

HISTÓRIA

EM
DEBATE

ANAIS DO XVI^º SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS
PROFESSORES DE HISTÓRIA - RIO DE JANEIRO, 22 A 26 DE JULHO DE 1991.

HISTÓRIA EM DEBATE

Problemas, Temas e Perspectivas

ANPUH: 30 anos

CNPq

InFour

Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade

Algumas Interpretações (1926-80)

Arnaldo Daraya Contier

"Les beaux vers portent en eux leur mélodie"
(Lamartine)

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a História nova da Música visam, de um lado, analisar a linguagem em seus aspectos técnicos-estéticos e, de outro, discutir as razões políticas, ideológicas, econômicas da utilização de uma obra e a sua respectiva decodificação por um determinado grupo ou segmento social numa formação histórica "cronologicamente" determinada.

Os sentidos enigmáticos e polissêmico dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de **escutas** ou **interpretações** - verbalizadas, ou não - de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir dessas concepções, a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas "escutas" (conflitantes, ou não) nos decodificadores de sua mensagem, pertencentes às mais diversas sociedades, de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico.

Constata-se, portanto, a exteriorização da música no momento de sua execução pelo(s) intérprete(s) nas sociedades capitalistas, ou não, possibilitando, dessa maneira, a criação de novas relações sociais ou estéticas. As possíveis conexões entre compositor + obra/intérprete(s)/"público(s)" estabelecem-se no âmbito de uma teia de significantes a significados de colorações literárias, religiosas, antropológicas, ideológicas, políticas, econômicas, psicanalíticas, semióticas, biológicas, históricas.

As transformações históricas da sociedade brasileira e as diversas mudanças estético-sociais da música, durante o século XX, implicaram no

surgimento de trabalhos escritos pelos intelectuais partidários de autonomia total ou relativa de uma peça musical em face de outros campos de conhecimento ou preocupados com a sua utilização pelos ideólogos do Estado Novo e pela indústria cultural no momento da “crise” da chamada economia colonial, por exemplo.

Verifica-se, a partir dessas transformações, o surgimento consciente de uma produção historiográfica fundamentada numa leitura bipolarizada (interdisciplinar) do signo musical: literatura e música; sociologia e música; ideologia, política e música; história e música; indústria cultural e música.

Neste estudo, essa produção de natureza interdisciplinar, foi agrupada em três tendências principais:

1^a) análises descritivas do “fato musical” e o enaltecimento dos “varões ilustres” (os chamados “gênios” da criação artística conforme a tradição musicológica alemã do século XIX: romantismo e positivismo);

2^a) ensaios-problemas fortemente influenciados pelas teorias de T. W. Adorno, Umberto Eco, Antonio Gramsci, Edgar Morin, Roland Barthes, entre outros;

3^a) análises realizadas pelos historiadores de ofício (pouquíssimas reflexões).

De acordo com os critérios metodológicos estabelecidos pelo “Grupo dos Annales” (fundado em Paris, em 1929), a História passou a ser considerada uma “ciência” com uma vocação implícita para o campo da interdisciplinariedade. Lucien Febvre, em alguns de seus textos, criticava o isolamento do historiador em face aos “progressos” nos mais diversos tipos de pesquisas desenvolvidas nas áreas de Sociologia, Geografia, Demografia, Economia, Lingüística e, em função dessa “solidão” constatava a excessiva compartimentação do conhecimento histórico.

A partir dos anos 40, os historiadores franceses, ligados ao “Grupo dos Annales” exerceram uma forte influência nas pesquisas realizadas nas universidades brasileiras. Entretanto, o conceito de interdisciplinariedade a ser repensado no campo da História e das Artes, em geral (teatro, cinema, música, pintura, iconografia) não provocou nenhuma reflexão teórica, metodológica ou empírica pelos historiadores franceses.

No Brasil, a ambigüidade do signo sonoro devido a razões conjunturais e históricas, tornou-se objeto de investigação de pesquisas realizadas pelos literatos, antropólogos, sociólogos, cientistas, políticos, jornalistas, semiólogos, biólogos e, raramente, pelos historiadores de ofício.

I - MÚSICA E INTERDISCIPLINARIEDADE: ALGUMAS REFLEXÕES HISTÓRICAS

“... os estudos históricos sobre o imaginário são um exemplo bastante bom de atual redistribuição das cartas entre a história e as ciências sociais, de um lado, e entre a história e as histórias... de literatos e estetas de outro. Terrorismo do historiador hodierno? Sem dúvida não, antes exigência contemporânea do tempo como dimensão mestra de qualquer pesquisa sobre o homem e sobre as sociedades humanas.”

(Evelyne Patlagean)

A produção “historiográfica” sobre a música no Brasil intensificou-se a partir do debate sobre a construção de discursos sobre o modernismo (anos 20). As publicações de alguns ensaios⁽¹⁾ escritos “no calor da hora” por Renato Almeida, Mário de Andrade e Graça Aranha prendiam-se, consciente ou inconscientemente, às novas concepções sobre: a) brasilidade; b) identidade nacional e cultural; c) o folclore como símbolo da “fala do povo” a ser pesquisado e “aproveitado” pelo compositor erudito em suas obras; d) a modernidade musical fundamentada nas concepções de: Arte Pura; polifonia; polirritmia; polimodalidade; novas pesquisas timbrísticas.

Fundamentalmente, esse ensaístas (literatos-historiadores) procuravam enaltecer os compositores do “passado” (século XIX) ou do “presente” (décadas de 1920 e 30), a partir de um “programa” baseado na nacionalização da arte musical. Por esse motivo, baseavam-se numa concepção evolucionista e teleológica da História, desde as práticas artísticas introduzidas pelos jesuítas (cantos monódicos ou polifônicos importados da Europa), durante o século XVI, até concretizar-se através da transfiguração da tradição popular no campo da música nacional erudita. Esses intelectuais almejavam declarar a independência musical do Brasil em face dos pólos culturais europeus no momento da concretização do projeto modernista.

A fase nacionalista caracterizou-se conforme Renato Almeida e Mário de Andrade pela criação “coletiva” de um grupo de compositores preocupados estética e culturalmente com esse “momento-síntese”, definido como o ponto culminante de toda a História da música no Brasil. Por essa razão, Renato Almeida, autor da *História da Música Brasileira* (1926), considerava a obra villalobiana como um “sintoma” do surgimento do “homem novo”, capaz de criar obras intrinsecamente “comprometidas” com o caráter nacional do brasileiro, sob o ângulo musical. Mário de Andrade, em contrapartida, defendia a vinda de um Messias - músico somente, numa fase chamada de cultural ou nacional, momento histórico e utópico, caracterizado pela “liberdade estética” do artista⁽²⁾.

Implicitamente, sob matizes muito tênues, Mário de Andrade e Renato Almeida “explicaram” o surgimento da Nação com a independência política ocorrida em setembro de 1822. Entretanto, essa “Nação” sob o ponto de vista cultural, somente começou a ser esboçada, conforme os intelectuais, a partir do fim da Primeira Guerra Mundial (1918), com o Centenário da Independência e a Semana de Arte Moderna (1922). Por esse motivo “histórico”, esses ensaístas admitiam a inexistência de um “povo brasileiro”, durante os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, devido à compartimentação dos valores culturais mantidos entre os “brancos”, os “negros” e os “indígenas”. De acordo com esta interpretação da História, os compositores brasileiros foram “obrigados” a escrever suas obras baseando-se nos princípios estéticos adotados por F. Liszt ou G. Verdi, ou ainda, por R. Wagner. Os aspectos veristas ou “italianos” presentes na obra de Carlos Gomes passaram a ser explicados pelo conceito de “internacionalismo musical” devido à ausência no Brasil de uma tradição popular e nacional capaz de “determinar” uma outra diretriz técnico-estética “autóctone”. Assim, a indecisão de uma raça⁽³⁾ provocou a construção de obras “alienígenas” escritas pelos mais diversos autores do século XIX.

Esses literatos e musicólogos acreditavam na existência “real e concreta” de condições históricas capazes de provocar um desencadeamento de uma “cruzada” em prol de um “segundo descobrimento do Brasil”: a música como “reflexo” das mais diversas falas populares antropofagicamente internalizadas no “povo brasileiro”, visto como a síntese de todas as etnias e nacionalidades (negros, brancos, amarelos, portugueses, italianos, espanhóis...)

Os sons produzidos pelo “povo” em suas cantigas de roda, Folias de Reis, cantos de trabalho, Bumba-meu-boi foram decodificados pelos modernistas (literatos e músicos) como símbolos de um projeto utópico a ser concretizado, futuramente por um grupo de compositores solidários com os critérios metodológicos esboçados por Renato Almeida e Mário de Andrade. E o despertar do gosto de um “público” hipotético em face da aceitação desses novos sons foi pensado pelos intelectuais modernistas, a partir de um amplo projeto, de matizes pragmáticos, que deveria se apoiar nas seguintes práticas:

1ª) implementação de uma ampla reforma pedagógica nos currículos e nos programas das escolas de música do país, incluindo novas disciplinas capazes de envolver alunos e professores em torno da “brasilidade musical”;

2ª) motivação de empresários e intérpretes no sentido de incluir nos programas de teatros, salas de concerto, peças de autores brasileiros e nacionalistas;

3ª) introdução nas escolas primárias e secundárias o ensino de música, de colorações folclóricas e cívicas, para despertar nas crianças o gosto pela música brasileira;

4ª) mediante a publicação de críticas nos jornais, induzir os responsáveis pelos programas das rádios e pela seleção de repertórios pelas empresas do disco no sentido de substituir as chamadas músicas ligeiras e popularescas de “baixo teor estético” pelas peças cultas de autores modernistas.

Esses enfoques temáticos e técnico-estéticos, formulados pelos historiadores-literatos modernistas, ora transfiguravam-se numa proposta marcadamente estética (busca do “som nacional”, puro e livre), ora metamorfoseavam-se num projeto ideológico, quando interpretavam o momento histórico (décadas de 20 e 30) como o símbolo atraso econômico, filosófico, cultural do Brasil. Nessa fase de transição histórica, chamada pelos modernistas de “construção” de um programa cujo teor estético, sob o ponto de vista de experimentação, não deveria igualar-se às obras dos chamados “gênios” da História da Música, como Johann Sebastian Bach ou Wolfgang Amadeus Mozart, considerados “seres sem pátria”. Somente após a “superação” atraso, tornar-se-ia possível criar uma música nacional, esteticamente livre.

Entretanto, o ponto nodal desse dilema fundamentava-se na pesquisa folclórica - o popular na cultura - e a sua transfiguração no campo da Arte Pura - o nacional da cultura erudita pelos compositores envolvidos com a construção de uma música brasileira. Essas concepções de cultura e de História foram mantidas durante as décadas de 40, 50 e 60 pelos historiadores e pelos artistas brasileiros⁽⁴⁾.

