



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS  
HUMANAS

RENATO DE BARROS PINTO

**Artesãos na era industrial:** a potência estética da obra popular e o paradigma da MPB

Florianópolis

2022

Renato de Barros Pinto

**Artesãos na era industrial: a potência estética da obra popular e o paradigma da MPB**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutor em Ciências Humanas

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz  
Coorientador (se houver): Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra:

Barros Pinto, Renato de  
Artesãos na era industrial : a potência estética da MPB  
e o paradigma da MPB / Renato de Barros Pinto ;  
orientador, Alexandre Fernandez Vaz, coorientador,  
Hermilson Garcia do Nascimento, 2022.  
213 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa  
de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas,  
Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Ciências Humanas. 2. MPB. 3. Música Popular. 4.  
Teoria estética de Adorno. 5. Crítica ao pensamento pós  
moderno. I. Vaz, Alexandre Fernandez. II. Nascimento,  
Hermilson Garcia do. III. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em  
Ciências Humanas. IV. Título.

Renato de Barros Pinto

**Artesãos na era industrial:** a potência estética da obra popular e o paradigma da MPB

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. José Roberto Zan, Dr.

UNICAMP

Prof. Henry Burnett Junior, Dr.

UNIFESP

Prof. Marcos Aurélio Taborda de Oliveira, Dr.

UFMG

Prof. Kristoff Silva, Dr.

Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte (MG)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Ciências Humanas

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Alexandre Fernandez Vaz, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2022

Ao meu pai, Cesar de Barros Pinto, que acompanhou o início deste trabalho mas não pôde vê-lo concluído, e a quem gostaria de um dia reencontrar.

## AGRADECIMENTOS

À minha família de Florianópolis, notadamente minha mãe, Bernadete, por todo o apoio ao longo dessa trajetória;

À Raquel e Benjamim, minha família de Poços de Caldas, por nossa vida em comum.

À Clara, Ian e Ravi, minha família de Itajubá, fonte de alegria e inspiração;

Aos professores e professoras do DICH, especialmente ao Professor Selvino Assmann;

Aos meus colegas de aventura interdisciplinar, pelos gestos de amizade que se sobrepuseram aos nossos desencontros;

Ao meu coorientador Budi, pela segurança que me trouxe em relação aos aspectos musicais desta tese;

Ao meu orientador Alexandre, por partilhar a retomada, em outro nível, dos mesmos assuntos que já discutíamos quando fomos companheiros de adolescência.

## RESUMO

Nesta tese afirmo a potência estética da música popular, a partir do exame de suas características imanentes. Segundo esse intento, faço a crítica de conceitos pós-modernos que tendem à desconsideração do dado musical em sua materialidade, e reflito sobre as relações entre oralidade e escrita no âmbito musical, investigando assim a base material da obra popular. Em seguida, examino as ideias de Adorno sobre música popular, campo que procuro valorizar a partir dos próprios critérios que o autor considera necessários à produção musical consequente. A tese culmina em uma análise da canção popular brasileira, da bossa nova à MPB, visando sobretudo ao deslindamento dos sentidos associados às manifestações musicais abarcadas por essa sigla. Em conclusão, esta tese aponta a inconsistência da mirada pós-moderna no campo estético, apresenta a escrita musical como frequentemente oposta às práticas orais, analisa as estratégias estéticas da obra musical popular e define a MPB como expressão das contradições entre a expansão das possibilidades estéticas suscitadas pela bossa nova e o controle crescente da indústria cultural sobre a canção popular brasileira.

**Palavras-chave:** MPB, música popular, Adorno, oralidade e escrita, crítica à pós-modernidade.

## ABSTRACT

In this thesis I affirm the aesthetic power of popular music, based on the examination of its immanent characteristics. For this purpose, I criticize postmodern concepts that tend to disregard the musical data in its materiality, and I reflect on the relations between orality and writing in the musical field, thus investigating the material basis of popular work. Next, I examine Adorno's ideas on popular music, a field that I seek to value based on the very criteria that the author considers necessary for consequent musical production. The thesis culminates in an analysis of the Brazilian popular song, from bossa nova to MPB, aiming above all to unravel the meanings associated with the musical manifestations encompassed by this acronym. In conclusion, this thesis points out the inconsistency of the postmodern view in the aesthetic field, presents musical writing as often opposed to oral practices, analyzes the aesthetic strategies of popular musical work and defines MPB as an expression of the contradictions between the expansion of aesthetic possibilities raised by bossa nova and the growing control of the cultural Industry over Brazilian popular song.

**Keywords:** MPB, popular music, Adorno, orality and writing, criticism of postmodern theories.

## Sumário:

<b>PRÓLOGO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I: ORALIDADE E ESCRITA NA MÚSICA</b>	<b>24</b>
McLuhan	24
Escrita e oralidade à luz da Linguística	27
Escrita e oralidade no âmbito musical	36
Referências	47
<b>CAPÍTULO II: ESTÉTICA ADORNIANA E MÚSICA POPULAR</b>	<b>49</b>
Mito e Esclarecimento	49
Arte e Esclarecimento	59
Crítica à teoria estética adorniana	62
A “Psicologia da Arte” e a teoria estética de Vigotsky	68
Sentidos da prática musical popular no contexto brasileiro	73
Adorno e a música popular	80
Crítica às posições de Adorno sobre música popular	83
A indústria cultural	101
Referências	105
<b>CAPÍTULO III: A MPB</b>	<b>108</b>
Resumo dos capítulos anteriores	108
Crítica às concepções de Luiz Tatit a respeito da canção popular	111
A bossa nova	115
A MPB nascente	131
A Tropicália	139
A indústria se reorganiza	165
A MPB	169
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>208</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>209</b>

## PRÓLOGO

Passei quinze anos longe da academia entre o fim da graduação e o início do mestrado. Na volta, constatei uma mudança de mentalidade, tanto no ambiente das Artes quanto no das Ciências Humanas de modo geral. Logo vim a descobrir que a nova sensibilidade que permeava o tecido acadêmico atendia pelo nome de pós-modernidade. De certa forma esta tese é a elaboração de minha estranheza ante o pensamento pós-moderno e os impulsos, a meu ver predominantemente regressivos, que este imprimiu nos meios universitários, dali rapidamente irradiados para amplos setores sociais.

O objeto de minha dissertação foi a obra do músico fluminense Egberto Gismonti, que procurei abordar sob o ponto de vista composicional, ou seja, das condições técnicas e dos procedimentos que propiciaram seus resultados artísticos. Ao longo de minhas análises, foi ficando cada vez mais claro que o exame das modalidades de convivência entre elementos, processos e estratégias das tradições erudita e popular era uma chave eficaz para a compreensão das especificidades da obra daquele compositor.

Não tendo a dispor, nem no nível vivencial nem no especulativo, as expressões musicais erudita e popular em um mesmo continuum hierárquico. Estou ciente, entretanto, de que muitos o fazem, e que isso desperta a oposição dos que observam, não sem razão, a relação entre tais intenções hierarquizantes e interesses de classe. Nesse sentido compreendi, de início, as insistentes e por vezes enfáticas admoestações que recebi ao longo do curso, por parte de professores e colegas alinhados ao ideário pós-moderno, pela simples razão de me valer de tais categorias. Mas, à medida que meus argumentos nem eram ouvidos nem contraditados por algo além de uma espécie de indignação moral, comecei a desconfiar que estivesse em jogo uma disfunção epistêmica que pedia melhor compreensão. Foi o que me levou a cultivar uma leitura crítica ao pensamento pós-moderno, cujos aspectos gerais exponho a seguir, por oferecer o quadro amplo em que minha abordagem se constitui, e pela razão de que esta tese só bem se compreende em sua dimensão reativa a um ideário que ocupa hoje uma centralidade que se deve, a meu ver, menos ao vigor de suas concepções do que ao papel ideológico que exerce, inclusive em um ambiente acadêmico que me parece tão desarmado quanto os demais frente aos condicionamentos a que está sujeito nesta quadra da história.

Em meus esforços analíticos, a percepção inicial foi no sentido de identificar uma espécie de colonização disciplinar, por parte da sociologia, de outros campos do saber, como a psicologia e a estética. Assim, ao declínio do valor heurístico atribuído às teorias do inconsciente e à análise formal teria correspondido um acréscimo da atenção dedicada à dinâmica dos arranjos sociais e aos jogos de poder no interior das fronteiras disciplinares. Aprofundando as reflexões, entretanto, vim a identificar a hipóstase da sociologia em um contexto mais amplo de descorporificação crescente dos fenômenos, isto é, de uma desatenção cada vez maior em relação à sua base material. Essa tendência abarca um amplo leque temático e uma quantidade de autores importantes, inclusive para além da sociologia, como Michel Foucault, cujo rechaço a quaisquer elementos que, mesmo remotamente, pareçam suscitar a ideia de uma natureza humana constitui um aspecto fundamental de seu pensamento. Para o autor, quanto mais nos debruçamos sobre a História, mais claramente percebemos o ser humano fundamentalmente tributário da cultura, da contingência, do meio, sem qualquer essência ou constância universalmente constatável. É nesse sentido que se desenrola sua “História da Sexualidade”, onde sustenta que esta, ao contrário do que usualmente se pensa, não vem sendo reprimida na sociedade moderna, mas antes sistematicamente suscitada. O autor afirma que o sexo, assim como a sexualidade, é também uma ideia historicamente construída em função das demandas das instâncias de poder. É a partir dessas considerações que Foucault dirige sua atenção para a Psicanálise, basicamente fazendo a crítica de seus fundamentos. Para ele, a hipostasia do sexo favorecida pela teoria psicanalítica vai ao encontro das modalidades de controle social características da modernidade. Desse modo,

(...) a noção de sexo garantiu uma reversão essencial; permitiu reverter as relações entre o poder e a sexualidade, fazendo-a aparecer não na sua relação essencial e positiva com o poder, porém ancorada em uma instância específica que o poder tenta da melhor maneira sujeitar; assim, a ideia ‘do sexo’ permite esquivar o que constitui o ‘poder’ do poder; permite pensá-lo apenas como lei e interdição (FOUCAULT, 1988, p.144).

É certo que se, como Foucault, considerarmos que a sexualidade e o sexo pertencem ambos ao campo das ideias, do cultural e historicamente definido, ficaremos sem poder nomear o dado real do instinto, com sua funcionalidade, seus processos anátomo-fisiológicos, seu poder de coerção e a recompensa libidinal que acompanha uma atividade essencial para a reprodução da espécie. Fica claro que Foucault, através da

operação semântica que praticamente superpõe sexualidade e sexo, busca elidir discretamente este último, de forma a operar seus conceitos com maior desenvoltura e conforto. A violência de tal procedimento é perceptível; entretanto tais concepções são hoje hegemônicas em ampla medida no âmbito das ciências sociais, provocando uma cisão de proporções talvez inéditas entre estas e o campo da biologia, onde os aportes dos estudos dos mecanismos evolutivos, da neurociência, da cibernética e das ciências da informação vêm implicando no reconhecimento da existência de instâncias de processamento de informação transmitidas geneticamente cada vez mais numerosas e complexas.

Tal elisão da materialidade se faz presente também na obra do pensador português Boaventura de Sousa Santos, que tem se esforçado para criar novos enfoques analíticos do desenvolvimento do projeto moderno. Embora assinale corretamente as bases materiais sob as quais se assentam as distintas etapas da modernidade, cuja descrição basicamente nos dá conta de como o sistema capitalista vai impondo a sua lógica econômica às demais esferas da vida social, poucas vezes o autor registra o fator econômico com seu devido peso, atribuindo por vezes os défices da modernidade a “gatilhos epistêmicos” que disparariam inevitavelmente, uma vez que os contraditórios valores modernos se vissem frente a frente na arena da realidade. Assim, ao invés do simples reconhecimento do duplo caráter do ideário da modernidade, que por um lado é atualização da discussão sobre valores humanos (liberdade, igualdade, justiça) em clave laica, submetida a critérios racionais, aptos a construção de propostas exequíveis capazes de efetivamente promoverem estes mesmos valores, e de outro a mera expressão *ideológica* (esta a palavra que Boaventura procura evitar) da rapina, do interesse econômico que não tem pruridos perante a perspectiva do lucro, o autor reivindica a existência de uma clivagem *abissal* no seio mesmo da atividade reflexiva, incontornavelmente submissa à configuração colonial do mundo, conforme o que também postula a corrente decolonialista. Assim, com sua concepção de *epistemologias do sul*, por meio da qual procura apontar para a necessidade de propugnar uma “justiça cognitiva global”, Boaventura acaba por depreciar a própria atividade de cognição, à medida que a vê incontornavelmente reduzida à mera expressão de uma vontade de poder. É preciso ter em mente as consequências dessa atitude. Se passamos, por exemplo, a combater a mera possibilidade de discriminar, no sentido de estabelecer diferenças (que é uma atividade inerente à reflexão) como se o simples reconhecimento dessas diferenças implicasse

segregação, hierarquização e marginalização, corremos o risco de desvalorizar nosso próprio campo de conhecimento e flertar com a irracionalidade. Neste caso é bom ter em mente que, se desqualificarmos nestes termos os discursos antagônicos, essa desqualificação recairá também sobre o nosso próprio discurso.

\*\*\*

Pela proximidade com o objeto desta tese, por seu prestígio e pela exemplaridade com que se coaduna com as considerações até aqui tecidas sobre o olhar pós-moderno, as contribuições à reflexão estética do filósofo francês Pierre Bourdieu merecem um exame mais detido.

Rafael Menezes Bastos (2013), com vistas a apontar as singularidades do campo da etnomusicologia em termos de inter-relações entre a sociologia e a música, tece um panorama dos entrelaçamentos dessas disciplinas, contemplando as áreas da psicologia da música, da estética e da filosofia da arte, entre outras, acomodadas num espectro em que a sociologia da música ocupa historicamente posição extrema no que tange à desconsideração (ou desqualificação) de fundamentos propriamente artísticos na análise dos fenômenos examinados. Menezes Bastos destaca o parecer de Theodor W. Adorno, para quem, segundo o etnomusicólogo,

(...) a Sociologia da Música é apenas a mesma Sociologia-de-alguma-coisa feita sobre a coisa musical. Ela é imuno-eficiente à Música. Isto sintomatiza que, no campo sociológico, o objeto música não se encaixa de maneira especial, mas típica: ele é constituído e construído como qualquer um de seus demais paralelos. (...) Não procede, pois, essa musicologia, do círculo artístico-musical, mas sociológico mesmo” (MENEZES BASTOS, 2013, pp. 65-66).

Consoante a isso, já em 1927, Weber produz uma distinção entre o **material sonoro da música** e a **música** ela mesma, referindo-se o primeiro às propriedades físicas do som, sendo a segunda a portadora dos sentidos conferidos ao universo sonoro pelo contexto social.

É em conformidade com esse caminho que Bourdieu (1989), em sua conhecida obra *O Poder Simbólico*, aborda o campo da produção estética<sup>1</sup>. Radicalizando sobremaneira a compreensão weberiana, o autor remete a gênese do sentido da obra de

---

<sup>1</sup> Bourdieu ocupa-se dessa temática sobretudo nos capítulos IX e X da referida obra.

arte às disputas pela constituição de campos artísticos em luta pela hegemonia do poder simbólico. Assim, o fundamento dos fenômenos artísticos não seria portado pela obra, mas a ela atribuído pelos integrantes do campo, em conformidade com seus interesses comuns. Daí, para Bourdieu, a cabal inconsistência das conceituações estéticas utilizadas para pensar a obra de arte, seja no que diz respeito a seus gêneros, aspectos formais, estilos ou períodos históricos, que seriam marcados “por uma incerteza e flexibilidade extremas que as tornam totalmente refratárias à definição essencial” (BOURDIEU, 1989, p.291). Tais conceitos seriam meramente crenças a sustentar, precariamente, a hegemonia do capital simbólico.

Bourdieu recusa mesmo a existência, de modo geral assentida, de uma relação direta entre o espírito do tempo e a produção artística; tal correspondência só se daria fortemente mediada pelas demandas específicas do campo, em suas conexões com a ordem vigente. A principal acusação de Bourdieu aos produtores de arte dirige-se justamente a sua incapacidade de se contemplarem como produtos de um contexto histórico, que “essencializariam” experiências particulares, procurando, desavisadamente, conferir-lhes um status de “norma transistórica”, assinalando que “noções que se tornaram evidentes e banais como as de artista e de criador são produtos de um longo e lento processo histórico” (BOURDIEU, 1989, p. 288).

Um aspecto importante da argumentação do autor é a de que um determinado campo, à medida que se constrói (e como condição importante para sua efetivação) produz concepções e atitudes que a ele imediatamente se ajustam, propiciando assim um alinhamento perfeito entre o *habitus* culto e seu respectivo campo artístico:

Dado que a obra de arte só existe como tal, isto é, como objeto simbólico dotado de sentido e valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estética tacitamente exigidas, pode dizer-se que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que ele mesmo é o produto de uma longa convivência com a obra de arte (BOURDIEU, 1989, p. 286).

Para o autor, o único movimento reflexivo consequente perante os fenômenos artísticos é o de reconhecê-los como necessários no contexto dos interesses postos em jogo em um determinado contexto histórico, isto é, remetê-los à dinâmica de seu campo específico e historicamente situado. Assim, a análise sociológica seria a chave que

permitiria relacionar os fenômenos estéticos com suas condições sociais de produção, subtraindo-as do meramente arbitrário e “(...) tornando-as ao mesmo tempo necessárias e incomparáveis, justificadas, pois, para existirem como existem” (BOURDIEU, 1989, p. 295).

A acusação constante de Bourdieu da não percepção das condicionantes históricas na constituição dos campos por parte de seus integrantes, especialmente na área artística, confronta-se com os mais acreditados esforços de compreensão das transformações ocorridas nessa área, fortemente conectados aos desenvolvimentos da ciência histórica (LEIBOWITZ, 1957; KIEFER, 1981; ADORNO, 2011). De certa forma é o próprio Bourdieu quem abraça certo transistoricismo, quando desloca o centro dos desenvolvimentos estéticos do histórico para o sociológico, o qual, em sua perene lógica de interesses, quase prescinde do exame das especificidades das circunstâncias históricas em sua compreensão das transformações do campo artístico.

Se a questão do déficit de historicidade do campo pode suscitar debates sofisticados, a suposta inconsistência inevitável dos conceitos estéticos (inextricavelmente associados à questão anterior) me parece de difícil sustentação. Afinal, distinguir um rondó de uma sonata, ou uma peça clássica de outra barroca, ou um autor impressionista de outro expressionista (exemplos trazidos pelo próprio Bourdieu) são tarefas cumpríveis facilmente, e não só por especialistas. O autor atribui a tais conceitos uma vagueza que de fato não possuem.

Em conexão a isso, o argumento de que apenas os iniciados em um campo específico estão aptos a sustentar-lhes as posições, inclusive porque suas subjetividades são moldadas em conformidade com o próprio campo e seus interesses, que passam também a ser os seus, me parece tautológica. É certo que toda linguagem e esfera do saber requer iniciação (inclusive, naturalmente, a Sociologia), e considerar a existência da necessidade (generalizada) de tal iniciação como evidência de aceitação acrítica (posto que atribuída a um objeto supostamente impotente) seria uma deliberação sobremodo imprudente, inclusive por desconsiderar a capacidade crítica, a qual talvez não apenas os sociólogos possam aspirar.

Acenando com a adesão à análise sociológica como único caminho capaz de nos libertar do a-historicismo estético supostamente vigente, Bourdieu celebra, de forma

consequente com sua visão do fenômeno artístico como intrinsecamente incapaz de produzir sentido, a única possibilidade que lhe resta: a celebração do meramente existente ao qual se conforma, sequer como resíduo superestrutural da ordem vigente, mas como o produto ilusório e prosaico de disputas mesquinhas e vazias.

Os argumentos de Bourdieu, basicamente apoiados em alegada homologia entre as posições estéticas defendidas por indivíduos e grupos e sua inserção interessada na disputa pela hegemonia do poder simbólico, encontram-se bastante aquém do alcance de suas conclusões finais, que vão na direção da negação da obra de arte como produtora de sentido e, assim, incapaz de elaboração e crítica.

É certo, como colocado por Weber, que o sentido de uma obra musical não advém da mera conjunção dos fenômenos acústicos que a constituem, mas de um sentido que lhe é socialmente conferido; sentido este, entretanto, de cuja construção a obra também participa, por meio de sua organização estrutural e dos elementos específicos que põe em jogo, daí advindo a importância da reflexão propriamente estética para sua compreensão. Dos que discordam disso espera-se que possam construir suas objeções a partir de um maior entendimento do campo artístico, ao invés de simplesmente reivindicar a elisão de todo uma esfera do saber a partir de uma mirada unilateral e unidisciplinar.

\*\*\*

O mesmo descaso à materialidade da prática artística e à dimensão estética permeia o pensamento de Néstor Garcia Canclini (1939), antropólogo argentino radicado no México, e que tem em *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, publicada pela primeira vez nesse país em 1990, uma obra particularmente influente. No prefácio escrito para a edição de 2001, em que procura em certa medida matizar o tom celebrativo do texto, Canclini procura situar-se perante o ideário pós-moderno:

Escrito em meio à hegemonia que essa tendência tinha então, o livro apreciou seu antievolucionismo, sua valorização da heterogeneidade cultural e transistórica, e aproveitou a crítica aos metarrelatos para deslegitimar as pretensões fundamentalistas dos tradicionalismos. Mas, ao mesmo tempo, resisti a considerar a pós-modernidade como uma etapa que substituiria a época moderna. Preferi concebê-la como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu

com as tradições que tentou suprimir ou superar (CANCLINI, 2011, p. XXX).

Procurando compreender as especificidades que o projeto da Modernidade assume no contexto latino-americano, Canclini identifica o binômio tradição-modernidade como um aspecto central. Apesar da fé depositada por setores “ilustres” e ilustrados na racionalização das práticas sociais, várias estruturas e práticas pré-modernas teriam se mantido ativas e repartido a cena contemporânea com ações e ordenações de caráter moderno e mesmo pós-moderno. É a partir daí que o autor desenvolve o influente conceito de hibridação, definido como “(...) processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Tais processos, acirrados por novas tecnologias de comunicação, pela reorganização das esferas pública e privada no espaço urbano e pela desterritorialização dos processos simbólicos, levariam à desessencialização das esferas popular e erudita, que passam a ser compreendidas sobretudo como campos de luta simbólica entre as classes. A relativização pós-moderna de todo fundamentalismo ou evolucionismo propiciaria a revisão das fronteiras entre esses campos, e destes com o da comunicação de massas, facultando um pensamento mais apto a apreender as interações entre as formas de expressão da sensibilidade coletiva.

Para Canclini, à medida que se desdobram, os movimentos da modernidade colidem entre si. A construção de espaços autônomos para o desenvolvimento do saber e da arte acaba constrangida pela expansão econômica, que tende a submeter a produção simbólica, e mesmo a científica, à sua lógica. Contradições entre a experimentação autônoma e a democratização das práticas artísticas também são apontadas. Nesse contexto de avivamento de contradições inerentes ao projeto moderno o autor assinala que, ao lado da disseminação do ideário pós-moderno e da descentralização democrática que seria a ele associado, floresce a maior concentração de poder e do controle sobre o fluxo de bens simbólicos que a humanidade já produziu. E, embora a autonomia da arte continue a ser um valor exaltado em certos círculos, as demandas do mercado e da comunicação massiva vêm favorecendo o protagonismo de elementos extraestéticos na confecção dos bens artísticos, o que pode ser constatado mesmo pelo olhar mais distraído. A estrutura industrial da produção e circulação dos bens simbólicos, com seus padrões industriais de lucratividade, vem cada vez mais moldando as instituições que se ocupam da circulação da arte; seus administradores levam em conta em suas decisões os seus

impactos econômicos diretos e indiretos; os críticos, os museus e as bienais, instâncias curadoras da inovação artística, vão perdendo importância para as grandes galerias particulares e os grandes negociadores de bens simbólicos; empresários, mais do que qualquer agente esteticamente especializado, assumem um papel decisivo na confecção do produto artístico; cada vez mais os bens culturais são engendrados por procedimentos técnicos e relações de trabalho similares aos de outros produtos industriais.

A essa altura Canclini evoca a posição de Habermas, que sustenta a importância de preservar o espaço de experimentação autônoma da arte, de modo a manter seu potencial renovador, e ao mesmo tempo sugere que sejam buscadas novas vias de inserção dessa produção artística na vida cotidiana, de modo a que esta não se veja condenada à reiteração das tradições ou aos limites estabelecidos pelo mercado. A importância da posição de Habermas reside em sua aposta no cumprimento das promessas da modernidade, na tentativa de recuperar a concepção libertadora da razão produzida pelo Iluminismo. Os esforços de Habermas não deixam de ter em mente os processos de apropriação fascista da arte, à luz dos quais o filósofo afia a crítica contra os que associam a racionalidade à dominação, e cujo esteticismo aparentemente despolitizado guarda ligações tácitas (e por vezes explícitas) com as forças regressivas do neoconservadorismo.

Com tudo isso, Canclini ainda tende a ver com bons olhos os processos artísticos marcadamente guiados pela lógica do capital, notadamente no que diz respeito aos meios de comunicação de massa, cuja produção designa pelo termo “massivo”. Diz o autor:

A cultura industrial massiva oferece para os habitantes das sociedades pós-modernas uma matriz de organização-desorganização das experiências temporais mais compatíveis com as desestruturas que supõem as migrações, a relação fragmentada e heteróclita com o social. Enquanto isso, a cultura de elite e as populares tradicionais continuam comprometidas com a concepção moderna de temporalidade, de acordo com a qual as culturas seriam acumulações incessantemente enriquecidas por práticas transformadoras (CANCLINI, 2011, p. 363).

Canclini considera que o massivo constituiria um espaço onde se diluiriam as fronteiras ferozmente guardadas entre o erudito, o popular e o próprio massivo, abalando assim os fundamentalismos que elegeriam um único código como válido, em detrimento dos demais. Observa ainda que o massivo, dada sua ênfase no efêmero e suas narrativas fragmentárias e desistorizantes, se coadunaria com a crise das concepções macroestruturais e dos grandes relatos metafísicos. O massivo seria assim uma instância

de organização do simbólico em fina sintonia com o ideário pós-moderno e sua capacidade de revelar “o caráter construído e teatralizado de toda tradição, inclusive a da modernidade”. Ao mesmo tempo, oferece ocasião de se “pensar o moderno como um projeto duvidoso, relativo, não antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista inverificável” (2011, p. 204).

A primeira crítica que formulo às reflexões de Canclini diz respeito a uma prática já sinalizada aqui e que poderíamos denominar “absolutismo sociológico”. Em várias ocasiões as considerações do autor são imprudentemente vazadas em um discurso que não deixa espaço para a reflexão intrínseca ao campo da arte, e chega-se mesmo ao ponto de negar à reflexão estética qualquer validade:

Sua dedicação [de Howard Becker] aos processos de trabalho e agrupamento, mais que às obras, desloca a questão das definições estéticas, que nunca chegam a um acordo sobre o repertório de objetos que merece o nome de arte, para a caracterização social dos modos de produção e interação dos grupos artísticos (CANCLINI, 2011, grifo nosso).

