locais que demarcam as “fronteiras internas” da nação brasileira foi e continua sendo um processo contraditório e conflituoso, em que se negociam símbolos e interesses materiais de grupos heterogêneos e marcados por traços culturais claramente ligados a contextos históricos específicos. Vamos, então, ver nas canções da tradição musical tricordiana que configurações esse processo de construção identitária assume nas culturas tricordiana e sul-mineira.

4. AS TRADIÇÕES MUSICAIS TRICORDIANAS

A história da música em Três Corações inicia-se, no final do século XIX, com o surgimento da Banda União Rioverdense. Foi organizada em 1875, mas registrada em cartório somente em 1880, segundo pesquisas de historiadores locais (CUNHA, 1998). Seu idealizador e organizador foi José Archanjo Ataíde, nascido na cidade vizinha de Campanha e radicado em Três Corações. Foi casado com Dona Cândida das Neves e tiveram seis filhos.

A banda teve origem numa das freqüentes festas do arraial que deu origem à cidade, onde o Padre Zequinha convenceu o amigo José Archanjo, seu Zeca, a formar um conjunto musical, já que o seu Zeca era músico nato, quase um autodidata, e professor de música. Então foi formada uma comissão que viajou até a corte – o Imperador era Dom Pedro II-, onde obtiveram alguns instrumentos, como clarinete, saxofone, pistom, trombone, piano e violino.

Seu Zeca continuou como professor dos músicos e o primeiro a dirigir a banda foi Sr. Vicente Paiva, que ficou até sua ida para Franca, no interior de São Paulo. O substituto foi o Sr. Joaquim Aurélio, que logo passou a regência para José Archanjo, pois se desentendia muito com os músicos. Anos depois, doente, José Archanjo transferiu a regência para seu filho Ovídio e este, em 1922, entregou-a para o irmão Álvaro, que dirigiu a Banda até 1965, quando, doente, passou para seu filho Edgard, que lá está até hoje.

A Banda União Rioverdense marcou presença em praticamente todas as festividades de Três Corações. Banda típica do interior, executava todos os gêneros típicos desse gênero de conjunto instrumental: música de concerto, de fanfarra, peças sinfônicas e marciais, música sacra etc. Em certas oportunidades se transformou em orquestra, quando no cinema mudo fazia fundo musical. Pelas ruas, as serestas tocadas por seus integrantes eram famosas e faziam a população tricordiana sonhar com as valsas dos célebres compositores brasileiros, inclusive as do próprio Álvaro Archanjo.

Além da Banda União Rioverdense, mais três bandas semelhantes foram notadas, mas de curta duração. A Lira do Sr. Quinca Fonseca, a São José de Bento Toledo e a Harmonia, de regente ignorado.

Essas bandas, sobretudo a União Rioverdense, marcaram o primeiro momento da música tricordiana, seguindo o que aconteceu no resto do país. Embora a modinha e o lundu já tivesse se estabelecido, e o choro estivesse próximo de surgir, a música brasileira ainda seguia, naquela época, as formas e valores tradicionais europeus (o *bel-canto*, a sonoridade

homofônica das cordas, as consonâncias harmônicas e o ritmo suave). No Brasil como na Europa, a música popular, cantada ou instrumental, estava começando a se firmar no gosto das novas camadas urbanas - extratos médios da população e classes trabalhadoras. Normalmente, se compartilhava a preferência por canções românticas, óperas e operetas e formas dançantes como a valsa, a polca e a mazurca, gêneros próximos ao universo musical das bandas tricordianas.

Em meados do século XX, surge um bloco carnavalesco denominado Bloco da Velha Guarda. O bloco recebeu esse nome devido ao estilo de música cantada – sambas e marchas antigas e famosas, podendo-se supor aí a influência do esforço de valorização das “raízes” musicais brasileiras realizado por Lúcio Rangel, na *Revista de Música Brasileira*. Era um bloco composto por pessoas que moravam em Três Corações e por tricordianos que estavam tentando a vida em São Paulo e vinham nos carnavais para Três Corações, trazendo consigo as novidades musicais da metrópole.

Com a criação da Escola de Sargentos das Armas (ESA), em maio de 1950 (antes dela existia apenas 4º RDC – Quarto Regimento de Cavalaria Divisionária), veio para a cidade o sargento Kleber Cunha, que, como bom carioca, era sambista, tocava violão e tinha no Rio um grupo de samba com seus irmãos. Passados alguns dias, o sargento Cunha encontrou-se com Victor Cunha, integrante do Bloco da Velha Guarda, e logo entrou para o grupo. Vieram se juntar ao bloco, também, Luis Scalione, cantor, sambista e pandeirista, e dois funcionários da Rede Mineira de Viação – Pedro do violão e Rui do cavaquinho. Os integrantes do Bloco que moravam em Três Corações passaram a se reunir quase todas as noites na Pensão das Palmeiras, hoje Hotel das Palmeiras, para cantar e tocar.

Depois passaram a se reunir no Bar Bolero, e como Pedro e Rui deixaram a banda, formaram um trio: Victor Cunha ao violão, Kleber Cunha ao cavaquinho e Luis Scalione ao pandeiro. O trio era bem ao estilo dos conjuntos vocais como os Demônios da Garoa, os Anjos do Inferno, os 4Azes e 1 Coringa e outros. Logo ingressaram no conjunto outros músicos e o grupo passou de Banda da Velha Guarda para Conjunto da Velha Guarda, que permanece até hoje.

O Conjunto da Velha Guarda passou a cantar e tocar em bares da cidade (como o Balalaika, o Chalé e o Esquina do Samba), festas de aniversário, rodas de samba, Bailes da Saudade em clubes da região e nas famosas Noites Tricordianas, realizadas em Belo Horizonte, Santos, Brasília e Rio de Janeiro, sempre evocando o nome da cidade e cantando o hino de Três Corações na virada da noite.