Paradoxalmente, a criação do chamado “som nacional” continuou representando uma incógnita, sendo decifrado, ora sob o ângulo do significado (historiadores), ora sob a perspectiva do significante (compositores). Alguns compositores, como por exemplo, Camargo Guarnieri, julgaram-se os únicos “proprietários” dessa herança cultural, procurando definir a ambigüidade do signo, a partir do significante, a fim de provar genérica e “confusamente” a concretização do “som nacional” em suas respectivas obras⁽⁵⁾, realizando, assim, o sonho de Mário de Andrade a respeito da chegada do Messias-músico.

Nos fins dos anos 60 e início dos anos 70, essa herança cultural oriunda do modernismo, fragmentou-se a partir de uma série de pesquisas, ensaios de autores que passaram a interpretar a chamada história da música no Brasil,

sob novos enfoques teórico-metodológicos. Essa diversificação de temas e problemas em linhas gerais, pode ser explicada, sob o ponto de vista histórico, a partir das seguintes hipóteses:

1ª) a formação do chamado “Grupo Música Nova” (1961-3 a 81-2) constituído pelos compositores Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, entre outros, introdutores de novos problemas técnico-estéticos (sistema dodecafônico, serialismo) e, num segundo momento, político (a arte engajada conforme pressupostos marxistas-leninistas - H. Eisler);

2ª) a atuação contundente dos poetas concretos no campo da música erudita e popular (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) - Tropicalismo -, colocam em xeque o folclore como a principal fonte de inspiração do artista;

3ª) a criação de Departamentos de Música em algumas Universidades (UnB; USP; UNICAMP; UNESP) e a contratação de alguns professores não envolvidos diretamente com a estética villalobiana: W. C. de Oliveira; M. Phillipot; G. Mendes (anarquismo-dadaísmo); Jorge Antunes;

4ª) a divulgação de autores por alguns professores de sociologia, política, filosofia, semiótica e a instauração de debates de obras desses teóricos envolvidos com as mais diversas interpretações sobre a música popular e a indústria cultural; a verbalização do canto como instrumento de legitimação de matizes ideológicos dominantes, as possíveis conexões entre lírica e contraponto favorecendo, assim, o afloramento de novos trabalhos acadêmicos⁽⁶⁾;

5ª) a divulgação de peças musicais, ainda desconhecidas pelos alunos de composição e pelo público em geral, de autoria de Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Erik Satie, K. Stokhausen, Jonh Cage, Pierre Schaeffer, Pierre Boulez, Hanns Eisler, Xenakis, Luciano Berio.

Esses novos enfoques favoreceram a elaboração de trabalhos interdisciplinares, consciente ou inconscientemente, marcados por uma conjuntura histórica favorável, porém, ainda presos à bipolarização do conhecimento, envolvendo duas áreas: literatura/música; sociologia/música; ciência política/música; história/música; jornalismo/música; semiótica/música; antropologia/música.

Pretende-se, a partir dessa análise globalizante, na parte II indicar algumas interpretações afloradas no bojo do movimento modernista de 1922 e, na parte III, analisar, sucintamente, algumas reflexões no campo da interdisciplinaridade e realizadas por literatos, sociólogos, cientistas políticos, historiadores. Num próximo trabalho, objetiva-se analisar a produção historiográfica de intelectuais oriundos das áreas de musicologia, etnomusicologia, semiótica, história e estética, filosofia, jornalismo, antropologia, crítica literária.

II - OS FUNDADORES: RENATO ALMEIDA E MÁRIO DE ANDRADE (MÚSICA E MODERNISMO)

"... ouçamos as vozes da terra e criaremos o ritmo de nossa arte, profunda e imortal. As enxertias só produzem monstros."

(Renato Almeida, 1926)

Em 1926, Renato Almeida publicou o primeiro manifesto-programa - **História da Música Brasileira** - em defesa da criação de uma Arte Nacional Culta⁽⁷⁾.

De acordo com Renato Almeida, a natureza exuberante da "sinfonia da terra" brasileira⁽⁸⁾ caracterizava-se pelas suas: imensas florestas virgens; variedades de bacias fluviais; riquezas minerais e abundância de espécies da fauna e da flora. Em contato direto com essa natureza, o observador poderia ouvir os mais diversos sons consonantes ou dissonantes e visualizar cores matizadas em tonalidades "fortes" e "suaves" irmanadas "... numa surpreendente harmonia"⁽⁹⁾. Assim, a música brasileira internalizava-se "concreta e historicamente" no âmbito desse universo "selvagem". Entretanto, não havia sido "descoberta" pelo homem culto devido à preservação das tradições metropolitanas pelo português conquistador, nostalgicamente envolvido com as suas "raízes": "... enquanto ressoarem nos seus ouvidos as vozes da natureza, aperta-lhes o coração na nostalgia de amesquinhadados. Esse é o fundo da tristeza da psique brasileira"⁽¹⁰⁾.

Implicitamente Renato Almeida incorporava o ideal de Cícero - "A História é mestra da vida" - para ensinar às futuras gerações de compositores, princípios metodológicos básicos para a criação de uma arte nacional. Por essa razão, recuperava noções romântico-conservadoras sobre os ideais de "Nação"; "natureza"; "comunidade"; "raízes populares autênticas"; "a música como símbolo da fusão de três raças tristes"; "o povo brasileiro é musical em sua essência"; "Nação rica + folclore musical + Brasil" x "Nações mudas e frias".

E, advertia, autoritariamente, sobre os possíveis não seguidores de sua proposta: “... os que desprezarem não construirão nada de definitivo, porque fora do meio as obras são precárias”⁽¹¹⁾.

O pensamento do Autor da **História da música brasileira** oscilava entre alguns ideais iluministas e românticos. De um lado, considerava o “povo” atrelado à noção de bondade e de rusticidade e, de outro, à de “bárbaro, desordeiro, preguiçoso”. A primeira noção predominava em suas **análises musicais**: “o samba é de variedade infinita e suas cadências sincopadas e vivas têm caráter absolutamente **inconfundível**”⁽¹²⁾. E, a segunda, conforme a sua **visão conservadora**, “integralista” e elitista da sociedade, alertava sobre a “... **mentalidade rudimentar e grosseira do negro brasileiro**”⁽¹³⁾, por exemplo.

Assim, o tema sobre o modernismo musical nacionalista foi construído a partir de uma determinada interpretação de História, de cultura e de duração do som (ritmo). Tornando-se na obra de R. Almeida uma “verdade inquestionável” caracterizada pela fase nacionalista a ser concretizada, consistindo, portanto, no único caminho possível a ser trilhado pelo artista brasileiro.

A partir dessa concepção, Renato Almeida julga toda a História da música desde o século XVI, como um “desvio” ou uma “aproximação individual” de determinados compositores em face de seu projeto ser criado coletivamente num futuro próximo.

O ponto nodal dessa interpretação incidia na passagem entre o imaginário do homem natural preso a rituais folclóricos diversos - reisados, bumba-meu-boi, cantigas de roda - e a sua transfiguração na obra do homem cultural, capaz de “deglutir” todas essas “falas populares” numa obra “pura” (como, por exemplo, **Os Choros**, nº 10, de autoria de Heitor Villa-Lobos).

Em sua essência, Renato Almeida defendia a pesquisa das manifestações dionisíacas diversas (o Carnaval, por exemplo) e o seu “aprisionamento” pelo homem culto, a partir de regras apolíneas, oriundas da tradição técnico-estética ocidental; sistema tonal; “blocos sonoros dissonantes”; ritmos sincopados (brasilidade); polirritmia; polimodalidade; suítes; sinfonias; óperas. Ou seja, o compositor deveria “harmonizar” os sambas, por exemplo, cantados e dançados pelas “**multidões inquietas, doidas e estasiadas de prazer...**”⁽¹⁴⁾ com a tradição cultural, religiosa (Catolicismo) e com a música pura e clássica.

Conforme esses pressupostos, Renato Almeida aponta alguns “desvios” ou “descaminhos” cometidos pelos compositores do passado como, por exemplo, do século XIX: a) Padre José Maurício Nunes Garcia visto como “... **um filho exilado da música clássica e sua ascendência está no formidável**

Bach, Mozart e Haydn”⁽¹⁵⁾; b) “...com a inspiração singular e colorida e possuindo o sentido da natureza, da graça e do pitoresco, como qualidades excelentes, Carlos Gomes poderia ter tido⁽¹⁶⁾ o papel de José de Alencar na nossa literatura afirmando a independência musical do Brasil”⁽¹⁷⁾ “... prejudicou-o porém, a escola de ópera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra, ou comprimí-las nos modelos de arte, sacrificando a intenção da forma...”⁽¹⁸⁾. E, em contrapartida, indica algumas “aproximações”: a *Série brasileira* de Alberto Nepomuceno “... na nossa música tem um lugar em relevo e foi a primeira expressão da harmonia entre o meio e a cultura, de que há de resultar a grande arte brasileira...”⁽¹⁹⁾ e os *Choros* de Villa-Lobos.

Entretanto, conforme R. Almeida, as experiências nacionalistas no “passado” (de 1500 a 1926) definiam-se pelas suas atitudes individuais e esporádicas. Defendia a pesquisa do inconsciente coletivo do povo brasileiro como fonte de inspiração para a criação de uma escola artística coletiva, homogênea e hegemônica; “... a nossa música não tem filiações no Brasil, não temos mestres nem discípulos. São vozes isoladas, a cujo influxo nenhuma outra entoa, na sua disparidade absoluta...”⁽²⁰⁾.

Para Renato Almeida, “ser moderno” implicava adaptar-se psicológica e culturalmente a um determinado “momento histórico”. Entretanto, essa liberdade do compositor não poderia ser “indeterminada” em tempos e espaços históricos diferenciados. Na realidade, competia ao compositor nacionalista brasileiro harmonizar a tradição cultural do “povo” com os seus pressupostos técnico-estéticos, deixando de lado, certos “avanços” no campo da linguagem indicados pelas vanguardas européias: “... não temos que ser modernos à Satie, ou à Schoenberg, mas modernos dentro de nossas forças e de nossa sensibilidade...”⁽²¹⁾.

O projeto pedagógico-pragmático direcionado para a criação de uma escola hegemônica de composição no Brasil também incidiu numa preocupação voltada para a formação de um novo gosto a ser incorporado pelo “público”, ainda acostumado a decodificar obras de autores clássicos e românticos europeus. Para Renato Almeida era necessário acabar com o atraso econômico, filosófico, cultural do país, mediante uma ampla reformulação do sistema educacional e da interferência do Estado na programação dos teatros, dos rádios, ou de seu apoio no sentido de editar livros e partituras, pois o principal decodificador das novas mensagens musicais deveria dirigir-se para o próprio “povo”, ainda “contaminado” por um gosto “não-aprimorado”: “... há a perturbação do estrangeirismo, que é o elemento de corrupção digno de nota, e as preocupações infecundas de escolas, que queremos transportar para nosso meio, alheio a tais quisílias.”⁽²²⁾

"... mas nesse caso um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre o assunto chinês, música da tal chamada de universal faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E, socialmente, o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Strawinsky e Kandinsky."