O estudo das dinâmicas dos campos culturais, das instâncias de legitimação e das apropriações desiguais dos capitais culturais é sem dúvida importante, mas a demonstração desse aspecto do real não é suficiente para que tratemos as questões intrínsecas às artes como mera superestrutura. Canclini assume o olhar pós-moderno de relativização e desconstrução de narrativas totalizantes e onicompreensivas da história. Em contrapartida, ao invés de adotar a transdisciplinaridade que evoca por necessária para o deslindamento da multiplicidade do presente, acaba por adotar a alternativa inversa da unidisciplinaridade, que submete essa mesma multiplicidade a uma leitura restrita e unilateral (o que não seria um problema, desde que fosse assumida em seus limites). Essa postura epistemológica acaba por iludir a percepção do autor, como na questão, central em sua obra, e igualmente nesta tese, das esferas popular e erudita (a que prefere chamar “cultura”), percebidas apenas como construções culturais:

Não têm nenhuma consistência como estruturas “naturais”, inerentes à vida coletiva. Sua verossimilhança foi alcançada historicamente mediante operações de ritualização de patrimônios essencializados. A dificuldade de definir o que é culto e o que é popular deriva da contradição de que ambas as modalidades são organizações do simbólico geradas pela modernidade, mas ao mesmo tempo a modernidade – por seu relativismo e antissubstancialismo – as desgasta

o tempo todo (CANCLINI, 2011, p. 362).

Tais afirmações me parecem corretas, se consideradas as fronteiras disciplinares do saber que as produziu. Mas utilizá-las para negar a importância da materialidade dos processos artísticos no engendramento de práticas fundamentalmente diversas é ampliá-lhes indevidamente o alcance. Entendendo que seria hoje insustentável dizer que o meio através do qual uma mensagem é veiculada lhe é neutro, ou seja, que não afeta de modo algum a mensagem que veicula, como postular a inexistência de diferenças entre práticas artísticas que se valem de meios diversos e, mesmo em certo sentido, opostos? Esse arrazoado bastante elementar choca-se, entretanto, com uma sensibilidade pós-moderna que vê no mero estabelecimento de distinções o projeto oculto de engendrar desigualdades. Por trás do impulso supostamente democratizante e antielitista do ideário pós-moderno identifico um movimento rumo à indistinção (vale dizer, à irracionalidade) que acaba por revelar-se, em seu velado obscurantismo, mais autoritário que as conceituações que procura combater.

Outra questão a ser assinalada é a incapacidade que Canclini, assim como Boaventura de Souza Santos, demonstra de relacionar as esferas econômica e cultural. Embora aponte corretamente os limites que o desenvolvimento capitalista, notadamente a partir da década de 1970, impõe à prática artística, à difusão da cultura, à democratização das informações e à circulação de bens culturais, ao autor não ocorre em momento algum a existência de um vínculo dissimulado entre as concepções aparentemente antitotalizantes, democratizantes e descentralizadoras da pós-modernidade e os movimentos violentamente concentradores do capitalismo financeiro (ou “desorganizado”, como prefere Boaventura), mesmo nos casos em que tal vínculo se torna evidente, como veremos adiante. Dado isso, podemos mesmo considerar que, ao tomar a pós-modernidade mais como “uma maneira de problematizar” do que como “uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno”, o autor realiza uma operação de neutralização da dimensão econômica da realidade, estabelecendo um corte sutil entre esta e o dado cultural pós-moderno.

Um outro ponto que me interessa enfocar é a crítica, recorrente em toda a obra, às disposições fundamentalistas, essencialistas e teatralizantes que marcariam tanto o campo popular-tradicional quanto o moderno-evolucionista. Os atores desses campos tenderiam a recusar as interações com outros campos, inclusive o da comunicação massiva, como

se tais contatos pudessem conspurcar a pureza de suas práticas e intenções. Fica em geral pouco claro se há alguma salvaguarda nessa crítica, isto é, se haveria situações em que algum resguardo seria admissível. Afinal, já o Manifesto Antropofágico propunha o cultivo da capacidade de deglutir a informação estrangeira a partir da conformação das próprias entranhas, ou seja, a capacidade de processamento e assimilação autônomos do elemento cultural externo a um dado sistema é uma concepção perfeitamente gestável no seio da modernidade. O que ocorre é que, em meio a disputas simbólicas muito desiguais (cada vez mais frequentes), nem sempre é possível preservar a “capacidade de reação e assimilação autônoma de novas realidades”, circunstância a que Canclini não dedica suficiente atenção.

\*\*\*

A perda de potência crítica, tão evidente no pensamento de Canclini, vai no mesmo compasso do ideário pós-moderno. Segundo o geógrafo britânico David Harvey:

A nova esquerda perdeu sua capacidade de ter uma perspectiva crítica sobre si mesma e sobre os processos sociais de transformação que estiveram na base da emergência de modos pós-modernos de pensamento. Insistindo que eram a cultura e a política que importavam, e que não era razoável nem adequado invocar a determinação econômica, mesmo em última instância (para não falar de invocar teorias da acumulação e da circulação do capital ou de relações de classe necessárias na produção) ela foi incapaz de conter sua própria queda em posições ideológicas que eram fracas no confronto com a força recém-encontrada dos neoconservadores, e que a forçavam a competir no mesmo terreno da produção de imagens, da estética e do poder ideológico quando os meios de comunicação estavam nas mãos de seus oponentes (HARVEY, 1994, p. 320).

Assim, o abandono das categorias marxistas, sem que estas houvessem sido propriamente superadas (e daí a evidência do contorno ideológico desse movimento), implicou em um déficit crítico que impossibilitou as esquerdas de se contraporem ao ideário neoliberal com o necessário vigor. Esse mesmo déficit permeia a cultura pós-moderna, hegemônica em amplos setores acadêmicos e sociais. O impulso desconstrucionista da pós-modernidade, para muito além da necessária revisão das pressuposições e simplificações ocultas no discurso moderno, tem procurado “dissolver todas as narrativas e metateorias num universo difuso de jogos de linguagem”,

terminando por reduzir o conhecimento e o significado a “um monte desordenado de significantes. Assim fazendo, produziu uma condição de niilismo que preparou o terreno para o ressurgimento de uma política carismática e de proposições ainda mais simplistas do que as que tinham sido desconstruídas” (HARVEY, 1994, p. 315).

Tornamo-nos menos vulneráveis aos efeitos reacionários do supostamente democratizante ideário pós-moderno à medida que somos capazes de reconhecer as relações nem tão veladas assim entre ele e os traços mais marcantes do capitalismo financeiro. Assim, à desconstrução das racionalidades corresponderia o irracionalismo que preside a racionalidade do sistema econômico, bem como a reprodução do capital fictício sem base material; ao valor do efêmero, a precarização do emprego e as mudanças constantes nos modos de produção; ao novo perfil dos movimentos sociais, a imobilidade das estruturas globais; à ênfase local, a pulverização dos processos produtivos; à crítica aos valores modernos, a colonização que o sistema econômico exerce sobre as esferas do saber, tornando inoperantes as bases críticas que a ele se poderiam opor (HARVEY, 1994).

Assim,

(...) podemos dissolver as categorias do modernismo e do pós-modernismo num complexo de oposições que exprime as contradições culturais do capitalismo. (...) No âmbito dessa matriz de relações interiores, jamais há uma configuração fixa, havendo antes uma oscilação permanente entre centralização e descentralização, entre autoridade e desconstrução, entre hierarquia e anarquia, entre permanência e flexibilidade, entre a divisão detalhada do trabalho e a divisão social do trabalho (...). Nesse caso, a rígida distinção categórica entre modernismo e pós-modernismo desaparece, sendo substituída por uma análise do fluxo de relações interiores no capitalismo como um todo (HARVEY, 1994, p.305).

As possibilidades de transformação da situação atual residiriam no fato de que a reprodução sistêmica não ocorre de forma absolutamente controlada, abrindo assim brechas para o inesperável; mas a esperança de mudança repousa, sobretudo, na correta compreensão da situação vigente e na exploração de suas contradições que tendem, na atual fase do capitalismo, a estarem mais expostas. De todo o modo, o esforço reflexivo empenhado na transformação não pode prescindir, a meu ver, da apreciação das bases materiais da vida social, sob pena de produzir leituras da realidade sofisticadas, mas sem densidade crítica.

Apresentados sucintamente os fundamentos da atitude crítica ao ideário pós-moderno que mantereí ao longo desta tese, passo a tratar das complexas relações entre oralidade e escrita no campo da música.

### Referências:

ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

KIEFER, Bruno. *História e Significado das Formas Musicais: do moteto gótico à fuga do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

LEIBOWITZ, René. *La Evolución de La Música: de Bach a Schoenberg*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2010.

\_\_\_\_\_. *Para Além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: Epistemologias do Sul. Coimbra: Almeida, 2009.

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995.

## CAPÍTULO I: ORALIDADE E ESCRITA NA MÚSICA

Giorgio Agamben, em texto no qual procura aprofundar o conceito de dispositivo, tão estratégico na obra de Foucault, considera a multiplicação de seu número e poder de coerção como um dos traços distintivos da cena contemporânea. Especificamente sobre os aparelhos celulares, conta o filósofo que:

(...) vivendo na Itália, isto é, num país cujos gestos e comportamentos dos indivíduos foram remodelados de cima abaixo pelo telefone celular (chamado familiarmente de “telefonino”), eu desenvolvi um ódio implacável por este dispositivo, que deixou ainda mais abstratas as relações entre as pessoas (AGAMBEN, 2009, pp.42-43).

Na verdade não creio que fosse necessário invocar o testemunho do filósofo para que reconhecêssemos todos o impacto que artefatos tecnológicos portáteis vêm exercendo sobre nossa existência: levando a uma contração e interpenetração dos espaços, os *gadgets* têm alterado as relações sociais e de trabalho, sobretudo no sentido de turvar-lhes as fronteiras; mais que nunca, nossos gostos, ações e movimento são registrados e classificados em redes acessáveis, seja por nossos familiares e amigos, seja sobretudo por sistemas de segurança e/ou de comércio; os estímulos continuamente se multiplicam, a solidão se imagina acompanhada e o silêncio torna-se uma espantosa anomalia.

Diante de consequências tão eloquentes, perceptíveis mediante mínima reflexão, cresce meu assombro sobre o quanto os efeitos dos meios ao longo da história vêm sendo negligenciados, tanto no campo da expressão quanto no da constituição das sociedades, mesmo por pesquisadores dos mais perspicazes. Para o teórico da comunicação Marshall McLuhan (referência importante para o pessoal da Tropicália, como adiante se verá), isto se deve a que “a autoconsciência das causas e limites da própria cultura ameaça a estrutura do ego e é por isso evitada” (1964, p. 67). Ou seja, tendemos a desconsiderar o quanto a ação dos meios nos envolve e determina, de modo a preservar um ilusório senso de autonomia. Além disso, tal ação não se daria por meio de opiniões e conceitos, frente aos quais teríamos alguma possibilidade de defesa, mas sim alterando as relações entre os sentidos e as estruturas perceptivas. Relacionado a isso, temos que, para McLuhan, o “conteúdo” de um meio é sempre outro meio, o que nos torna desatentos diante dos mecanismos de influência efetivamente postos em jogo. Assim, em um noticiário televisivo, os principais efeitos sobre a apreensão do espectador dos temas em questão

são obtidos pelas expressões dos apresentadores, sutis esgares, discretos meneios, insensíveis alterações no ângulo das sobrancelhas, muito mais do que pelo que efetivamente está sendo dito. Para o filósofo canadense, assim como as ferramentas são extensões das mãos, os meios de comunicação modernos funcionam como extensões de nossos sentidos, cérebro e sistema nervoso que, se desse modo ampliam seu raio de alcance, correm, entretanto, o risco de irremediavelmente se perderem de seus portadores. Como diz o autor, em trecho que destoa do tom celebrativo que com frequência lhe é atribuído a respeito dos meios eletrônicos de comunicação, “poucos direitos nos restam a partir do momento que submetemos nossos sistemas nervoso e sensorial à manipulação dos que procuram lucrar arrendando nossos olhos, ouvidos e nervos” (1964, p. 147).

“O meio é a mensagem”; esta sentença, que em sua concisão e pregnância remete ao recurso publicitário do slogan, condensa de fato o pensamento de McLuhan, que atribui aos meios a mais decisiva importância na configuração das práticas sociais. Três dentre os meios lhe parecem de especial magnitude: a escrita, a quem atribui o eclipse dos liames tribais, a imprensa, a qual relaciona tanto a ascensão dos nacionalismos quanto o advento da moderna ciência, e a eletricidade, na qual reconhece uma força implosiva, de drástica contração do tempo e do espaço, que resultaria na tessitura de uma rede de interdependências de alcance planetário, constituindo-se assim a famigerada “aldeia global”.

Tal hipostasia do papel dos meios não fica isenta de críticas. Octavio Paz entende que McLuhan, na medida em que parece referir-se aos meios como significantes que engendram fatalmente tais ou quais significados, desconsidera que a relação entre significante e significado é da ordem do convencional e deve ser remetida à estrutura da sociedade em que os significados tramitam. Embora tal ponderação me pareça formalmente correta, pontuo que à posição de McLuhan pode ser atribuído o sentido de destacar o papel despercebido dos meios na configuração da própria estrutura social, impactando assim a produção de significados. Quando assinala que “a mensagem de qualquer meio é a mudança de escala, cadência ou padrão que introduz nas coisas humanas” (MCLUHAN, 1964, p. 54), o autor claramente se refere a transformações estruturais, cuja completa compreensão não pode prescindir do contexto social vigente, mas cujo influxo sobre tal contexto é seguramente relevante.

Além disso, a própria ideia de que os significados suscitados pelos meios decorrem “fatalmente” destes, sem mediações, me parece uma compreensão algo

equivoca do pensamento do autor, que sustenta textualmente que se deve levar em conta a matriz cultural em que um meio ou veículo específico atua, e que, por exemplo, “o efeito das imagens da TV variará de cultura a cultura, dependente das relações sensórias de cada uma” (1964, p. 82).

Em clave similar, Ecléa Bosi critica a unilateralidade das posições de McLuhan que, furtando-se a uma mirada sócio-histórica,

(...) acaba erigindo como supremos critérios de valor as *mediações* técnicas do fenômeno comunicação de massa. Daí ser unilateral o seu juízo da própria cultura de massa: positiva, se veiculada eletronicamente; negativa, em caso contrário (BOSI, 1972, p.36).

Considero pertinente a imputação de unilateralidade ao ideário de McLuhan, a quem parece por vezes faltar um olhar contextual capaz de ajustar o alcance de suas asserções. Essa percepção condiz com a postura de Adorno sobre o impacto das tecnologias na produção cultural:

Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a uma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual (ADORNO, 2006, p.100).

Vale dizer, entretanto, que à ênfase excessiva no impacto dos meios na obra de McLuhan corresponde uma usual desconsideração de seu alcance, também excessiva a meu ver. Ressalvando que as posições desse autor não se restringem aos modernos meios de comunicação de massa, mas procuram abarcar todas as modalidades históricas de desenvolvimento tecnológico (o que nem sempre aparece claramente nas críticas que lhe são endereçadas) e considerando que todas as tecnologias são extensões de nossos sistemas físico e nervoso, tendo em vista o aumento da energia e da velocidade, me parece difícil negar o impacto que a intensificação dessas variáveis pode exercer sobre a organização social. Na verdade, a própria contextualização sócio-histórica torna-se ilusória se não integra o efeito das inovações tecnológicas ao conjunto de suas considerações.

Entretanto, o principal equívoco da análise de Bosi está em atribuir a McLuhan a eleição das mediações técnicas como “supremo critério de valor”. Segundo minha leitura,

o autor considera que todos os meios (e a dinâmica de criá-los e aperfeiçoá-los parece ser inerente à espécie humana) suscitam possibilidades, mas também coerções, às quais temos de nos contrapor. Embora seja certo que efusivas (e injustificadas, até agora, pelos fatos) celebrações das potencialidades suscitadas pelos novos meios perpassem as páginas de seus livros, há também insistentes advertências quanto ao risco que todo meio representa na medida em que não nos damos conta de seus impactos. O autor partilha as preocupações de Pio XII, que entende que o futuro da sociedade moderna “depende em grande parte da manutenção de um equilíbrio entre a força das técnicas de comunicação e a capacidade de reação do indivíduo” (MCLUHAN, 1966, p. 207) À arte McLuhan confere o papel imprescindível de estudo e controle do efeito dos meios, que se daria tanto por meio da abordagem crítica (não necessariamente conceitual), quanto pela proposição de novos arranjos capazes de suscitar as melhores potencialidades dos meios emergentes. De resto, a própria obra de McLuhan testemunha sua convicção de que as constelações da “galáxia de Gutenberg” podem ajudar a nos guiarmos sob a névoa da influência subliminar dos meios que ora nos envolve.

\*\*\*

Gostaria de passar agora ao exame de uma discussão que se dá no campo da linguística entre os assim denominados modelos autônomo e ideológico de compreensão da escrita. Esse movimento permitirá que nos aproximemos do foco deste capítulo, que está nas relações entre a escrita e a oralidade.

Lynn Menezes de Souza refere-se ao assim denominado modelo autônomo nos seguintes termos:

Essas teorias concebem a escrita como uma tecnologia ou produto autossuficiente, que se adapta e serve a qualquer língua e qualquer cultura. Essa visão da escrita geralmente carrega a tiracolo a ideia de que é com a aquisição da escrita que uma cultura passa a desenvolver capacidades de pensamento abstrato, supostamente ausentes nas culturas orais ágrafas. A crítica dessa visão de escrita abre o caminho para outras visões ditas “ideológicas”, que enfatizam a interação natural e necessária entre a escrita e os valores socioculturais – ideológicos – existentes nas culturas que a adquirem (SOUZA, 2008, pp.167-168).

Para este autor, o modelo ideológico nos permite apreender a escrita como mais que um mero código capaz de representar o conteúdo da fala, apontando para a necessidade de evocar os contextos em que a prática da escrita se desenrola. Como meio

através do qual a sociedade representaria a si mesma, a escrita estaria estreitamente ligada a “hábitos culturais e aos processos de naturalização do mundo sociocultural” (SOUZA, 2008, p. 45).

Souza assinala que o que denomina de “habitus grafocêntrico” implica na desconsideração de diferentes formas de “engajamento corporal com o mundo”, daí resultando a redução das culturas ágrafas a “uma pretensa oralidade”. Para o autor, a dicotomia oralidade/escrita daí resultante é insuficiente para dar conta da complexidade de tais culturas.

Entende o linguista que a desconsideração das mediações sócio-históricas da escrita torna-a instrumento de naturalização da clivagem social, a partir de um espelhamento entre os diferentes níveis de domínio da “norma culta” e a estrutura de classes vigente. Aponta ainda a posição privilegiada ocupada pelo “gênero retórico-discursivo do ensaio”, relacionada ao predomínio de uma ideologia utilitária, a partir da qual o ensaio forjaria seus preceitos; a racionalidade, a clareza, a originalidade e a economia assim preconizadas revelariam a vinculação direta dessa modalidade de escrita ao *ethos* do capitalismo, do humanismo protestante, do racionalismo e do evolucionismo, testemunhando o quanto a escrita, longe de ser neutra, transpareceria suas fortes conexões com a ideologia dominante e o espírito do tempo.

O que mais me chama a atenção nas colocações de Menezes de Souza, corretas a meu ver em seus demais aspectos, é sua absoluta indisposição a conceder algum peso à materialidade da escrita; como se esta fosse uma espécie de substância infinitamente dúctil, capaz de moldar-se às demandas do tempo com toda a sua alma e todo o seu ser; como se a escrita alfabética em nada diferisse fundamentalmente da escrita silábica ou ideogramática, posto que a cada uma delas tocaria apenas o dócil ajuste às condições sócio-históricas; como se àquele que atribuísse à escrita algum impacto sobre a conjuntura social, ou mesmo alguma eficácia específica como ferramenta tecnológica, coubesse indubitavelmente o opróbrio destinado aos que promovem a desigualdade, a injustiça e a violência simbólica.

Não me surpreenderiam comprovações de que culturas ágrafas pudessem ser capazes do mais elevado nível de abstração, mas isso não implica em desconsiderar a escrita como um meio capaz de efetivamente favorecer o pensamento abstrato, pelo reexame exaustivo dos enunciados que proporciona, o distanciamento, a possibilidade de

apreensão do todo e de organização para além das demarcações acústicas (mnemônicas), o manuseio do tempo, a capacidade de armazenamento (e portanto de transmissão, interleitura e intertradução), a introspecção, a autonomia do texto em relação à sua situação de produção e reprodução. O argumento “moral” que procura desqualificar o reconhecimento do efeito dos meios (sem dúvida balizado pelas condições sócio-históricas, mas não redutíveis a estas) nos leva a desconsiderar nexos evidentes, como o fato de que o desajeitado sistema numérico dos romanos circunscreveu sua matemática a limites mais estreitos que a dos antigos babilônios; que a introdução dos algarismos hindu-arábicos no Ocidente foi decisiva para o Renascimento do século XII e o posterior desenvolvimento da ciência moderna; ou de que a escrita fonética implicou na redução do poder dos sacerdotes e ampliação do raio de ação do estamento militar. De resto, um olhar sobre as transformações dos textos gregos, desde os períodos homérico e clássico aos tempos de Platão e Aristóteles, confirma a paulatina incorporação de características inerentes à tecnologia da escrita alfabética, que apontam para o incremento do pensamento conceitual. A esse respeito convém um exame da obra **A Revolução da Escrita na Grécia e suas Consequências Culturais**, de Eric Havelock (1994).

Havelock assinala que a fala é um fato histórico-biológico; a aptidão para armazenar uma língua seria produto da evolução, e estaria relacionada ao drástico aumento da capacidade cerebral dos hominídeos, em um período de menos de um milhão de anos. A fala teria surgido como uma resposta de nossa espécie às pressões evolutivas, e propicia “um suplemento ao código genético, uma segunda forma de estoque informativo”. Para Havelock, a fala orientaria a integração entre os indivíduos da espécie, sendo, portanto, não meramente informativa, mas “conativa”, conduzindo assim a um repertório de práticas comuns. A língua seria o requisito de cada cultura, edificada sobre as bases de uma memória compartilhada.

Segundo o autor, a linguagem, por si mesma, já seria um fator de conservação de modelos culturais. Entretanto, à medida que uma sociedade se torna mais complexa, torna-se necessário lançar mão de recursos que possam auxiliar a memória na transmissão da informação cultural considerada importante o bastante para exigir separação do enunciado coloquial. O principal apoio à memória seria fornecido pelo ritmo, referindo-se aqui não apenas ao padrão métrico, mas ao conjunto de assonâncias e aliterações, no plano acústico, bem como aos paralelismos, antíteses e recorrências ao nível do

significado. Esses pressupostos estariam na base das epopeias orais produzidas pelas várias civilizações, dentre elas os textos homéricos, a quem Havelock dedica especial atenção.

Para o autor, as epopeias atribuídas a Homero são produto da tradição oral, o que seria comprovável pela natureza dos recursos mnemônicos presentes em sua composição. Através de movimentadas narrativas seriam transmitidos o *ethos* e os valores fundamentais da sociedade da época. Entre os séculos IX e VI a.C. aperfeiçoou-se um sistema de instrução, envolvendo dança, instrumentos musicais e técnicas de recitação, que permitiu a memorização e ampliação de um acervo de composições orais. Era por meio de recitais públicos, reconhecidos em sua importância social, que as epopeias da Antiga Grécia se tornavam patrimônio comum. Esse era o quadro em vigência até o advento da escrita alfabética e mesmo depois dela, como se verá.

Os primeiros registros escritos, encontrados nos deltas dos rios do Egito e da Mesopotâmia, no vale do Indo e em outras áreas do Oriente Próximo, remontam a 3000 anos a.C. Tais amostras de escrita oscilavam entre a representação logográfica (em que a cada palavra corresponde um signo específico) e a silábica. Esta última, devido a suas ambiguidades inerentes, tendia a fazer do texto uma espécie de paráfrase da expressão oral, em função de suas tendências à padronização sintática e vocabular. As partes mais antigas da Bíblia foram preservadas em um silabário fenício (sem vogais) abreviado. A ambiguidade da escrita silábica seria uma das fontes de poder da casta sacerdotal.

A escrita alfabética é uma invenção dos gregos, e remonta ao VIII século a.C. Foi provavelmente desenvolvida por artífices e comerciantes, a partir da escrita silábica dos fenícios. A distinção fundamental da tecnologia alfabética em relação a outras modalidades de escrita é tomar por base a análise do fenômeno sonoro, que permite o reconhecimento da constituição da fala em unidades discretas, ao invés de restringir-se às unidades empíricas do idioma (as sílabas). É o alicerce fonético que permite que o alfabeto capte de maneira fluente todas as formas de enunciado linguístico; se a escrita silábica tende ao arquetípico em função de suas limitações, a alfabética é capaz de representar os meandros da expressão oral, trazendo à luz uma “dimensão mais vasta da experiência humana encontrada na literatura grega, relacionada à superioridade dos recursos técnicos de sua grafia”.

Havelock ressalta que o advento da escrita fonética não implicou no pronto declínio da expressão oral, ao contrário: a primeira tarefa da escrita foi a transcrição do acervo de obras da cultura oral, o que permitiu que essa produção alcançasse a posteridade.

De acordo com o autor, é preciso considerar uma transição que iria do início do século VIII às últimas décadas do V a.C., em que a escrita passaria de uma condição perito-letrada, isto é, de uma habilidade tateantemente exercida por raros especialistas, à introdução sistemática da alfabetização no nível primário de ensino. Nesse período que, partindo das transcrições de Homero e Hesíodo, e passando pelos poetas líricos e por Píndaro, estende-se até o drama ateniense, tem lugar uma tensão dinâmica entre oralidade e escrita cuja percepção Havelock considera ser crucial para o entendimento das obras em questão:

Para colocá-lo em termos de técnica de composição, é tal o processo que, nele, a linguagem tratada de forma acústica, segundo princípios de ressonância, entra em competição com a linguagem tratada segundo princípios arquitetônicos. O que ocorreu veio a ser chamado de “uma mudança na correlação dos sentidos”. Depois de Platão, a balança pendeu irreversivelmente em favor do segundo procedimento (HAVELOCK, 1994, p.17).

Analisando o período de apogeu da tragédia grega, o autor aprofunda suas reflexões:

O drama ateniense, além de ser rítmico, obedece a regras associativas e de predição, próprias da composição oral; compõe-se com base no princípio do eco e se concebe como uma apresentação a ser ouvida, vista e memorizada, mas não lida. (...) Todavia, é muito claro que também emprega a arquitetura da composição, que só o olho de um escritor podia prover. Representa uma arte intermediária, que retém energias específicas, latentes na encantação oral, embora as submetendo ao controle reflexivo de um intelectualismo nascente (HAVELOCK, 1994, p.184).

Para Havelock, a tensão entre a oralidade e a escrita é também a força por trás de sua potência estética e das características singulares de expressão das obras do período. Essa mesma tensão se revelará adiante de fundamental importância no exame da produção musical da MPB.