O Conjunto da Velha Guarda veio marcar o segundo momento da música em Três Corações e contribuir, em meio ao processo de modernização da sociedade, para a consolidação no imaginário tricordiano dos estilos que fizeram a história da MPB. O desenvolvimento da MPB, como vimos no segundo capítulo desta dissertação, está intimamente ligado à urbanização, ao surgimento das classes populares e médias e a alguns fatores tecnológicos e comerciais fundamentais para sua consolidação – sobretudo as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica, a expansão da radiofonia comercial e o desenvolvimento do cinema sonoro. Associados às particularidades de nossa composição étnica e cultural, esses fatores levaram ao surgimento, sobretudo no Rio de Janeiro, de alguns estilos musicais que ficariam marcados como símbolo da identidade nacional, especialmente o choro e o maxixe (na virada do século XIX para o XX) e o samba e a marcha (nos anos 1920/30).

O terceiro momento importante veio com a produção de sambas-enredo para os desfiles das escolas de samba e grupos carnavalescos da cidade, a partir de 1975, muitos deles compostos por integrantes da antiga turma da “Velha Guarda”. Essas composições ainda obedeciam aos padrões formais do samba, mas falavam sobre questões locais e regionais, sobre os elementos da cultura e do imaginário da cidade e da região. Foi a “Era de Ouro” do carnaval tricordiano de rua, com desfiles de diversas escolas de samba, como a Por Acaso, a Anhanhoa, a Jajumô e a Imperatriz Rioverdense. É exatamente em algumas canções dessa época que nos concentraremos, a partir de agora.

Antes, porém, é importante mencionar o hino da cidade que, como dissemos, era peça fundamental do repertório do Conjunto da Velha Guarda. O “Hino de Três Corações” foi composto pelo jornalista e poeta tricordiano Darcy Brasil para a festa da cidade, em 23 de setembro de 1961 (CD – Alguns sambas enredo das escolas de samba de Três Corações e Conjunto Velha Guarda). A letra é um sintagma narrativo que conta a história de Três Corações, misturando livremente suas versões míticas e históricas.

A narrativa inicia-se contando a história de três boiadeiros de Goiás que, chegando nesta terra (“E do rio as três voltas no chão” – representando nosso primeiro topônimo, ou seja, as três voltas que o rio faz ao redor da cidade, desenhando três corações), conhecem três moças. Essas moças são Jacira, Juçara e Moema, cujos nomes parecem ser de origem indígena, evocando os primeiros habitantes desta terra, que foram os índios Cataguases, presentes aqui já no século XVI, antes do internamento dos bandeirantes pelas Minas Gerais. Os Cataguases, após violentas lutas com os ferozes índios Mandibóias e Goanhãs, ficaram

reduzidos a poucos aborígenes, concentrados principalmente na região rioverdense, onde hoje se encontra nosso município, conforme vestígios encontrados na fazenda do Catiguá, tais como machados de pedra, cachimbos e pratos de barro (SOUSA, 1975). Ao partirem os boiadeiros, deixam os três corações chorando. Mas isso não chega a ser uma desgraça, pois as “velhas missões” (José Bento Ferreira Toledo foi o primeiro missionário catequista dos índios Cataguases de nossa região) conseguem consagrar os corações das três “Marias” a Jesus, Maria e José. O encontro entre os índios e as missões no remete, assim, ao processo de colonização, aculturação e destruição da comunidade indígena, momento inicial da história oficial da cidade.

De Goiás eram os três boiadeiros
E do rio as três voltas no chão...
Três violas traziam os tropeiros
- Fundadores do nosso torrão

Ao deixarem esta terra morena
Três Marias deixaram a chorar
É Jacira, é Juçara, é Moema
De olhos verdes, das cores do mar

Rezam as lendas que as velhas missões
Consagraram estes três corações
A Jesus, a Maria e a José

Os dois últimos versos da terceira estrofe fazem também uma outra referência implícita à versão histórica. O português Tomé Martins da Costa, embriagado pela abundância das minas de ouro, se estabelece nesta terra e, em sua propriedade – a fazenda Rio Verde –, manda construir a primeira capela, em 1761. Capitão Tomé, então, consagra a capela aos Santíssimos Corações de Jesus, Maria e José e, como a capela não tinha imagens, manda talhar três corações em madeira, dando origem ao nome da cidade – segundo topônimo da localidade. Na quarta estrofe, o hino faz referência ao desenvolvimento e ao progresso da cidade, ecoando um sentimento de orgulho pela prosperidade material que certamente é parte importante de todo o imaginário sul-mineiro, e não só de Três Corações.

Nestas serras de doces colinas
Sob um céu sem igual, sempre azul
Foi crescendo a princesa de Minas
- O recanto mais belo do Sul

Segundo dados históricos (FONSECA, 1980), em 1764 o governador de Minas Gerais, Dom Luiz Lobo Diogo da Silva, de passagem pela região para demarcação de limites,

visitou Tomé em sua fazenda, encontrando alguns casebres ao redor da capela, que nada mais eram do que a sobrevivência das incursões dos bandeirantes. Em 1790, o Capitão Domingues Dias de Barros, genro do Capitão Tomé Martins da Costa, pediu licença para construir uma ermida no lugar da antiga Capela, que foi inaugurada em 1801, tendo seu altar-mor talhado pelo mestre Ataíde. Em julho de 1832, foi instalada a freguesia de Três Corações do Rio Verde e a paróquia dos Sacratíssimos Corações. Em 1860, houve grandes comemorações na elevação à Vila da Freguesia de Três Corações do Rio Verde e na inauguração da Igreja Matriz. Em 1873, o presidente da província de Minas Gerais sancionou a lei incorporando à Vila o território pertencente à Freguesia.

O município teve um grande desenvolvimento em 1884, com a visita de Imperador Dom Pedro II e da família imperial para a inauguração da estrada de ferro Minas & Rio. A repercussão da visita foi tão grande que três meses depois, em 23 de setembro de 1884, a Vila foi emancipada, sendo elevada à categoria de cidade.