(Mário de Andrade, 1928)

Mário de Andrade, em seus trabalhos escritos sobre a História da música no Brasil (1926-37)⁽²³⁾, defendia o folclore como a principal fonte de pesquisa e de reflexão estética de um compositor preocupado com a criação de uma música nacional.

Em seu texto - "Evolução social da música brasileira"⁽²⁴⁾ -, Mário de Andrade periodizou a História em três momentos distintos:

1º "Deus": caracterizado pelo domínio da música religiosa de ordem européia, sem nenhuma originalidade estética ou social;

2º "Amor": fase iniciada logo após a independência política de 1822, momento histórico marcado pelo internacionalismo musical, ou seja, devido ao "divórcio" estabelecido entre Estado e povo, os compositores foram **obrigados** a exilar-se sob o ponto de vista estético, passando a imitar modelos alienígenas (F. Liszt, G. Verdi, R. Wagner);

3º "Nacionalidade": iniciado no pós-guerra (1918) e caracterizado pelas tentativas de utilização de fontes populares na criação artística erudita.

Conforme Mário de Andrade "ser moderno" no Brasil, em 1930, significava retomar algumas lições do "passado", em especial, a partir de uma concepção teleológica e evolucionista da História como, por exemplo, eleger o "classicismo" como o "apogeu" de toda a história da música, devido à concepção de arte pura, dominante durante o século XVIII europeu: *"... não são os homens do século mais geniais que os dos outros séculos. A música é que se tornara mais perfeita e obrigava os compositores a uma maior perfeição. Ao passo que os preconceitos e falsificações estéticas da música romântica diminuem o valor, irregularizam muito a produção musical do século XIX e os compositores menores do Romantismo nos parecem, quando não insuportáveis, no geral destituídos de interesse."*⁽²⁵⁾

Entretanto, em sua defesa das “falas populares”, como critérios metodológicos para a criação de uma escola brasileira de composição, Mário explicava o romantismo no Brasil como algo originário da própria natureza “exuberante” e “selvagem”, exteriorizando-se nos brancos e negros certos traços melancólicos ou tristes, anteriormente à penetração “oficial” dessa tendência estética, a partir de 1830... Assim, concretamente, já haviam sido produzidos entre os segmentos populares “seres autenticamente românticos”. Porém, com o golpe instaurado pela elite em setembro de 1822, ocorreu, conforme Mário, o surgimento de um Estado como a figura de ficção, provocando uma “ruptura” entre a Nação consolidada politicamente e o restante do “povo brasileiro”.

De acordo com esse determinismo histórico, somente alguns compositores, durante o século XIX e inícios do XX, conseguiram captar alguns traços das falas populares abafadas, num primeiro momento, pela elite agrária e, num segundo, pelos poetas simbolistas e parnasianos. À guisa de exemplificação, Mário ora criticava os traços veristas na obra de Carlos Gomes, ora enaltecia a “violência imprevista e admirável” sedimentada nas “notas exuberantes da terra americana”⁽²⁶⁾ em algumas músicas do compositor campineiro. Entretanto, Mário criticava o “aproveitamento” da cultura popular pelos compositores românticos que procuravam aproximar o som da palavra, escrevendo obras de colorações descritivas e programáticas. Em oposição a essa atitude dos compositores românticos, Mário defendia o gosto do povo pela música pura devido à sua função social interessada: “... o povo é no geral brutalhão em suas manifestações: chora gritando, aplaude berrando, briga a pau. Os românticos deformam isso pela especialização do sublime, do grandioso, do violento.”⁽²⁷⁾

O resgate histórico de Mário de Andrade em face do chamado “ruim esquisito”, como símbolo de alguns traços de brasilidade em algumas músicas de autores românticos, prende-se à sua concepção romântico-positivista do herói ou do gênio na História. Em 1930, era praticamente impossível negar a importância estética do “universal” Carlos Gomes, mas, em contrapartida, era viável explicar *O Guarani* ou *Lo Schiavo* como obras “datadas” esteticamente, não devendo portanto servir de modelos para os compositores interessados na criação do “som nacional”. De acordo com Mário de Andrade, “ser moderno e nacional” significava, durante as décadas de 20, 30 e inícios dos anos 40, romper musicalmente com a “subserviência da Europa”⁽²⁸⁾. Mário se aproximava, assim, do pensamento de Renato de Almeida sobre as experiências nacionalistas e solitárias empreendidas por Carlos Gomes, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, vistas como: “... tentativas esporádicas e individuais (...) Mas no meio de tudo isso a arte nossa perseverava fundamentalmente

européia, mesmo entre os nacionalistas que se interessavam pela representação musical da coisa brasileira”.⁽²⁹⁾

Constata-se nos textos escritos por Mário um pragmatismo implícito, muito semelhante às hipóteses ventiladas por R. Almeida sobre a criação de uma escola hegemônica de composição no Brasil. Entretanto, a discussão de Mário sobre a chamada “fase cultural ou nacional” levantou uma série de dúvidas sobre as intrincadas relações entre a criação artística e a História. Ou seja, a partir da pesquisa rigorosa do material folclórico, o artista nacionalista deveria, futuramente, atingir uma fase “esteticamente livre”, sem nenhum compromisso direto com os referidos materiais ou fontes primárias.

Essa concepção utópica em busca do “som nacional”, fundamentava-se numa visão de linguagem, de estética, de pesquisa e de História atrelada à idéia de “progresso” ou de “aperfeiçoamento constante” do compositor a fim de tornar-se futuramente um “gênio” ou um artista “universal, sem pátria”. Para Mário de Andrade, essa metamorfose do compositor nacionalista num compositor nacional concretizar-se-ia no âmbito de uma conjuntura histórica extremamente favorável:

1º) o compositor dominando com absoluta segurança e rigor todos os princípios técnicos da linguagem musical;

2º) o total desaparecimento de compositores envolvidos com o “modismo” no sentido de realizar verdadeiros pastichos de temas folclóricos em suas obras;

3º) o policiamento cultural, a ser exercido pelos “críticos-censores” capazes de implodir o domínio de relações de clientelismo, paternalismo e de camaradagem existentes no meio artístico brasileiro entre compositores / intérpretes / burocratas / críticos / professores / editores / empresários dos setores discográfico e cinematográfico...

Em síntese, Mário defendia: 1) a pesquisa rigorosa, sob os pontos de vista técnico, metodológico e teórico, da cultura popular (folclore), a ser transfigurada, esteticamente, por um grupo significativo de compositores; 2) a diluição do “popular” no “nacional” através de um processo de natureza antropofágica, exterminando os “regionalismos” e “internacionalismos” numa linguagem síntese caracterizada pela fusão de ritmos, formas, timbres, oriundos da polifonia, da habanera, do tango, do maxixe ou do bumba-meu-boi, por exemplo; 3) a música pura, autônoma, não descritiva. E, paralelamente,

negava: 1) o exotismo (por exemplo, músicas baseadas em ritmos sincopados como símbolos da brasilidade); 2) o ufanismo e o populismo (obras grandiloqüentes, de colorações descritivistas); 3) a simples imitação de modelos externos ou internos (os chamados pastichos de temas folclóricos).

III - A FRAGMENTAÇÃO

"... mais l'auditeur est lui-même par les discours que son époque, son milieu ou sa société tiennent sur la musique (en ce sens, le texte musical procède de l'histoire, mais aucune histoire ne l'épuise. Son écoute s'inscrit dans un contexte socio-culturel qui la détermine en partie..."

François Escal (1979)

3.1 Música popular, ideologia e crítica literária

"... irmãos no mesmo esperar que um dia se mude a vida em tudo e em todo o lugar."
("Ventania" - Geraldo Vandré e Hilton Acioly)

Com a efervescência musical dos anos 60, muitos intelectuais escreveram artigos, ensaios, textos jornalísticos sobre: a Bossa Nova; a Jovem Guarda; o Movimento da Música Popular Brasileira (MMPB) e o Tropicalismo.⁽³⁰⁾

As principais motivações dessa produção podem ser explicadas, a partir de duas hipóteses principais: 1ª) o texto verbalizado da canção como veículo de divulgação e instrumentalização de um ideal político e 2ª) o debate em torno da arte politicamente engajada.

Em 1968, Walnice Nogueira Galvão escreve no "calor da hora" um artigo polêmico sobre MMPB. A autora, de um lado, critica superficialmente a retomada da tradição cultural-marcha, sambão, modinha, frevo pelos compositores Edu Lobo, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, distanciando-se das inovações propostas pela Bossa Nova e, de outro, sob o matiz literário, a recuperação pelos intelectuais-militantes de alguns temas sobre os ideais de "anti-imperialismo"; "povo"; "nacionalismo"; "revolução" a fim de retratar, sem mediações, a chamada "realidade brasileira". Em suas canções, em geral, esses compositores enalteciam as figuras do boiadeiro, do cangaceiro, do retirante, do violeiro, do menino pobre da cidade, do chofer de caminhão, do

sambista, do operário⁽³¹⁾. O nacionalismo marxista, implícito nessas canções opunha-se ao ufanismo dos anos 30 e 40 (exaltação das belezas naturais do País ou enaltecimento da ideologia do trabalhismo).

Essa dicotomia, conforme W. N. Galvão espelha-se, com nitidez, no nacionalismo ufanista presente no *Luar do Sertão*, de autoria de Catulo da Paixão Cearense e no nacionalismo de esquerda implícito na canção *Disparada* - de Geraldo Vandré.

Fundamentalmente, o ponto nodal da análise de Walnice N. Galvão incide no debate sobre os matizes ideológicos explícita ou implicitamente (alegorias, metáforas) indicados pelos compositores do MMPB em suas mais diversas obras. Paradoxalmente, a autora envolveu-se numa determinada interpretação da História, da arte e da política para tecer críticas contundentes em face dos sons e palavras veiculadas pelo MMPB: na realidade, exigiu desses compositores temas mais pertinentes sob o ponto de vista político e imediato e, não os "gritos parados no ar...", num momento histórico próximo à instauração do AI-5 pela ditadura militar. Para a autora "... entre a denúncia e a proposta se coloca a mediação de uma nova mitologia. E esta nova mitologia assume o gesto de uma proposta falsa..."⁽³²⁾.

Essa nova mitologia restringia-se a um imaginário sobre "o dia que virá" que se transfigurava ora, no "dia que vai chegar"; ora, no "dia que vem vindo"⁽³³⁾. As escutas de Walnice das músicas escritas por Sérgio Ricardo, Oduvaldo Viana Filho, Canapiam, Ruy Guerra, Gilberto Gil, Gianfrancesco Guarnieri, Caetano Veloso, Geraldo Vandré foram "interpretadas" a partir de suas concepções de ideologia, de política, de História e de crítica literária. Para a autora, por exemplo, a música *O dia que virá* de G. Vandré simbolizava o abandono do homem como sujeito da História, transformando "o dia" num "ser" dotado de "vontade e movimento"⁽³⁴⁾. Assim, esse tipo de canção de natureza, aparentemente revolucionária, induzia os seus possíveis decodificadores à adotar atitudes "imobilistas" e "espontaneistas". A autora ilustrou essa mitologia em sua análise sobre a canção *Ventania* de Geraldo Vandré e Hilton Acioly, onde a vida desempenhava o papel de sujeito da História, enquanto "o dia" prendia-se a uma "indeterminação histórica".