Ressalta, no texto de Havelock, a ausência de qualquer traço de desqualificação da produção oral, ao contrário: basta nesse sentido considerar a qualidade dos textos que o autor remete ao âmbito da oralidade, e que literariamente nada devem (para dizer o mínimo) à produção artística de épocas posteriores. Esse olhar de Havelock sobre a produção iletrada é reveladora do quanto são infundados os receios frequentemente subentendidos das posições assumidas por autores pós-modernos, de que intenções hierarquizantes estejam sempre por trás do esforço reflexivo de estabelecer distinções. Na verdade, é precisamente por se constituírem em códigos diversos que oralidade e escrita não podem ser posicionadas em uma série hierárquica comum.

De maneira análoga, atribuir tal ou qual eficácia ou funcionalidade a um determinado meio ou ferramenta não implica em desqualificação daquele que não detém seu uso; já de início porque o resultado alcançado deve-se ao meio empregado, e não a alguma espécie de superioridade congênita de seu usuário; também porque, *a priori*, nada impede que se alcancem, com o uso de outros meios, resultados semelhantes; e ainda, sejam quais forem os efeitos, previstos ou imprevistos, obtidos pelo uso de determinado meio, tais efeitos só podem ser devidamente avaliados a partir do exame das tramas específicas de um determinado tecido sócio-histórico, em que cada aspecto da trama é significado pela estrutura, mas também impacta na sua conformação (a não ser que, em nosso caso, se queira deveras considerar a língua e os meios de que se vale como realidades derivadas, superestruturais, sem materialidade própria).

Imaterialismos à parte, a tensão dinâmica entre oralidade e escrita, destacada por Havelock, permanece um tópico destacado entre as presentes preocupações de linguistas contemporâneos, como Roxane Rojo, que se empenha em desemaranhar as relações entre a fala, a escrita e o escrito (a materialidade gráfica). Para a autora, só com o advento da imprensa a escrita obtém plena autonomia em relação ao discurso oral. É o momento em que a escrita transcende definitivamente seu aspecto de transcrição. Isto se daria, no plano discursivo e enunciativo, conforme Barthes e Marty, a partir dos desdobramentos das especificidades materiais da própria escrita:

A comunicação escrita é uma comunicação sem situação, *in absentia*, funcionando segundo a modalidade da disjunção temporal e espacial. (...) É uma situação que valoriza as consequências da comunicação disjuntiva, define o escrito como dispositivo. (...) Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o texto escrito se baseia mais na sua autotextualidade

que no seu contexto, ou seja, que o princípio fundador da sua organização se encontra na estrutura interna dos seus significantes, e que, pelo contrário, o discurso oral se organiza em parte segundo a situação que evolui (BARTHES; MARTY, 1987, p. 49).

Vale a pena acompanhar as reflexões que Rojo produz a partir dessas colocações, as duas extensas citações sendo importantes por favorecerem, através dos instrumentos conceituais da linguística, uma compreensão mais precisa de nossa problemática:

Para esses autores, portanto, o traço diferencial entre a palavra falada e a escrita encontra-se na relação que o sujeito enunciador estabelece com os parâmetros da situação social e material de produção enunciativa (lugar de enunciação, interlocutores, temas, finalidade da enunciação). O que caracterizaria a palavra falada seria uma relação de *implicação* do locutor na situação de produção e de *conjunção* de mundos de referência entre o mundo de referência da situação ela mesma e o do texto ou discurso produzido. Ao contrário, na enunciação escrita, o locutor assumiria uma condição de *autonomia* em relação à situação de produção e o mundo de referência desta última e o do texto ou discurso se encontraria numa relação de *disjunção* (ROJO, 2008, p. 55).

A autora aponta que tanto a oralidade quanto a escrita deveriam ser consideradas como plurais, isto é, capazes de abrigar um conjunto de práticas diferenciadas em suas estruturas sintáticas e textuais; refere-se por isso não a “oral”, mas a “orais”; não a “escrito”, mas a “escritos”. Para Rojo, conforme a situação de enunciação, e em função do desenvolvimento de situações cada vez mais complexas de produção e circulação dos discursos e de novas esferas de comunicação social (escola, universidade, imprensa, mídias eletrônicas), tais categorias frequentemente se interpenetram e se implicam, Torna-se usual a presença de características da escrita em situações de fala (como em um colóquio acadêmico, por exemplo), assim como o comparecimento, na escrita, de elementos coloquiais, informais, vocativos e dêiticos. Em razão disso a autora sustenta que as distinções entre a oralidade e a escrita devem ser pensadas “*discursivamente* e não mais na simplicidade de suas materialidades básicas (som e grafia)” (ROJO, 2008, p. 59, grifos da autora).

Ainda trazendo olhares recentes da linguística sobre o tema em questão, gostaria de destacar as contribuições de Leda Tfouni, sobretudo em torno do conceito de autoria.

Evocando Certeau, Tfouni começa por salientar o significado que as práticas orais assumem em uma sociedade que tende a articular sua estrutura hierárquica com o domínio da escrita:

Trazer a questão da legitimação das práticas letradas para a mesa de discussão implica considerar também o lado da perda, no sentido de que incorporaremos à pesquisa aquilo que Certeau menciona como uma ‘outra coisa’, que é calada, recalcada, melhor dizendo, mas que, no entanto, retoma, ‘(...)escapando à dominação de uma economia sociocultural, à organização de uma razão, à escolarização obrigatória, ao poder de uma elite e, enfim, ao controle da consciência esclarecida<sup>2</sup> (TFOUNI, 2008, p. 80).

Tal posição será retomada nesta tese mais adiante, quando discutiremos a música popular a partir do pensamento de Adorno.

Tfouni destaca a existência de práticas letradas que permeiam as relações sociais, de tal forma que mesmo aquele que não lê não pode ser considerado iletrado, posto que a inserção em uma sociedade letrada já implica em ocupar-se de tais práticas. Por outro lado, a alfabetização e mesmo o contato sistemático com a linguagem escrita não garantem uma alta condição de letramento, no sentido da capacidade de promover coesão e coerência textual. É a partir de tais constatações que a autora lança mão do conceito de autoria.

Para Tfouni, autor é “aquele que trai em seu texto a luta com as palavras”, com isto apontando a conduta de quem, diante da inevitável equivocidade da língua, demonstra retroagir sobre seu texto (oral ou escrito), de forma a minorar, o quanto possível, a dispersão dos sentidos (que entretanto sempre se faz presente). É nesse conflito que a linguagem se revela não como um abrigo, mas como “uma ferida aberta que se inscreve entre as palavras e os objetos. Quando há autoria perde-se a ilusão de que a linguagem é transparente, a ilusão de que ela dá acesso às coisas do mundo, de que ela se faz esquecer” (2008, p.88).

Se em certas modalidades de texto, como o científico, os recursos retóricos são mobilizados a fim de evitar a deriva, na produção estética o caráter equívoco da linguagem é frequentemente ressaltado, revelando a um só tempo o limite da palavra e sua potência de significar o que está além de si.

O conceito de autoria permite qualificar, em sua eficácia discursiva, tanto as expressões orais quanto as escritas, evitando que se julgue uma pelos critérios da outra.

---

<sup>2</sup> A citação de Certeau encontra-se em “A Invenção do Cotidiano 1. Artes de fazer” (1999, p.252).

Naturalmente as estratégias e o repertório de recursos disponíveis para o enfrentamento da deriva irão variar conforme a modalidade de expressão.

Até aqui procurei sustentar a importância de se reconhecer a materialidade da escrita, com as possibilidades que suscita e os limites que impõe, bem como sua interferência no tecido social, que certamente a absorve em seus meandros mas, entretanto, não a circunscreve; que o reconhecimento dessa materialidade não implica em menosprezar (sabe-se lá em razão de quais projetos escusos), “o caráter sócio-histórico de toda a atividade de uso da escrita, bem como dos saberes, valores e instituições que a sustentam”, assim como “a dimensão processual de toda escrita quando apreendida no contexto múltiplo e variado das práticas de comunicação social em sentido amplo”, como receia Signorini (2008, p.125), ao contrário: acolher a escrita em sua concretude, como têm acontecido em outros casos de concessões feitas ao real, há de contribuir para uma compreensão mais apurada dos fenômenos sociais a ela referentes; quanto ao argumento “moral”, ou seja, a suspeição que paira sobre os que julgam discernir na tangibilidade da escrita algumas das consequências de seu uso (relacionáveis ao novo arranjo espaço-temporal que propicia), devo dizer, sem intenção de acirrar a dimensão retórica do debate, que me preocupa o possível viés ideológico (na melhor das hipóteses, disciplinar) que leva um grande número de pesquisadores a desconsiderar dados que me parecem flagrantes.

\*\*\*

Passo agora ao exame do binômio oralidade/escrita no âmbito musical, introduzindo o assunto com algumas breves notas históricas.

As civilizações chinesa, árabe e hindu atingiram um alto grau de sofisticação teórica em torno de suas práticas musicais. Entretanto, e até pela natureza de tais práticas, a notação musical não foi desenvolvida, restringindo-se a umas poucas e vagas indicações que serviam de suporte à memória. Os gregos parecem ter sentido a necessidade de um registro mais preciso, obtido a partir do uso de sinais relativos a padrões métricos e da associação entre sons e letras. Entretanto, os fragmentos de escrita musical grega que nos chegaram não permitem reconhecer nela uma acurácia remotamente comparável aos desenvolvimentos posteriores dessa modalidade de escrita. Embora a teoria musical grega tenha se mantido viva no Ocidente através de uma cadeia contínua de exegetas e compiladores (sofrendo naturalmente algumas deturpações involuntárias e confusões

terminológicas), a escrita musical é prática inexistente nos primeiros séculos da cristandade. Os primeiros esboços de notação preservados são da segunda metade do século IX, e consistem em adaptações de sinais de acentuação da linguagem, denominados neumas, cuja invenção é atribuída a Aristófanos de Bizâncio. Roland de Candé considera que:

Primitivamente, o sistema não é mais que um lembrete, que supõe o conhecimento prévio da melodia sugerida. Indecifráveis diretamente, os neumas alinhados só podem ajudar-nos a cruzar hipóteses. Mas, no início do século X, em razão de um curioso sentimento de analogia entre sensações visuais e auditivas, imagina-se colocar os signos em alturas diferentes, conforme correspondam a sons mais ou menos agudos. Obtém-se, assim, uma guirlanda de neumas, cujo movimento geral pode evocar a ‘curva’ da linha melódica (CANDÉ, 2001, p. 206).

O incremento seguinte é a adoção de uma linha que serve de referência para o posicionamento dos neumas, depois acrescida de outras, de modo que, já no fim do século XI, a pauta de quatro linhas pode ser considerada padrão (o atual conjunto de cinco linhas generalizou-se a partir do século XIV). Outra aquisição importante foi o uso de letras que, postadas no início da pauta, estabelecem uma altura que serve de referência para as demais. A estilização dessas letras deu origem às claves musicais, que permanecem em uso até os dias de hoje.

Esse processo de aprimoramento da escrita esteve ligado de maneira praticamente exclusiva ao repertório eclesial, isto é, a um conjunto de cantos destinados ao culto e, portanto, alvo de estritas prescrições doutrinárias. A imposição de uma ortodoxia, para além das questões da fé, reforça o poder papal, que desde a queda de Roma constituía-se na maior autoridade política do ocidente. A reforma da música na Igreja promovida por Gregório I, que teve por fim a normatização de suas práticas, deve ser compreendida também nesse sentido, assim como os esforços empreendidos por Carlos Magno dois séculos depois no sentido da imposição de um repertório canônico que imaginava erroneamente corresponder aos preceitos de Gregório, e que dali em diante ficou conhecido como canto gregoriano.

O desenvolvimento da polifonia, isto é, a articulação de duas ou mais linhas melódicas (ou eventos sonoros) relativamente independentes, merece um exame mais detido por sua importância basilar na gênese de uma tradição musical escrita. É preciso frisar que práticas polifônicas ocorrem também no âmbito da oralidade, como na heterofonia cultivada pelos árabes, em paralelismos vocais encontrados no leste europeu

e na Grã-Bretanha, na ressonância das notas de instrumentos pentatônicos, como na China, e no uso de longas notas pedais sobre as quais se tecem melodias, como nos ragas indianos. Em todos esses casos pode-se apontar um grau relativamente baixo de independência entre as vozes<sup>3</sup>. Há também casos como o dos Cariri-Xocó, que utilizam paralelismos e coros alternados (eventualmente superpostos), pontuados por gritos, assobios e imitações de animais, além do clássico exemplo dos pigmeus Aka, reconhecidos pela riqueza e variedade de suas texturas polifônicas (em ambos os exemplos os extratos sonoros se caracterizam pelo elevado grau de recorrência). Sem prejuízo da inegável riqueza das práticas polifônicas de tradição oral, é certo que a escrita, ao criar para a música uma contrafação visível, tornando-a por assim dizer espacialmente organizável, propiciou as bases do desenvolvimento polifônico sistemático que é o fundamento técnico da música erudita do ocidente.

As primeiras indicações de canto não monódico nessa tradição remontam ao século IX. O **Musica Enchiriadis**, tratado de autoria incerta, já indica a presença de movimentos melódicos independentes entre duas vozes, sendo uma das quais sempre um canto já conhecido, pertencente ao repertório gregoriano. A independência rítmica, entretanto, só se verificaria no século XII, através do procedimento de estender a duração das notas do *cantus firmus*<sup>4</sup>, tecendo sobre cada uma delas longos melismas. O ritmo permaneceria pouco elaborado até o século seguinte, quando os compositores da Escola de Notre-Dame introduziriam o uso de padrões rítmicos, procedimento que desafiou os limites da notação rítmica, de maneira que, ao longo da segunda metade do século XIII, teria lugar a elaboração de uma notação calcada na divisão proporcional dos valores das notas. À Escola de Notre-Dame devemos ainda o aumento do número de vozes e a extensão das fórmulas rítmicas também ao *cantus firmus*, estabelecendo uma equivalência rítmica entre as vozes.

Embora alguns acréscimos e aprimoramentos importantes apareçam nos séculos seguintes, em princípios do XIV já estão estabelecidas as bases sobre as quais a escrita será exercida até o século XX e mesmo além. Com a evolução da polifonia as vozes adquirirão uma independência cada vez maior (sem que se descure de sua vinculação com as demais). Ao longo do tempo se dará maior atenção à dimensão vertical das vozes, isto

---

<sup>3</sup> Cada extrato melódico independente é denominado *voz*, mesmo que seja executado por um instrumento.

<sup>4</sup> A linha melódica que serve de ponto de partida para a elaboração do contraponto. À época, trata-se sempre de um canto do repertório canônico.

é, sua superposição simultânea; tal atenção levará à prática da harmonia, que consiste no entrelaçamento de conjuntos de notas (acordes) entre si, levando a uma progressiva sofisticação do discurso musical que, ao lado do incremento das técnicas de desenvolvimento motivico, serão decisivas na caracterização da música erudita do ocidente até a dissolução do sistema tonal<sup>5</sup> no século XX, a partir da qual a prática musical se estilhaça em movimentos e contramovimentos que, seja no campo da técnica ou das concepções teóricas, ampliam as possibilidades da produção erudita ao mesmo tempo em que seu impacto social se vê cada vez mais reduzido.

Tanto a escrita alfabética quanto a escrita musical alcançaram, de início ao menos, recortes muito específicos da produção oral. Segundo Havelock, a primeira destinação da escrita foi o registro dos conteúdos que a tradição havia considerado suficientemente importantes para que fossem vertidos em forma poética, de maneira a garantir seu armazenamento e transmissão. Tratava-se assim da documentação de “um enclave erigido no seio do coloquial de uma cultura não letrada”. No caso da escrita musical, como já mencionado, o repertório inicialmente abrangido era apenas aquele associado ao culto e as manifestações da fé<sup>6</sup>. Lembro que, à época, a Igreja praticamente detinha o monopólio da escrita e dos escritos, bem como os meios, ainda que precários, para sua circulação e preservação. Uma comparação mais detida, a meu ver, indica que os vínculos do acervo contemplado pela escrita alfabética com os meios usuais de expressão oral são maiores que os observáveis no caso da escrita musical. Mais do que isso: a própria produção musical escrita está mais distante das tradições orais do que sua congênera alfabética. Embora Barthes duvide de que o texto escrito possa ser remetido ao âmbito da oralidade, dado desenrolar-se a partir de características que lhe são próprias, é certo que se trata de uma posição relativa; a escrita remete, como a fala, a um dado sistema fonético, e depende igualmente da aptidão humana geneticamente codificada para recordar uma língua. As alterações vocabulares e sintáticas decorrentes da escrita são transformações do material oral, e resultam incompreensíveis se elidimos essa filiação. No caso da música, é claro que os signos escritos se referem a um espectro de frequências e durações também empregadas pela tradição oral. Mas, à medida que a escrita ultrapassa a condição de mera transcrição, abre possibilidades que, em termos comparativos, a oralidade só expressa *in*

---

<sup>5</sup> Sistema tonal: ao longo da história musical vão sendo selecionados os elementos mais dinâmicos encontrados nos modos herdados dos antigos gregos.

<sup>6</sup> É certo que melodias profanas também foram grafadas, usualmente pelos próprios religiosos.

*nuce*<sup>7</sup>. É o caso da polifonia, que abordamos acima. A fala e a música partilham a circunstância de se projetarem no tempo; entretanto, para a música, o tempo é o sopro e a temática, a fonte e a substância sobre a qual exerce sua ação. A escrita oferece o recurso mágico de deter o decurso do tempo, de manter o som pendendo a um átimo da completude e da dissolução, de aprisioná-lo em um artefato de modo a torná-lo visível e manipulável. É assim que a voz de um companheiro se transforma em uma sucessão de linhas e pontos e, por um momento que esqueçamos sua origem, somos capazes de buscar para essas linhas e pontos configurações que, em seguida, remodelarão as práticas das quais se originaram.

Segurando a respiração do tempo, somos capazes de mergulhar em suas filigranas, assim como a escrita alfabética esmiúça a composição fonética de cada palavra. Isso permite que se manejem os aspectos até então inarticulados dos eventos sonoros, que é o que vai permitir a convivência entre si e com o todo de vozes cada vez mais independentes, a partir da construção de uma sintaxe capaz de, a partir do reconhecimento de distintas modalidades de superposição sonora, dispô-las no percurso discursivo de forma a promover coerência e sentido.

O alcance dos sortilégios conjurados pela escrita musical pode ser ilustrado pelo cânone, forma musical onde uma mesma melodia é entoada por várias vozes, mas não simultaneamente, pois há uma defasagem entre as entradas de cada uma das vozes. É como se um mesmo acontecimento pudesse desdobrar-se em idênticas sequências temporais, que, apenas quando defasadas e sobrepostas, revelam seu sentido estrutural. Ainda mais longe pode nos conduzir o manuseio do tempo que a escrita musical permite. Tornou-se procedimento comum na técnica contrapontística a inversão dos intervalos de um motivo ou linha melódica, bem como a sua retrogradação, isto é, sua execução em ordem inversa, do fim para o início, com o objetivo de obter variedade sem comprometer a coerência do discurso, tendo sido por essa mesma razão utilizados por Schoenberg na expansão da série dodecafônica, séculos depois. Podemos observar tais procedimentos em um rondó do século XIV, de Guillaume de Machaut, onde uma das vozes imita a outra por movimento retrógrado, enquanto o contratenor retrograda a si mesmo:

---

<sup>7</sup> O inverso também é verdadeiro.

[First five bars]

[Last five bars]

Fica claro que tais modalidades de manipulação motivica, de decisiva importância no desenvolvimento da música ocidental, são indiscutivelmente derivadas da prática composicional letrada. Sobre as bases materiais da escrita, das possibilidades que suscita e limites que impõe, constrói-se uma tradição que pouco remete à tradição oral. Se o posterior advento da homofonia de certa forma retoma o cantar monódico, isto se dá a partir da mesma estruturação harmônica que propiciará desdobramentos formais de ordem muito diversa dos observados nas práticas orais<sup>8</sup>. Após a dissolução do tonalismo e o advento da produção atonal (ou pantonal, como alguns preferem), a tradição escrita rompe seu mais importante vínculo com a oralidade, tonal no sentido amplo do termo. Com a elaboração do dodecafonismo e, posteriormente, do serialismo integral, a escrita musical atinge uma espécie de apoteose, eliminando vestígios de outros registros, concentrando a produção de sentido na estrutura interna de seus significantes e configurando toda a obra em função da materialidade de seus procedimentos.

Sublinho novamente que não tenho a intenção de considerar as transformações técnicas e estilísticas ocorridas na música ocidental como meras decorrências da materialidade da escrita. Embora o foco desta tese exija um exame detido desses nexos,

<sup>8</sup> É certo entretanto que há movimentos conscientes de aproximação com a sensibilidade oral, como os *lieder* românticos ilustram.

que me parecem curiosamente silenciados, uma compreensão das práticas que envolvem as complexas relações entre a oralidade e a escrita requer um estudo mais completo da tessitura sócio-histórica, notadamente quanto aos mecanismos que produzem e perpetuam desigualdades estruturais. É certo que se trata de uma afirmação óbvia, tanto quanto deveria ser a da necessidade da consideração do impacto dos meios na compreensão dos fenômenos sociais. De fato, algumas das características do pensamento moderno, como objetividade, não envolvimento, especialização dos sentidos e lógica linear me parecem suscetíveis pela materialidade da escrita, o que não quer dizer que esta seja sua causa exclusiva; sobretudo entendo que não deveria ser necessário para o desvendamento dos sentidos que a sociedade atribui a tais características (articuladas sem dúvida com mecanismos de dominação e exclusão) negar as injunções da realidade material, tecnológica inclusive.

Se de certa forma contemplamos até aqui a potência da escrita musical, sua capacidade de abrir para a música novas perspectivas, há que se considerar também seus aspectos restritivos – ou, antes, os limites estabelecidos pelas próprias especificidades do meio.

O texto musical pode de certa forma ser comparado com o texto para teatro: pode ser apenas lido, recitado/tocado em particular ou objeto de uma montagem/performance pública. O decisivo, segundo me parece, é a forma de produção do texto; as recitações públicas das epopeias de Homero partiam também de material prévio, mas cingido ao âmbito da oralidade; o drama ateniense caracterizar-se-ia pelo convívio de elementos das práticas orais e escritas, “arte intermediária” como diria Havelock; e a audição de uma sinfonia de Haydn põe-nos em contato direto com estruturas formais somente mobilizáveis através dos recursos da escrita musical. Como toda escrita implica em ambiguidades residuais, abre espaço para que tradições orais informem a situação de performance, o que não impede que discursivamente a modalidade escrita prevaleça.

A uma mirada ampla, o que em primeiro lugar a escrita musical elide é o corpo. Comunicação “sem situação”, “*in absentia*”, “disjuntiva”, “autotextual”, conforme apontam Barthes e Marty, que contrasta com a implicação material e corporal do sujeito enunciador em situação de fala, a escrita situa o autor à distância, e torna o texto impermeável ao contato, à interação. A escrita suprime a circunstância, o influxo do momento, recorta o vivido de modo que nele só caiba aquilo que se pode ler. Ao longo

do tempo, tende a organizar os ambientes de performance à sua imagem e semelhança. Do que com isso nos privamos nos dá ideia Kress:

Maneiras diferentes de construir o significado envolvem formas diferentes de engajamento corporal com o mundo – isto é, não apenas através da visão, como ocorre na escrita, ou através da audição, como ocorre com a fala, mas também por intermédio do tato, do olfato, do gosto, da sensação. Se concordamos que a fala e a escrita levam a formas características de organização do pensamento, então devemos pelo menos nos perguntar se o tato, o gosto, o olfato e a sensação também conduzem a maneiras específicas de pensar. Nos processos reflexivos, consciente ou inconscientemente, as informações dos sentidos se interpenetram. Essa capacidade, aliada ao dado da **sinestesia**, são essenciais para que os seres humanos compreendam o mundo (KRESS, 1997, p. xvii).

Não apenas o corpo do autor é marcado pela ausência, mas o próprio corpo do som é ajustado de forma a moldar-se à sua representação. E possivelmente a maior coerção a que foi submetido está relacionada à questão do temperamento.

Cada frequência emitida gera uma série de frequências de menor intensidade, a intervalos fixos uma das outras. Esse dado da realidade física permeia a prática musical em todos os aspectos, desde as possibilidades de emissão sonora até o âmbito das distinções perceptivas. As práticas orais usualmente estabelecem um único som de referência, a partir do qual os demais sons se significam. Em caso de modulação, isto é, da adoção de outro som de referência na mesma situação de performance, as distâncias entre os sons da escala sofrem modificações, alterando seu caráter. As diferenças entre os intervalos assim ocasionadas dariam azo a uma extensa literatura que, desde a antiguidade até o século XVIII, se ocupou do caráter de cada tonalidade e dos afetos que suscitarium e que, sem o reconhecimento do contexto acústico, nos pareceria meramente delirante. Os temperamentos são métodos que procuram equalizar as distinções entre tonalidades. À medida que, como parte das possibilidades desencadeadas pela escrita, a linguagem harmônica se desenvolve, os processos modulatórios tornam-se cada vez mais importantes na conformação da estrutura musical, o que, somado à ascensão dos instrumentos de afinação fixa (teclados, sobretudo), torna a questão do temperamento cada vez mais aguda. Dentre às soluções propostas à época (segunda metade do século XVII), veio a prevalecer a ideia da divisão da oitava em doze semitons rigorosamente iguais. Esse método efetivamente iguala todas as tonalidades, facilitando a modulação e

equalizando a execução de peças em tons distintos sem necessidade de mudar a afinação. Mas traz também desvantagens, como assinala Candé:

As escalas são determinadas por séries aritméticas não harmônicas, fruto de um cálculo teórico sem fundamento físico ou fisiológico. Todos os intervalos são impuros, salvo a oitava. Na percepção desses intervalos, um mecanismo inconsciente de *feedback* nos permite assimilá-los aos *patterns* da escala natural; mas esse mecanismo consome energia cerebral, em detrimento da atividade emocional. Além do mais, os acordes são desnaturados, em particular o acorde perfeito com sua terça corrompida; e as consonâncias perdem seu caráter específico, dado o aparecimento de batimentos entre harmônicos comuns cujo uníssono é imperfeito (CANDÉ, 2001, p. 521).

O que daí se depreende é que à realidade física do som corresponde um estímulo perceptivo que não se pode de todo elidir, implicando os esforços nesse sentido em perda de expressividade, como pode ser observado na comparação dos instrumentos de arco com os de teclas, em razão da utilização, pelos primeiros, da variedade dos intervalos naturais. Perda também de variedade, posto que a modulação já não altera o caráter da escala, apenas a reproduz a partir de uma nova referência.

Diante de alternativas capazes de favorecer a modulação, mantendo, entretanto, as diferenças entre os tons e a proximidade com a série harmônica, por qual razão privilegiou-se o temperamento igual? A meu ver a resposta passa pela questão da escrita que tende, ao longo do tempo, a expulsar de suas práticas os aspectos sonoros que não contempla. A escolha recaiu sobre o sistema que melhor correspondia à representação gráfica da escala, incapaz de exprimir as distinções características dos intervalos naturais. Com essa drástica intervenção na corporeidade mesma do som, em sua incontornável natureza física, a escrita musical preparou as bases para uma evolução radicalmente alicerçada em sua própria materialidade, com suas potências e limites, mais e mais impermeável aos influxos das tradições orais, inclusive aquelas acalentadas em seu próprio seio.