A Feira de Gado, inaugurada em 1900, também foi muito importante para o progresso da cidade. E, sob o título “Feira de Gado”, o jornal local *A Luta* publicou, em sua edição de 25 de fevereiro de 1900, o seguinte texto:

O ilustre Mineiro Dr. Penido Filho, deputado federal pelo 4º distrito, e que se acha em Belo Horizonte, telegrafou para *O País* dando a grata notícia do estabelecimento das feiras de gado em Benfica e Três Corações. Eis o telegrama:
“O presidente do Estado, altamente interessado pelo desenvolvimento da indústria pastoril, resolveu estabelecer as feiras de gado em Três Corações e Benfica, em condições muito favoráveis. Dentro de quatro ou cinco dias será expedido regulamento e chamada concorrência.” (FONSECA, 1984, p.77).

Em 07 de setembro de 1923, Três Corações do Rio Verde passou a denominar-se apenas Três Corações. Outras personalidades importantes continuaram visitando nossa cidade, como o presidente Getúlio Vargas, os governadores Milton Campos e Juscelino Kubitschek. Juscelino inaugurou a ponte do Rio Verde, nosso aeroporto e, como candidato a Presidente da República, falou aos tricordianos no coreto da Praça Odilon Rezende de Andrade.

Tanto os dados históricos disponíveis na pequena bibliografia sobre o assunto como a letra do “Hino de Três Corações” nos mostram o surgimento e o desenvolvimento da comunidade tricordiana de uma forma tranqüila, bonita, próspera e rica. É o que se vê na comparação da já citada quarta estrofe do hino (“Nestas serras de doces colinas...”) com o seguinte trecho do livro *Boiada vai, máquina vem!*... :

É agradável a perspectiva desta localidade: cobre-a um céu benigno, rodeiam-na belos e produtivos campos, corre ao pé o importante Rio Verde, passando em pequena distância o Rio do Peixe; encerra ela uma população a tudo laboriosa, e a tudo isso deve a formosa freguesia a fundada esperança que tem de próspero futuro (SOUSA, 1975, p.18).

Os dois relatos do passado tricordiano, portanto, são versões unívocas, contadas do ponto de vista dos vencedores, ou seja, dos que foram beneficiados pelo processo histórico. Nenhuma delas fala, em nenhum momento, por exemplo, do sofrimento e da labuta dos trabalhadores das lavras de ouro e das lavouras, personagens muito importantes na construção e na história social da cidade.

A letra do hino, no início, faz referência à pobreza dos “boiadeiros” e “tropeiros” e ao sofrimento das “três Marias” que os boiadeiros “deixaram a chorar”. Mas no conjunto do texto predomina a exaltação da riqueza e da beleza da cidade e de sua região (“Foi crescendo a princesa de Minas / - O recanto mais belo do Sul...”). E o refrão convida as pessoas a conhecerem a cidade de Três Corações, afirmando ser uma cidade rica, formosa, tranqüila e de pessoas unidas.

Vinde ver, brasileiro do Leste
E do Sul, ou de outros rincões
A beleza que doura e que veste
A cidade de Três Corações

O hino é composto em forma de marcha, estilo musical de origem militar muito utilizado em composições de louvor a comunidades, instituições e personagens históricos, por seu caráter solene e de exaltação. A letra, por sua vez, não faz nenhuma referência explícita aos bandeirantes nem tem uma cronologia histórica precisa, misturando num mesmo momento a origem, as missões, os índios e os tropeiros. Vale lembrar que, segundo o historiador Eric Hobsbawn, para consolidar os laços sociais que unem uma comunidade é preciso inventar uma origem mítica para ela (HOBSBAWN; RANGER, 1984). Por isso, o hino usa livremente os elementos históricos.

Vamos, agora, aos sambas-enredo da safra que surgiu a partir de 1975. A primeira dessas composições que será analisada é o samba “Três Corações, sua Origem, sua História” (CUNHA, 1998, p.51), escrito por Dimas Resek para o desfile da escola de samba Jajumô naquele mesmo ano. Este samba-enredo também representa a origem da comunidade tricordiana, mas, diferentemente do “Hino de Três Corações”, mostra uma certa consciência histórica, uma maior precisão cronológica e mais clareza na representação dos conflitos que

marcaram sua história social. A música inicia-se com uma busca na memória pelas origens de Três Corações:

No longínquo labirinto das memórias
Busco encantado uma história
Que originou Três Corações”

Começa, então, a narrar a história da cidade pelos primeiros habitantes, ou seja, os índios Cataguases.

Desde a muito já morava
Às margens do Rio Verde
A tribo dos Cataguases

A tribo dos Cataguases era formada por índios ferozes e senhores absolutos das terras do Rio Verde, Sapucaí até o Rio Grande. Esse território, até o século XVIII, era conhecido como “Campos Gerais dos Cataguases”, devido à grande expansão de seus domínios em solo mineiro. Só que, após algum tempo, os índios Cataguases foram vencidos por um bandeirante que veio desbravando o interior de Minas Gerais até chegar nesta terra.

- Certa manhã ao romper da aurora
Itagibaçu viu seu povo ser vencido
Por um homem destemido
Tomé da Costa que chegara

Esse “homem destemido” era o primeiro bandeirante, Tomé Martins da Costa, cidadão português, que veio atrás de ouro, fixou moradia e escravizou os índios desta terra. Posteriormente, a região expandiu seus negócios, com a cultura da cana-de-açúcar e do café (o “ouro verde”), trazendo para trabalhar nessas lavouras os negros, que como os índios foram escravizados.