Nas obras de Caetano Veloso, por exemplo, *O Dia*, de acordo com Walnice Galvão, aflorava como uma instância de "... mitologia privada e não mais ao de uma mitologia coletiva"⁽³⁵⁾. Na realidade, os compositores do MMPB defendiam uma utopia revolucionária a ser concretizada num futuro próximo, dispensando, portanto, a ação do autor "militante" e de seus possíveis ouvintes (universitários e intelectuais liberais) de uma luta em prol da real transformação política e imediata da realidade histórica: "... em suma, não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consolo, divulgação

ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção do MMPB propõe a si mesma. E todas essas finalidades se reduzem a uma só, que é a consolação... Todas elas são nobres, fraternas e avançadas; consolar os que sofrem, anunciar o futuro, preparar o futuro. Assim, o autor e ouvinte são reasssegurados de seu papel importante na história".⁽³⁶⁾

De acordo com Walnice Galvão, o eixo temático-político dessas canções deveria privilegiar o "homem como sujeito da História", condição "sine qua non" para a promoção de uma real transformação do mundo. Essa nova mitologia proposta pelos compositores ligados ao MMPB restringia-se, em sua essência, a um "fatalismo conservador"⁽³⁷⁾.

Implicitamente, o debate sobre música popular e ideologia, durante a década de 1960, proposto por W. N. Galvão polarizou-se em torno da dicotomia "ser revolucionário" / "ser conservador". Entretanto, a autora não discutiu as razões históricas da utilização de metáforas e alegorias pelos compositores fortemente "vigiados" pelas censura da ditadura e, além disso, os seus possíveis compromissos em face da política dos Centros Populares de Cultura, das diversas fragmentações do PCB e dos critérios estabelecidos pela IIIª Internacional. Ou ainda, as diversas interpretações sobre a herança cultural oriunda do modernismo brasileiro (anos 20 e 30), ainda muito presentes, em algumas obras desses compositores, sob as instâncias técnico-estéticas e ideológico-políticas.

Paradoxalmente, as interpretações da História sob a ótica do marxismo-leninismo, podem ser pensadas a partir de uma concepção de "progresso" a ser alcançado, linearmente e em "etapas" (alguns compositores) ou numa espiral capaz de "acelerar" o processo revolucionário (Walnice Galvão).

Além disso, como exigir o surgimento de uma canção semelhante a *La Marseillaise*, num momento onde Carcará simbolizava um grito de guerra de setores da intelectualidade e do público dessa época? Ou ainda, como explicar *Disparada* (de Geraldo Vandré) deixando-se de lado as estruturas rítmico-melódicas e a interpretação expressiva do cantor Jair Rodrigues?

3.2 Literatura e música erudita

"... Mas se, ao teorizar sobre a poesia, o escritor incluía de maneira decisiva nas formulações poéticas o lastro da sua formação musical, muitas vezes, os tratar de temas musicais aparentemente nada literários, vemos subitamente ressoar neles problemas de sua poética."

(José Miguel Soares Wisnik, 1974)

Literatura e música representaram, durante séculos, práticas artísticas altamente significativas nos mais diversos tipos de culturas e sociedades.

A música inter-relaciona-se com a literatura sob ângulos diferenciados: conteúdo geral ou parcial de um romance; tema ou sujeito de uma obra, entre outros.

O tema literário pode representar, aparentemente, uma oposição radical em face do tema musical. Essa oposição, de um lado, aflora por exemplo no chamado conteúdo **preciso e rigoroso** do tema literário - o amor, a morte - e, de outro, a chamada imprecisão ou ambigüidade do signo sonoro, definido pela sua assemantividade e pela sua indeterminação conotativa⁽³⁸⁾.

Apesar da existência de tendências estéticas fundamentadas em concepções de música como uma "arte autônoma", "sem nenhum significado expressivo", podem-se captar em muitos romances e poesias de H. Balzac, C. Baudelaire, Mário de Andrade, - metáforas e alegorias de colorações essencialmente musicais. À guisa de exemplificação, o romance "Consuelo" de Georges Sand, século XIX, apresenta uma estrutura de natureza musical e uma narrativa bipolarizada em torno de duas personagens de ficção (inventadas ou não), entretanto, muito semelhantes às práticas artísticas e políticas de Haydn e Pórpura nas cortes européias, durante o século XVIII.

Em 1974, José Miguel Wisnik apresentou uma pesquisa pioneira a respeito dessa problemática⁽³⁹⁾. Nesse trabalho, o autor analisou, de um lado, os poemas incluídos no "Prefácio Interessantíssimo" de Mário de Andrade a fim de estabelecer conexões entre os princípios harmônicos e polifônicos utilizados pelos compositores e as suas respectivas aplicações pelos poetas e, de outro, músicas de Villa-Lobos executadas durante a Semana de Arte Moderna de 22 e a "presença" implícita de aspectos literários em algumas dessas obras.

A partir das aplicações nos poemas de princípios oriundos da polifonia (simultaneidade, por exemplo), J. M. Wisnik explica as razões técnico-estéticas incorporadas por Mário de Andrade em suas críticas sobre os versos melódicos, harmônicos e lineares utilizados pelos românticos, de matizes descritivos. De acordo com Wisnik "... *Mário descreve a utilização poética de certos acordes de palavra na poesia, onde prevalece não a sucessão causal mas a projeção simultânea dos significados e um grupo de palavras, produzindo-se uma espécie de ressonância semântica*".⁽⁴⁰⁾

Nas "Enfibraturas do Ipiranga", Mário de Andrade indicou grafias musicais como sustentáculos de uma forma musical precisa: o oratório profano. Essa peça de natureza lítero-musical deveria ser representada por um coral como uma metáfora de uma possível aglutinação de segmentos sociais dominantes e dominados da sociedade paulistana desse período

(1922): a) **orientalismos convencionais** e as **senectudes tremulinas** (beletristas e milionários) - distribuídos pelos terraços do Teatro Municipal; b) as **juvenilidades auriverdes** (modernistas), destacando-se a figura do solista - **Minha Loucura** - onde vozes irreverentes, mordazes e irônicas seriam cantadas por coralistas espalhados pelos parques do Vale do Anhangabaú e; c) os **sandapilários indiferentes** representados pelos operários (distribuídos pelo Viaduto do Chá). Conforme Wisnik, os conflitos técnico-estéticos e políticos, desses segmentos sociais, representativos do “passado” e do “presente” históricos, teriam sido pensados por Mário a partir de sua concepção a respeito das superestruturas da sociedade (burgueses parnasianos x modernistas). Em contrapartida, os operários (poucas “falas”) simbolizavam os agentes sociais “indiferentes” ou “esteticamente reacionários” dessa sociedade.

Nesse trabalho, Wisnik decodifica sons, totalmente inaudíveis, entretanto, sutilmente internalizados nos signos poéticos. Assim, através desse “artifício” metodológico, Wisnik explica a modernidade musical, ainda não concretizada pelos compositores brasileiros desse momento histórico (1922). Além disso, aproximou Mário das inovações tecnológicas da época e das transformações político-culturais das sociedades contemporâneas, dando ênfase para a revisão crítica proposta pelo autor de **Macunaíma** em face da sacralização do conceito de arte como simples ornamento de uma “burguesia refratária às transformações”.⁽⁴¹⁾

Em síntese, as inter-relações literatura (poesia) e música erudita estabelecidas por J. M. Wisnik para analisar as “infibraturas do Ipiranga” podem ser resumidas nos seguintes itens:

1º) as críticas sobre a tradição musical - romantismo - e as suas “aplicações” na construção do discurso poético;

2º) a internalização do princípio da simultaneidade na poesia conforme critérios metodológicos estabelecidos nos mais importantes tratados sobre harmonia e contraponto na música;

3º) a elaboração de uma alternativa para se estabelecer a compreensão da especificidade do texto poético como uma mensagem musical internalizada, colocando, assim, em xeque o princípio da **linearidade** dominante em toda a história da literatura ocidental.

A partir do conceito de lirismo e polifonia, Mário opôs-se às técnicas adotadas pela tradição artística no Brasil: romantismo, parnasianismo e simbolismo.

Na última parte, Wisnik resgata o imaginário literário absorvido, consciente ou inconscientemente por Heitor Villa-Lobos, privilegiando as **Danças Africanas** e as **Historietas** (a terceira, em especial).

A linguagem musical defendida pelos modernistas fundamentava-se na pesquisa do folclore e na incorporação de soluções técnico-estéticas propostas por Claude Debussy, Darius Milhaud, Igor Strawinski, Manuel de Falla. Por essas razões, conforme Wisnik, a linguagem villalobiana articulava-se através de relativização de escalas harmônicas e com a construção cíclica da música de câmara. Em suas análises de alguns trechos musicais das **Danças Africanas**, Wisnik resgata o matiz romântico através do virtuosismo enquanto modalidade de interpretação e a “conciliação” estética entre os recursos timbrísticos oriundos dos povos “selvagens e primitivos” e o “refinamento” debussysta.

Em **Historietas**, Wisnik procura traçar algumas conexões entre o texto poético (de autoria de Ronald de Carvalho) e a música de Villa-Lobos, tecendo as seguintes considerações: 1ª) os sons, em geral, acompanham o significado do texto conforme a “curva geral do ritmo”⁽⁴²⁾; 2ª) o emprego do trêmulo e das apojaturas; 3ª) a utilização da dissonância não vinculada à teoria do atonalismo schoenberguiano; 4ª) a melodia do canto de colorações expressivas; 5ª) o emprego de tons inteiros.

As análises de Wisnik sobre a obra villalobiana, partiram de interpretações de Mário de Andrade divulgadas através de artigos publicados em jornais e revistas da época (anos 20), tais como: a) as obras não seguiam um sistema coerente e rigoroso de composição; b) o caráter impulsivo explícito em algumas peças denotava uma certa retórica e “superficialidade”.

Nessa pesquisa sobre as relações possíveis entre sons e palavras, Wisnik resgata Mário de Andrade como o centro da experimentação estética dos anos 20 no Brasil, chegando a considerar o **oratório profano - As Enfibraturas** - como um dos “exemplos musicais” mais significativos de toda a História da música brasileira... E, paralelamente, enfatiza o “progresso” estilístico e técnico de Villa-Lobos em algumas de suas peças.