Uma outra dimensão sonora sacrificada às demandas da escrita é o ruído. Refiro-me aqui não apenas a uma seleção de timbres que privilegie os sons que apresentem relações menos conflitantes entre seus componentes, mas a um processo de depuração que se dirige mesmo aos sons usualmente classificáveis como “musicais”, no sentido de purificá-los de suas marcas individuais, não generalizáveis, corporais, portanto. Esse movimento de depuração salta aos ouvidos quando comparamos as performances de

música antiga orientadas segundo os critérios fixados pela Abadia de Solesmes no século XIX para a interpretação do canto gregoriano, mais tarde corroborados pela Oxbridge School e estendidos para a execução da música antiga em geral, com aquelas realizadas pelo Ensemble Organum sobre o mesmo repertório. No primeiro caso é como se o som fosse a tradução do signo visual, e não o inverso: uniforme, homogêneo, estável, vozes perfeitamente conciliáveis e submetidas a uma intenção expressiva única. Já no segundo ressaltam a afinação não temperada e lábil, o ritmo não mensurado, a individualidade das vozes, um ativo e complexo sistema de ornamentação e a impostação não convencional da voz, um conjunto de aspectos que passo agora a examinar brevemente.

O desenvolvimento do ritmo mensurado, baseado no pulso, na divisão proporcional das durações e nos padrões fixos de acentuação representados pela barra de compasso, é um dos constrangimentos mais severos que a escrita impôs à prática musical. Schoenberg considera que,

Como a grafia está sempre aquém da práxis sonora (não apenas na melódica, mas sobretudo no que diz respeito ao ritmo, onde a constrição das barras de compasso permite apenas uma notação aproximada da imagem sonora), é natural que esta notação resulte imperfeita se a comparamos com a fantasia musical. Mas é admissível se a consideramos como uma de tantas simplificações que o espírito humano tem de idear para poder dominar o material (1997, p. 49, tradução nossa a partir da edição espanhola).

Segundo McLuhan, o homem tribal não concebia o tempo como um meio homogêneo, ao longo do qual assinalaríamos os acontecimentos; cada evento criaria seu próprio tempo, por assim dizer. A fragmentação do tempo em unidades uniformes estaria conectada ao advento da escrita alfabética e ao avanço da razão instrumental. Para Havelock, o vínculo que a música escrita revela com o cerne da cultura do ocidente, expresso exemplarmente em sua concepção de tempo, não se daria em caráter superestrutural, mas fundacional:

Cabe conceber o domínio da técnica de escrita e leitura – a competência “letrada”, por assim dizer – tanto no campo linguístico quanto em termos numéricos e musicais, como uma tripla fundação da cultura ocidental, edificada com base em três tecnologias, cada uma das quais se destina a acionar operações mentais com rapidez automática, usando o senso do reconhecimento visual (HAVELOCK, 1994, p. 350).

De todo modo, por séculos o ritmo permaneceu como o aspecto menos florescente da tradição escrita. Apenas no século XX foram formuladas estratégias capazes de superar sua relativa atrofia.

A questão da ornamentação é mais importante do que pode parecer a um primeiro olhar. Marca da oralidade, fez-se presente na música escrita até dois séculos atrás, quando a notação se tornou tão opressiva e minuciosa a ponto de bani-la. Representa o envolvimento pessoal do executante e exprime sua compreensão da obra. Segundo Marcel Pérès, diretor do Ensemble Organum, a ornamentação é a “energia” da nota. Uma energia que de certo modo atualiza a obra para o momento único da performance, e confere um corpo, uma individualidade, às vozes dos intérpretes que, não sendo por isso, correm o risco de se verem reduzidas a uma condição abstrata. Não por acaso o Ensemble Organum ancora a performance na materialidade do rito, através das roupas litúrgicas, da luz de velas, do ambiente eclesial, e sobretudo do engajamento dos cantores com os requisitos da celebração.

Diretamente ligada à ornamentação está o aspecto da emissão vocal, da voz que se permite mostrar com todas as arestas, particularidades, estratégias expressivas e cultivadas asperezas. Barthes nos fala do “grão da voz”, ou seja, da rugosidade ou estriamento que situa a voz no âmbito da história, da cultura, da expressão individual, do corpo enfim. O “grão da voz” remete a obra à presença física dos intérpretes que a estão performando. O papel expressivo do som “inculto” pode ser celebrado inclusive no contexto da moderna MPB:

No álbum *Clube da Esquina* ainda encontramos uma ‘promiscuidade’ musical que faz com que todos os músicos envolvidos na gravação não toquem apenas o seu instrumento de especialidade, mas sim outros instrumentos que não os que mais dominam. Isso faz com que a sonoridade seja diferenciada por um aspecto sonoro que hoje é chamado de etnomúsica. O que antes era tratado como um som ríspido, tosco, sujo, hoje é privilegiado pela originalidade de ser um som diverso, de difícil reprodução. (PINTO, 2010, p. 23).

A aversão crescente à expressão do particular, do local, do tradicional, contraditada no período romântico, mas cabalmente substanciada em seguida com o advento da atonalidade e do serialismo, é um aspecto central do *ethos* da prática musical escrita. Um dado fundamental para essa conformação é o de ter a grafia musical logo se tornado uma espécie de língua franca, em torno da qual se articulou uma comunidade

internacional de compositores. A intertextualidade assim cultivada neutralizou o impacto das diferenças nacionais como, de resto, o próprio *medium* já se encarregava de fazer. Conectada já na origem a um repertório restritivo, despido, por razões doutrinárias, de traços importantes da oralidade, a música escrita não se constitui como continuidade, desdobramento ou evolução da tradição oral, mas, sob vários aspectos, chega mesmo a ser a sua negação.

Uma vez que as modalidades musicais de expressão oral e escrita não compõem um mesmo espectro, sendo suas relações mais caracterizadas pela ruptura que pela contiguidade, considero equívocas tanto as reflexões que observam as distinções entre as duas práticas com olhar hierarquizante, quanto as que consideram tais distinções inconsistentes, meras construções culturais, expressões superestruturais das disputas de poder, onde o jogo seria efetivamente jogado. A meu ver faz falta a ambas as abordagens um melhor discernimento da materialidade dos processos em questão, o que acaba por conferir a suas posições uma insustentável leveza.

Sobretudo importa dizer que as possibilidades expressivas das tradições oral e escrita não são redutíveis uma a outra, e é, portanto, por meio da diferença que uma e outra se legitimam.

Concluo este capítulo com uma breve nota terminológica que, me parece, será mais bem compreendida em razão do que foi considerado até aqui. Levando em conta que a maioria dos dicionários acompanha o Aurélio definindo “erudição” como “instrução vasta e variada, adquirida sobretudo pela leitura” (grifo nosso), passo desde já a designar a tradição musical escrita pela expressão corrente *música erudita*, em função de seu viés semântico seguramente permitir a referência a uma prática sobretudo *letrada*, o que em música nos remete à tecnologia da escrita musical, com seus subsequentes desdobramentos. Já o uso da expressão *música popular* como referência às práticas musicais orais me soa possível mas exige duas ressalvas: a de que a palavra *popular* traz incontornavelmente à baila questões relativas à distribuição e valoração de saberes em uma sociedade desigual como a nossa que, mesmo não ocupando o centro de nossas reflexões, terão de ser enfrentadas por esta tese mais adiante; e de que em uma sociedade letrada não existem práticas puramente orais, posto que o contato direto com a escrita, seja alfabética ou musical, é inevitável.

### **Referências:**

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O Que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Argos, 2009.

BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. Lisboa: Edições 70, 1981.

BARTHES, Roland e MARTY, E. Oral/Escreto. In: *Enciclopédia Einaudi, v.11: Oral/Escreto; Argumentação*. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987.

BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1973.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música. v.I*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HAVELOCK, Eric. *A Revolução da Escrita na Grécia e Suas Consequências Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HORVITZ, Asa T. *Singing the Body, Singing the Other, and Ensemble Organum's "Messe de Notre Dame"*. Tese apresentada à Wesleyan University. Middletown, 2010.

KIEFER, Bruno. *História e Significado das Formas Musicais*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KRESS, Gunther. *Before Writing: rethinking the paths to literacy*. Londres: Routledge, 1997.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

PAZ, Octávio. *Corriente Alterna*. México: Siglo Veintiuno, 1967.

PÉRÈS, Marcel. Entrevista concedida a Fernando López Vargas-Machuca. Disponível em <http://www.filomusica.com/filo21/entrevis.html> Acesso em 06/05/2019.

PINTO, Ivan V. Nada Ficou Como Antes. In *Revista USP, n.87*. São Paulo: CCS-USP, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1997.

SIGNORINI, Inês (org.). *Investigando a Relação Oral/Escreto*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

#### **Referências discográficas:**

ENSEMBLE ORGANUM. *Messe De Notre Dame*. França: Harmonia Mundi, 1997.

HOLLIARD ENSEMBLE. *Machaut: Messe De Notre Dame*. Londres, Hyperion, 1993.

## CAPÍTULO II: ESTÉTICA ADORNIANA E MÚSICA POPULAR

Escrever sobre música popular tem se tornado nos últimos anos um afazer mais árduo do que as dificuldades inerentes a tal temática permitiriam prencuniar; sobretudo porque o pensamento que hoje se vende (e se compra) como o mais progressista nessa seara, a pretexto de se voltar contra intoleráveis preconceitos, vem transformando a reflexão estética em um sub-ramo da sociologia, levando assim ao afastamento, e frequentemente à censura aberta, de todo esforço crítico que pretenda levar em conta a estrutura imanente e os elementos postos em jogo na configuração da obra popular. As reflexões mais consistentes que pude encontrar para me contrapor a esse movimento que me parece, em seu mergulho na indistinção, claramente regressivo, estão na obra de Theodor W. Adorno. Mas há um problema, pois, além de incorrer na imprudência de fazer da música popular meu assunto, venho insistindo em conferir-lhe importância estética, o que me faz ir de encontro às posições deste autor, inequivocamente contrárias a essa tese. O mero bom senso sugere não ser Adorno o companheiro ideal de jornada para quem pretenda argumentar em favor da potência estética da criação musical popular; mas, com a discutível convicção de sentir-me alumiado pela dialética adorniana no duro trato com tal objeto de pesquisa, convido o leitor a seguir nesta jornada, sem prometer inferno ou maravilhas, mas sim o esforço por tornar menos enevoada nossa vista.

Antes de abordar criticamente o pensamento de Adorno sobre a música popular, que é o objetivo deste capítulo, considero necessário expor o pensamento do autor dentro de uma perspectiva ampla, a começar por suas concepções a respeito do iluminismo expostas em “Dialética do Esclarecimento” (1947), obra escrita com Max Horkheimer, e que veio angariando reconhecimento ao longo dos anos até ser consagrada como um marco fundamental do pensamento ocidental do século XX.

A divisa do capítulo que abre o livro, “O Conceito de Esclarecimento”, poderia ser a emblemática frase de Walter Benjamin: “todo documento de cultura é ao mesmo tempo um documento de barbárie”, ou, se quisermos buscar um equivalente no próprio texto, “a maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão”. Os autores estabelecem assim que os movimentos regressivos que acompanham o progresso social seriam inerentes a este mesmo progresso. Sob a pressão da autoconservação, o ser humano teria desenvolvido o pensamento e a técnica, passando paulatinamente a

comandar os processos naturais. O pensamento seria fundamentalmente separador, e tal separação não se dá sem consequências: “o preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre que exercem o poder” (2006, p. 21). A natureza torna-se muda e perde o sentido, cuja atribuição passa a ser uma prerrogativa de seu dominador, a quem já nenhum sentimento de afinidade pode impactar. As almas reificadas pela alienação da natureza se perdem também do outro e de si. O pensamento é reduzido à lógica, às relações matemáticas, perdendo a capacidade de reflexão sobre si mesmo, aproximando-se assim da máquina, que bem pode substituir o pensamento reificado em suas tarefas. O número torna-se cânone do conhecimento. Com isso, mesmo noções como verdade e justiça vão sendo descartadas pelo processo civilizatório.

A dominação sobre a natureza se estende ao outro e impregna o tecido social. A dominação de um grupo sobre os demais não seria sobrevivência de períodos obscuros, a ser dizimada segundo o ideário iluminista, mas expressão da própria racionalidade instrumental que tudo deve às estruturas de dominação. Segundo os autores,

A universalidade dos pensamentos, como a desenvolve a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, desenvolve-se fundamentada na dominação do real. É a substituição da herança mágica, isto é, das antigas representações difusas, pela unidade conceptual que exprime a nova forma de vida, organizada com base no comando e determinada pelos homens livres (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 25).

O triunfo da sociedade, isto é, a absoluta administração da vida humana, implica na *débâcle* da individualidade, que seria precisamente o valor que justificaria as agruras do processo civilizatório. Justamente quando as necessidades humanas podem, graças à técnica, ser satisfeitas com uma quantidade cada vez menor de trabalho, o que permitiria ao indivíduo o livre desenvolvimento de suas potencialidades, eis que este indivíduo se acha rebaixado pelo próprio processo que culminaria em sua libertação. O pensamento mutilado, unicamente apto a atender à reprodução da ordem vigente, e a captura dos desejos e aspirações, tornam o ser humano incapaz de viver sua vida, e isto em grau cada vez mais agudo: “quanto mais complicada e mais refinada a aparelhagem social, econômica e científica, tanto mais empobrecidas as vivências de que ele é capaz” (p. 41).

Adorno e Horkheimer elaboram a temática do esclarecimento mediante sua confrontação dialética com a categoria de mito. Para os autores, o mito está estritamente associado às relações naturais e seu ciclo inescapável, sua repetição incessante. O mito

já é esclarecimento, à medida que procura dar conta da realidade com os recursos de que dispõe; o próprio ritual não deixaria de apresentar uma dimensão teórica. Por outro lado, “o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia. (...) O princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito” (p. 23). A explicação do mundo que reduz a nada o sentido seria tão mítica quanto a explicação que o plenifica. O esclarecimento na verdade radicalizaria a angústia mítica, negando veementemente tudo o que desborda de seus cada vez mais estreitos limites. O horror mítico a tudo que não remete à autoconservação faz com que se encerre cada vez mais no âmbito do mito, que seus esforços de superação acabam sempre por reforçar. O respeito mítico ao dado se contrapõe à imaginação esclarecida e, assim, ao empenho de pensar a sociedade para além de sua configuração presente.

Para os autores, contra o esvaziamento do pensamento seria necessário sublinhar a importância do conceito, instrumento de “tomada de consciência do próprio pensamento” (p. 44), e da reflexão dialética, capaz de transcender a linguagem como mero sistema de signos, apontando a inverdade contida em cada representação. À luz da dialética, o conhecimento revela-se, para além da simples percepção, cálculo e classificação, “precisamente na negação determinante de cada dado imediato” (p. 34). A esperança residiria em que o pensamento não pode ser inteiramente restringido à sua dimensão utilitária, e seria, portanto, capaz de denunciar a falsidade do fatalismo que reveste a ordem social e apontar caminhos para sua superação. O primeiro passo para isso seria a admissão de seu vínculo incontornável com a dominação:

Graças à resignação com que se confessa como dominação e se retrata na natureza, o espírito perde a pretensão senhorial que justamente o escraviza à natureza. Se é verdade que a humanidade na fuga da necessidade, no progresso e na civilização, não consegue se deter sem abandonar o próprio conhecimento, pelo menos ela não toma mais por garantias da liberdade vindoura os baluartes que ela levanta contra a necessidade, a saber, as instituições, as práticas da dominação que sempre constituíram o revide sobre a sociedade da submissão da natureza (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 44).

Não cabe nesta tese uma apreciação aprofundada das posições de Adorno e Horkheimer veiculadas na “Dialética do Esclarecimento”; mas há questões que gostaria de pontuar, tendo em vista os desenvolvimentos posteriores de minha crítica a Adorno em relação à música popular. Entendo que uma mirada radical sobre o tema não pode

prescindir de um reexame dos fundamentos da modernidade e de seus respectivos tabus. Nos termos que vislumbro e explicitarei adiante, este movimento já se faz presente, em estado embrionário e à revelia do autor, em vários dos textos de Adorno, e a crítica imanente de tais textos não pode deixar de apontá-lo.

Os autores compreendem as mazelas do esclarecimento como inerentes à dinâmica de sua constituição, sendo assim de certa forma incontornáveis, mas passíveis de serem defrontadas, em função da independência do espírito conquistada ao longo desse processo, através da autorreflexão e reconhecimento de suas decorrências intrínsecas. Trata-se de uma posição reformista no seio do esclarecimento que não questiona seu dogma central da razão como única via do conhecimento e da superação das contradições sociais. Especialmente eloquente neste sentido é a posição dos autores em relação ao mito; embora apontem sua persistência no cerne do esclarecimento corrente, até como contraparte característica, não fui capaz de identificar em “Dialética do Esclarecimento” um momento em que o mito aparecesse revestido de algum valor (exceto talvez em priscas eras), perspectiva que em alguns momentos da “Teoria Estética” de Adorno parece mesmo estender-se a *mimesis*, quase que tolerada apenas como crítica à falsa racionalidade da razão instrumental. Mas caberia perguntar: por que afinal deveriam os autores atribuir ao mito, com tudo que implica de filiação cega à tradição, algo de auspicioso? Já não estamos cientes dos horrores da irreflexão? Não estaremos suficientemente esclarecidos para rechaçar os que só são capazes de reagir às inquições do presente através de movimentos regressivos? Não faria mais sentido aderir à proposta dos autores de desinstrumentalização da razão através do pensamento dialético e do retorno ao conceito, de modo que aquela possa refletir sobre suas determinações últimas e decorrências inevitáveis?

Buscando atender a indagações tão pertinentes, gostaria de trazer aqui o ponto de vista de autores que, ao longo do século XX, apresentaram o mito sob outra perspectiva. Dentre eles Mircea Eliade, que o considera não mais como “fábula, invenção, ficção”, como veio sendo qualificado já desde Xenófanes, mas como “história verdadeira e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”. Para o autor, “compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos” (ELIADE, 1972, p.6). C.G. Jung, psiquiatra suíço que, assim como Adorno, tem sido agraciado com críticas notavelmente

superficiais, considera que o mito deve juntar-se ao pensamento científico na tarefa de desvelar a vida humana em seus múltiplos aspectos; o mito permearia inclusive a configuração do próprio espírito científico; isto de certa forma já é afirmado na “Dialética do Esclarecimento”, mas há uma distinção basilar: enquanto Adorno e Horkheimer parecem entender o *etos* da dominação como uma decorrência incontornável dos processos adaptativos, Jung sublinha que, ao contrário do ideário grego e judaico-cristão, tradições como as do hinduísmo e do budismo não se pautam por essa perspectiva, sugerindo relações em alguma medida mais próximas e equilibradas entre ser humano e natureza. Haveria em ambos os casos, sinalizando um traço especificamente humano, o influxo de uma noção fundadora para além da materialidade dos processos em questão. Desta concepção que confere ao mito centralidade na conformação de um *etos* civilizacional decorreria a necessidade de um olhar capaz de discernir em que situações as concepções míticas se revelam oportunas, mobilizando energias transformadoras e suscitando possibilidades até então adormecidas (o que poderíamos exemplificar com a revivência da noção de *Pacha Mama*, elevada inclusive à condição de sujeito de direito pela constituição do Equador), e em quais evidenciam um caráter manipulado e regressivo (como o nazifascismo e seus análogos contemporâneos). Vale assinalar que o critério central que orienta Jung em tais julgamentos é o mesmo indicado na “Dialética”: em que medida tal ou qual configuração suscita as possibilidades de desenvolvimento do indivíduo. A este respeito vale a seguinte citação na qual Jung, ao mesmo tempo em que se aproxima da perspectiva de nossos autores, estabelece uma clivagem radical:

Quanto mais predomina a razão crítica, mais a vida se empobrece; mas quanto mais aptos formos a tornar consciente o que é inconsciente e o que é mito, maior parcela de vida integraremos. Superestimar a razão tem algo em comum com o poder absoluto do Estado: sob sua dominação, o indivíduo perece (JUNG, 1987, p.262).

Não se trata de negar à razão seu valor e importância, mas suas pretensões totalitárias, sem o que permaneceremos na esfera do mito, em sua acepção de convicção irrefletida e ilusória. A crítica de Adorno e Horkheimer, circunscrita aos tabus da modernidade, concentra-se na razão instrumental e parece, por vezes, manter de lado aspectos fundamentais da existência humana, imprescindíveis ao ordenamento dos próprios princípios racionais.

É certo que os autores se filiam diretamente à tradição marxista quando questionam a possibilidade de uma subjetividade construída de certa forma para além dos condicionamentos estabelecidos pelas relações de produção (embora suas posições sejam mais matizadas que as de Marx, neste aspecto). Mas aqui me parece que nos encontramos em terreno análogo ao da célebre controvérsia entre Kant e Hume acerca dos pressupostos do conhecimento, isto é: a organização social impacta as subjetividades, mas não as impacta absolutamente, posto que, diversamente da posição drasticamente racionalista assumida por Adorno e Horkheimer a este respeito, não são redutíveis à condição de *tabula rasa*: ressalto que não estou negando o esvaziamento da vida causado pelo trabalho alienante (ao qual se junta o “lazer” igualmente alienante referido acima): o que ponho em questão é a redução de toda a subjetividade à condição de subproduto dos processos produtivos; além disso, coloco em dúvida se a valorização unilateral da razão que os autores parecem por vezes aprovar não implicará igualmente em um esvaziamento da perspectiva humana de florescimento individual (sem que deixe de reconhecer a importância da crítica contundente que Adorno e Horkheimer dedicam ao positivismo mais estrito).

A percepção da interpenetração entre esclarecimento e mito que Adorno e Horkheimer desenvolvem é partilhada por Eliade (sob outra ótica, naturalmente), como podemos observar em suas considerações sobre os fundamentos míticos do marxismo:

Efetivamente, a sociedade sem classes de Marx e o conseqüente desaparecimento das tensões históricas encontram o seu precedente mais exato nos mitos da Idade de Ouro que, segundo muitas tradições, caracterizam o começo e o fim da História. Marx enriqueceu esse mito venerável de toda uma ideologia messiânica judeu-cristã: de um lado, o papel profético e a função soteriológica que atribui ao proletariado; de outro lado, a luta final entre o Bem e o Mal, que pode ser facilmente comparada ao conflito apocalíptico entre Cristo e Anticristo, seguido da vitória definitiva do primeiro (ELIADE, 1972, p. 129).

É importante ressaltar que, na visão de Eliade, o estrato mítico do pensamento marxista não o desqualifica e, se à imaginação mítica podem ser atribuídas eventuais distorções no ideário marxista, também caberia reconhecê-la como impulsionadora de suas virtudes, além de aspecto importante do seu poder de envolvimento.

Imagens míticas tampouco estão ausentes da obra de Adorno. Um exemplo claro é a *imago* de Viena, invocada pelo autor como símbolo e impulso da música artística:

Aquilo que a grande música antecipou como reconciliação, depreendeu-o daquela cidade anacrônica, na qual durante tanto tempo conviveram em harmonia a formalidade feudal e a liberdade burguesa de espírito, a catolicidade inquestionável e o esclarecimento de teor humanista. Sem a promessa nascida em Viena ainda que enganosa, a música artística europeia que visava ao mais alto cume dificilmente teria sido possível. (ADORNO, 2011, p. 310).

Não se trata de negar às alegações acima alguma solidez, mas de perceber o quanto a imagem da cidade mobiliza uma densa rede de acontecimentos e afetos, tornando-se um complexo cujo fascínio pode estar por trás das mais meditadas ponderações.

Adorno e Horkheimer mencionam reiteradamente, como índice e condição necessária do desenvolvimento individual, a capacidade de ter experiências, ou seja, de relacionar-se com o mundo aberta e autonomamente. Para Joseph Campbell, é justamente nesta direção que atua o mito:

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. É disso que se trata afinal, e é o que essas pistas nos ajudam a procurar dentro de nós mesmos. (...) Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana (CAMPBELL, 1990, p. 17).

Concebido como conexão que nos abre à experiência, o mito escapa à visão dos autores que o entendem como repetição, destinada a inspirar o conformismo perante as forças que dominam a terra. Para Campbell, o tema da repetição ligada aos ritmos da natureza, comuns às sociedades agrárias, teria como tônica não a reiteração inescapável, e sim as reiteradas possibilidades de renovação, o que no mito cristão fica explícito. A abertura, a disponibilidade para a experiência, a quebra da repetição, é exaltada já na própria figura do herói, personificação da excepcionalidade. O elogio de seus feitos, frequentemente transgressores, conquistadores de novas possibilidades para o humano, é o elogio do novo de que a genialidade em sua acepção positiva também é portadora.

Não que o mito, como já coloquei, se situe além da crítica, sendo a perspectiva que avento exatamente a oposta: a de que o mito seja passível de diferenciação e escrutínio, tanto à luz da razão quanto de seus próprios desenvolvimentos e

funcionalidades. As capacidades de percepção, envolvimento e valoração, à medida que sejam consideradas passíveis de sofisticação do mesmo modo que o pensamento, deveriam ser reconhecidas igualmente como instrumentos do conhecimento, cuja valorização se faz necessária para que a razão, efetivamente, se desinstrumentalize.

Em estreita conexão com esse ideário, o estudioso das religiões Robert Avens faz, a partir de sua leitura de Jung, Hillman, Barfield e Cassirer, o elogio da imaginação, que seria a atividade intrínseca à psique, ou alma; situada como um terceiro elemento entre o corpo e o espírito, entre sujeito e objeto, a psique, não possuindo outra essência além de sua própria atividade imaginal, seria não apenas o esteio de toda atividade cognitiva, como poder mediador ou meio sintético que organiza o caos da intuição sensorial de acordo com certas formas gerais, mas o lugar por excelência da produção do sentido. A imaginação seria a capacidade caracteristicamente humana que trabalha em direção à autotranscendência e à reconciliação do espírito com o mundo<sup>9</sup>.

Para Avens, é através da imaginação que os ocidentais serão capazes de transcender a dualidade, não no sentido de atingir uma singularidade ou unidade, mas “através da consciência da policulturalidade da vida”, isto é, da relativização mútua entre as várias formas de apreensão do real.

Discorrendo sobre o *mana*, o princípio religioso arcaico que enfeixa “tudo o que é desconhecido, estranho: aquilo que transcende o âmbito da experiência, aquilo que nas coisas é mais do que sua realidade já conhecida”, Adorno e Horkheimer procuram se afastar da posição que seria mais usual no seio do esclarecimento, de atribuir tais fenômenos à projeção do subjetivo na natureza:

O que o primitivo aí sente como algo de sobrenatural não é uma substância espiritual oposta à substância material, mas o emaranhado da natureza em face do elemento individual. (...) A duplicação da natureza como ação e força, que torna possível tanto o mito quanto a ciência, provém do medo do homem, cuja expressão se converte na explicação. Não é a alma que é transposta para a natureza, como o psicologismo faz crer. O *mana*, o espírito que move, não é uma projeção, mas o eco da real supremacia da natureza nas almas fracas dos selvagens (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.25).