De humanos a escravos
Junto aos negros castigados
Pedem à vida o seu perdão

E assim, com o sofrimento de índios e negros escravizados, teria surgido e se desenvolvido a comunidade tricordiana. Ao longo desse desenvolvimento, chega o gado e, com ele, os boiadeiros. O autor faz uma referência à lenda que conta que três boiadeiros, ao passarem pela cidade, deixaram os corações das três moças – Jacira, Juçara e Moema –

chorando. Mas, voltando ao lugar-comum e ao esquecimento dos conflitos e contradições, a narração é finalizada com a exaltação do progresso e a perfeição desta terra que foi abençoada por Deus:

Terra virgem, terra fértil
Do amarelo ao ouro verde
As três voltas deste rio
A perfeição que Deus criou

A segunda canção da safra da década de 1970 que escolhemos para analisar, “Visita Imperial” – samba-enredo composto para o desfile da escola de samba Por Acaso em 1975, de autoria de Tadeu Neder e Paulo Sérgio Arbex, conta a visita de Dom Pedro II para inaugurar a ferrovia “Minas & Rio” (CUNHA, 1998, p.51). O tema é anunciado em tom jubiloso, nos dois primeiros versos:

Minha gente venha ver, a alegria é geral
Reviver com o Por Acaso a visita imperial

Três meses depois a Vila seria emancipada, tornando-se município. A canção, então, já não se preocupa com a pré-história mítica de Três Corações, mas com um momento histórico preciso e importante na trajetória da comunidade tricordiana. A ferrovia traria o progresso à cidade, mas não é isso que a canção celebra, e sim a visita do imperador, que foi comemorada com uma grande festa.

- Quando o imperador
Chegou às terras do Rio Verde
Inaugurou a Ferrovia
Pra destaque de nossa economia
Houve festa na vila, a alegria foi geral

O impacto da presença de uma liderança tradicional e carismática como Dom Pedro II fica claro nos versos 12, 13 e 14 da canção.

- Até o historiador não esqueceu de relatar
Que o Maquinista chorou de emoção
Quando Dom Pedro pegou na sua mão

A importância da ferrovia, então, se reduz ao fato, mencionado de maneira jocosa, de que “agora a nossa boiada, vai de trem pra Capital”. Embora a ferrovia tenha sido um

importante fator de desenvolvimento, trata-se ainda de uma sociedade eminentemente tradicional.

Houve festa na Vila, a alegria foi geral
Agora nossa boiada, vai de trem pra Capital

As próximas canções selecionadas para análise centram-se no tema da marcha do progresso e da chegada da modernidade. Como tempo de transformação, a modernidade vai destruindo tradições, provocando um sentimento de perda e saudosismo. Esse é o tema do samba-canção “Saudade... Tema de TC”, de 1998, composto por Victor Cunha, nosso velho conhecido da “Velha Guarda” (CUNHA, 1998, p.55). A forma musical escolhida já sublinha o tom de lamento pelas perdas, presente nas referências às “serenatas saudosas”, aos “blocos no clube”, aos “Ranchos e Blocos de rua”, aos “Balalaikas da vida ...” O autor faz menção à instituição do carnaval como marco da memória coletiva. Lembremos que, como vimos no terceiro capítulo, segundo Maurice Halbwachs a memória coletiva é estruturada pelos diferentes pontos de referência (tradições e costumes, datas e personagens históricas ...) que articulam as lembranças coletivas e que a lembrança do passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade.

Quanta saudade de tudo que o tempo levou
Daqueles dias felizes que a vida marcou
Das serenatas saudosas nas noites de lua
(...)
Dos carnavais, que saudade!
Dos blocos no clube
Dos Ranchos e Blocos de rua
Na avenida a bailar
Da “Velha Guarda” querida
Em perfeita harmonia
Nos “Balalaikas da vida”, como a vida sorria

A canção “Fratini, O Dono da Festa”, samba-enredo da escola de samba Por Acaso no ano de 1980, de autoria de Cláudio Cunha, Marcio Santana e Tadeu Neder (CUNHA, 1998, p.53), tem o mesmo espírito, embora seja animada, com clima de festa, porque a música parece querer transportar o ouvinte para o tempo do Frattini:

- Sonhei, sonhei, com tanta beleza
Esse passado não esquecerei
- Valeu, valeu Frattini
Seu esforço não foi em vão

O Rei Momo Frattini marcou presença em Três Corações, no início do século XX, quando o carnaval dava seus primeiros sinais de vida na cidade, liderando os festejos. Logo depois, surgem o Rancho Carnavalesco (com o grupo As Filhas do Urucubaca, da família tradicional Germana) e os blocos dos clubes (Clubes das Damas, Clube 12 de Outubro e Clube Três Corações). Até a década de 1960 era o carnaval das serpentinas, confetes e lança-perfume e, depois, surgem as primeiras escolas de samba (Cacareco e Acadêmicos do Morro), que atingem a era do carnaval de rua, a partir de 1975 (Anhanhoa, Por Acaso, Jajumô, Imperatriz Rioverdense, Unidos da Cotia e Acadêmicos do Morro) (FONSECA, 1984).

Embora existam muitas músicas que falam sobre as perdas provocadas pela modernização, existem poucas que falam sobre o que esse processo trouxe de novo para Três Corações. Para encontrá-las, então, é necessário procurar fora dos sambas-enredo. A ocasião do Centenário de Três Corações, em 1984, que marca a passagem de um século da emancipação da cidade e da fundação da ferrovia Minas & Rio, é o momento em que o tema aparece com mais força.

Uma das músicas compostas para a oportunidade é a “Canção do Centenário”, de Antônio Henrique de Paiva. A primeira estrofe mostra o orgulho que o autor tem por esta terra:

Você, Três Corações cidade do meu coração,
pedacinho de terra, de carinho e emoção,
seu nome está escrito nas voltas do nosso rio,
que é verde de esperança e deságua no infinito.

A terceira estrofe evoca a memória pessoal do autor, lembrando com nostalgia a infância tranqüila e feliz de uma cidade de interior:

Escadas da biquinha, molecagem por aí,
leilões do padroeiro e foguetes pelo ar,
a banda na pracinha toca o hino de esperança
recordações bonitas do meu tempo de criança.

A canção termina exaltando o progresso:

Fumaças, chaminés, desde o amanhecer da aurora
acenam que o progresso vive aqui de hora em hora
mudamos e crescemos no painel deste cenário.

Esse progresso que aparece na canção, através de “fumaças” e “chaminés”, é o

desenvolvimento industrial. A privilegiada localização de Três Corações, às margens da Rodovia Fernão Dias e equidistante dos três maiores centros do Brasil (São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro), faz com que a cidade ofereça oportunidades de investimento e tenha a chance de se firmar como um dos mais promissores pólos industriais do Sul de Minas.