Implicitamente, com a eclosão da Revolução de 1930 no Brasil, as colorações nacionalistas do projeto villalobiano, tornaram-se predominantemente ideológicas. Por essas razões, Wisnik lamenta o

“retrocesso” técnico-estético de Villa-Lobos. A “presença” do “grandiloqüente” e do ideal de País Novo em Villa-Lobos “desagrada” profundamente o Autor de *O Coro dos Contrários*...

Sob essa perspectiva, consciente ou inconscientemente, J. M. Wisnik resgata o modernismo nacionalista proposto por Mário nos anos 20 e 30, como uma “verdade inquestionável”, sob os pontos de vista histórico e estético. Por esse motivo, em outras passagens de seu trabalho, Wisnik explica com “amargura” o projeto ideológico esboçado por Coelho Neto a respeito de um poema sinfônico a ser escrito em comemoração do centenário da independência, que não se concretizou musicalmente, ou dos “pecados” wagnerianos cometidos por Leopoldo Miguez. Entretanto, “esquece-se” do *Uirapuru*, escrito por Villa-Lobos em 1917, ou de algumas *Bachianas* escritas durante os anos 30... As escutas de Wisnik nesta pesquisa direcionaram-se para um corpus previamente determinado pelo “fato histórico”: obras de Mário de Andrade e de Villa-Lobos apresentadas durante a Semana... De um lado, as *Enfibraturas* e, de outro, as *Historietas* n^o 3, por exemplo...

Em síntese, Wisnik privilegiou os anos 20 como o “momento heróico” caracterizado pela experimentação técnico-estética, inovando os debates sobre o modernismo, partindo da literatura como imaginário da música através do oratório profano - *As Enfibraturas do Ipiranga* - escrito e apresentado por Mário de Andrade durante a Semana de Arte Moderna de 1922.

3.3 Sociologia e Música

*“Aqui em São Paulo, o que mais me amola
É esses bonde que nem gaiola
Cheguei, abriro e quebrei a viola
Inda puis dinheiro na caixa de esmola”*

(“O bonde camarão”, Mariano da Silva e Cornélio Pires - 1929)

Em 1974-5, José de Souza Martins divulgou uma pesquisa pioneira⁽⁴³⁾ sobre “Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” na qual define com rigor e nitidez distinções teóricas entre as músicas “caipira” e “sertaneja”.

O estudo não se fundamenta na análise da linguagem musical, propriamente dita, mas, numa “... sociologia de relações sociais que tem a música como instrumento de mediação ou como resultado.”⁽⁴⁴⁾

Num primeiro momento, o Autor discute possíveis aproximações entre as músicas caipira e sertaneja: a) ambas proliferam numa mesma área geográfica - São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná; b) certos traços melódicos e de andamentos característicos da música caipira internalizaram-se nas canções sertanejas⁽⁴⁵⁾; c) muitos autores de músicas sertanejas continuaram a adotar títulos originários dos rituais caipiras: “congadas”, “recortado”, “cateretê” e, num segundo, os **distanciamentos**: a) a música caipira intimamente associada a “fatos culturais”, preservados tradicionalmente por uma determinada comunidade: ritos religiosos ou de trabalho ou de lazer; b) sob a instância econômica, o universo caipira prende-se a um “mundo de mínimos vitais”⁽⁴⁶⁾, ou seja, relações não típicas de mercado.

Para José de Souza Martins, os contornos da sociedade caipira definem-se pelo excedente que “... é uma forma de mercadoria que se diferencia das outras na medida em que sua comercialização, isto é, a sua efetiva realização como mercadoria depende das condições de mercado e não da organização e da atividade deliberada do produto.”⁽⁴⁷⁾

De acordo com essa concepção marxista da economia, o excedente não somente define teoricamente a sociedade, mas também o chamado “universo rústico”. Por esse motivo, predominam no âmbito dessa sociedade relações sociais”... predominantemente diretas, integrais, face a face.”⁽⁴⁸⁾

A partir dessas considerações teóricas, o autor insere a música caipira no ciclo do cotidiano dessa comunidade caracterizada pelas relações sociais ritualizadas: de um lado, a natureza (estações do ano) e, de outro, comemorações de festas litúrgicas. Nessas atividades culturais caipiras inexistiam “fronteiras” entre o sagrado e o profano ou entre o natural e o sobrenatural. Essas hipóteses levantadas pelo autor foram exemplificadas, a partir da análise de alguns ritos: Festa do Divino, Festa do Santos Reis, Dança de São Gonçalo, canções de trabalho.

Em síntese, a música caipira, conforme J. S. Martins deve ser interpretada a partir de seu **uso** e de sua **utilidade** no âmbito das relações sociais em torno de rituais praticados por agentes pertencentes a uma determinada comunidade, cujo mercado define-se pelo **excedente**.

Para o autor as letras e os sons dessas canções simbolizam a “unidade” e a “integração” do homem em seu meio social.

Em contrapartida, o autor aponta na música sertaneja traços diametralmente opostos em face dos cantos caipiras, tais como: a) não

simboliza os anseios coletivos de uma comunidade; b) destina-se basicamente, a atender determinado mercado de consumo (um fim em si mesmo); c) a música deixa de ser uma mediação entre as relações sociais de uma comunidade sobre o viés de sua “qualidade”, transformando-se, agora, na **qualidade de mercadoria**; d) a música não representa determinado tipo de relação social, mas define-se pela sua **relação mercantilizada**. Em síntese: “... a música sertaneja circula revestida da música caipira porque circula revestida de forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental.”⁽⁴⁹⁾

Num segundo momento, José de Souza Martins preocupa-se com os possíveis decodificadores da música sertaneja diretamente voltada para o mercado e, intimamente associada à chamada “indústria cultural”. Esses possíveis “públicos” ou decodificadores foram classificados pelo autor, em três categorias fundamentais: 1ª) os migrantes originários do mundo rural ou do interior, ainda não integrados socialmente no universo urbano, possuindo relações muito frágeis em face do mercado de compra; 2ª) os migrantes “ajustados” num espaço de tempo mais longo na sociedade de consumo, possuidores de bens como o rádio e a televisão, entretanto, ainda não se transformaram em consumidores da produção discográfica; 3ª) e, finalmente, os migrantes, profundamente “identificados” com a sociedade industrial e urbana, tornaram-se consumidores típicos (fãs) de discos gravados pelos seus ídolos (Tonico e Tinoco, por exemplo).

Essa aproximação entre os cantores de música sertaneja e o seu “público” ocorre, conforme J. de Souza Martins, através de três mecanismos considerados significativos: o circo, o rádio e o disco. O público da periferia da cidade de São Paulo frequenta os circos para assistir shows sertanejos, mas, ainda não se define como um consumidor direto desse tipo de mercadoria; o rádio configura-se como um veículo importante na divulgação dessa música, favorecendo, assim, a formação de um possível mercado consumidor; e, o disco como um mercado essencial para reproduzir esse tipo de música pelas vitrolas. Para o autor “... o disco é a peça mais importante, não só porque dele deve provir uma parte substancial dos ganhos dos artistas, mas também porque por ele se estabelece o padrão de produção sertaneja e do seu desempenho em termos comerciais.”⁽⁵⁰⁾

A partir dessa concepção de História, a música caipira **jamais**⁽⁵¹⁾ poderia ser inserida no universo da indústria cultural e de massas devido: 1ª) à especificidade de sua função cultural no âmbito das relações sociais de uma determinada comunidade, e 2ª) o teor, em geral, monótono desses ritos e a sua longa duração, incompatíveis com o “tempo veloz” imposto pela sociedade moderna e pela “cidade futurista”.

Entretanto, a inserção da música sertaneja no sistema capitalista moderno (mercadoria + consumo) provoca, em contrapartida, a desagregação da criação artesanal⁽⁵²⁾ e livre da música caipira, transfigurando-se, também, num veículo de divulgação dos valores ideológicos da classe dominante (burguesia) e das classes médias.

O ponto nodal da pesquisa de José de Souza Martins incide, fundamentalmente, no estudo do pensamento conservador (sob a perspectiva econômica) implícita e explicitamente aflorado nas mais diversas canções sertanejas, como uma crítica da classe dominante-agrário exportadora da economia colonial em crise em face do “progresso” da cidade visto como uma “desagregação” do “mundo harmonioso” das velhas fazendas de café e de açúcar dos tempos imperiais.

As “angústias” e o “desconforto” da burguesia agrária em face da industrialização transfiguraram-se através das artes, em especial, nos textos das músicas sertanejas, numa exaltação do sertão, da terra como os valores verdadeiros e “autênticos” da “raça” e do “povo” brasileiros. Entretanto, essas transfigurações apoiaram-se na elaboração de estereótipos sobre maneiras de sentir, agir e pensar do caipira. Os compositores sertanejos, alguns filhos de imigrantes italianos ou espanhóis, nascidos na cidade de São Paulo, mitificaram a figura do caipira conforme esse conservadorismo da burguesia e das classes médias a fim de “denunciar” esse novo “progresso” construído às custas da “crise da economia colonial”.⁽⁵³⁾

Para José de Souza Martins, as críticas sobre a “degeneração” e a “desordem” afloraram nas músicas através da utilização do caipira como o símbolo de um cidadão “desprezível e ridículo”. Esse debate é fundamentado pelo autor em suas análises de diversas canções como, por exemplo, a “Moda do bonde camarão” de autoria de Mariano da Silva e de Cornélio Pires, gravada em 1929.

Em momentos históricos posteriores, a figura do caipira na letra das músicas foi substituída pela da mulher, ocorrendo, assim “... uma transferência de humilhação de uma personagem para outra.”⁽⁵⁴⁾ Nas análises das canções, o autor procura não estabelecer uma análise esquemática e simplista sobre as conexões música sertaneja e o pensamento conservador de uma facção das elites brasileiras, mas, apontar algumas tensões entre “... o querer do dominante e o querer do dominado.”⁽⁵⁵⁾ Além disso, J. de Souza Martins procura “desnudar” uma série de metáforas implícitas nos textos dessas canções a fim de explicar a “arte” como uma prática de repressão das classes dominantes em face dos despossuídos ou “humilhados”.

Apesar da negação do autor no sentido se afastar das teorias de T. W. Adorno, em muitos momentos discute a ideologização da música sertaneja

para demonstrar as relações entre o conservadorismo das elites tradicionais e a “degradação” técnica da linguagem musical inserida no mercado de consumo. Sob o ponto de vista metodológico, o autor, implicitamente, aproxima-se das chamadas **condições de produção da música** propostas pelo filósofo ligado à “Escola” de Frankfurt. Em sua pesquisa, o autor demonstra inconscientemente, uma certa “amargura” em face da produção da música sertaneja inserida na sociedade de consumo e uma certa “nostalgia” em face do “desaparecimento” da música caipira... Mas, sob o ponto de vista teórico, essa dicotomia implícita é “implodida” a partir da aplicação do método dialético da teoria marxista.