---

<sup>9</sup> Adorno não deixa de valorizar a imaginação, à medida que denuncia a atividade da indústria cultural como propensa a atrofiá-la ou destruí-la.

Avens também considera equívoca a suposição de que o homem primitivo projetava na natureza suas próprias ideias de almas, fantasmas e espíritos ancestrais, que seriam fruto da elaboração de seus sonhos, alucinações ou estados catalépticos. Em conformidade com Jung, Campbell e Eliade, assinala que conteúdos tais ou similares não são apanágio de povos considerados primitivos, mas antes uma outra forma de compreensão do mundo, presente igualmente entre os ditos civilizados, mas vai além: “não somente há um substrato de mentalidade mítica em toda pessoa, mas as imagens míticas ou arquetípicas constituem a própria essência da vida psíquica, elas são a psique” (AVENS, 1993, p.38). Ou, na radical formulação de Barfield: “não foi o homem que criou os mitos, mas os mitos, ou a substância arquetípica que revelam, que criaram o homem”.

O autor esclarece que

O que estou tentando dizer aqui é que, basicamente, o homem não é um sujeito independente que confronta um mundo objetivo, alheio, mas sim que aquela assim chamada subjetividade, o ego, o “santuário interno” e assim por diante, emerge de um substrato comum abrangendo tanto o homem quanto a natureza (AVENS, 1993, p.38-39).

Posicionando-se assim, Avens ecoa o parecer de Barfield, que compreende a subjetividade, ou a alma, como

(...) uma forma de consciência que se retraiu da periferia para dentro dos centros individuais. (...) A tarefa do *Homo sapiens*, quando primeiro apareceu sob forma física na terra, não era desenvolver uma faculdade de pensamento a partir do nada, mas sim de transferir esta sabedoria vinculada que ele experimentou através de seu organismo como um significado revelado, para a subjetividade livre (BARFIELD, 1977, p.148-149).

Se esse movimento de introjeção acaba por implicar em separação do ser humano de sua fonte original, é justamente a faculdade da imaginação que pode restaurar continuamente o elo com a sua origem. Assim a principal tarefa da psicologia arquetípica será “remitologizar a psique”, desliteralizando a consciência e restaurando sua conexão com modelos míticos e metafóricos e, portanto, com a própria natureza.

O confronto entre as ideias de autores tão díspares como os alinhados nesta discussão corre o risco de ser infrutífero sem uma cuidadosa mediação entre discursos que, até por sua constituição estrutural, tendem a se excluir. As exigências de tal mediação

vão sem dúvida além dos desígnios desta tese. Ainda assim quis ao menos esboçar o choque entre tais concepções; antes do mais, porque considero que as posições de Adorno e Horkheimer a respeito do mito, ainda mais racionalistas que as do positivismo que brilhantemente criticam, não devem ser assumidas sem devido exame, com todas as eventuais implicações críticas em relação às conclusões que delas advêm. Minha posição é de que os autores se movem no mesmo quadro de angústia mítica que apontam como característica do esclarecimento, que emerge sempre que este se depara com algo que destoa de seus fundamentos. Se considerarmos o mito como dimensão constitutiva do humano, como indicam evidências importantes<sup>10</sup> (frequente e sintomaticamente descartadas sem o devido exame), teremos de confrontar a valorização unilateral da razão esclarecida como única forma de apreensão da realidade<sup>11</sup>. Essa posição fundamenta minha crítica ao desapareço de Adorno por tudo que não se conforma aos ritos da razão esclarecida, inclusive a expressão artística popular.

\*\*\*

Tendo em vista os objetivos desta tese, importa especialmente compreender o lugar da arte na dinâmica do esclarecimento. Para Adorno e Horkheimer, a arte teria em comum com a magia o constituir-se em um domínio próprio, apartado do usual, e que não deixa de sofrer o mesmo anátema, sendo tolerada como prazer, jamais como conhecimento, contrariamente à posição dos autores. Se o *mana* é capaz de “animar” determinado objeto, dotando-o de uma qualidade mágica, tal objeto torna-se, além do que é, testemunho de uma outra coisa. Manifestando-se como algo de espiritual, transcendendo a imediaticidade de sua representação, a arte atualiza o *mana*, que consistiria precisamente em sua aura.

Na obra de arte volta sempre a realizar-se a duplicação pela qual a coisa se manifestava como algo de espiritual, como exteriorização do *mana*. É isto que constitui a sua aura. Enquanto expressão da totalidade, a arte reclama a dignidade do absoluto. (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, pp. 28-29).

---

<sup>10</sup> Expostas na obra dos autores acima citados. Destaco os paralelos interculturais de produções mitológicas, artísticas e simbólicas, bem como análises que apontam para a persistência do mito no *etos* da modernidade (com o que a “Dialética do Esclarecimento” não deixa de contribuir).

<sup>11</sup> Minha crítica às posições de Adorno e Horkheimer em relação ao mito merecem ser matizadas pela consideração de que na “Dialética” os autores não estão propriamente se posicionando sobre o mito, mas apontando a dinâmica da instauração dos princípios iluministas. Além disso, uma apreciação cuidadosa da posição dos autores sobre o tema deveria levar em conta a totalidade de seus escritos sobre esse tema, o que não foi feito aqui.

Se a ciência reduz a palavra ao signo, descartando som e imagem e, com eles, o efeito mimético, a arte é a oportunidade de resguardar o passado como algo vivo, superando a separação entre imagem e signo e acalentando uma visão utópica de integralidade para a existência humana. Assim, na arte sobreviveriam elementos reprimidos pelo processo civilizatório que, mediados pela técnica artística, se atualizariam como utopia.

Em consonância com tais concepções, Adorno, em sua “Teoria Estética”, sustenta que a arte teria surgido imbuída de função mágica, caracterizada por uma compreensão do mundo incapaz de distinguir plenamente sujeito e objeto, evoluindo em seguida para formas culturais, no seio das quais ressaltaria seu poder de evocação simbólica do absoluto, vale dizer, de sacramento. Simultaneamente teria ocorrido o desenvolvimento de práticas ligadas ao corpo e ao usufruto da dimensão sensível da arte, com função de mero divertimento. Com o advento paulatino da subjetividade e o conseqüente desenvolvimento da razão, aos poucos e num longo processo, os seres humanos iriam desfazendo os liames que os mantinham na esfera de ação do mito, o que impactaria a prática artística, ao menos em suas expressões mais conseqüentes, levando, já no período da arte burguesa, a um afastamento crescente das formas herdadas da tradição. Se tais formas cumpriam, para além de funções heterônomas, um papel estruturador da produção artística, seriam por outro lado permanências do irrefletido, intervenções autoritárias de dimensões externas à dinâmica das obras, signos de dominação, portanto. Seria assim necessário superá-las, o que só poderia se dar por meio do desenvolvimento de princípios construtivos, capazes de contemplar as potencialidades inerentes ao material através de processos de elaboração que convergissem, com maior ou menor tensão, para a unidade, conferindo assim uma logicidade à obra que a destacasse do arbitrário, do contingente e da mera reprodução do elemento empírico.

Se a construção representa não apenas a superação dos contornos indevidamente impostos pela tradição, mas a ascendência dos processos construtivos em relação à imaginação subjetiva, por outro lado as obras de arte, naturalmente, não podem prescindir da *mimesis*, que Adorno define como “afinidade não conceitual do produto subjetivo com seu outro” (ADORNO, 2008, p.89). Vestígio mitológico, a *mimesis* encontraria na arte seu refúgio; mas sua atuação na modernidade só seria possível em associação com o

momento racional da arte, sem o que regressaria à condição mágica, violando o tabu por meio do qual se abre mão do encantamento para merecer a maioridade. Na verdade, para Adorno, “a *mimesis* é evocada pela densidade do processo técnico, cuja racionalidade imanente parece, no entanto, opor-se à expressão” (ADORNO, 2008, p.177). A *mimesis* assim concebida não pode mais ser tomada como imitação do que quer que seja (sobretudo da emoção dos autores das obras em que se insere), mas apenas de si mesma. Em consequência o mesmo se dá com a expressão estética, mobilizada tanto pelo procedimento técnico quanto pelo momento mimético:

A arte é imitação unicamente enquanto imitação de uma expressão objetiva subtraída a toda psicologia, expressão que talvez outrora o sensório percebia no mundo e que em nenhum lado subsiste senão nas obras. A arte fecha-se, mediante a expressão, ao ser-para-outro que avidamente a devora e fala em si: tal é o comportamento mimético da arte. A sua expressão é o contrário da expressão de alguma coisa (ADORNO, 2008, p.174).

À medida que a própria estrutura imanente da obra, em sua logicidade, propicia o advento da *mimesis*, nos defrontamos com aquele que Adorno considera o mais profundo paradoxo das obras de arte: a produção do obscuro, do irreduzível, do mítico, do bárbaro, a partir mesmo de sua disposição racional; produção necessária, pois só essa dimensão irracional seria capaz de levar a obra para além dos limites da linguagem discursiva. Mas cumpre ressaltar que, embora Adorno assinale a importância da *mimesis* na produção do conteúdo de verdade da obra, sua ênfase sempre recai sobre o momento construtivo, do qual o mimético seria mera decorrência. O autor chega a propor que a *mimesis*, com toda a centralidade que ocupa na própria concepção que temos de arte, seria aceitável apenas em sua condição histórica de “reação à má irracionalidade do mundo racional, enquanto administrado.”<sup>12</sup> (ADORNO, 2008, pp. 88-89).

A esse propósito, ou seja, das relações da arte com a totalidade social, Adorno assinala a condição de antítese social que a arte consequente possui; não por uma tomada de posição manifesta, mas em razão mesmo de sua conformação. O primado do objeto que tal arte ostenta, a funcionalização da obra apenas em-si e para-si, já desponta como crítica ao para-o-outro onipresente na sociedade de troca total, mas não é só: dado que o

---

<sup>12</sup> Há que se refletir no quanto de retórico pode haver nessa afirmação de Adorno, antes de erigi-la em dado incontestável. Só o exame do conjunto da obra do autor poderia apontar conclusivamente numa ou noutra direção. À parte essa ressalva, entendo que a colocação de Adorno, reforçada por outras de teor semelhante ao longo da “Teoria Estética”, merece ser destacada.

objeto é mediatizado por todas as relações sociais que o enleiam, as obras modernas, atentas às demandas de seus materiais e engendrando suas formas em sintonia com tal escuta, seriam a historiografia inconsciente de seu tempo e de sua época, sendo este um aspecto importante de sua dimensão cognoscitiva. Se a sociedade administrada nega ao sujeito as condições para seu desenvolvimento, justamente quando o atual estágio das forças produtivas poderia liberá-lo das amarras mais limitantes das relações de produção, à arte cabe apontar esse fiasco, e o faz a partir de sua estrutura imanente.

A crítica à sociedade que a arte de per si apresenta não seria completa sem que se estendesse também ao princípio do eu, que representaria, em grande medida, o agente interno da opressão. Contra a mentalidade hedonista que espera das obras algum prazer que lhe distraia do tédio de uma existência alienada, a verdadeira relação com a arte implicaria no desaparecimento do contemplador na obra; não referir a obra a si, mas tornar-se semelhante a ela: este seria o teor existencial da sublimação estética. O abalo intenso provocado por essa relativização do eu seria a emoção estética por excelência, equivalente ao “curto-circuito” assinalado por Vigotsky em sua “Psicologia da Arte”, como veremos adiante.

Vale ainda registrar que, para Adorno, a experiência da obra não se restringe à sua vivência direta, mas prolonga-se através do esforço crítico até que, do juízo sobre a obra desprovida de juízo, advenha o conceito. Tal movimento seria índice da insuficiência da arte em levar às últimas consequências seus próprios impulsos.<sup>13</sup>

\*\*\*

O primeiro aspecto da estética adorniana que pretendo examinar diz respeito às relações entre arte e conhecimento. Vimos que, partindo da dialética do esclarecimento, Adorno estabelece a homologia entre a evolução do conhecimento e o progresso artístico; assim como a subjetividade nascente pouco a pouco se liberta da teia mitológica dos sortilégios, imbuindo de critérios objetivos o pensamento científico e filosófico, também na arte teríamos o afastamento das formas e elementos tradicionalmente estabelecidos em prol dos princípios construtivos, capazes de dotar a obra de logicidade, afastando-a assim da empiria e tornando-a objetivamente determinada. Mas a equivalência apontada é imprecisa: antes do mais porque a arte, embora possa ser conhecimento, está longe de

---

<sup>13</sup> Talvez esse percurso possa ser compreendido em termos ligeiramente distintos: a obra deixando-se fruir e a experiência estética máxima deixando-se ser alcançada, sem prescindir do conceito.

reduzir-se a tal momento, conforme Adorno mesmo indica: “se a arte é em si e no mais íntimo de si mesma um comportamento, não deve isolar-se da expressão e esta não existe sem sujeito” (2008, p.71). Estabelecendo que a arte não se reduza a um processo de conhecimento, e reconhecendo o incontestável valor da oralidade em um sem-número de situações que incluem aspectos cruciais da existência humana, é mais que plausível considerar a elaboração artística da oralidade (suas formas, seus elementos estilísticos, o “grão da voz” assinalado por Barthes e tudo o mais que, por sua própria materialidade, a escrita elide) como necessidade expressiva legítima. O que nos leva a resistir a um movimento latente em Adorno que, tendo o conceito por instrumento (e realização) máximo do conhecimento, se inclina a ver na obra qualificada, sobretudo, um movimento em sua direção, a ser completado pela reflexão crítica: “A filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade. A verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico” (2008, p. 151). E ainda:

Sem proferirem juízos, as obras de arte indicam, de certo modo com o dedo, o seu conteúdo sem que este se torne discursivo. A reação espontânea do receptor é mimese da imediatidade deste gesto. No entanto, as obras não se esgotam nele. A posição que, mediante o seu *gestus*, esse lugar ocupa, serve de fundamento, uma vez integrado, à crítica: saber se o poder do *ser assim e não de outro modo*, cuja epifania tais instantes da arte têm visado, é índice da sua própria verdade. A experiência plena, desembocando no juízo sobre a obra desprovida de juízo, exige a decisão a seu respeito e, por conseguinte, o conceito. A vivência é apenas um momento de tal experiência, e um momento falível, com a qualidade da persuasão (ADORNO, 2008, p. 274).

Não fica claro, a partir das posições de Adorno, por que não poderíamos afinal prescindir da arte, com todas as dubiedades que lhe são inerentes, em prol do conceito, ao qual a verdade artística no fim das contas se resumiria. Que a arte possa impulsionar a reflexão filosófica por novos caminhos, não há que duvidar; mas que a experiência artística só se realize plenamente no conceito, me parece uma afirmação que deve muito mais aos incômodos de Adorno em relação ao tabu mimético do que a uma argumentação sólida. E ainda que concordássemos com o autor, seria necessário ressaltar o papel do momento mimético de semear os fundamentos do esforço reflexivo, bem como o envolvimento necessário para empreendê-lo. Me parece possível alegar, distintamente, em razão de dubiedades do próprio texto, que a realização plena da Arte se dê, não *no* conceito, mas *com* o conceito, o que matizaria significativamente a posição do autor (que

permaneceria, entretanto, criticável). Creio que só a análise de um corpo amplo de textos no idioma original poderia esclarecer definitivamente essa questão).

Outro aspecto a ser relativizado é o da logicidade como critério da obra de arte consequente, logicidade esta cujos limites o próprio Adorno claramente aponta:

A lógica das obras revela-se imprópria ao conferir a todos os acontecimentos particulares e às soluções uma margem de variação muito maior do que acontece na lógica formal; não deve excluir-se a evocação inoportuna da lógica onírica, na qual o sentimento da consequência constrangente se associa a um momento de contingência. Pela sua renúncia aos fins empíricos, a lógica adquire na arte um caráter obscuro, ao mesmo tempo contido e folgado (ADORNO, 2008, p. 210).

Não bastasse esse eloquente reconhecimento, o autor ainda assinala que, “mesmo na arte mais afastada do conceito está em ação um momento não sensível” (p. 117), o que equivale ao reconhecimento de uma logicidade extensível à produção popular, provavelmente não muito diversa da “logicidade onírica” que Adorno atribui à arte erudita, ainda mais se levarmos em conta as exigências muito diversas da criação popular, que, me valendo dessa acepção arejada do termo, poderia apontar como sendo a sua logicidade própria.

Se poderia alegar que, mesmo com tais ressalvas, o essencial do argumento de Adorno não se abala, isto é, que os princípios construtivos, equivalentes ao momento espiritual da arte, se oporiam ao elemento sensual, o dado elementar e imediato que, em sua conexão irrefletida com a tradição, permaneceria na esfera do contingente e do arbitrário. A arte se afastaria, assim, “do significar e das intenções”, posto que o espírito é “o ente em si e para si”. Mas, a meu ver, a concepção de “princípios construtivos” faz toda diferença no teor da afirmação. Talvez fosse melhor, ao invés de falarmos de “processo raciocinante sem conceito e sem juízo” ou de “lógica onírica”, usarmos expressões como sentimento formal ou desenvolvimento consequente, tendo em mente que, em arte, a consequência ilógica não é necessariamente equívoca, uma vez que o efeito mimético não pode ser garantido pela mera aplicação de princípios racionais de desenvolvimento do material.

Sobretudo seria preciso assinalar que os princípios construtivos, em si, por mais minuciosa que seja sua consecução, nada significam artisticamente se não propiciam a manifestação da *mimesis*, bem como sua máxima expressão. Este é o dado central que

Adorno procura, a meu ver sem sucesso, contornar. Não fosse isso verdade, uma equação matemática seria a forma mais sublime de arte. O “processo raciocinante sem conceito e sem juízo” deve, portanto, construir-se em torno do momento mimético. Isso não passa despercebido a Adorno, que assinala que “a obra estritamente técnica fracassou”, acrescentando que “as que renunciam à própria técnica são inconsequentes” (p. 245). Friso que não estou sustentando que a elaboração seja um componente desimportante da obra; apenas me contraponho à sua superestimação, em detrimento do momento não-racional que, na arte, é decisivo. Creio que a importância dos processos construtivos ficará mais clara adiante, quando os examinaremos à luz da “Psicologia da Arte” de Vigotsky.

Ainda com relação aos vínculos entre a arte e o conhecimento, temos a questão da técnica, que Adorno considera “o *tertium comparationis* entre superestrutura e infraestrutura”, e que representaria, na esfera artística, “o estado social das forças produtivas consoantes a uma dada época” (2011, p. 394). O autor aprofunda sua afirmação, sustentando que:

A sociedade adentra nas obras a partir do estado da técnica. Entre as técnicas da produção material e as da produção artística vigoram afinidades bem mais íntimas que as que reconhecem a divisão científica do trabalho. O dismantelamento dos processos de trabalho desde o período da manufatura e o trabalho motivico-temático empreendido desde Bach, em um procedimento a um só tempo de dissociação e de síntese, confluem no que há de mais profundo; em rigor, só a partir de Beethoven é legítimo falar acerca de um trabalho social. A dinamização da sociedade por meio do princípio burguês e a dinamização da música possuem o sentido idêntico; todavia, o modo como essa unidade se realiza é, desde logo, algo totalmente obscuro (ADORNO, 2011, pp. 405-406).

A atualização da técnica passaria assim a ser critério de verdade da obra, devendo opor-se à “consciência socialmente falsa” resultante da acomodação coletiva, que se traduziria no uso de procedimentos gastos e ultrapassados. Entretanto, assim como ocorre com a logicidade, a técnica, no campo da arte, nem serve a fins objetivos nem se constitui em fim em si mesma, exceto se, simultaneamente, servir à manifestação da *mimesis*. A mera aplicação correta da técnica garante apenas o atendimento dos requisitos acadêmicos. Mesmo a técnica mais inovadora não é garantia de êxito artístico, do que deu mostras, em sua época, o serialismo integral. A nova expressão não está simplesmente dada no novo aporte técnico. Em períodos como o do desenvolvimento da polifonia, a

história registrou um cabedal de obras experimentais, no sentido de prospectivas das possibilidades da técnica, que só encontrou-se com a expressividade após o devido ajuste de seus procedimentos<sup>14</sup> (com o que, creio, Adorno estaria de acordo).

Talvez tenham feito falta a Adorno os aportes socioecológicos, potencializados após a realização da Conferência de Estocolmo (1972)<sup>15</sup>. Dentre as contribuições daí advindas destaco a construção de concepções menos unívocas de progresso técnico, cuja crítica às limitações das tecnologias modernas para a promoção da vida inclui o reconhecimento da efetividade de um vasto corpo de saberes tradicionais. De todo modo, tais concepções não estão de todo ausentes do pensamento estético de Adorno, que considera que “a técnica, que em um esquema recentemente tirado da moral sexual burguesa, teria violentado a natureza, seria capaz, sob relações de produção modificadas, de a socorrer (...)” (2008, p. 84). Em outro momento, Adorno sustenta que a questão da violência que a técnica faz à natureza só poderia ser modificada à medida que a técnica levasse a natureza em conta e não apenas seus fins. Vale a pena acompanhar o trecho inteiro, em que não falta reconhecimento a técnicas do passado:

O desencadeamento das forças produtivas poderia, após a supressão da penúria, estender-se por outra dimensão que a do simples aumento quantitativo da produção. Indícios disso surgem onde edifícios funcionais se harmonizam com formas e linhas de paisagem; onde os materiais, a partir dos quais se fizeram artefatos, provêm do seu meio e nele se integram, como muitas cidadelas e castelos. O que se chama paisagem cultural é belo como esquema desta possibilidade. A racionalidade que apelasse para tais motivos poderia ajudar a fechar as feridas da racionalidade (ADORNO, 2008, p. 61).

Tais palavras de Adorno se aproximam de um modelo de técnica que, ao invés de afastar-se do sujeito, numa dinâmica que já deve menos às necessidades adaptativas que ao mover de suas próprias engrenagens, passa a adequar-se ao meio e às diversas dimensões da existência humana. Uma vez que deixemos de considerar o progresso tecnológico como um valor absoluto já não há porque desconsiderar (sem maior exame)

---

<sup>14</sup> Um dos sentidos das cristalizações na música erudita, tal como o inconfundível estilo do contraponto palestriniano, é o da exploração de confluências especialmente bem sucedidas entre a técnica e a expressão.

<sup>15</sup> Adorno morreu em agosto de 1969.

as técnicas artísticas adaptadas ao universo da oralidade, como veremos adiante. Se, como entende Adorno, a música popular foi recebida no seio da prática erudita como “gesto solidário aos excluídos da sociedade”, podemos compreender a presença do elemento erudito no seio da criação popular como uma correção da técnica tomada como fetiche, da hipertecnicização, do aspecto da tecnologia que, ao invés de servir, passa a servir-se do ser humano.

Quanto ao momento mimético, começo por reiterar minhas discordâncias quanto às concepções psicológicas de Adorno, que parece considerar a psique como *tabula rasa*, engendrada inteiramente a partir de fora (o que me parece de um positivismo extremo)<sup>16</sup>. É a partir de tal posição que Adorno considera o momento mimético como um dos produtos do terror humano diante da natureza, contra a qual teria reagido, com um automatismo engendrado pela circunstância, através do engodo da magia<sup>17</sup>, e da capitulação subserviente cristalizada no mito e no ritual. O momento mimético e outras supostas invenções da humanidade amedrontada, tais como a intuição, o encantamento, a inspiração e o próprio mito, teriam remanescido como vestígios de tal época, refugiando-se no seio da obra, onde encontrariam seu momento de verdade na crítica à razão utilitária:

Enquanto o progresso deformado pelo utilitarismo violentar a superfície da terra, não pode, apesar de todas as provas do contrário, impedir totalmente a percepção de que o que se situa aquém e além dessa tendência é mais humano e melhor no seu caráter retardatário. A racionalização não é ainda racional, a universalidade da mediação não se transformou em vida ativa; isso fornece aos vestígios da imediatidade antiga, sempre questionável e ultrapassada, um momento de justiça corretiva (ADORNO, 2008, p. 80).

Em razão dos argumentos brevemente expostos com relação ao mito, mas também das inconsistências que julgo perceber no pensamento adorniano, que tende a claudicar sempre que se acerca dos tabus da modernidade, forçando a mão tanto na supervalorização do momento racional da arte como na depreciação dos fenômenos que se opõem a esta pretensão, considero, para além de qualquer dubiedade ou relativização, o momento mimético não como vestígio, mas característica central da experiência

---

<sup>16</sup> Minha afirmação pode parecer difícil de sustentar, considerando o conhecido vínculo de Adorno com a psicanálise, ainda que a partir de uma apropriação muito heterodoxa das ideias de Freud. Entretanto, ao menos no que tange à compreensão do autor quanto à gênese do mito, o mais estrito determinismo externo é adotado.

<sup>17</sup> Vale ressaltar que, em outros momentos, Adorno aponta a magia como um momento mesmo da racionalidade.

humana, relacionada à produção do sentido, à medida que permite ao sujeito imbuir-se no objeto, desvelar-se nele, por assim dizer. Assim compreendido, o momento mimético, ou *imaginal*, não se refugia apenas na arte, mas permeia toda experiência humana, suscitando elos e dando sentido a eles. Claro que não se trata de instância supra-histórica, estando sujeita aos balizamentos da época e a manipulações, mas não se esgota nessas mediações, dispondo, assim como a razão, de sua própria dinâmica de funcionamento. Se se pode dizer que a técnica, transcendendo sua dimensão utilitária, seria capaz de “fechar as feridas da racionalidade”, faz-se necessário constatar que a razão, por si, não é suficiente para engendrar tal conversão, que requer, para além da correta compreensão, senso de pertencimento, compaixão pelos demais seres ou simples apreço à vida; sem envolvimento, sem o liame que reconcilia sujeito e objeto na trama do sentido, não se viabiliza a transformação do *etos* civilizatório<sup>18</sup>.

Ressalto que, à diferença de certas concepções de teor romântico, não me volto contra a razão; dela sabemos os menos desavisados que nosso tempo pede mais, e não menos. Meu entendimento é que também defende a razão quem lhe aponta os limites, buscando integrá-la em um espectro mais amplo do entendimento humano. Nesse sentido, evoco as palavras de Carl Friedenreich, em consonância com os princípios da filosofia da educação de Steiner:

A época da alma da consciência exige uma educação da juventude baseada na real compreensão do ser humano. O simples intelecto é neste caso, totalmente insuficiente. Ele tem, sim, a capacidade de criar uma civilização técnica refinadamente progressiva que, no entanto, não abriga conteúdo algum possuidor da força para interessar moralmente o homem. Deixa-o indiferente, não toca suas vivências anímicas e não ativa força espiritual alguma. Pelo contrário, favorece a acomodação de maneira tal que inúmeras pessoas, cuja missão seria adquirir agora a liberdade de espírito, atiram fora esta liberdade para confiar-se aos “guias”, que reativam antiquíssimos impulsos de há muito extintos, só capazes de trazer devastação. Tal caminho dispensa a atividade do pensamento próprio, exime da responsabilidade particular e coloca em seu lugar a submissão cega. (FRIEDENREICH, 1990, p. 13)<sup>19</sup>.