A canção “Três Corações”, de autoria de José de Moura da Fonseca Reis – mais conhecido como “José Bananeira” (CD “Zé Bananeira e suas canções”) –, é outra música composta para o centenário. A composição musical também possui um ritmo marcado de hino, bem propício ao tom de celebração do aniversário da cidade. O autor, ao celebrar a data festiva, homenageia algumas famílias importantes ligadas à vida política e cultural da cidade (Arcanjo, Brasil e Andrade).

Três Corações dos tricórdianos
Arcanjo, Brasil, Andrade
Nomes que fizeram a história
Desta terra, oh! Felicidade.

A família Arcanjo, é bom lembrar, é formada por músicos intimamente ligados à tradição cultural da cidade. O maestro José Arcanjo – chefe dos Arcanjos – fundou a Banda União Rioverdense, que até hoje presenteia a cidade com suas apresentações. Alvaro Arcanjo Athaide, filho do maestro José Arcanjo, antes de ser um dos regentes da Banda União Rioverdense, foi músico do exército e tocava na Banda do Quarto Regimento de Cavalaria Divisionário de Três Corações – 4ºRDC¹ (NOGUEIRA, 1998).

A família Brasil, mencionada na canção, é aquela a que pertence o jornalista e poeta Darcy Moura Brasil, que nasceu em 1916, filho de Agenor Moura Brasil e da professora D. Maria Ambrósia Rocha. Darcy também se alistou no exército, no 4ºRCD, e depois seguiu carreira na Aeronáutica. Ao aposentar-se como 1º Tenente da Aeronáutica, voltou para Três Corações e iniciou-se na imprensa, no jornal *Voz do Rio Verde*, chegando ao cargo de Redator

¹ Antes da Escola de Sargento das Armas (ESA), uma tradição militar em Três Corações, existia o 4º RDC, onde serviu o famoso Cabo Benedito Alves, celebrado herói da cidade na Segunda Guerra Mundial. Depois de servir por dois anos no 4ºRDC, pediu transferência para o 2ºRMM (Segundo Regimento de Moto Mecanizado), no Rio de Janeiro, em 1942, ingressando na FEB. Dois anos depois partiu para a guerra e no mesmo ano veio a falecer em Casa Franco, na Itália, por consequência de um acidente de jipe, quando deparou com uma mina terrestre, em missão oficial de reconhecimento. Hoje as cinzas do herói tricórdiano repousam no Pantenon, monumento aos heróis tombados na guerra, no Aterro da Glória no Rio de Janeiro. Em 1980, Milinho compõe o samba-enredo da escola de samba Unidos da Cotia intitulado “Homenagem ao Cabo Benedito Alves”, em que homenageia o jovem valente tricórdiano (“- Ouvindo a voz do comando / Marcharam aos alemães/ E travando a batalha / Seu sangue escorria / E seu corpo estendia no chão / (...) / E na avenida este samba / Enredo é pra te homenagear”) (CUNHA, 1998, p.53). O samba pode ser considerado como uma parte da cultura militar da cidade, que faz do Cabo Benedito Alves uma espécie de antecedente simbólico da tradição que iria se desenvolver com a ESA.

Chefe. Foi cronista, poeta o “Hino de Três Corações” é de sua autoria - e um dos idealizadores da Biblioteca Municipal, que leva seu nome. Maçom, fundou o Clube Literário em Três Corações, participou da Academia Municipalista de Letras de Minas Gerais e deixou três livros: *Poeira na estrada* (1975), *Andareia* (1981) e *História de Três Corações para as crianças* (1983) (NOGUEIRA, 1998).

A família Andrade é de grande tradição política e tem como representante maior o Sr. Odilon Rezende de Andrade. Nasceu em 1904, na fazenda Campo Lide, filho de José Demétrio Martins de Andrade e D. Rosenda Rezende Andrade. Casou-se três vezes e teve oito filhos. Como chefe político, fundou em Três Corações a UDN, foi Deputado Estadual e Prefeito por quatro mandatos. Sr. Odilon era apaixonado por sua cidade e deixou um impressionante acervo de obras públicas municipais (NOGUEIRA, 1998).

Na quarta estrofe de sua “Três Corações”, José Bananeira faz menção ao Rei Pelé, maior jogador da história do futebol brasileiro e mundial, nascido em Três Corações. O interessante é que a menção é curta e pouco explora o grande mito da cidade: “Três Corações cidade de fé / Terra do Rei Pelé”. Na verdade, Três Corações parece ter uma relação de amor e ciúme com o Rei Pelé. Amor pelo fato do maior jogador de futebol do mundo em todos os tempos ser tricordiano, e ciúme por esse grande jogador não ter praticamente nenhuma relação com a cidade. Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, nasceu em Três Corações mas, ainda criança, mudou-se para o interior de São Paulo – Bauru – com sua família e, por isso, não tem maiores afinidades com sua terra natal.

Já na quinta estrofe, o tema do esporte volta a aparecer, em versos que celebram o Atlético Clube Três Corações, clube mais importante da cidade. Os versos repetem os lugares-comuns do imaginário esportivo, evocando a disposição para a luta e o desejo da vitória. A ênfase no esporte é interessante porque ele é uma manifestação cultural típica da modernidade, pois os clubes e instituições esportivas funcionaram e continuam funcionando como um instrumento de construção de identidades coletivas e de adaptação do homem ao modo de vida moderno, urbano e capitalista (SILVA, 2000).