Em síntese, esse estudo “pioneiro” de José de Souza Martins colocou em xeque toda a produção sobre música folclórica, nunca analisada, sob o ponto de vista sociológico, histórico, ou econômico e, além disso discutiu com rigor uma temática considerada pelos historiadores da Arte Culta como algo “fora da História” ou de “insignificante teor estético” ou ainda, como simples fonte de inspiração do compositor culto na construção do modernismo nacionalista. Em contrapartida, as relações sociais apontadas pelo autor, sob a ótica dos possíveis consumidores de uma determinada música, podem ser repensadas, sob matizes teóricos, metodológicos e históricos diversos para se estabelecer novas mediações entre a obra / compositor / público nas mais diversas sociedades e culturas, desmistificando, assim, os conceitos de arte pura, autônoma, não-ideológica a-histórica, não inserida numa sociedade de classes, ou não.

3.4 Política, ideologia, música popular e sociedade de massas.

*“A Deus eu sempre peço
Que teus sonhos e meus sonhos
Com lágrimas não tenham que findar
A vida é muito curta
O amor é jóia rara
Quem ama deve a vida aproveitar!”*

(“Jóia Rara”, 1956)

Em 1977, Miriam Goldefeder defendeu sua dissertação de mestrado sobre a produção da Rádio Nacional (anos 50) na área de Ciência Política do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de

Campinas, sob a orientação do professor Michel Debrun. Nesta pesquisa, a autora analisou a produção radiofônica - shows musicais e humorísticos, algumas novelas - da emissora mais popular da época, a partir de "... seu significado político-ideológico... e da função ocupada por ela no conjunto das práticas sociais do período"⁽⁵⁶⁾. Esse trabalho de pesquisa não se restringiu a um estudo do rádio como um veículo de um projeto hegemônico de classes dominantes, mas tentou captar alguns "fraturas" ou "tensões" no âmbito dessa produção.

Apoiando-se nas noções de cultura popular veiculadas por Antonio Gramsci e cultura de massas (Umberto Eco, Edgar Morin), Miriam Goldfeder procurou, de um lado, traçar os contornos de uma diretriz hegemônica e massificada dessa produção radiofônica, e de outros, indicou algumas manifestações espontâneas afloradas entre os segmentos sociais subalternos.

Com a introdução de debates sobre as obras de Antonio Gramsci, T. W. Adorno, Umberto Eco, Edgar Morin, Herbert Marcuse, Lucien Goldmann, Roland Barthes, R. Jakobson entre outros, durante os anos 70 nas Universidades, muitos pesquisadores das áreas de política e sociologia passaram a se preocupar com as relações entre a criação de mitos pela indústria cultural e suas possíveis ligações com a sociedade de massas. A partir dessas análises de textos teóricos, a autora procurou direcionar seus "ouvidos" e seu "olhar" a fim de desvendar através de uma "sociologia de recepção", apoiada nas leituras dos diversos números da *Revista de Rádio*, interpretações das letras das canções populares, dos programas humorísticos e de algumas novelas, "conflitos" ou rivalidades aparentes entre dois mitos da época - Emília Borba e Marlene - e as tensões e valores morais e políticos opostos veiculados por Nora Ney e Dalva de Oliveira.

Para justificar teoricamente as suas hipóteses sobre essa temática, ainda considerada um tabu no âmbito da Academia nos anos 70, M. Goldfeder baseou-se em Umberto Eco para explicar os seus conceitos sobre intelectuais integrados e apocalípticos em face da chamada cultura de massas. Nesse momento histórico, muitos intelectuais negavam, com virulência, as manifestações culturais de massas, conforme uma visão "aristocratizante" ou "apocalíptica" da história; outros, defendiam, apaixonadamente essas manifestações, inclusive, a produção oriunda da indústria cultural - os integrados.

As críticas de U. Eco sobre os intelectuais apocalípticos da Escola de Frankfurt que se recusavam a ouvir "música popular" como algo equivalente à "degradação da estética e da cultura" foram fundamentais para a autora realizar sua pesquisa sobre: as cantoras do rádio; os discursos nacional-populistas dos políticos e o estabelecimento das mediações entre práticas

culturais induzidas pela Rádio Nacional e práticas políticas, em geral.

A autora, sob o ponto de vista político-ideológico, dividiu os repertórios das principais cantoras da Rádio Nacional, em duas tendências: 1ª) as intérpretes das canções presas a uma visão conservadora da sociedade - Emilinha Borba e Marlene e 2ª) as cantoras "marginais" - Nora Ney e Dalva de Oliveira - cujas músicas denotavam valores mais "progressistas". Além disso, a autora proferiu, metodologicamente, "*não ouvir sons*" dessas canções, apenas preocupou-se com os seus textos para provar, por exemplo, através do bolero "Senhorita", cantado por Emilinha Borba, em 1955, certos traços moralistas, conservadores e românticos inseridos num projeto ideológico dominante onde "... o amor vence os obstáculos" sob a "proteção divina"⁽⁵⁷⁾, elegendo o casamento como a coroação desse imaginário.

Miriam Goldefeder, em uma passagem de seu trabalho, explicita a sua opção metodológica no sentido de não analisar a linguagem musical, em seus aspectos intrínsecos. Entretanto, em alguns momentos, envolvida pelos embalos sonoros e rítmicos dessas canções, inconscientemente, busca algumas explicações musicais, em autores considerados **competentes** nessa área do conhecimento como por exemplo: "*... a música de consumo caracteriza-se pela predominância de uma fórmula musical, onde a repetição seria a norma, fruição que provoca...*"⁽⁵⁸⁾.

A "rivalidade" Emilinha x Marlene, conforme a autora, foi forjada pela **Revista do Rádio** e a Rádio Nacional, sob o ponto de vista ideológico, almejando ampliar "públicos" pertencentes a uma mesma camada social. Aponta, entretanto, uma matiz muito sutil entre o repertório de Marlene e Emilinha. Em geral, as músicas escolhidas por Marlene privilegiavam temáticas sobre o mundo do trabalho, do despossuído, ou explorado. Para Miriam "*... este avanço ideológico*⁽⁵⁹⁾ *ocasional por parte da cantora - Marlene - é significativo se levarmos em conta os grupos sociais sobre os quais atuava, predominantemente... as classes médias baixas e operárias*"⁽⁶⁰⁾

Para exemplificar as possíveis fraturas desse sistema ideológico-político, autora analisa alguns programas humorísticos, destacando a personagem representada pelo "Primo Pobre" do "Balança, mas não cai", como o "*... o único quadro possível de ser pensado de sátira social.*"⁽⁶¹⁾ E complementa este debate mediante análises diferenciadas sobre os perfis das cantoras Nora Ney e Dalva de Oliveira.

Nesta parte do texto, a autora torna-se uma defensora, consciente, ou inconsciente, de ideais defendidos por Nora Ney em prol da luta pela emancipação da mulher e pela preservação dos direitos humanos, conforme critérios esboçados pelos Centros Populares de Cultura da cidade do Rio de Janeiro. Nora Ney é caracterizada pela autora como uma "*... possibilidade de*

corrosão e desvio ainda que restrita na sua forma dominante ao nível ético e individual, formando com Dalva de Oliveira uma corrente que pretendeu romper de alguma maneira com o moralismo conservador latente neste plano da produção simbólica.”⁽⁶²⁾

Envolvida pela teoria da dependência econômica e cultural, a autora explica a Rádio Nacional como uma empresa que não pode ser identificada com as dos países “centrais” do capitalismo (Primeiro Mundo). Por esse motivo, a produção radiofônica dos anos 50 no Brasil não se harmoniza com a “sociedade de consumo capitalista típica”.⁽⁶³⁾

Entretanto, os conceitos sobre o nacional e o popular na cultura; intelectuais orgânicos ou tradicionais elaborados por Antonio Gramsci devem ser repensados sob a perspectiva histórica:

1º) análise da interpretação do ideal de revolução, conforme princípios marxista-leninistas;

2º) discussão sobre a dicotomia Itália + Norte + industrialização + capitalismo x Itália + Sul + agrarismo + traços feudais;

3º) concepção de partido conforme o debate marxista na Itália no âmbito das tendências do PCI;

4º) a chamada ausência do “popular” nas obras dos intelectuais italianos aglutinados em torno de uma casta “divorciada” do povo italiano.

Na época, o trabalho de M. Goldefeder representou uma afronta em face dos temas sacralizados pelos cientistas sociais - modos de produção; trabalho escravo e assalariado; agrarismo. Entretanto, na atualidade, as cantoras do rádio e seus fãs-clubes merecem ser estudados sob perspectivas metodológicas e teóricas matizadas nos âmbitos da política e da sociologia da recepção, da música e da História...

3.5 História política e música

*“Procure um trabalho / E deixe a boemia / Você que trocar / A noite pelo dia / Está levando sumiço / Você vive na folia / A sua cor já mudou / Você sabe lá o que é isso?”
(Você sabe lá o que é isso? - Antonio Marçal e Alcebiades Barcelos - 1945)*

Antonio Pedro, em sua dissertação de mestrado intitulada *Samba da Legitimidade*, defendida na Universidade de São Paulo em 1980, analisa textos das canções populares - sambas e marchas - como instrumentalizações político-ideológicas das massas, a partir dos aparelhos de Estado (1937-45).⁽⁶⁴⁾

O autor apóia-se, teoricamente, nas concepções de Antonio Gramsci sobre o "intelectual orgânico" e o "nacional" e o "popular" na cultura, almejando explicar a canção "*... como a ideologia da classe dominante é filtrada e transportada para as classes subalternas*"⁽⁶⁵⁾, durante os anos 30 e inícios dos anos 40 no Brasil.

As temáticas do corpus central da pesquisa foram selecionadas, a partir do seguinte eixo dicotômico: trabalho / malandragem ou ociosidade. Fundamentalmente, a pesquisa baseia-se na análise de letras de canções populares sobre a exaltação do trabalho e o enaltecimento da malandragem (em pouquíssimas páginas) a partir de alguns critérios metodológicos esboçados por Roman Jakobson.

Paralelamente, o autor explica a Revolução de 1930 endossando "in totum" a representação clássica de Francisco Weffort, sobre o "Estado de Compromisso". De acordo com essa tendência historiográfica, esse Estado aflorou em 30 no bojo de uma "entendimento" entre as mais diversas facções e frações de classes devido à chamada "falência" da política "oligárquica" da "Velha República" considerada "incapaz" de propor à Nação um projeto hegemônico de poder.

Para Antonio Pedro, iniciou-se durante os anos 30 a fase da participação das massas no processo político e, por essa razão, esse Estado organizado pelos mais diversos segmentos da sociedade precisava utilizar dos mais diversos tipos de "manipulações" para se legitimar diante da sociedade vista como "homogênea".

O DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), oficializado por Getúlio Vargas, mediante um decreto de 1939, de acordo com Antonio Pedro, já vinha exercendo o papel de órgão legitimador desse "novo" Estado.