\*\*\*

---

<sup>18</sup> Ressalto que não qualifico tais afirmações como necessariamente contrárias ao pensamento de Adorno, embora alguns trechos de seus escritos me pareçam perigosamente aproximar-se de uma valorização unilateral da razão.

<sup>19</sup> Vale apontar que, para Adorno, Steiner seria um crítico conservador da cultura, como Huxley e Ortega y Gasset.

Mas, relativizado o momento racional e ressaltado o momento mimético, qual o papel de fato desempenhado pelos princípios construtivos no seio da obra? A meu ver, essa questão pode ser mais bem compreendida à luz das concepções de Vigotsky veiculadas em sua “Psicologia da Arte”, obra concluída em 1926 mas que foi publicada postumamente apenas em 1965, e que, inclusive em razão de sua importância nos desenvolvimentos posteriores desta tese, merece um exame mais detalhado.

Vigotsky, pondo de parte a investigação psicológica do autor e do espectador, propõe como método partir da análise da forma<sup>20</sup> da obra de arte, investigando a funcionalidade de seus elementos e estrutura e por este caminho aproximando-se da resposta estética, em busca do estabelecimento de suas leis gerais. Assim, o psicólogo, como Adorno, se vale da obra concreta, e com base nela investiga os processos psíquicos que lhe são relacionados.

Como material de análise, o autor toma por base a fábula (forma literária que considera a mais simples), passando em seguida ao conto e, por fim, à tragédia. Ao longo dessa trajetória analítica, Vigotsky vai construindo a tese de que a reação estética depende da contradição emocional entre elementos constituintes da obra. Na fábula essa contradição se materializaria em uma ação composta de planos opostos que caminhariam paralelamente até o desenlace final; no conto já encontraríamos a oposição entre forma e material<sup>21</sup>, ao passo que, na tragédia, teríamos ainda o psiquismo do herói como um fator de contradição com os demais elementos constituintes. Assim, forma e material não seriam instâncias harmoniosas ou complementares, e sim tensionadas e mesmo antagônicas. Esse antagonismo não se manifestaria como contradição lógica, mas antes como contraposição emocional, “sentimentos opostos que se desenvolvem com a mesma intensidade e em completa contiguidade” (VIGOTSKI, 2001, p.170), sentimentos estes suscitados pela própria elaboração artística do material.

Um exemplo esclarecedor seria o da conhecida fábula **A cigarra e a formiga**, conforme contada pelo fabulista russo Krilov. Segundo Vigotsky, ao invés de destacar a precavida atitude da formiga, toda a ênfase narrativa é posta na alegre despreocupação com que a cigarra passou os meses de bom tempo, de modo a acentuar ao máximo o contraste com o desamparo de sua situação atual. Esse contraste emocional, salientado

---

21 Material são as palavras, a estória, imagens, ideias e, no caso da música, também os temas e motivos rítmicos e melódicos.

pelo fim trágico, é realçado através dos recursos poéticos, visando assegurar a devida reação estética.

A tensão entre as instâncias conflitantes da obra, notadamente entre a estrutura formal e seus materiais, seria instigada de modo a aproximarmo-nos da *catarse*, termo ao qual Vigotsky abstém-se de dar uma definição precisa, mas ao qual se refere da seguinte maneira:

(...) nenhum outro termo, dentre os empregados em psicologia, traduz com tanta plenitude o fato, central para a reação estética, de que as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, à sua destruição e transformação em contrários, e de que a reação estética como tal se reduz, no fundo, a essa *catarse*, ou seja, à complexa transformação dos sentimentos. Ainda sabemos muito pouco de fidedigno sobre o próprio processo da *catarse*, mas ainda assim conhecemos o essencial: que a descarga da energia nervosa, que constitui a essência de todo sentimento, realiza-se nesse processo em sentido oposto ao habitual, e que a arte assim se transforma em um poderoso meio para atingir as descargas nervosas mais úteis e importantes. Achamos que a base desse processo é a natureza contraditória que subjaz à estrutura de toda obra de arte (VIGOTSKY, 2001, p.270).

Para o autor, a pressão exercida, na obra de arte, por estímulos contrários, se concretizaria não em ações, mas em uma intensa atividade da fantasia, que para Vigotsky é basicamente a expressão do sentimento quando, por esta ou aquela razão, se vê inibida a sua expressão motora. A arte, segundo ele,

(...) ao nos suscitar emoções voltadas para sentidos opostos, só pelo princípio da antítese retém a expressão motora das emoções e, ao pôr em choque impulsos contrários, destrói as emoções do conteúdo, as emoções da forma, acarretando a explosão e a descarga da energia nervosa. É nessa transformação das emoções, nessa autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas, que consiste a *catarse* da reação estética (VIGOTSKY, 2001, p.272).

A arte partiria de impulsos vitais, elaborando-os através da *catarse*, resultando que, ao invés de exacerbar afetos, a arte os atenuaria. Aqui Vigotsky aponta como exemplo a poesia erótica, que se diferenciaria do texto pornográfico justamente por, através de sua dimensão lírica, reter e elaborar o impulso sexual, ao invés de incitá-lo.

No decorrer do processo criativo, o sentimento vivo e intenso, bem como a técnica, seriam insuficientes para provocar a reação estética; seria também necessária a

superação criativa dos sentimentos contrários suscitados pela obra, o que só se tornaria possível com o concurso de processos inconscientes que se expressariam no decorrer da elaboração artística.

A arte cumpriria ainda o papel de dar vazão a aspectos do ser humano que não encontraram expressão na experiência cotidiana. Seria capaz também de incorporar ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. Assim, a arte assume para Vigotsky a posição de “mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade (...)” (VIGOTSKY, 2001, pp.328-329).

Na exposição de suas concepções, Vigotsky circunscreve-se quase exclusivamente ao âmbito semântico, do qual a música pode prescindir. A especificidade da música sob este aspecto é abordada por Hanslick (1825-1904), em sua influente obra “Do Belo Musical”: “A diferença basilar essencial consiste em que, na linguagem, o som é apenas um meio para o fim de algo a expressar e que é de todo alheio a este meio, ao passo que o som, na música, surge como fim em si” (HANSLICK, 2011, p.53).

É o mesmo Hanslick quem nos diz que “o que é descrição em qualquer outra arte é, na música, já metáfora. A música pretende ser apreendida como música e só pode compreender-se a partir dela própria, fruir-se em si mesma”. E ainda: “Na música há sentido e consequência, mas musical; é uma linguagem que falamos e entendemos, mas que não somos capazes de traduzir” (HANSLICK, 2011, p.43).

Tais alegações parecem afastar a música do âmbito das considerações de Vigotsky que expusemos acima, resumidas na posição do autor de considerar a arte como uma “técnica de sentimentos”. Sem o concurso do léxico (e sequer do gesto), contando apenas com dinamogênias fisiológicas, dependentes da metáfora e da convenção para, longinquamente, evocar algo da esfera sentimental, a música estaria significativamente menos apta a atender aos requisitos da emoção estética propostos por Vigotsky do que, por exemplo, o teatro, a dança e, naturalmente, a literatura.

Mas, embora se refira por vezes à reação estética com termos como “descarga”, “explosão”, “autocombustão”, sugerindo uma experiência de intensidade emocional incomum (tal como no momento culminante da tragédia), Vigotsky parece estender o termo *catarse* a todo o processo de superação, na arte, de expressões contraditórias. É o que depreendemos de sua concepção do ritmo poético como a resultante catártica dos conflitos entre a métrica e a prosódia:

É essa sensação de luta entre a medida e as palavras, de desavença, divergência, transgressão e contradição entre elas, que constitui o fundamento do ritmo. Como se vê, trata-se de um fenômeno que, em termos estruturais, coincide perfeitamente com as análises que antes empreendemos. Encontramos todas as três partes da reação estética de que falamos anteriormente: as duas emoções contraditórias e a catarse que as compõe nos três momentos que a métrica estabelece para o verso (VIGOTSKY, 2001, p. 275-276).

Dessa forma, é o próprio Vigotsky quem nos aponta o caminho para uma abordagem que permita aplicar ao campo da música seu arcabouço conceitual. Caberia aos que se propõem essa tarefa buscar as tensões de maior relevância estrutural entre as distintas instâncias que compõem a obra musical (alturas, durações, intensidades, timbres, texturas, padrões formais) e observar, em cada caso, de que maneira essas tensões são objeto do processo catártico de superação, com tais ou quais repercussões na percepção da obra e em seu impacto emocional.

Se não pode expressar estados de alma precisos, a música me parece capaz de expor com clareza as tensões entre seus elementos constituintes, cuja superação Vigotsky identifica com o processo de superação catártica de emoções contraditórias.

É a relação entre os elementos constituintes da obra, de modo a conferir-lhes simultaneamente independência e articulação, que serve a técnica musical. E é da confluência entre elementos diversos, cada qual com seu sentido, discurso ou expressão, que advém a catarse, que poderíamos referir, em importante medida, ao momento mimético. Reafirmo que, como assinalou o próprio Adorno, “as forças técnicas produtivas nada são por si mesmas<sup>22</sup>”; para que se manifeste o momento mimético, que confere à obra seu sentido propriamente artístico, faz-se necessário “o concurso de processos inconscientes que se expressariam no decorrer da elaboração artística”, conforme mencionado acima. Mas é por sua capacidade de articulação, elaboração e diferenciação dos elementos da obra que os princípios construtivos contribuem para a manifestação da *mimesis*, bem como para unidade e riqueza da obra. O impulso mimético é fundamental, mas os elementos de sua conjuração estão longe de ser indiferentes.

Cabe ainda esclarecer a questão do “cerne mágico” da *mimesis*, que residiria em sua qualidade de “imitação”. Como vimos acima, para Adorno, a *mimesis* na obra

---

<sup>22</sup> Eis o trecho completo: “as forças técnicas produtivas nada são por si mesmas. Só recebem o seu valor posicional na relação com o seu fim na obra e, por último, o conteúdo de verdade do que é escrito, composto, pintado” (ADORNO, 2008, p. 245 - grifo meu).

renuncia ao gesto mágico, tornando-se imitação “apenas de si mesma”, ou seja, limitada ao conteúdo da obra concebida em-si e para-si. De minha parte, retomando a concepção de *mimesis* como “afinidade não conceitual do produto subjetivo com seu outro”, considero-a como o fator que permite que o ouvinte se conecte à obra, que se descubra nela, que nela se envolva a ponto de nela se perder. A grande obra se revelaria capaz de afetar as estruturas do ego, através da experiência íntima do outro, que se desvela no mesmo movimento em que o sujeito é desvelado. A esquemática de tal experiência de modo algum se restringe ao campo artístico, mas testemunha a abertura do ser humano como um dado ontológico, um traço fundamental de nossa espécie.

\*\*\*

Até aqui, examinamos alguns dos mais importantes critérios estéticos que, segundo Adorno, norteariam as melhores práticas da música europeia. À obra de arte que atende aos requisitos assinalados pelo autor corresponde, entretanto, uma sombra. Historicamente essa posição foi ocupada pela música ligeira, ou popular. Segundo Adorno,

Já na Antiguidade, ao menos desde o mimo romano, alimentavam-se, com estímulos especialmente preparados para eles, aqueles que, mediante pressão econômica e psíquica, foram repelidos pelo que se estabeleceu como cultura e cujo mal-estar na civilização reproduz, de maneira incessante e amplificada, a crueza do estado natural. Sua arte inferior achava-se eivada de restos daquela essência embriagante-orgiástica que a arte elevada apartou de si sob o signo de um progressivo domínio da natureza e da logicidade. (ADORNO, 2011, pp. 85-86).

Para o autor, a “arte elevada” absorveria elementos dessa “arte inferior” de maneira a honrar aos que foram excluídos das conquistas culturais. Há que se ter em mente que, se a liberdade conquistada pelas mais elevadas expressões artísticas teve como pressuposto a exclusão de muitos, é à causa destes que serviria a grande arte, ao fender o véu da falsa universalidade. Outra razão para a absorção de elementos populares na obra erudita seria o de introduzir uma alteridade, capaz de desafiar o compositor a dar mostras de sua capacidade de conformação do material. Por outro lado, a cultura musical viva, compreendida como a práxis musical partilhada por uma população, seria por sua vez alimentada por produções eruditas, como no caso da influência da ópera sobre o canto popular, na Itália (ou, acrescento, das danças de salão europeias sobre o choro, no Brasil). Enquanto estiveram atuantes os princípios da cultura musical pré-burguesa, tais trocas

mantiveram-se em vigor. Adorno aponta “A Flauta Mágica” como grande marco de conagraçamento produtivo entre as esferas. A partir daí a música ligeira perde espontaneidade, acossada pela sistematização que transtorna a lógica interna da obra em função dos desígnios do lucro. Para Adorno, até o fim do século XIX a música ligeira ainda podia ser cultivada honradamente aqui e ali; a este propósito o autor cita Offenbach, Johan Strauss e Puccini (que pertenceria parcialmente a esta esfera). Mas as operetas “populares” apresentadas em centros como Viena, Budapeste e Berlim já sinalizariam irremissivelmente aquela decadência que, tantas vezes atribuída à escola pós-tonal vienense, Adorno assinala como concernente à música ligeira. Passando pelo teatro de revista, chegamos aos musicais, já impactados pelos avanços tecnológicos representados pelo rádio e o cinema. Para Adorno,

A galvanização da linguagem musical, bem como dos efeitos calculados com precisão e de modo quase científico, foi realizada com tamanha amplitude que já não resta nenhuma brecha para que o espetáculo, cabalmente organizado segundo as técnicas de venda, produza a ilusão de clareza e naturalidade. (ADORNO, 2011, pp. 90-91).

A este percurso da decadência da música popular apresentado por Adorno corresponde, entretanto, um outro, em sentido diverso, que leva das tradições orais autônomas a seu cultivo artístico no seio da sociedade letrada e que é preciso examinar, notadamente por tratar-se do desenrolar predominante em nações com histórico colonial, como a nossa. Aos desdobramentos desse processo concerne à MPB, um objeto central desta tese.

Embora autores como Vigotsky relutem em relacionar a criação artística popular a uma coletividade, preferindo atribuí-la, mesmo nas sociedades tradicionais, a indivíduos especialmente dotados para a função, é certo que a música popular é coletiva naquilo que tem de mais íntimo e fundamental: sua qualidade de “som encarnado”, isto é, a confluência dos parâmetros sonoros, a partir do momento mimético original, na conformação holística de uma forma única e integrada de emitir, combinar e organizar os sons tendo em vista sua função expressiva. Esta, a meu ver, é a riqueza primordial da música popular, matriz e impulso de seus desenvolvimentos posteriores. Adorno frequentemente associa a música tradicional ao sensível, enquanto a erudita levaria a uma crescente espiritualização do universo sonoro. É curioso que, em um certo sentido,

justamente o contrário aconteça: a prática tradicional, mesmo a mais arcaica, não apreende o fenômeno sonoro como um dado neutro, como mera percepção de suas propriedades, sempre revestindo-o já de um sentido que, pode-se dizer, organiza a prática musical específica. Em contrapartida, a história da música erudita pode ser lida como a história da extirpação dos traços da oralidade, neutralizando os elementos sonoros de maneira que eles se tornem, no mais alto grau, manuseáveis pelos procedimentos técnicos e formais que seriam supostamente os promotores da verdadeira espiritualização. Poderíamos chamar *som imaginal*, ou *aurático*, ou ainda *transsubjetivo*, ao fenômeno que confere sentido ao dado sonoro, por atribuí-lo à esfera do impulso mimético. Naturalmente tal fenômeno contempla as circunstâncias sócio-históricas, que nele se sedimentam, mas sem nelas se esgotar, constituindo-se na força produtiva primordial no seio da oralidade, que promoveria o elo entre o ser e o som, que permitiria experienciá-lo como veículo da expressão, bem como orientar seus desdobramentos. O som imaginal é o dado que leva, mesmo na música mais arcaica, à unidade específica dos elementos que a constituem, e que está na base dos desenvolvimentos posteriores da música popular. Se a notável coerência entre suas partes e o todo que constituem foi possivelmente obtida de modo mais “orgânico e inconsciente” do que reflexivo, em nada impede que represente de per si uma realização artística importante da prática tradicional. Mesmo em manifestações musicais comparativamente simples, como os cantos dos repentistas que ainda se ouvem no interior do Nordeste brasileiro, podemos constatar que o anasalado da voz se aproxima do timbre da viola; que a sétima abaixada, que por vezes sobressai como ponto culminante do percurso melódico, haure do mesmo anasalado seu efeito característico; que as tensões entre o canto medido e o prosódico, típicas da situação do repente, são exploradas também onde nenhuma demanda prosódica se observa; que tanto suas origens árabes e ibéricas quanto a influência da cultura letrada, perceptível no léxico, são subsumidas organicamente em sua totalidade.

A encarnação do som, específica em cada contexto sócio-histórico, e certamente tributária deste nos termos expostos acima, é um fenômeno que parece ocorrer sempre que as comunidades tradicionais dispõem da necessária autonomia. Teve lugar inclusive no contexto colonial, como no caso do Brasil, onde a clivagem entre os estratos sociais acabou de certo modo propiciando tais desenvolvimentos, à medida que as populações subalternas foram mais postas à margem que incorporadas aos saberes dominantes. Para elas muito pouco foi “especialmente preparado”, sendo, em importante medida, e

respeitados os limites das circunstâncias em que foram lançadas, produtoras de sua própria cultura. A aproximação abrupta entre culturas diversas, no caso brasileiro acirrada pela importação de contingentes africanos numerosos e etnicamente plurais, se por um lado desorganiza as matrizes culturais originárias, por outro impulsiona uma reorganização simbólica capaz de atender às novas realidades. À uma mirada junguiana (ou andradiana, como veremos), o confronto entre mundivisões incongruentes entre si mobilizaria o inconsciente para a produção de representações que pudessem recompor o mundo em um todo novamente inteligível, tornando-o assim operável. Tal movimento levaria à constituição de uma expressão artística popular excepcionalmente vigorosa, como de fato se deu.

Em um dos raros momentos de sua obra em que parece vislumbrar alguma potência na produção popular, Adorno declara que:

Não se deveria computar as radicais tendências de cunho folclórico do século XX, tal como são corporificadas em Bartók e Janáček, entre os desenvolvimentos posteriores das escolas nacionais do romantismo tardio. Apesar de procederem dessas últimas, voltaram-se justamente contra a manipulação, de modo análogo aos protestos dos povos subjugados contra o colonialismo. As pesquisas folclóricas de Bartók dirigem-se polemicamente contra a música cigana fabricada nas cidades, um produto decadente do romantismo nacional. O recurso ao idioma efetivamente não documentado e tampouco preparado pelo reificado sistema musical ocidental transcorreu paralelamente à revolta da nova música avançada contra a tonalidade e contra a rígida métrica que se submete a esta última. (ADORNO, 2011, pp. 314-315)

A arte popular em um contexto de dominação (colonial e/ou de classe) já é, portanto, na medida de sua autonomia, resistência ao que se impõe heteronomamente como norma e quer ferir e desqualificar as sociabilidades alternativas dos subjugados. Antes que a sociedade administrada dispusesse de um aparato institucional e técnico que lhe permitisse envolver mentes e corações sob um mesmo véu, integrando a todos na mesma engrenagem produtiva inclusive nos seus momentos de suposto lazer, o tempo livre foi o tempo do cultivo de modos próprios de estar no mundo; é esse movimento que se sedimenta na arte popular autônoma e se projeta como potência crítica.

O contato abrupto dos povos tradicionais com a escrita e suas consequências é um traço marcante do processo de colonização. Tifouni, como vimos acima, destaca que mesmo aquele que não domina a escrita não pode ser considerado totalmente iletrado se vive numa sociedade na qual as práticas letradas são correntes, pois tais práticas impactam

a vida social de maneira que passam a demandar estratégias adaptativas que já são uma iniciação ao *etos* que introduzem. Trata-se de processo bastante diverso do ocorrido na Europa ocidental, onde a passagem da oralidade à escrita, bem como do tradicional ao moderno, deu-se de forma relativamente orgânica e paulatina. Nesse contexto, a presença de uma cultura popular viva assume, muito em função da própria força, a condição de contraponto aos arranjos que vão se instituindo pela imposição, inclusive no campo da cultura. Foi em decorrência disso que em países como o Brasil intelectuais e artistas se envolveram intensamente com a expressão artística popular. Um momento privilegiado dessa ligação foi deflagrado pela Semana de 22, tomada como marco inicial do movimento modernista brasileiro. A visão desse movimento como o de um artificioso transplante de valores culturais gestados em contextos ultramarinos, dado o alegado descompasso nativo entre modernismo e modernidade, é amplamente contraditada pelo seu vigor. O historiador marxista Perry Anderson pondera que a modernidade técnica e econômica não constitui por si só o elemento impulsionador dos modernismos; para o autor, “os movimentos modernistas surgem na Europa continental não onde ocorrem transformações modernizadoras estruturais, mas onde existem conjunturas complexas, a interseção de diferentes temporalidades históricas” (apud CANCLINI, 2011, p.72). Analisando o quadro europeu, Anderson identifica a concorrência de academicismo institucionalizado (aristocracia), novas tecnologias e configurações do comércio (burguesia) e a presença no horizonte de uma revolução social (operariado) como a circunstância decisiva para a eclosão do ideário modernista. Já para Canclini, seria necessário repensar o moderno como “um projeto relativo, duvidoso, não antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista inverificável” (CANCLINI, 2011, p.204). Seguindo o critério da superposição de registros culturais diversos, ou da convivência entre estratos modernos e tradicionais, constatamos que o modernismo no Brasil está enraizado em um amplo arranjo sócio-histórico.

Na feição própria que as concepções modernistas assumiram no país a questão da música popular revestiu-se de grande importância, e foi Mário de Andrade quem, com mais constância e propriedade, enfrentou-a em seus múltiplos aspectos. No seu “Ensaio Sobre a Música Brasileira” (1928) o autor busca estabelecer os critérios para a conquista de uma música *artística* nacional. O primeiro passo para isso seria a acomodação das musicalidades portuguesa, negra e ameríndia no inconsciente popular. Para Mário, “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte

nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1962, p. 16). A etapa seguinte seria a condução do material popular a um patamar de elaboração propriamente “artístico”, por intermédio de compositores iniciados nas técnicas da tradição musical europeia. Para Mário, apenas o tratamento erudito conduziria as potencialidades da música nacional a seu máximo desvelamento. O apogeu desse processo se daria, em termos amplos, com a generalização do *etos* nacional, a ponto deste se tornar um *a priori* intuitivo da criação artística. A riqueza das escolas europeias estaria apoiada nesse caráter nacional perceptível mas incharacterístico, resultado de um longo processo de sedimentação que Mário procura emular, condensando-o e adaptando-o às nossas condições.

Aproximando-me da obra de Mário em sua deferência aos processos coletivos que engendram expressões únicas no campo da arte, arrisco-me aos mesmos mal-entendidos que acompanham a obra deste autor, que convém, dentro do possível, prevenir, notadamente no que diz respeito à busca de uma música *nacional*. Parte importante da desqualificação de Adorno ao cultivo dos elementos musicais das tradições orais se relaciona à crítica ao folclorismo nacionalista, que teria claros elos com projetos autoritários, quando mais não fosse, por sua imposição de modelos arbitrários, recusando assim à obra a possibilidade do livre desenvolvimento da forma. Sem entrar nessa discussão, que as posições de Mário poderiam talvez refinar, esclareço que na discussão que ora empreendo o foco recai na especificidade que a arte tradicional, em razão mesmo do caráter implicado da oralidade, adquire como expressão da singularidade de sua concretude espaço-temporal. Trata-se de fenômeno anterior ao advento dos nacionalismos, sendo na verdade, constitutivo de toda a expressão oral. A confusão de tal fenômeno com os usos que dele fazem os nacionalismos, sobretudo os mais aguerridos e xenofóbicos, deve ser, portanto, repelida.

Outro aspecto das reflexões de Mário que me interessa discutir, mais decisivo tendo em vista os fins aqui propostos, é o da atribuição aos compositores eruditos da responsabilidade de elevar a música popular ao nível “artístico”. Veremos adiante que a música dos povos tradicionais pode alcançar um elevado nível de expressão, como no caso da Festa da Jaguatirica do povo Kamayurá, examinado por Menezes Bastos; assim, a missão de conferir dimensão artística ao material popular, ao menos em certos casos, já teria sido consumada por seus próprios cultores originais. Tendo isso em conta, a tarefa atribuída por Mário aos jovens compositores talvez fosse melhor definida como sendo a

da utilização do material popular na esfera erudita, através da subsunção daqueles aos processos desta, com vistas a estabelecer, na esfera erudita, uma linguagem nacional. Seria ainda necessário, como contraponto às pretensões de Mário, conferir o devido destaque à atividade de setores médios da sociedade, que passaram a se ocupar do material popular e a desenvolverem-no em seus próprios termos, respeitando sua dinâmica própria e sua dimensão vernacular, mas transformando-os através do contato com registros culturais letrados. O sentido dessa ação seria o de atualizar para os novos contextos sócio-históricos as potencialidades expressivas da música popular. Na produção simbólica relativamente autônoma de setores colonizados ou subalternos, a expressão artística permanece frequentemente, ao menos de início, subordinada à sua funcionalidade. Assim, o canto que reúne um grupo social nalguma modalidade específica de conagração tende a organizar-se segundo a dinâmica do rito social, e não de seus dinamismos intrínsecos ou potencialidades estéticas. Mas as condições para o seu desenvolvimento estão dadas. O moderno compositor popular, cujo arquétipo, no caso brasileiro, poderia ser encontrado na figura de Domingos Caldas Barbosa, é aquele que busca estratégias de elaboração do material popular em consonância com as estratégias comunicativas da oralidade. Como vimos no capítulo anterior, a tensão entre oralidade e escrita, a convivência entre princípios de ressonância e arquetônicos, engendram expressões artísticas capazes de reter “energias específicas latentes na encantação oral, embora as submetendo ao controle reflexivo(...)”. A importância da elaboração atenta à singularidade da expressão oral, para além dos valores culturais que salvaguarda à medida mesmo que os atualiza, reside no protesto contra a violenta elisão que a escrita promove de tudo o que não se adéqua aos limites que circunscreve, protesto que, conforme esta tese procura demonstrar, não se sustenta por si só, mas pelas qualidades únicas e relevância estética das obras assim gestadas.

Em minha dissertação de mestrado vali-me do termo *semi-erudição* para referir-me a características importantes dessa produção. Despido da conotação negativa que lhe confere Adorno, bem como estudiosos da música brasileira como Tinhorão e Tatit, a expressão, na acepção que propus, “além de apontar o vínculo com a tradição escrita, assinala o caráter parcial deste vínculo: trata-se de prática em que a escrita não fundamenta a criação musical, partilhando a construção da obra com constantes, práticas e gêneros da tradição oral” (BARROS PINTO, 2015, p.14). Mas referi como semieruditos, dentre os cultores letrados da tradição oral, apenas os que se valiam

diretamente dos recursos da escrita musical em sua prática, que é o caso de compositores como Jobim e Gismonti, além dos arranjadores em geral. Trata-se a semi-erudição, portanto, de um caso particular no contexto mais amplo dos trânsitos entre as tradições orais e as práticas letradas, sendo estas últimas entendidas em sentido amplo, segundo a concepção de Tfouni. De todo modo, tais trânsitos contribuíram para que a produção popular consolidasse seu caráter de obra, isto é, de artefato cultural em que a dimensão estética se sobrepõe às funcionalidades a que atende.