Três Corações dos atleticanos
que não aceitam seu time perder
luta, garra e raça
vencer, vencer, vencer

As músicas “Canção do Centenário” e “Três Corações” são algumas das pouquíssimas composições da tradição musical tricordiana que tomam como tema as

novidades trazidas pela modernização e a história da cidade ao longo do século XX. Na verdade, parece haver aí uma importante lacuna, preenchida apenas por algumas poucas produções em tom de exaltação e por aquelas canções de clima saudosista que lamentam as perdas provocadas pelo progresso. Tomada como uma “ausência significativa” (BARTHES, 1990), essa lacuna pode ser interpretada como manifestação de uma certa frustração com o progresso e a modernização que, afinal, talvez não tenham trazido grandes ganhos para a cidade. Comparada a municípios vizinhos, como Itajubá, Pouso Alegre e Varginha, a cidade de Três Corações parece não ter conseguido acompanhar totalmente a modernização, o que se mostra não só na música mas também na arquitetura, na organização urbanística e talvez em outros campos. Assim, a tradição musical da cidade acaba revelando uma identidade cultural presa no tempo, que se expressa principalmente na exaltação do passado mítico e histórico e no lamento pelas perdas provocadas pela modernização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, a música é um dos espaços culturais em que se constrói a memória coletiva. A canção popular urbana é, na história brasileira, um dos lugares privilegiados de articulação de nossa memória social, pois faz parte do repertório de praticamente toda a comunidade, evocando e interpretando momentos da nossa vida individual e coletiva. Memória individual e coletiva se alimentam, se interpenetram e se contaminam, transmitindo informações e relações afetivas, garantindo a coesão do grupo e re-elaborando permanentemente o sentimento de pertencimento entre seus membros. Ao contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum, a memória está também garantido a identidade dos indivíduos e do grupo.

Não há dúvida de que a música é um fator importante para a sustentação dos diversos valores culturais, estéticos e ideológicos que formam a cultura brasileira. Ela fornece os meios, as linguagens e os circuitos pelos quais os vários brasis se comunicam, construindo assim uma identidade nacional. No segundo capítulo deste trabalho, vimos que a música popular urbana é uma forma de narrar a moderna tradição brasileira. Veículo de trocas, essa música integra públicos diversos, fornecendo os temas e o vocabulário que tornam possível o debate sobre a realidade brasileira. Assim, ela produz referências comuns em um mundo marcado por particularismos.

A questão do particular e do universal, discutida no terceiro capítulo, é fundamental para compreender como se dá esse processo de construção da identidade pela música no Brasil. Com o autor argentino Ernesto Laclau, vimos que a universalidade sempre representou aquilo que deveria ser comum a toda humanidade, sendo por isso utilizada pela cultura europeia para impor valores, ideologias, práticas culturais e padrões de comportamento a pessoas dos mais variados pontos do planeta. Sobretudo na modernidade, quando a Europa levou o seu poder e o seu modo de vida a todos os cantos do mundo. Portanto, ao estudarmos as culturas, identidades e memórias particulares – nacionais, regionais ou locais –, devemos relativizar um pouco os valores impostos pela cultura europeia. Por outro lado, vimos também que é impossível separar o universal do particular e que é perigoso apelar somente para a diferença e o particularismo puros. É necessário que existam alguns princípios mais gerais que impeçam conflitos provocados pelas exigências particulares de grupos minoritários.

A música popular, durante o século XX, foi muito importante na construção do chamado “Brasil moderno”, o Brasil urbano e industrializado que se desenvolveu nessa época.

Mas o processo de modernização do Brasil foi extremamente assimétrico e irregular. A modernidade européia, imposta como valor universal, se implantou de modo incompleto e dividiu espaços com muitos particularismos locais e regionais, sendo por eles contaminada e transformada. Nos anos 1929/30, apesar de influências importantes do pensamento de vanguarda européia, houve uma busca pela identidade nacional. A partir dessa época foi construída uma nova imagem da nação, num processo em que a música foi muito importante.

As memórias e identidades locais contemporâneas são o resultado desse cruzamento irregular e assimétrico entre o que veio com a modernização e o que já existia. A formação das identidades regionais e locais é um processo contraditório e conflituoso, em que se negociam símbolos e interesses materiais de grupos heterogêneos e marcados por traços culturais ligados a contextos históricos específicos. Assim, a música tricordiana constitui um conjunto de documentos históricos que pode ser usado para conhecer a própria história de Três Corações, em seus diversos aspectos.

Ao analisarmos algumas canções tricordianas, no capítulo final da dissertação, percebemos que a tradição musical de Três Corações se faz, principalmente, da celebração de um passado histórico mais ou menos distante, que muitas vezes é mitificado. Seus principais temas e motivos são os índios cataguases, primeiros habitantes da região, os bandeirantes que “descobriram” o lugar e aqui se estabeleceram, os boiadeiros e escravos que os seguiram e as promessas de um futuro próspero trazidas pela chegada da modernização, no final do século XIX. Percebemos, também, que essa mesma tradição não celebra o passado recente, não fala muito do que se passou na cidade ao longo do século XX. A esse respeito, ela se limita a uma exaltação pouco entusiasmada do progresso e ao discurso saudosista que lamenta as perdas por ele provocadas. Assim, Três Corações parece ser, de certa forma, uma cidade frustrada com o progresso e a modernização. Sua identidade cultural e coletiva parece, desse ângulo, estar presa ao passado mítico ou histórico lembrado em suas canções.

Mas é necessário dizer que, em função dos prazos e limites impostos pela pesquisa acadêmica, este trabalho se detém em apenas uma pequena parte da produção cultural da comunidade tricordiana. Nos dedicamos, aqui, somente às suas tradições musicais, deixando de lado a literatura, as artes plásticas, o jornalismo, a arquitetura etc. Além disso, mesmo dentro da música, foi necessário fazer um recorte. Certamente deixamos de fora muitos músicos e compositores do passado da cidade e, principalmente, não pesquisamos a produção musical tricordiana contemporânea, que talvez possa nos mostrar como a comunidade vê o seu passado mais recente. Ficam abertas, então, inúmeras possibilidades, que podem e devem ser exploradas por novas pesquisas e novos pesquisadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **Elementos da Semiologia**. São Paulo : Cultrix, 1993.
- BHABHA, Hommi. A descoberta do local. In: _____ . **Disseminação – O tempo, a narrativa e as margens da nação Moderna**. Belo Horizonte : UFMG, 1998.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo : Fundação Getúlio Vargas, 1972.
- CAVALCANTE, Berenice et al. **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. v.1,2,3. Rio de Janeiro : Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CUNHA, Victor. **Saudades**. Três Corações, MG : Gráfica Veritas, 1998.
- FONSECA, Lygia. **Contando histórias**. Pouso Alegre, MG : Tipografia Profissional, 1980.
- FONSECA, João Garcia da. **Três Corações e sua história**. Belo Horizonte : Imprensa Oficial, 1984.
- HALL, Stuart. **Identidade Cultural**. Rio de Janeiro : Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, 1997. Coleção Memo.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo : Vértice, 1990.
- HERSCHMANN, Micael M; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. (Orgs.). O imaginário moderno no Brasil. IN: _____. **A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30**. Rio de Janeiro : Rocco, 1994, p.9-42.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.
- KUPSTAS, Márcia (Org.). **Identidade Nacional em Debate**. São Paulo : Moderna, 1997.