De acordo com uma determinada interpretação do marxismo, Antonio Pedro elege o Estado como o "demiurgo da História"⁽⁶⁶⁾ e enfatiza a figura de Getúlio Vargas como símbolo desse "compromisso" entre as classes: "*... a conexão entre o enaltecimento do trabalho revestido de ato de patriotismo só aumenta a importância que tem a ideologia do trabalho, a ponto de impregnar vários setores da produção cultural, em especial a canção...*"⁽⁶⁷⁾.

Na segunda parte do trabalho, Antonio Pedro insere os compositores populares no âmbito dessa interpretação da História do Brasil, privilegiando

a cidade do Rio de Janeiro como o “espaço geográfico” dessa produção musical. Devido à crescente urbanização e desenvolvimento dessa cidade, ocorreu conforme o autor uma migração de trabalhadores rurais em busca de melhores salários pagos pelas indústrias. Esse êxodo rural é caracterizado, teoricamente, pelo autor através do “... *debilitamento da consciência de classes, já frágil, que se acentuava com o afluxo dos contingentes de origem rural.*”⁽⁶⁸⁾

Assim, A. Pedro inter-relaciona essa “falsa consciência” com os ideais dos compositores populares, em geral, oriundos das “classes subalternas”, que privilegiavam a música como um meio de ascensão social (Sinhô, Pixinguinha, Ataulfo Alves). E, essa ascensão, consolidou-se com: a) a ampliação do sistema de radiodifusão implementado pelo governo Vargas; b) a formação de um mercado de consumo (discos) de “proporções razoáveis”; e c) a implantação de uma indústria cultural que favoreceu traçar com maior nitidez “... *o papel do compositor de características profissionais.*”⁽⁶⁹⁾

A criação artística é defendida pelo autor como o “resultado” de uma “produção coletiva preexistente no bojo de uma sociedade”, aceitando assim consciente ou inconscientemente, certos matizes marxistas-leninistas do jdanovismo no campo musical ou dos ideólogos do estado-novismo⁽⁷⁰⁾. A partir dessa concepção de arte, nunca explicitada com clareza em sua pesquisa, o autor não se preocupa com as polêmicas travadas pelos autores de obras sobre a música brasileira a respeito da autoria do primeiro samba gravado no Brasil, por exemplo. Para Antonio Pedro, a música é discutida a partir de sua verbalização (significados ideológicos-políticos) e a sua função social no âmbito da sociedade.

Entretanto, através das letras das canções, em certos momentos de suas análises sobre a ideologia do trabalhismo, os “impulsos” rítmicos e melódicos dessas músicas levam-no a tecer comentários técnicos a partir de “falas” de autores considerados **competentes** no assunto como, por exemplo, José Ramos Tinhorão, em especial, na parte relativa à incorporação do ritmo do maxixe no primeiro samba.⁽⁷¹⁾

O ponto nodal da pesquisa esboça-se, somente, a partir da página 80 quando o autor privilegia o DIP como o órgão que “... *fazia valer plenamente suas funções de censor.*”⁽⁷²⁾. A partir dos atos dos censores em face da música popular, Antonio Pedro discute sucinta e esquematicamente, algumas letras de sambas e marchas ligadas à ideologia do trabalhismo, tais como: **O bonde de São Januário**(1941) de Ataulfo Alves e Wilson Batista; **Seringueiro** de José Bene e Augusto Alexandre; **Brasil, usina do mundo** de João de Barro e Álvaro Pires.

Os temas dessas canções foram discutidos a partir das funções da linguagem propostas por Roman Jakobson, favorecendo explicar, com maior

clareza, relações entre capital/trabalho; fenômenos da natureza e; a mulher vista como um elemento “sublimador das desventuras encontradas na vida da ociosidade.”⁽⁷³⁾

Em síntese, conforme A. Pedro, os sambas da legitimidade refletiam:

1º) a negação do ócio e da malandragem;

2º) a exaltação da conciliação de classes, conforme o ideal de Nação “coesa”, “harmoniosa”, “sem conflitos ou tensões”;

3º) o enaltecimento de alguns valores morais dominantes: a apologia do casamento e da família; e

4º) a resignação do homem em face da miséria e da pobreza.

Antonio Pedro, nesta pesquisa, estabeleceu algumas conexões entre compositor/obra/público/DIP + Estado Novo, partindo da ideologia do trabalhismo como um dos mecanismos de legitimação do Estado em face das massas urbanas. E, paralelamente, o intelectual-compositor popular oriundo, socialmente, das camadas subalternas, porém, visto como um porta-voz da classe dominante (intelectual orgânico - A. Gramsci) contribuindo, assim, para a legitimação desse Estado de compromisso afluído com a chamada revolução de 1930 e com o Golpe de novembro de 1937.

A canção é discutida somente no campo de sua verbalização e instrumentação ideológico-política, deixando-se de lado, aspectos estéticos ou tensões oriundas do imaginário popular. O “aproveitamento” de conceitos gramscianos, em moda nos anos 70, deve ser revisto historicamente, pois os ideais de “Nação”, de “cultura”, de “partido” simbolizam debates políticos e históricos oriundos de práticas políticas e culturais diversas. E, além disso, a circulação das idéias gramscianas no campo da História política e da música deve ser revistas tendo, como hipóteses, “adaptações” possíveis a outras circunstâncias históricas, que não podem ser esquematicamente resumidas no Estado como o sujeito da História ou no compositor popular como o intelectual orgânico de frações burguesas interessadas na montagem de um Estado de “compromisso” capaz de traçar os verdadeiros “caminhos” da História em busca de seu destino ou de sua “modernidade”...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste breve estudo sobre as “razões históricas” da **interdisciplinaridade**, levantamos problemas e hipóteses a respeito de possíveis “cruzamentos” entre:

1º) música, modernismo, história narrativa (Renato Almeida e Mário de Andrade);

2º) literatura e música “erudita” (José Miguel Soares Wisnik);

3º) música “popular”, ideologia, crítica literária e história (Walnice Nogueira Galvão);

4º) sociologia e músicas “caipira e sertaneja” (José de Souza Martins);

5º) política, música “popular” e sociedade de massas (Miriam Goldefeder); e

6º) história política e música “popular” (Antonio Pedro).

A “aparente” seleção aleatória de trabalhos escritos em 1926-1928; 1937; 1968; 1974; 1974-1975; 1977 e 1980 implicou numa reflexão sobre as mais diversas escutas e interpretações de signos sonoros pelos intelectuais considerados como possíveis “públicos-ouvintes”. A ampla polissemia do signo (significante e significado) foi decodificada sob matizes diversos, a partir de perspectivas tóricas (estéticas ou políticas), conforme momentos históricos específicos.

“Ser conservador” para Walnice Nogueira Galvão implicava numa retomada, de um lado, pelos compositores do MMPB, sob o matiz da linguagem, de formas consagradas pela tradição musical: samba, frevo, marcha-rancho, chorinho e, de outro, sob o ângulo ideológico de temas sobre a realidade brasileira, a partir de um discurso imobilista (texto poético da canção) no qual o homem deixava de desempenhar o papel de sujeito da História.

Em contrapartida, “ser conservador” em seu significado econômico incidia na criação de músicas sertanejas (J. S. Martins) cujos textos privilegiam os mais diversos estereótipos sobre a figura do caipira. Os compositores desse gênero musical almejavam veicular valores tradicionais das classes dominantes (burguesia rural, em especial) e médias para se opor às nações de “progresso” ou de exaltação do “homem da grande cidade”, num momento histórico caracterizado pelo colapso da economia colonial. De acordo com José de Souza Martins, esse universo da música sertaneja foi se “infiltrando”, paulatinamente, no âmbito da sociedade de classes e da indústria cultural em formação mediante a análise de quatro centenas de canções gravadas em disco, ou não, no período de 1929 a 1974.

Na obra *Por trás das ondas da Rádio Nacional*, M. Goldefeder analisou o “conservadorismo” dos boleros cantados por Emilinha Borba, durante os anos 50, em função da exaltação de valores morais e políticos da classes dominante: a preservação da virgindade, a apologia da família como força motriz da Nação; o enaltecimento do casamento cristão. Sob a ótica de uma “sociologia da recepção”, a autora discutiu o conservadorismo implícito nos mais diversos fãs-clubes da época através da análise de centenas de

artigos publicados pelo mais importante periódico sobre o assunto: a *Revista do Rádio*. Os perfis ideológicos e políticos das “estrelas” da Rádio Nacional eram “construídos” conforme os valores mentais das classes dominantes.

Para Antonio Pedro, em sua pesquisa sobre o “Samba da Legitimidade”, o “conservadorismo” aflorava implicitamente nas letras de todos os sambas e marchas escritas pelos compositores populares, considerados os intelectuais orgânicos das classes dominantes. Esse “conservadorismo” atrelava-se à ideologia do trabalhismo, representando um elo de ligação entre o Estado, o DIP e as massas urbanas. Em síntese, essas canções simbolizavam um dos mecanismos de legitimação do “Estado de compromisso” aflorada com a chamada Revolução de 1930, em face dos segmentos subalternos da sociedade brasileira no período de 1937 a 1945.

Nos anos 20 e 30, “ser conservador” para os modernistas - Renato Almeida e Mário de Andrade - significava escrever músicas eruditas ou “clássicas” a partir da imitação de modelos técnico-estéticos do “presente”, tais como as linguagens propostas por Erik Satie em *Parade* (1917) ou por Arnold Schoenberg (peças para piano conforme o sistema dodecafônico), ou do “passado” como, por exemplo, as óperas “italianas” e veristas de Carlos Gomes (século XIX) ou os poemas sinfônicos do pós-romantismo alemão (Richard Wagner).

José Miguel Wisnik em suas análises sobre os anos 20 criticou, com ironia, o conservadorismo de Villa-Lobos em suas peças escritas em defesa do “Brasil Novo” (nacional-populismo) e o poema sinfônico esboçado por Coelho Neto, sob a forma de um projeto a ser executado por um determinado compositor, a fim de comemorar os cem anos da independência do Brasil, em 1922.

A partir dessas interpretações, pode-se captar a historicidade intrínseca dos textos escritos sobre música, em seu sentido mais amplo: Walnice Nogueira Galvão, José de Souza Martins, Mirian Goldefeder e Antonio Pedro e, paralelamente, a historicidade das linguagens musical e poética nos ensaios de Renato Almeida e Mário de Andrade, mais especificamente, na dissertação de mestrado *O coro dos contrários*, defendida por J. M. Wisnik na Universidade de São Paulo, em 1974, sob orientação do Professor Antonio Candido.

As escutas dos mais diversos tipos de sons (ritmos, timbres) foram interpretadas no período de 1926 a 1980 sob óticas teóricas presas às concepções de Arte Culta x arte popularesca; Arte Culta + música folclórica; Arte Erudita x indústria cultural; música popular x música sertaneja; Arte Autônoma ou pura x arte engajada e “modificando-se” de acordo com as conjunturas históricas. Nos anos 20 e 30, Renato Almeida e Mário de Andrade fortemente influenciados por Hanslick, Combarieu e partidários da pesquisa folclórica

conforme Frazer. Wisnik, influenciado por T. W. Adorno e Roman Jakobson. Miriam Goldefeder partidária das teses de Antonio Gramsci sobre o nacional e o popular na cultura e nas concepções de intelectuais integrados e apocalípticos propostas por Umberto Eco. Antonio Pedro apoiou-se nas teorias de Francisco Weffort sobre o Estado de compromisso e na concepção de intelectual orgânico elaborada por Antonio Gramsci, nos anos 20 na Itália.