\*\*\*

Feita essa digressão de caráter histórico, passo a apresentar as posições estéticas de Adorno aplicáveis à música popular com vistas a seu desvelamento.

Nesse sentido, um ponto importante é a já mencionada crítica adorniana às formas e elementos tradicionais cristalizados em gêneros e processos estilísticos. Adorno assinala que, numa sociedade não tradicionalista, qualquer tradição já seria a priori suspeita. Avessa ao novo, a tradição frequentemente implicaria na reiteração como face da coerção coletiva que se revelaria sempre como o mais efetivo mantenedor dos esquemas de dominação. Para o autor, a obra de arte não necessitaria de uma ordem pré-estabelecida que lhe organizasse os procedimentos; caberia este papel à reflexão estética, capaz de conferir imanência à obra. As tentativas de recorrer a formas do passado na busca por uma práxis mais “orgânica” ou algo assim acabariam por incorrer, por meio desta mesma eleição, no arbitrário subjetivismo que gostariam de evitar. A noção pré-burguesa de estilo seria estranha a uma arte logicamente autônoma, e a coerção do mercado ou a impotência técnica seriam as razões de sua sobrevivência. O estilo, isto é, o conjunto de materiais, elementos e processos característicos, não seria a mera convenção, no sentido de um acordo voluntário: não se poderia desconsiderar seu caráter de coação histórica. Adorno aponta a conexão entre o cultivo das formas tradicionais e a atitude autoritária, aí incluída a adesão voluntária à autoridade que, para o autor, o cultivo dos elementos da tradição em geral representaria; daí a analogia com a demissão dos sujeitos nos regimes fascistas<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> “A limitação por um rigor que imita as formas heterônomas há muito passadas obedece precisamente ao arbitrário subjetivo que ela deve domar. Valéry esboça este problema, mas não o resolve. A forma simplesmente escolhida e posta, que o próprio Valéry às vezes defende, é tão contingente como o “caótico” e o “vivo” por ele desprezado. A aporia da arte não pode resolver-se hoje por uma vinculação voluntária à autoridade. No estado do nominalismo radical, é evidente como se chegaria sem violência a alguma coisa como a objetividade da forma; ela é impedida por um fechamento organizado. A tendência

O gênero popular, a despeito da consistência que lhe é conferida por seu caráter de sedimentação histórica, teria como característica central a estandardização, que se estenderia “dos traços mais genéricos aos mais específicos”, isto é, desde os esquemas formais até seus detalhes característicos (que no jazz seriam os *breaks*, *blue chords* e *dirty notes*). Reduzido a um esquema fixo, a “um mero automatismo musical”, a forma já não informa, e os detalhes passam a valer por si mesmos, tornando-se fungíveis e reduzindo-se ao encanto isolado, sem impacto na estrutura. Teríamos assim uma situação muito diferente da encontrada na música erudita, definida por Adorno nos seguintes termos:

Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical. Por exemplo, na introdução do primeiro movimento da ‘Sétima Sinfonia’, de Beethoven, o segundo tema (em do maior) só alcança o seu verdadeiro significado a partir do contexto. Somente através do todo é que ele adquire a sua peculiar qualidade lírica e expressiva, uma construção inteiramente contrastante com o caráter como que de *cantus firmus* do primeiro tema. Tomado isoladamente, o segundo tema seria reduzido à insignificância (ADORNO, 1986, p. 117).

Através do exame do *Scherzo* da “Quinta Sinfonia”, Adorno procura demonstrar que mesmo nos movimentos derivados da dança, sujeitos a uma maior padronização, observamos na boa música erudita como a orientação para a totalidade vivifica a estrutura formal, de modo que as linhas de tensão entre os elementos confluem em conformidade com as intenções expressivas da obra. O detalhe na obra popular tenderia, em razão do esvaziamento da noção de todo, a assumir papéis previamente estabelecidos e sancionados, enquanto a obra erudita desafiaria o ouvinte a captá-lo em sua significação singular.

Aproximando-se do idealismo objetivo, Adorno afirma reiteradamente a prevalência do momento espiritual sobre o sensível, que equipara ao contingente<sup>24</sup>. Para

---

era sincrônica com o fascismo político cuja ideologia fingia precisamente que podia esperar-se da demissão do sujeito um estado desembaraçado da miséria e da insegurança dos sujeitos sob o liberalismo tardio. De fato, ela deu-se sob a égide dos sujeitos mais poderosos” (ADORNO, 2008, pp.265-266).

<sup>24</sup> O idealismo objetivo foi o primeiro a acentuar, com toda a energia, o momento espiritual da arte, em contraste com o momento sensível. Ligou assim a sua objetividade ao espírito. O elemento sensual, em conexão irrefletida com a tradição, era para ele idêntico ao contingente. A universalidade e a necessidade que, segundo Kant, prescrevem ao juízo estético o seu cânone, embora permaneçam problemáticos, tornam-se, para Hegel, construíveis através do espírito que, no seu pensamento, é a categoria soberana. O progresso de semelhante estética sobre todas as precedentes é evidente; assim como a libertação da arte se liberta dos últimos vestígios do divertimento feudal, assim também o seu conteúdo espiritual, enquanto sua determinação essencial se solta, quanto à origem, da esfera do puro significar e das intenções.

o autor, o elemento sensível e o momento mimético estão precipuamente relacionados, pela característica comum da irreflexão. Seriam assim necessárias tanto a repressão do impulso mimético enquanto totalidade quanto a neutralização do dado sensível, sob cuja égide Adorno consigna todo o material tradicional, que seria anterior à decisiva espiritualização da práxis musical. Os princípios de tal espiritualização seriam encontráveis no trabalho temático de Beethoven:

O material natural no qual o trabalho se efetua tende, tanto quanto possível, a ser desqualificado; os centros motivicos, o particular ao qual se prende cada movimento, são, eles mesmos, idênticos ao universal, formas da tonalidade reduzidas a nada enquanto singularidades e tão pré-formados pelo total quanto o indivíduo na sociedade individualista. A variação progressiva, cópia do trabalho social, consiste em uma negação determinada: ela engendra continuamente o novo incrementando-o a partir daquilo que outrora foi imposto, à medida que o aniquila em sua forma quase natural, o mesmo é dizer, em seu imediatismo (ADORNO, 2011, p. 385).

O ideal estético de Adorno só se realiza, “contra a concepção pré-artística da arte”, “na forma e suas modificações enquanto mudanças do comportamento do sujeito estético”. Não é que a música popular esteja aquém deste parâmetro, e sim que tal enunciado consiste simplesmente na negação dos fundamentos da práxis popular.

Os momentos de encantamento e prazer no seio da obra, a inspiração súbita, os “achados”, o momento singular, embora não sejam considerados reprováveis em si mesmos são, em tal concepção estética, vistos com suspeição, posto que a arte espiritualizada só se realizaria no todo, e não em momentos isolados:

O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; (...). Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade (ADORNO, 1999, p. 70).

A própria intuição também é associada ao “imediatamente sensível” e ao “hedonismo estético ancestral”. Para Adorno, nem mesmo a obra arcaica prescindiria do momento

---

Porque o espírito é, em Hegel, o ente em-si e para-si, é reconhecido na arte como a sua substância e não como algo pairando superficial e abstratamente sobre ela. É o que se contém na definição do belo como aparência sensível da ideia” (ADORNO, 2008, pp.142-143).

contemplativo, o que não se afinaria com a “doutrina da intuição”. Entretanto, o dado intuitivo, em razão de sua dimensão mimética, não poderia ser inteiramente elidido.

A elaboração e a subsunção formal dos materiais “brutos”, que abarcariam inclusive os elementos cultivados pela tradição, representaria a vinculação entre arte e moral, tendo em vista a construção de uma sociedade mais digna, posto que seria pela elaboração que a arte se oporia à indiferenciação e a brutalidade, a que Adorno se refere como “cerne subjetivo do mal”.

A característica de não fixação das obras populares, índice de sua vinculação à oralidade, seria também avaliada como problemática. Entendendo que as partituras seriam, usualmente, superiores às próprias execuções, Adorno considera que: “sem dúvida, o não fixado na arte está, quase sempre na aparência, mais perto do impulso mimético, mas frequentemente não acima, antes abaixo do fixado, resquício de uma práxis ultrapassada, muitas vezes regressiva”.

O autor considera que o impacto do desenvolvimento técnico na obra de arte deve cumprir-se menos como emulação do progresso extraestético do que através do acolhimento da alteração da experiência que se relaciona à modernização dos meios. Para Adorno, “o problema é o do mundo estético das imagens: o mundo pré-industrial devia desaparecer sem remissão”.

A questão dos padrões rítmicos, característicos da produção popular, também é abordada por Adorno, que considera que não apenas tolhem o livre desenvolvimento da música, como promovem “um processo masoquista de ajustamento ao coletivismo autoritário” (ADORNO, 1986, p.138). Além disso, Adorno relaciona a mobilização do corpo à ênfase no sensível, com todas as implicações regressivas daí decorrentes.

\*\*\*

Na introdução a esses tópicos me referi a aspectos da estética adorniana “aplicáveis à música popular”, posto que, frequentemente, não dizem originalmente respeito a esta, mas se destinam a confrontar os críticos das obras pós-tonais, notadamente os adeptos do neoclassicismo<sup>25</sup>. Adorno se dedica à música popular propriamente dita em textos de orientação mais sociológica, como “Sobre o Jazz”, “Sobre a Música Popular”

---

<sup>25</sup> Neoclassicismo é uma corrente musical que surge no período entre as duas grandes guerras, e propõe o uso de elementos do período clássico, sem abrir mão das inovações alcançadas desde então pela linguagem musical. Vale como reação tanto ao romantismo como ao atonalismo desenvolvido pela segunda escola de Viena.

ou “Introdução à Sociologia da Música”. Mas as posições estéticas acima referidas são diretamente relacionáveis à música popular conforme a compreendo, e entendo prudente começar a respondê-las explicitando em que consiste esta minha compreensão.

Das manifestações por vezes chamadas folclóricas, caracterizadas pela sobrevivência de experiências musicais coletivas, ligadas a seu ambiente de origem, passando pelo caldo pop (que vai diluindo cada vez mais nos movimentos da indústria seus impulsos originários) e o jazz (e com ele outras vertentes que têm na prática do improviso a sua centralidade), até a canção popular urbana, (por vezes elaboração das formas populares levadas a cabo por músicos de classe média, e que para alguns teria atingido, em compositores como Tom Jobim, Guinga e Cole Porter, ou cantores como João Gilberto, Ella Fitzgerald e Elis Regina, um grau significativo de sofisticação estética): a característica que perpassa cada uma das modalidades assinaladas é seu vínculo com a oralidade. Tal vínculo implica, como em toda expressão vernacular, na concreção dos elementos sonoros produzidos, isto é, na preservação dos resíduos tradicionais, cultivados por seu papel decisivo na conformação e diferenciação dos gêneros e práticas musicais populares. Seguem, assim, um caminho oposto à norma estética postulada por Adorno de emancipação do material “até as fibras mais íntimas do composto e do pintado” (2008, p.227), na qual a eliminação de tais resíduos obedeceria ao impulso histórico e conteúdo de verdade da arte moderna. Sendo minha intenção postular, a partir da análise da estética adorniana (mas afastando-me de suas posições), que a produção musical popular é dotada de potência estética, tal escopo me conduz à necessidade de esclarecer também o que entendo por essa expressão, e que é a possibilidade da música popular, em seus próprios termos e em função de seus próprios e específicos dinamismos, propiciar a produção de obras esteticamente consequentes segundo os critérios estabelecidos por Adorno, que contemplam a abertura para o novo, a imanência da estrutura, a explicitação dos conflitos e a capacidade de conduzi-los à conciliação, a escuta atenta das possibilidades dos materiais, a sensibilidade formal, o posicionamento crítico à sociedade mediante sua própria conformação. Dito isto, retomo a questão anterior, e conceituo a música popular a que aqui me refiro como aquela produção que, mantidos os liames com a oralidade, elabora consequentemente e em seus próprios termos uma obra de arte autônoma (ao menos relativamente). Observo ainda que com a expressão “tradições orais” me refiro às práticas musicais enraizadas no seu ambiente de origem, enquanto “música popular” frequentemente remete às práticas de

adaptação e/ou elaboração das primeiras, levando, em algum grau, o desvelamento de suas potencialidades estéticas. Naturalmente tal conceituação já se afasta das posições de Adorno resumidas acima; procurarei aclarar tais dissensões através da análise crítica que segue.

Quanto à questão das formas e elementos estilísticos tradicionais: se admitirmos o argumento acima exposto, que contempla o campo da oralidade como dimensão corrente do humano, capaz de expressão artística (e, portanto, de postar-se criticamente perante a realidade), isso já implicaria em considerarmos o uso das formas tradicionais como estratégias adequadas a essa expressão.

Seria preciso acentuar que, seja a produção oral ou escrita, forma não é fôrma: tradicional ou não, a forma que não se ajusta dialeticamente a seus elementos colapsa, levando à discrepância ou à reificação. É certo, como Adorno coloca, que “nenhuma obra de arte de importância correspondeu inteiramente ao seu gênero” (2008, p. 225), posto que o gênero seja, com frequência, menos amarra que proposição (conclusão minha); certo também é que as formas tradicionais estão longe de poderem ser reduzidas a seu momento de coação. O próprio Adorno assinala que “o momento substancial dos gêneros e das formas tem o seu lugar nas necessidades históricas de seus materiais” (2008, p.226); ou seja, a forma tradicional só seria condenável por sua eventual inadequação a seu dinamismo imanente, critério que se estende por certo a toda e qualquer obra, incluindo as mais modernas. Adorno reconhece que as formas tradicionais “agem às vezes como inspiradoras. A elaboração completa dos motivos e, por conseguinte, a estruturação concreta e total da música tinha, como sua pressuposição, a universalidade da forma da fuga” (2008, p. 226-227). Enquanto a forma ainda inspira, não faz sentido reduzi-la à condição de mecanismo de dominação. Em Beethoven mesmo, como assinala o autor, observa-se uma problematização dos esquemas formais, que não são quebrados, mas tensionados produtivamente pelo conteúdo, ou seja: os elementos da obra são dispostos e desenvolvidos de maneira tal que a forma pré-estabelecida aparece como sua organização ideal. O modelo aparece assim não como imposição, mas como contraponto dialético que institui, no embate das forças, a forma viva. É exatamente este o procedimento presente em toda obra popular. Lembremos que, se a forma erudita é fruto do olho e do isolamento proporcionado pela escrita, capaz mesmo de deter o tempo e manipulá-lo a bel prazer, os gêneros populares são tributários do corpo, da circunstância e da memória. Vimos no capítulo anterior como os ritmos, dos mais marcados aos mais sutis, que organizam as

peripécias da *Ilíada* e da *Odisseia*, prepararam-nas para serem guardadas, cantadas e dançadas. Ao artífice da canção popular não cabe desfazer-se dos condicionamentos da oralidade que constituem a base de sua relevância e singularidade. As formas populares, na origem, atendem aos requisitos da memória e se destinam à prática de não especialistas; não há por que atribuir sua simplicidade, sem mais, à coerção de esquemas de dominação. Nem há imposição do coletivo sobre o indivíduo, através do gênero, se este é realizado artisticamente, nem a racionalização dos processos construtivos da obra é índice de uma subjetividade livre; a mera vinculação a regras racionais de elaboração não garante a independência do sujeito (por vezes é o contrário), visto que não há o que possa arrogar-se absolutamente necessário no seio da forma sem finalidade, exceto a *mimesis*, sobre a qual pairam, entretanto, os tabus da modernidade. Um interessante exemplo trazido por Adorno de um manual estadunidense para a composição de *hits*, que compara a fixidez das formas da música de consumo com a de formas eruditas como o soneto, pode trazer luz a essa questão do dado tradicional pré-estabelecido. Naturalmente trata-se no caso de um parentesco descabido. Estimulado por esse disparate, declara Adorno que:

A relação da música elevada com suas formas históricas é dialética. Incendeia-se nelas, fundindo-as novamente, deixando-as desaparecer e então volta a reconhecê-las em seu próprio desaparecimento. A música ligeira, porém, vale-se dos tipos como latas vazias nas quais o material é envazado à pressão, não apresentando qualquer reciprocidade entre este último e as formas. Sem estabelecer a mínima relação com estas, atrofia-se e desmente simultaneamente as formas, que já não organizam mais nada no plano composicional (ADORNO, 2011, p.94).

Mas disparate similar seria atribuir um tal grau de alienação da forma à boa música popular. Esta, mesmo quando se aproxima de modelos formais próximos aos das fórmulas comerciais, é capaz de tomá-las como organizadoras do ponto de vista composicional através da pertinente disposição de seus elementos; nestes casos, nem a reiteração é vazia, podendo mesmo tomar o partido do irrepetível.

É o que se pode constatar na canção “Cais”, letra de Ronaldo Bastos sobre música de Milton Nascimento, registrada pela primeira vez no álbum duplo “Clube da Esquina”, lançado em 1972, e cujo texto é o que segue:

*Para quem quer se soltar  
Invento o cais*

*Invento mais que a solidão me dá  
 Invento lua nova a clarear  
 Invento o amor  
 E sei a dor  
 De encontrar<sup>26</sup>*

*Eu queria ser feliz  
 Invento o mar  
 Invento em mim  
 O sonhador*

*Para quem quer me seguir  
 Eu vejo mais  
 Tenho o caminho do que sempre quis  
 E um saveiro pronto pra partir  
 Invento o cais  
 E sei a vez  
 De me lançar*

Como alternativa possível para aquele que almeja a liberação de suas amarras, o texto apresenta a confecção de uma metáfora. O autor elenca o aparato necessário para compor uma cena de partida através da qual o sujeito romperia seus liames e abraçaria seu projeto de felicidade: o mar, o saveiro, o luar, o amor, o caminho, o cais. Mas cada um desses itens revela-se ilusório, mero objeto da *invenção*. Até mesmo o sonhar revela-se difícil, exigindo o esforço criativo do eu lírico. Ainda assim este, embora reconhecendo que não há possibilidade real de felicidade, se vale do aparato que amealhou e lança-se numa evasão imaginária.

Em termos formais, cabe apontar que Cais não possui introdução<sup>27</sup>. À primeira sessão (que corresponde aos sete primeiros versos do texto), segue-se um trecho que é uma espécie de condensação do material já apresentado (correspondente aos quatro versos seguintes). Em seguida, com a retomada dos acordes iniciais da canção, temos a repetição da primeira seção associada aos sete derradeiros versos (dessa vez, sem o acréscimo do trecho condensado). A seguir, o elemento formal mais inusitado do conjunto: uma extensa coda<sup>28</sup> instrumental, apresentada exclusivamente pelo piano

---

26 Embora na gravação original do LP “Clube da Esquina”, assim como em “Elis” (1972), ouça-se a essa altura “*de me lançar*”, o letrista Ronaldo Bastos declarou que “*de encontrar*” é a locução correta, e assim aparece em todos os registros da canção (inclusive os de Elis e Milton) feitos a partir de 1973.

27 As observações feitas aqui, na ausência de aviso em contrário, referem-se ao registro feito no LP “Clube da Esquina”.

28 Seção conclusiva de uma composição, que serve de arremate à peça, podendo conter ou não materiais já utilizados ao longo da obra.

(instrumento que não aparecera até então), e que apresenta um material musical apenas longinquamente derivável do já exposto anteriormente. Temos assim o seguinte esquema formal:

A \_\_\_\_\_ A' \_\_\_\_\_ A \_\_\_\_\_ CODA \_\_\_\_\_

A melodia em A apresenta um movimento ascendente, que se dá entretanto entremeado de estancamentos e recuos, sugerindo resistência e conferindo assim a impressão de que as *invenções* elencadas no texto não são fáceis fantasias, mas sim o produto de intenso labor. Essa ideia é reiterada adiante pois, concomitantemente à chegada a seu ponto culminante, a melodia interrompe sua trajetória de elevação através da apresentação, por três vezes, de um mesmo motivo<sup>29</sup> (com variações melódicas e rítmicas), emulando o embalo, o esforço final para vencer o último obstáculo e atingir a meta. A' é a repetição do trecho final de A, exceto por seu segmento inicial, o que confirma o caráter de digressão do verso que corresponde a este segmento (“eu queria ser feliz”), que é o único em que se observa o uso do futuro do pretérito. Rematando tanto A como A' encontramos um rápido e decidido movimento em direção à tônica<sup>30</sup> (que se torna especialmente expressivo quando associado à palavra final da canção, *lançar*), enfatizando a dissolução da tensão acumulada ao longo das respectivas seções.

Na coda predomina o movimento descendente; a longa frase que a compõe é repetida uma terça maior abaixo, daí ocorrendo um prolongamento que conduz a melodia a registros ainda mais graves e a um retorno ao ponto inicial, formando um *looping*, sugerindo tanto a ideia de um mergulho subjetivo quanto de uma situação sem saída, sem real possibilidade de escape<sup>31</sup>.

Os sentidos suscitados pela harmonia acompanham de perto aqueles apontados em nossa análise da melodia. Um exemplo disso é o acorde IIb/I<sup>32</sup>, onde a fundamental dos acordes anteriores se mantém, representando uma situação de inércia arduamente

<sup>29</sup> Unidade musical melódica ou rítmica que se constitui em elemento de construção de temas e melodias, recorrente e sujeito a variações.

<sup>30</sup> É o grau da escala que representa o repouso em dada tonalidade.

<sup>31</sup> Na gravação do LP “Clube da Esquina” a melodia da coda é interrompida pelo fade out, ao contrário dos demais registros da obra, onde ela se desenvolve conforme a descrição acima.

<sup>32</sup> Acorde maior construído sobre o segundo grau abaixado, tendo a fundamental como baixo.

superada. Também na repetição do motivo ao final das seções A e A', a harmonia é igualmente reiterada, reforçando o efeito acima descrito em nossa análise da melodia.

Em termos rítmicos, o que mais nos chama a atenção é a oposição entre o violão, cujas cordas vão sendo dedilhadas colcheia após colcheia, com absoluta regularidade, e a voz, que enuncia a melodia com grande liberdade rítmica (oposição reiterada e, por vezes, exacerbada, em vários dos registros posteriores dessa canção, sobretudo pelo próprio Milton)<sup>33</sup>. Considerando o contexto da obra, pode-se ver aqui a voz representando a subjetividade que se contrapõe à marcha das circunstâncias que frustram seus anelos, ainda quando só lhe reste confessar-se impotente e recolher-se em si mesma.

Quanto à instrumentação (violão, órgão, contrabaixo com arco, percussão e piano), a particularidade decisiva é a substituição, na coda, dos demais instrumentos pelo piano. Essa evidente ruptura com o contexto no qual a canção vinha sendo apresentada reforça a interpretação de que a coda efetivamente alude à trajetória do eu lírico a partir do momento em que se projeta no que interpretamos como uma imersão na subjetividade, incapaz, no caso, de oferecer uma real superação da conjuntura que o constrange.

Sem perder de vista as concepções de Vigotsky, que localizam a base da reação estética no cultivo de sentimentos contrários no seio da própria obra, observo que em “Cais” o elemento musical efetivamente acirra a tensão latente no texto entre a esperança de uma autêntica emancipação e o caráter ilusório, ou ao menos de exíguo alcance, da evasão que se afigura possível. Sobretudo a harmonia e a melodia, com sua progressão ascendente arduamente empreendida, conferem densidade à paulatina construção de um cenário no qual o cais convida a um livramento que a música torna mais plausível.

Também não falta o momento agudo da catarse,<sup>34</sup> quando a tensão entre os impulsos contrários cultivados no seio da obra atingiria seu *turning point*, dando ensejo à transfiguração dos afetos que seria o fato central da reação estética, e que ocorre no desfecho do texto: “invento o cais e sei a vez de me lançar”, onde *lançar*, ao tempo que

---

<sup>33</sup> Como podemos ouvir em: NASCIMENTO, Milton. Milton Nascimento Cais-raro / blogênico. Disponível em: <https://youtu.be/4TlvMFdyUXI>. Último acesso em 17/10/2021; CAYMMI, Nana. Milton Nascimento: Cais na voz de Nana Caymmi ao vivo 1996. Disponível em: <https://youtu.be/gLIJ0bFGChc>. Último acesso em 17/10/2021; VELOSO, Caetano. Caetano Veloso – Cais. Disponível em <https://youtu.be/KA2o4vnIFy8>. Último acesso em 17/10/2021; NASCIMENTO, Milton.

<sup>34</sup> Embora por vezes Vigotsky refira-se à catarse como o momento culminante para onde as forças antagônicas que compõem a obra convergem, convém ter em mente que o termo encampa também à superação das contradições de maior ou menor monta que vão ocorrendo ao longo da obra, como no antagonismo já citado entre métrica e prosódia.

encarna a realização dos anelos de libertação do eu lírico, também descortina a sua impotência, em grande medida indicada pelo caráter de que a coda se reveste.

Na gravação de Elis, onde a coda é utilizada à guisa de introdução, quando chegamos às palavras finais do texto a música retorna para os acordes iniciais, demonstrando com clareza a inutilidade dos esforços empreendidos. O fato de A, assim como a coda, apresentarem estrutura circular, reforça a metáfora de uma situação sem saída, na qual mesmo o mergulho na subjetividade não nos oferece insights, mas apenas o remoer de uma condição sem remédio.

Temos assim que, em “Cais”, a música, associada ao texto, acirra suas tensões, à medida que empresta densidade à edificação ilusória de um cais, de uma possibilidade de evasão, de uma esperança que no fundo se sabe vã, mas que, representada artisticamente como tangível, intensifica o conflito interno da canção, condição necessária para a ocorrência da catarse e a consequente superação dos sentimentos suscitados através da emoção estética. O constante retorno da melodia a seu ponto de origem, replicado na coda circular, contraria o impulso libertário do texto, desvelando assim seu caráter fantasioso.