LACLAU, Ernesto. Universalismo, Particularismo e a Questão da Identidade. IN: MENDES, Cândido (coord.) e SOARES, Luiz Eduardo. **Pluralismo Cultural, identidade e globalização**. Rio de Janeiro : Record, 2001. p.229-50.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1996.

MENDONÇA, Maria Luiza. **Identidade, cultura e ação social: idéias e práticas**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIII, Manaus, 2000. Manaus : INTERCOM, [s.d]. Disponível em : < <http://www.intercom.org.br/papers/xxiii-ci/gt12/art-gt12.html>>. Acesso em : 21 jul. 2005.

MIRANDA, Wander Melo. As Fronteiras Internas da Nação. In: **Anais do 5º Congresso Abralic**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 30 de julho a 2 de agosto de 1996, Cânones e Contextos, agosto de 1998. p.417-23.

MOURIN, Edgar e outros. **Cultura e comunicação de massa**. São Paulo : Fundação Getúlio Vargas, 1972.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte : Autêntica, 2002.

NOGUEIRA, Ronaldo Urgel. **Cem Corações que Fizeram Três Corações**. v.1. Três Corações, MG : Editoração Eletrônica UNINCOR, 1998.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo : Brasiliense, 1994.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.3-15.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992, p.200-12.

REIS, José de Moura da Fonseca. **Zé Bananeira e suas canções**. Três Corações, MG :[S.n.], [s.d.]. 1 CD-ROM.

RIVERA, Dario Paulo Berrea. Religião e tradição a partir da sociologia da memória de Maurice Halbwachs. **Numen: revista de estudos e pesquisas de religião**. Juiz de Fora, v.3, n.1, p.69-94.

SANTOS, Myrian S. dos. O pesadelo – a amnésia coletiva; um estudo sobre conceitos de memória, tradição e traço do passado. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v.3, n.38, 1993.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. *Macarrão Preto: futebol e identidade no Brasil*. In: VII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – TERRAS E GENTES, 2000. Salvador. VII Congresso Internacional da Abralic – **Anais**. 2001.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. A descoberta do local. Recorte – **Revista de Linguagem, Cultura e ação social: idéias e práticas**. v.1, n.1, 2004. p.01-04

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra : Livraria Almedina, 1982.

SOUSA, Benefredo de. **Boiada Vai, Máquina vem!...** Pouso Alegre, MG : Tipografia Profissional, 1975.

SOUSA, Benefredo de. **Três Corações adentro**. Três Corações, MG : Gráfica Veritas, 1982.

SOUZA, Eneida Maria de. Sujeito e identidade cultural. **Revista de Literatura Comparada**, n.1, mar.1991, p.34-40.

SUSIGNAN, Geraldo. **O que é música brasileira**. São Paulo : Brasiliense, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. 3.ed. São Paulo : Editora 34, 1997.

VÁRIOS AUTORES. **Alguns sambas enredo das escolas de samba de Três Corações e Conjunto Velha Guarda**. Três Corações, MG :[S.n.], [s.d.]. 1 CD-ROM.

VEREDAS – Formação superior de professores: Módulo 5 – Volume 1/SEE-MG; organizadoras: Maria Umbelina Caiafa Salgado, Glaura Vasques de Miranda – Belo Horizonte: SEE-MG, 2004.

ANEXOS

Anexo 1 HOMENAGEM AO CABO BENEDITO ALVES	54
Anexo 2 FRATTINI, O DONO DA FESTA	55
Anexo 3 SAUDADE... TEMA DE T C	56
Anexo 4 TRÊS CORAÇÕES, SUA ORIGEM, SUA HISTÓRIA	57
Anexo 5 VISITA IMPERIAL	58
Anexo 6 TRÊS CORAÇÕES	59
Anexo 7 CANÇÃO DO CENTENÁRIO	60
Anexo 8 HINO DE TRÊS CORAÇÕES	61

Anexo 1

HOMENAGEM AO CABO BENEDITO ALVES

Samba enredo da E. S. Unidos da Cotia

Autor: Milinho – 1980

Há muitos anos atrás
Entrou para a História de Três Corações
Um jovem cabo e valente
Que deu sua vida
Defendendo nossa nação
E todos devem lembrar
Deste nome varonil
Que trouxe paz e glória
Pro nosso Brasil
E hoje em sua homenagem
Puseram o nome da rua
Cabo Benedito Alves
-Ouvindo a voz do comando
Marcharam aos alemães
E travando a batalha
Seu sangue escorria
E seu corpo estendia no chão
Era um momento de glória
Deste herói que surgiu
Segurando em uma mão
Uma arma e na outra
A bandeira do Brasil
-E todos gozam a paz
Que este bravo herói
Não pôde aproveitar
E na avenida este samba
Enredo é pra te homenagear

Anexo 2

FRATTINI, O DONO DA FESTA

Samba enredo da E.S. Por Acaso

Autores: Cláudio Cunha, Márdio Santana e Tadeu neder – 1980

Recordar

Com o Por Acaso quanto esplendor

Revivendo um passado imortal

Os Ranchos e os Blocos

De nosso Carnaval

O Corso na avenida sempre foi

A alegria do meu povo, foi

E comandando a festa

Surge a figura do Rei

-Sonhei, sonhei, com tanta beleza

Esse passado não esquecerei

-Valeu, Valeu Frattini

Seu esforço não foi em vão

E hoje nossa terra inteira

Samba contagiada

Pela sua animação

-Viva o Rei, viva o Rei (bis)

Ele é levado-da-breca

Que brincou e pintou

Um sorriso na careca.