Renato Almeida e Mário de Andrade privilegiaram a Arte Culta opondo-se virulentamente à música popularesca e sertaneja ("regional") de "baixo nível estético". Entretanto, extasiavam-se com os ritmos e os sons oriundos do "povo": reisados, cateretês, fandangos, samba rural, cocos...

Com a produção altamente significativa das canções populares a partir dos anos 30 e os seus 'desdobramentos' em diversos movimentos durante a década de 60 - Bossa Nova, MMPB, Tropicalismo, Jovem Guarda - e a ampliação do mercado de música sertaneja, muitos intelectuais, sem formação musical específica, passaram a tecer uma série de considerações políticas, ideológicas, psicanalíticas, sociológicas, implodindo, consciente ou inconscientemente, uma série de **preconceitos** técnico-estéticos "congelados" historicamente, a partir de uma concepção de música herdada do modernismo.

Sob a perspectiva estética, José Miguel Wisnik preocupou-se com a internalização da simultaneidade (polifonia musical) nos poemas de Mário de Andrade e com a "infiltração" de uma das tendências da modernidade (Claude Debussy, Igor Stravinsky, Darius Milhaud) na linguagem villalobiana. Entretanto, criticou, com rigor, o descritivismo literário-romântico presentes na obra de Coelho Neto e de Heitor Villa-Lobos. Entretanto, José Miguel não invalida a historicidade implícita na "evolução" da linguagem musical e, além disso, as possíveis "contaminações" ideológico-políticas no âmbito do projeto estético de natureza "extra-musical" (a história, propriamente dita).

Em oposição a essa concepção estética da música e da literatura, Walnice Galvão, Miriam Goldefeder, José de Souza Martins e Antonio Pedro analisaram o texto poético da canção (popular, caipira ou sertaneja) a partir de suas múltiplas funções ou instrumentalizações, no âmbito de uma sociedade plenamente capitalista, ou não. Sob perspectivas diversas esses autores analisaram as condições de produção das músicas (políticas, econômicas, sociais, ideológicas) como motivações conscientes, ou inconscientes; explícitas ou implícitas nos mais diversos "movimentos" ou projetos em prol da criação de uma música de combate social (o tema da revolução nas peças de Edu Lobo ou de Geraldo Vandré) ou da elaboração de temas - ideologia do trabalhismo - "ajustados" à ideologia das classes dominantes sob o Estado Novo (1937-45) ou, ainda, a "utilização" de estereótipos do caipira e da mulher (os despossuídos

ou humilhados) pelos compositores de músicas sertanejas a fim de se “harmonizarem” com o mercado (indústria cultural) e com os valores tradicionais da burguesia cafeeira.

Em contrapartida, os intelectuais modernistas - Renato Almeida e Mário de Andrade - “ouviram” os sons da “terra” e do “povo” com uma possibilidade a fim de criar um amplo programa em prol da nacionalização da música no Brasil. Os compositores, num primeiro momento, fase de “construção” ou “momento de superação do atraso” deveriam “imitar” modelos atrelados às práticas artísticas populares e, num segundo, desvincilhar-se-iam dessas “marcas ideológicas e técnicas” a fim de criarem o som nacional, esteticamente livre.

Entretanto, essa utopia do som nacional, conforme o pensamento dos intelectuais dos anos 20 e 30, somente ocorreria numa conjuntura histórica extremamente “favorável”:

1º) a “inviabilidade” de uma possível vinculação entre a indústria cultural (rádio, disco, televisão e cinema) e a formação de um amplo mercado consumidor de músicas “popularescas”, sertanejas ou estrangeiras de “baixo teor estético”;

2º) a consolidação e a hegemonia da música brasileira erudita junto à elite burguesa e ao “povo”, em geral.

Paradoxalmente, José de Souza Martins explicou a desagregação de técnicas artesanais na produção da música caipira e folclórica ocorrida durante o colapso da economia colonial, implodindo, assim, historicamente, a concretização da utopia do imaginário modernista, ou seja, o principal objeto de investigação do compositor na fase de “construção” - o folclore - desagregou-se em face da instauração do capitalismo monopolista e da moderna sociedade de classes sociais no Brasil.

Na década de 1990 e nos inícios do século XXI, devido a presença de uma ampla “revolução eletrônica” (informática, satélites, novos meios de difusão de imagens e de sons) deverá provocar escutas de colorações simultâneas e sincrônicas favorecendo, assim, a transformação da História como o ponto de convergência de múltiplas “interpretações” dos sons, sob as perspectivas da semiótica, psicanálise, política, sociologia, matemática, biologia, física, ciências da comunicação, entre outras.

NOTAS

- (1) ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**, Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1926.
- (2) ANDRADE, Mário de. **Compêndio da história da música**. São Paulo, Irmãos Chiarato, 1929. *Evolução social da música no Brasil*. In: **Aspectos da música brasileira**. 2ª ed. São Paulo, Martins, 1975, pp. 41-118.
- (3) Idem. **Pequena história da música**, 5ª ed. São Paulo, Martins, 1958.
- (4) **Historiadores**: Luiz Heitor Correa de Azevedo, Eurico Nogueira França, Vasco Mariz, Andrade Muricy.
Compositores: Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Kilza Setti, Nilson Lombardi, Eduardo Escalante, Almeida Prado, Aylton Escobar, Dinorah de Carvalho, Clorinda Rosato.
- (5) Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda.
- (6) CAMPOS, Augusto (org.) **No balanço da bossa & outras bossas**. São Paulo, Perspectiva, 1968/FAVARETTO, Celso. **Tropicália - alegoria, alegria**. São Paulo, Kairós, 1979/GALVÃO, Walnice N. **MMPB: uma análise ideológica**. In: **Saco de Gatos**. São Paulo, Duas Cidades, 1976, pp. 93-119/MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982/WISNIK, J. Miguel. **O coro dos contrários**, São Paulo, Duas Cidades, 1977, entre outros.
- (7) ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1926.
- (8) Idem, **Introdução. A sinfonia da terra**. In: **História da música brasileira**, pp. 11-7.
- (9) Idem, p. 12.
- (10) Idem, *ibidem*, p. 15.

- (11) *Idem*, loc. cit.
- (12) *Idem*, p. 32.
- (13) *Idem*
- (14) *Idem*, p. 50.
- (15) *Idem*, p. 70.
- (16) Grifo nosso.
- (17) ALMEIDA, Renato. *Op. cit.*, p. 85.
- (18) *Idem*, p. 87.
- (19) *Idem*, p. 120.
- (20) *Idem*, p. 123.
- (21) *Idem*, pp. 159-160.
- (22) *Idem*, p. 220.
- (23) ANDRADE, Mário de. **Compêndio sobre a música brasileira**. São Paulo, Chiarato, 1929; **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo, Martins, 1962; **Aspectos da música brasileira**, 2ª ed. São Paulo, Martins, 1975.
- (24) ANDRADE, Mário de. **Evolução social da música no Brasil...**
- (25) ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1958, pp. 110-11.
- (26) ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**, p. 83 (Marginália cf. exemplar existente no Instituto de Estudos Brasileiros - USP)

- (27) ANDRADE, Mário de. **Pequena...**, p. 127.
- (28) *Idem*, p. 162.
- (29) *Idem*, loc. cit.
- (30) CAMPOS, A. (org.) **No balanço da bossa...**; TINHORÃO, José Ramos. **O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior**. Rio de Janeiro, JMC, 1969; TINHORÃO, J. R. **Os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro, Ed. Tinhorão, 1976; TINHORÃO, J. R. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo, Ática, 1981.
- (31) GALVÃO, Walnice Nogueira. *MMPB: uma análise ideológica*. In: **Saco de Gatos**. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 93.
- (32) *Idem*, p. 95.
- (33) *Idem*, *ibidem*, loc. cit.
- (34) *Idem*, p. 96.
- (35) *Idem*, p. 101.
- (36) *Idem*, p. 104.
- (37) *Idem*, p. 119.
- (38) BENVENISTE, Émile. *Semilogie de la langue*. In: **Semiótica I**, 1969, I, 2 (1969).
- (39) WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**. A música em torno da Semana de 22. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- (40) *Idem*, p. 32.

- (41) Idem, p. 105.
- (42) Idem, p. 154.
- (43) MARTINS, José de Souza. *Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo, Pioneira, 1975.
- (44) Idem, p. 103.
- (45) O autor em sua introdução alertou os leitores a respeito da não-utilização de critérios indicados por T. W. Adorno em sua sociologia da música. Entretanto, em alguns momentos de seu trabalho, José de Souza Martins, consciente ou inconscientemente, explica alguns aspectos sobre ritmos e melodias utilizadas nas canções sertanejas e caipiras, envolvendo-se, assim, pelos embalos dinâmogênicos e cenestésicos desses signos não-verbais...
- (46) MARTINS, J. S., op. cit., p. 105.
- (47) Idem, p. 107.
- (48) Idem, p. 108.
- (49) Idem, p. 113.
- (50) Idem, p. 122.
- (51) Grifo nosso
- (52) Problemática nunca discutida pelos folcloristas brasileiros, tais como: Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Alceu Maynar de Araújo, Rossini Tavares de Lima, Renato Almeida, entre outros.
- (53) MARTINS, J. S., op. cit., p. 134.

(54) *Idem*, p. 139.

(55) *Idem*, p. 147.

(56) GOLDEFEDER, Miriam. **Por detrás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980 (Texto original defendido como dissertação de mestrado no IFCH - UNICAMP, em 1977).

(57) GOLDEFEDER, M., *op. cit.*, p. 12.

(58) *Idem*, apud Umberto Eco...

(59) Grifo nosso

(60) GOLDEFEDER, M. *op. cit.*, p. 34.

(61) *Idem*, p. 105.

(62) *Idem*, p. 131.

(63) *Idem*, p. 195.

(64) PEDRO, Antonio. **Samba da legitimidade**. Dissertação de mestrado. FFLCH - USP 1980 (mimeo).

(65) Vide: CHAUI, Marilena. Apontamentos para a crítica da ação integralista brasileira. In: **Ideologia e mobilização popular**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. pp. 17-149.

(66) PEDRO, Antonio. *op. cit.*, p. 34.

(67) *Idem*

(68) *Idem*, p. 70.

(69) *Idem.*

(70) Consultar: exemplares da **Revista de Cultura Política**. Rio de Janeiro, DIP, 1939-1945.

(71) PEDRO, A. *op. cit.*, p. 77.

(72) *Idem*, p. 80.

(73) *Idem*, p. 99.