Anexo 3

SAUDADE... TEMA DE T C

(Victor Cunha)

Quanta saudade de tudo que o tempo levou
Daqueles dias felizes que a vida marcou
Das serenatas saudosas nas noites de lua
Do Rio Verde a passar espelhando o luar...
Dom "Bom Senhor" na Matriz
Do meu grupo na praça
Dos seriados famosos que não voltam jamais
Tudo ficou na lembrança
De uma cidade criança
Que os anos levaram sem volta
Sem nenhuma esperança
Dos carnavais, que saudade!
Dos Blocos no Clube
Dos ranchos e blocos de rua
Na avenida a bailar
Da "Velha Guarda" querida
Em perfeita harmonia
Nos "Balalaikas da vida", como a vida sorria...
Disse Cartola num samba
Que "As rosas não falam"
Mas para mim, simplesmente,
As rosas não ouvem
Elas falando e ouvindo,
Se me escutassem chorar
Pediriam a Deus lá no céu
Para o tempo voltar

Anexo 4

TRÊS CORAÇÕES, SUA ORIGEM, SUA HISTÓRIA

Samba enredo da E. S. Jajumô

Autor: Dimas Resek – 1975

No longínquo labirinto das memórias

Busco encantado uma história

Que originou Três Corações

Desde há muito já morava

Às margens do Rio verde

A tribo dos cataguases

- Certa manhã ao romper da Aurora

Itagibaçu viu seu povo ser vencido

Por um homem destemido

Tomé da costa que chegara

De humanos a escravos

Junto aos negros castigados

Pedem à vida o seu perdão

E assim nasceu a cidade

O ideal sufocou a liberdade

Pelo ouro e a mineração

Findo o ouro veio o gado

Por pouco tempo persistiu

Em poeiras dentre as ruas

O lumiar dos lampiões

Os três lendários boiadeiros

Que amaram JaJuMô

-Terra virgem, terra fértil

Do amarelo ao ouro verde

As três voltas deste rio

A perfeição que Deus criou

Ô ô JaJuMô, Ô ô JaJuMô

Ô ô JaJuMô, Nandeyara abençoou

Anexo 5**VISITA IMPERIAL**

Samba enredo da E.S. Por Acaso
Autores: Tadeu Neder e Paulo Sérgio Arbex – 1975

Minha gente venha ver, a alegria é geral (bis)

Reviver com o Por Acaso a visita imperial

Quando o Imperador

Chegou às terras do Rio Verde

Inaugurou a Ferrovia

Prá destaque dá nossa economia

Houve festa na vila, a alegria foi geral (bis)

Agora nossa boiada, vai de trem pra Capital

-Boiadeiro venha ver, o trenzinho a vapor (bis)

Vem chegando, vem chegando

Trazendo o Imperador

-Até o historiador não esqueceu de relatar

Que o maquinista chorou de emoção

Quando D.Pedro pegou na sua mão

Houve festa na vila, a alegria foi geral (bis)

Agora nossa boiada, vai de trem pra Capital

Anexo 6

TRÊS CORAÇÕES

(José Bananeira)

Três Corações, cidade do Sul
Sul das Minas Gerais
Onde quem nasce fica
E quem chega não sai jamais

Três Corações dos tricordianos
Archanjo, Brasil, Andrade
Nomes que fizeram a história
Desta Terra, oh! Felicidade

Parabéns! Três Corações
Por mais um aniversário
Parabéns! Parabéns!
Já tem um centenário

Três Corações cidade de fé
Terra do rei Pelé
Romeiros com muita esperança
Vão à Aparecida a pé

Três Corações dos atleticanos
Que não aceitam seu time perder
Luta, garra, raça
Vencer, vencer, vencer

Parabéns! Três Corações
Por mais um aniversário
Parabéns! Parabéns!
Já tem um centenário

Anexo 7

CANÇÃO DO CENTENÁRIO

(Antônio Henrique de Paiva)

Você, Três Corações cidade do meu coração
Pedacinho de terra, de carinho e emoção,
Seu nome está escrito nas voltas do nosso rio,
Que é verde de esperança e deságua no infinito.

Três Corações o bom é sentir suas verdades
Que as vezes me machucam, pois terminam em saudades
Exalto toda gente que um dia viu crescer,
Este cantinho lindo onde, eu gosto de viver.

Felicidade não vá embora
A festa dos 100 Anos é agora

Escadas da biquinha, molecagens por aí,
Leilões do padroeiro e foguetes pelo ar,
A banda na praçinha toca um hino de esperança
Recordações bonitas do meu tempo de criança.

Fumaças, chaminés, desde o amanhecer da aurora
Acenam que o progresso vive aqui de hora em hora
Mudamos e crescemos no painel deste cenário,
Cantemos de mãos dadas a CANÇÃO DO CENTENÁRIO.

Felicidade não vá embora
A festa dos 100 Anos é agora

Anexo 8

HINO DE TRÊS CORAÇÕES

Letra: Darcy Brasil
Música: D.C. Doudement

De Goiás eram os três boiadeiros
E do rio as três voltas no chão...
Três violas traziam os tropeiros
- Fundadores do nosso torrão

Ao deixarem esta terra morena
Três Marias deixaram a chorar:
É Jacira, é Juçara, é Moema
De olhos verdes, das cores do mar

Rezam as lendas que velhas missões
Paladinas de Deus e da Fé,
Consagraram estes três corações
A Jesus, a Maria e a José

Nestas serras de doces colinas
Sob um céu sem igual, sempre azul
Foi crescendo a Princesa de Minas
- O recanto mais belo do Sul

Refrão:

Vinde ver, brasileiros do Leste
E do Sul, ou de outros rincões
A beleza que doura e que veste
A cidade de Três Corações