A meu ver, não se pode chamar vazia a forma que dessa maneira se integra à expressão. A análise de “Cais” testemunha o quanto a música popular, sem negar seus procedimentos característicos, é capaz de alto grau de expressividade e densidade estética. Esta capacidade, a rigor, não passou despercebida a Adorno; embora ausente de seus postulados centrais, é contemplada aqui e ali, nas franjas de seus textos. Dentre esses momentos, o comentário sobre os chamados *Evergreens*, os “*hits* que parecem não envelhecer e sobrevivem às modas”, que integra o capítulo sobre música ligeira da “Introdução à Sociologia da Música”, representa provavelmente a mais eloquente concessão feita pelo autor à potência estética da música popular (mesmo da que se aproxima de padrões consagrados pela indústria):

Em tais produtos, o idioma transforma-se em outra natureza, possibilitando algo análogo à espontaneidade, à inspiração e ao imediatismo. Na América, a reificação enquanto algo dado se transmuda, às vezes sem coação, em uma aparência de humanidade e proximidade, não se tratando apenas de ilusão. Em termos sociológicos, isso permite aprender algo a respeito das músicas elevada e inferior. Na música ligeira encontra seu refúgio uma qualidade que se perdeu na música elevada, mas que também já lhe foi essencial e por cuja perda talvez teve de pagar um preço caro: aquela que diz respeito ao momento singular, qualitativamente diferente e relativamente autônomo no interior da totalidade. Ernst Krenek e outros artistas já aludiram ao fato de que a categoria de ideia inspiradora, que não é psicológica, mas fenomenológica, perde dignidade dentro da música elevada; tudo se passa como se, sem sabê-lo, a música inferior quisesse compensar isso. Os poucos *hits* verdadeiramente bons são

uma acusação contra aquilo que a música artística perdeu ao tomar-se a si mesma como medida, mas sem que estivesse em condições de compensar arbitrariamente essa perda. (...) De qualquer maneira, em todas as dimensões musicais pode-se encontrar algum elemento característico. Se o sistema comercial exige do compositor de *hit* algo impossível, obrigando-o a escrever algo ao mesmo tempo familiar a todos e que possa ser apreendido com facilidade, isto é, que seja igualmente diferente de tudo, então os *hits* qualitativamente exitosos são, por certo, aqueles nos quais se logrou essa quadratura do círculo, sendo que as análises penetrantes a seu respeito teriam de descrever essa façanha com precisão (ADORNO, 2011, pp. 108-109).

A longa citação, de deixar em pé os cabelos dos adornianos mais ortodoxos, contempla na imagem da quadratura do círculo a tarefa cumprida pela boa música popular de vivificar formas e elementos tradicionais, tomando-os assim não como instâncias coercitivas, mas instrumentos para a eclosão do novo. As menções ao momento singular e à ideia inspiradora me permitem retomar a questão da dialética entre a parte e o todo.

Antes do mais, é preciso afastar novamente a alegação de que a música popular se restringe necessariamente a formas padronizadas, o que impediria o desenvolvimento dos elementos que a compõem. Dentre vários exemplos de desenvolvimento formal inusitado em obra popular cito “Dança das Cabeças”, de Egberto Gismonti, cuja análise empreendi em minha dissertação de mestrado (BARROS PINTO, 2015). Outro exemplo interessante é “Exasperada”, valsa de Guinga letrada por Aldir Blanc. Nesse caso, o interesse é despertado pela variação da extensão das semifrases, sempre em consonância com o desenvolvimento melódico da peça e seu percurso expressivo, além da superposição funcional de alguns trechos e do curto retorno de A, abreviado pela rápida liquidação de seus materiais (GUINGA, p.85, 2003).

Quanto aos momentos de encanto, Adorno mesmo afirma que “a inspiração musical súbita” é “inegável como momento”, sendo porém “impotente enquanto não sobrevoa, mediante o que dela provém, a sua pura existência”, isto é, enquanto se mantém discrepante em relação ao todo. A meu ver, na obra popular, o momento de encantamento de forma alguma prescinde do todo para sua eclosão. Veja-se o caso do acorde maior sobre o segundo grau maior em primeira inversão, que sublinha os termos “Rio” e “linda” em “Ela é Carioca”, de Tom e Vinícius, de forma consistente com a exploração expressiva dos elementos da fala que marca esta canção; ou a brusca modulação em “Matita Perê”, de Jobim e Paulo César Pinheiro, no trecho “recebendo aviso entortou caminho” que, além de emular a imagem da letra, apenas concentra um procedimento modulatório que é adotado ao longo de toda a peça (e que Jobim retomaria anos depois em “Borzeguim”); ou ainda, do mesmo Jobim, o conhecido intermezzo modulante de “Águas de Março”, em

que o motivo central, em instrumentação e registro que aparecera até então acessoriamente, é bruscamente apresentado uma quarta aumentada acima, e transposto em terças maiores descendentes sobre uma harmonia de acordes paralelos maiores em terceira inversão, até rapidamente retomar a tonalidade original, que equilibra com sua novidade um contexto motivico bastante estrito.

Mas é certo que há na música popular momentos de encanto que de certa forma correspondem à descrição adorniana, no sentido de parecerem, ao menos à primeira vista, menos relacionáveis ao desenvolvimento da obra, podendo ser identificados como momentos atrativos relativamente isolados. Tais momentos aparecem com frequência na introdução das canções, onde se encontram mais desimpedidas em relação às implicações do desenvolvimento da obra. Exemplos marcantes são as introduções de Palco (Gilberto Gil), Taj Mahal (Jorge Benjor) e Faltando um Pedaco (Djavan). Mas, se os elos dessas introduções com o todo que compõem podem ser, em termos temáticos, considerados relativamente frágeis, elas são, entretanto, precisas como expressão do *etos* de suas respectivas obras. Assim, por exemplo, na canção de Djavan, a introdução vocal pode ser ouvida como hiperestilização dos gemidos do repente, a cujo universo a canção indubitavelmente remete.

De todo modo, é importante frisar que os elementos da música popular não estão submetidos aos imperativos do assim chamado *estilo obligato*, ou seja, da “música tomada como unidade dedutiva”, na qual “os elementos individuais não mais se enfileiram em uma sequência discreta, mas decorrem em unidade racional por meio de um processo sem lacunas e que se torna atuante por meio deles mesmos” (2011, p.391). A unidade das obras não é característica exclusiva da produção erudita; característica, sim, é a identificação dessa unidade com a elaboração racional como princípio construtivo. Mesmo no campo erudito, a unidade de obras como a “Missa de Notre Dame” de Machaut se deve a fatores menos objetivamente determinados do que ocorre em obras mais recentes, o que não quer dizer que a relação entre os elementos que a constituem seja menos interessante. A essa consecução intuitiva da unidade pode ser atribuída uma qualidade expressiva, uma poética própria. Uma parcela do interesse de canções como “Cantiga de Longe” (Edu Lobo) e “Wave” (Tom Jobim) está justamente no engendrar da unidade melódica a partir de elementos aparentemente díspares. O caso de “Wave”, inclusive, é de certo modo análogo ao exemplo do segundo tema do primeiro movimento

da Sétima de Beethoven, mencionado acima: a parte B, em si mesma insignificante, só adquire sentido como contraponto à exuberância motívica da melodia principal.

Quanto aos *topoi*, os elementos característicos que definem a índole dos gêneros tradicionais, não os considero rigidamente cristalizados como Adorno; as concepções do autor parecem sempre hostis à concepção de uma tradição viva, capaz de acolher o novo em seus desdobramentos. Exemplar em sua apropriação criativa dos *topoi* é o “Baião de Lacan” (Guinga - Aldir Blanc), que não só amplia as possibilidades dos materiais típicos como os insere em um contexto tonal amplo, sem, entretanto, descaracterizá-los (GUINGA, p.33, 2003).

No que diz respeito à questão central do “material natural”, como Adorno se refere aos elementos da práxis popular em que o som, mero fenômeno físico, reveste-se de sentido, em razão da atuação da faculdade transsubjetiva e em conformidade com a circunstância sócio-histórica que nele se manifesta, caberia questionar sua assimilação ao sensível, sobretudo um sensível associado a um suposto “hedonismo estético ancestral”. O autor mesmo reconhece a presença do “não sensível” já na expressão musical arcaica: “Enquanto sacrais, as formas mágicas e animistas das obras não se deixam saborear” (2008, p.25). A própria oposição entre unidade e princípios construtivos, por um lado, e *mimesis* e sensível, por outro, já é em si controversa, sobretudo se tomamos em conta as considerações de Menezes Bastos em seu já citado “A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa” (2019). Primeira documentação integral de um ritual ameríndio, o “Yawari”, conduzido pelos Kamayurá ao longo de onze dias e noites, a análise de Menezes Bastos, centrada na dialética repetição/diferença, desvenda os nexos entre as variações minimais dos motivos (que incluem, a despeito de seu caráter oral, inversões<sup>35</sup>, retrogradações<sup>36</sup> e transposições<sup>37</sup>) e as macrotransformações no ciclo de cânticos, revelando nexos formais profundos, capazes de conferir ao ritual xinguano densidade estética equiparável, segundo o autor, às grandes fontes da cultura humana, aí incluída a obra homérica. Assim, a *mimesis* não se limitaria aos achados, encantos, intuições, ideias inspiradoras, enfim, ao momento singular, “qualitativamente diferente e relativamente autônomo no interior da totalidade” que, na melhor hipótese, tensionaria o todo por sua

---

<sup>35</sup> Procedimento de variação e/ou elaboração musical, em que as notas de um dado motivo tem suas direções (para o agudo, para o grave) sistematicamente invertidas.

<sup>36</sup> Procedimento de variação e/ou elaboração musical em que as notas de um dado motivo são entoadas de trás para frente.

<sup>37</sup> Procedimento de variação e/ou elaboração musical em que o perfil melódico de um dado motivo é reproduzido a partir de notas diferentes.

insubordinação e, na pior, cancelaria a escuta da forma em prol de uma percepção fragmentária. A forma bem realizada, seja a engendrada pela lógica dos princípios construtivos, seja a que se engendra a partir de conformações tradicionais, é sempre um triunfo da *mimesis*, e, sobretudo na música popular, é visível que parte e todo são constituídos pelo mesmo gesto. Perde força, assim, a imagem da prática erudita resgatando os elementos rudimentares populares indiferenciados através dos princípios da plena elaboração, que, para ser plena deveras, deve sacrificar o elemento pré-conformado, “natural”, à configuração do todo, em conformidade com o ideal beethoveniano acima mencionado; antes do mais, porque a sofisticação técnica, por si, não exclui a barbárie, podendo mesmo multiplicar seu horror, conforme Adorno mesmo enfatiza; mas sobretudo porque a música de tradição oral possui meios próprios e eficazes para conferir densidade estética a suas criações. O próprio Adorno não deixa de reconhecê-lo, e de forma eloquente, neste excerto da “Teoria Estética”:

O próprio domínio progressista do material obtém-se às vezes mediante a perda do domínio do material. O conhecimento preciso das músicas exóticas, outrora rejeitadas como primitivas, mostra que a polifonia e racionalização da música ocidental -- as duas são entre si inseparáveis -- que lhe conferem toda a sua riqueza e toda a sua profundidade, neutralizam o poder de diferenciação presentes nas mínimas variações rítmicas e melódicas da monodia; a rigidez da música exótica, monótona para os ouvidos europeus, foi manifestamente a condição daquela diferenciação. A pressão ritual reforçou o poder de diferenciação no estreito domínio que o tolerava, ao passo que a música europeia, sob uma coação menor, tinha menos necessidade de tais corretivos. (ADORNO, 2008, p. 238).

Entende-se e tolera-se de bom grado que alguma perda acompanhe uma conquista técnica de grande alcance para a tradição ocidental, como a polifonia; o que questiono é a imposição das normas da prática escrita sobre expressões orais que constituíram suas próprias estratégias de diferenciação do material sonoro e com as quais os processos polifônicos estritos não se afinam. Se até na base da diferenciação da música popular Adorno irmana tradição e coação, é o caso de apontar, a partir da indefensável ausência da materialidade da escrita de suas concepções, o quanto de coação do meio tem sido referida como atuação do “puro espírito”. Aliás, “a pressão ritual” esteve presente também na gênese da tradição escrita, que teve em seus primórdios de ater-se ao repertório gregoriano, do qual várias dimensões da prática popular foram excluídas, como assinalado no capítulo anterior. Se a dimensão ideológica da ênfase no impacto dos meios

deve ser apontada, em seu movimento de naturalização do arranjo sócio-histórico e ocultação dos processos de dominação, também é ideológica a compreensão que não concede ao impacto dos meios papel algum, atribuindo ao sujeito livre aquilo que é também injunção dos meios materiais, que estão nas bases de todo fazer. Se, para Adorno, o “material natural”, por sua pré-conformação, se oporia ao desenvolvimento autônomo dos princípios construtivos, é preciso reconhecer que a dimensão material da escrita igualmente pré-conforma a atividade artística, conduzindo o som, ao longo do tempo, a configurar-se à imagem e semelhança do signo que o representa, circunscrevendo-lhe mais e mais à estrutura interna de seus significantes e subsumindo a concepção da obra ao desdobrar de seus procedimentos específicos.

A censura ao não fixado está relacionada à materialidade da escrita, que suprime a circunstância, o influxo do momento. Conforme expus acima, os processos de elaboração da música popular não envolvem a aplicação sistemática de processos dedutivos na construção motívica. Seus elementos são mais livremente relacionados. O impulso mimético já atua neste nível de estruturação da obra; daí a decepção que sente o compositor popular que abre os “Fundamentos da Composição Musical” (SCHOENBERG, 2008) em busca de incrementar sua obra e se depara com procedimentos que tão pouco lhe servem. Mesmo o mais erudito cultivador da canção popular deve buscar, segundo seu *etos*, a implicação poética, a vinculação fluida, o liame manifesto mas impalpável; desse modo se tece a obra popular. Sua conformação acolhe a dimensão do não fixado que, quando artisticamente realizada, expressa a abertura ao momento único, fundamento ontológico de toda experiência.

Dentre os aspectos da música popular mais diretamente relacionados ao não fixado está o improvisado, que Adorno abordou em seus textos sobre o jazz. Crítico contundente deste gênero musical, o autor não deixa, entretanto, de apontar-lhe as virtudes (sobretudo em seus escritos mais tardios):

No interior da música ligeira, o jazz possui indiscutivelmente seus méritos. Em relação à idiotia da música ligeira derivada da opereta de Johan Strauss, ele possui proficiência técnica, presença de espírito, bem como a concentração que a música ligeira frequentemente desconstrói, apregoando da mesma maneira uma capacidade rítmica e sonora de diferenciação. (...) Há de se criticar o jazz tão somente quando a moda temporal, organizada e multiplicada por interessados, arroga-se moderna e, tanto quanto possível, vanguardista. (ADORNO, 2011, pp. 103-104).

De modo consequente, em sua tipologia de comportamentos musicais, Adorno dedica aos ouvintes de jazz uma categoria à parte, discernida do mero “ouvinte de entretenimento”. Feito este comentário, passemos a uma interessante citação de Adorno a respeito da improvisação:

Um caso extremo de pseudo-individuação são as improvisações no jazz comercial, das quais o jornalismo jazzístico tanto se nutre. Enfatizam acintosamente a descoberta do instante, enquanto se acham confinadas em esquemas métricos e harmônicos cujos limites são tão estreitos que se deixam reduzir novamente a um mínimo de formas básicas. De fato, fora dos mais estritos círculos dos *experts* em jazz, a maior parte daquilo que é oferecido em termos de improvisação já poderia ter sido provado (ADORNO, 2011, p. 101).

Assinalando que nos “mais estritos círculos” as coisas se passam de outra maneira, Adorno não deixa de reconhecer a potência estética da improvisação. Quanto aos esquemas métricos e harmônicos, que o autor entende como incontornavelmente limitantes, sempre estiveram presentes na improvisação melódica, inclusive nos meios eruditos<sup>38</sup>. De modo análogo à questão do gênero, não é a presença de tais esquemas que consiste no mérito ou o demérito da improvisação, e sim o quanto esta é capaz de vivificá-los por seu decurso, integrando-se criativamente ao todo. Além disso, o correr dos anos indicou que o jazz, ou ao menos sua vertente mais inventiva, soube desenvolver-se continuamente em todos os seus parâmetros, inclusive as estruturas do improviso, conforme ilustram, para além de qualquer dúvida, obras como **After Bach** (Brad Mehldau). É certo que as possibilidades do jazz não são as da música erudita; seria preciso reconhecer que o inverso é verdadeiro, e que trabalhos como **A Love Supreme** (John Coltrane) são dotados de integridade e relevância artística, tanto pelas inovações que introduzem na linguagem do jazz e apuro técnico adequado ao estilo, quanto pela inventividade aliada à expressão e a distância que tomam de procedimentos padronizados; considerá-los “tecnicamente ultrapassados” em relação às técnicas da música erudita é deixar de percebê-los no seio de suas estratégias expressivas, o que sinalizaria uma escuta altamente reificada.

---

<sup>38</sup> Apesar das dificuldades de se abordar historicamente a improvisação, por tratar-se de atividade não documental, é inevitável a suposição de que grandes improvisadores como Mozart e Beethoven baseassem suas criações espontâneas em moldes formais que, de resto, não deixam de orientar suas próprias composições.

Outro aspecto diretamente relacionado à categoria do não fixado é o do arranjo. A performance da canção popular é constituída por um núcleo melódico-textual, em torno do qual os demais elementos se articulam. Essa articulação é o arranjo, que se poderia apenas imprecisamente considerar como a “vestimenta” da canção, posto que o bom arranjo enreda de tal modo a melodia com seus demais constituintes que a imagem de um corpo central adornado por elementos acessórios deixa muito a desejar. O arranjo pode se valer de diversas estratégias para sua confecção, mas à medida que seus elementos se tornam mais numerosos e complexos, ou que se deseja a mobilização de recursos relacionados à prática erudita, faz-se necessária a figura de um articulador. Na indústria musical, a posição do arranjador é a mais respeitada por Adorno, ao menos no que diz respeito ao domínio do métier. Segundo o autor,

A prática dos arranjos provém da música de salão. É a prática do entretenimento elevado, que toma emprestada a exigência de nível e qualidade dos bens da cultura, porém transforma-os em entretenimento do tipo das músicas de sucesso. Tal entretenimento, que em outras épocas se limitava a acompanhar o murmúrio e o tartamudeio da voz humana difunde-se hoje em todo o campo da vida musical, que ninguém mais leva a sério, e a verdadeira música desaparece sempre mais, não obstante todo o falatório em torno da cultura. (...) A falta de compromisso e o caráter ilusório dos objetos de entretenimento ditam a distração dos ouvintes. Para cúmulo dos males, tem-se ainda a ousadia de manter a consciência tranquila, alegando que se oferece aos ouvintes uma mercadoria de primeira qualidade; a quem objetar que se trata de mercadoria embolorada, replica-se em seguida que é exatamente isto que os ouvintes desejam (ADORNO, 1999, p.85).

O primeiro ponto a destacar diz respeito à categoria de “música de entretenimento elevado”, que em seu texto “Sobre Música Popular” Adorno entende como resultado do “compromisso entre ideologia e escuta efetiva”. O autor avalia o uso exercido pelo arranjo das técnicas da escrita musical no seio da produção popular como um rebaixamento promovido por critérios comerciais, tendo em vista conferir um ilusório valor estético à produção reificada. Embora as coisas possam de fato dar-se por vezes nesses termos, entendo o arranjo diversamente como o espaço de mediação por excelência entre as esferas erudita e popular ou, mais precisamente, como processo que adensa a autonomia estética da expressão popular e a atualiza para contextos letrados. O arranjo nos confirma que o não fixado não se opõe necessariamente à unidade formal: se o núcleo da obra popular admite realmente múltiplas leituras, nas peças relevantes os liames entre os

elementos da composição e do arranjo devem ser bem estabelecidos, o que implica em assumir o compromisso formal que fundamenta toda obra de arte.

Contra a posição de Adorno que associa o arranjo ao “caráter ilusório dos objetos de entretenimento” recomendo especialmente a versão de Milton Nascimento para “Dos Cruces” (Carmelo Larrea), que desvela uma insuspeitada grandeza no bolero sevilhano, testemunhando a potência estética do arranjo na configuração da obra popular.

Um dos aspectos da práxis popular mais inconciliáveis com os procedimentos eruditos é o do padrão rítmico, compreendido aqui como uma estrutura recorrente sobre a qual se constituem os demais elementos da obra. Estaria Adorno correto ao afirmar que o padrão rítmico tolhe o livre desenvolvimento da obra? Em certo sentido isso me parece inegável. Mas seria preciso reconhecer as modalidades específicas de desenvolvimento que esse elemento é capaz de suscitar. Antes do mais, penso que seria o caso de valorizá-lo em sua imediatidade como forma singular de conceber e organizar o pulso, conferindo especificidade à manifestação coletiva que, em sua gênese, impele e organiza. Em sua estrutura retém, para além de sua circunstância espaço-temporal originária, “energias específicas, latentes na encantação oral”, que testemunham formas alternativas de ser e estar no mundo. Inextricavelmente relacionados aos padrões rítmicos são os elementos melódicos que junto a ele se desenvolvem, estabelecendo motivos e fraseados típicos que compõem a riqueza da prática popular. É esse conjunto de procedimentos que se tradicionaliza no gênero. Tradicionalizar, friso, não é forçosamente cristalizar, reificar: a tradição que não dispõe de aberturas se coloca aquém da própria definição, por mais que Adorno pareça, por vezes, posicioná-la como polo oposto da subjetividade livre. Transcendendo sua funcionalidade, reorganizando-se reflexivamente e enriquecendo-se com os recursos da escrita, o gênero reafirma seu papel de organizador da obra popular à medida que se atualiza. Vale a esse respeito uma pequena digressão, a partir do seguinte trecho da “Teoria Estética”:

Importante nas reflexões sobre a arte na era da técnica – assim chamada pelos jornais – caracterizada tanto pelas relações sociais de produção como pelo estado das forças produtivas, que são cercadas por aquelas, não é tanto a adequação da arte ao desenvolvimento técnico quanto a modificação das experiências constitutivas, que se sedimentam nas obras de arte. O problema é o do mundo estético das imagens: o mundo pré-industrial devia desaparecer sem remissão (ADORNO, 2008, p. 246).

Considerando as características genéticas da música popular como concernentes a um mundo desaparecido, ultrapassado, entende Adorno que a presença dessa música na contemporaneidade não se sustenta, e só se compreende pelas distorções ideológicas a que a produção musical vem sendo submetida. Não penso assim. A meu ver, a música popular consequente se atualiza como resistência crítica à racionalidade que se quer impor como critério absoluto. Não se trata simplesmente de evocar realidades há muito superadas, ocultando assim os dilemas do presente, mas de expressar a atualidade de dimensões humanas recalçadas pelo arranjo vigente, do qual a estética adorniana não se afasta tanto quanto seria necessário, devido à sua adesão aos paradigmas da modernidade. Em declarações como “a modernidade opor-se-á a todo espírito do tempo e hoje mesmo o deve fazer” (2008, p.47), penso que talvez escape ao autor que a própria modernidade, em suas imbricações com o espírito do próprio tempo, deveria também ser submetida a semelhante escrutínio. Se é verdade que a tradição depende de condições socioeconômicas estáveis para se constituir, também o é que as alterações na dinâmica do capitalismo suscitaram a eclosão do ideário pós-moderno. O certo é que a tendência da modernidade de imaginar-se de certa forma acima das tendências sócio-históricas possui uma longa tradição. Estou com Adorno quando este afirma que “a priori, o apreço pela modernidade não representa a consciência correta, nem é falsa consciência a postura crítica em relação a ela. Os pontos de vista sumários são, ao contrário, indícios de um pensar reificado (...) (2011, p.336). De resto, minha crítica à modernidade está implícita nas objeções que levanto à estética adorniana.

Retomando a questão dos padrões rítmicos, dado primordial dos gêneros populares, discordo da posição de Adorno que os associa recorrentemente ao ritmo da máquina, e daí à submissão do ser humano à engrenagem social. O mundo do corpo é também o mundo do pulso, desde o ritmo cardíaco ao da locomoção. Adorno chega a considerar os contratempos e outras diferenciações do ritmo como pseudoindividações posto que, no fundo, que sempre se constroem em torno do ritmo fundamental; é evidente que só onde há pulso podem ocorrer diferenciações do pulso. A meu ver, a estrutura que se constrói em torno do ritmo fundamental cancela seu caráter de coação e, longe de alienar o corpo submetendo-o ao ritmo da máquina, devolve-o ao sujeito, que dele se assenhora por meio dos gestos que o celebram e que em nada emulam o contexto fabril. Interpretar a síncope no jazz como um símbolo de resignação, como a ação de alguém “que ao mesmo tempo zomba do tropeção e erige-o em norma”, é um equívoco que revela

o descaso pelo corpo que é uma das bases das críticas de Adorno à música popular. O aspecto liberador do ritmo popular pode ser mais bem compreendido na comparação com expressões as quais de fato o diagnóstico de Adorno a meu ver se aplica, como a aproximação entre a música eletrônica e o pop, que teve no grupo alemão Kraftwerk um de seus precursores, e que se constituiu em paradigma do pop internacional<sup>39</sup>. Quanto ao caráter de subsunção ao rito coletivo que o padrão rítmico representaria (a imagem que ocorre a Adorno é a de “batalhões bem ordenados de uma coletividade mecânica”), entendo que, assim como o devaneio não se dispõe à atividade reflexiva, constituindo-se mesmo em um momento desta, a imersão na fruição compartilhada, por si só, não implica na corrupção da individualidade, podendo inclusive promovê-la. Seria preciso, ao invés da condenação genérica, um exame caso a caso.

A meu ver, o padrão rítmico deveria ser considerado como uma modalidade entre outras de organização do tempo, e compreendido em seus limites e possibilidades. Seu poder de mobilização somática não deveria ser reduzido ao momento regressivo, mas apreciado como fator que pode incluir o corpo em uma audição que comporte múltiplas escutas. Mais uma vez tudo vai depender do papel específico que o ritmo desempenha em cada obra. Em “Águas de Março”, os motivos recorrentes só revelam seu sentido quando postos em movimento pela corrente do samba. Outro samba notável é “Construção” (Chico Buarque), em que o baque do surdo emulado pela percussão orquestral no memorável arranjo de Rogério Duprat é um de seus mais importantes elementos expressivos.

Além disso, é preciso registrar que a vertente mais inventiva da música popular, sobretudo em sua produção instrumental, vem explorando as potencialidades dos padrões rítmicos por meio de alteração de compassos, polirritmia e outros procedimentos, como pode-se ouvir nos álbuns “Antigo”, (Gonzalo Rubalcaba), “Piramba” (Davi Fonseca) e “Brasil Universo” (Hermeto Pascoal), dentre tantos outros.

\*\*\*

---

<sup>39</sup> Tendo praticamente estabelecido o vocabulário do pop eletrônico, a banda alemã vem sendo mesmo considerada, por setores da crítica, como mais influentes que os Beatles, conforme se pode conferir em SOMMER, T. *Kraftwerk Are More Influential Than The Beatles: let us explain*. Disponível em: <https://www.laweekly.com/kraftwerk-are-more-influential-than-the-beatles-let-us-explain/>. Último acesso: 18/10/2021.

Até aqui evitei entrar nas concepções de Adorno relacionadas à indústria cultural, por entender que o autor confunde indevidamente a crítica dos mecanismos industriais de produção e distribuição da música no contexto da sociedade administrada com a apreciação das estruturas e procedimentos inerentes à prática musical popular, o que impede o justo reconhecimento da potência estética desta última. Entretanto, uma justa apreciação do pensamento adorniano não pode passar ao largo de tais questões, inclusive por tratar-se de um dos aspectos mais notáveis e discutidos da obra deste autor.

Segundo Adorno, o desenvolvimento dos meios técnicos, no contexto específico da ordem econômica vigente, cria uma esfera de circulação de bens culturais plenamente articuladas com as tendências objetivas da sociedade. É essa esfera de produção e circulação que Adorno procura compreender assinalando os vínculos entre o esclarecimento e a ideologia gestada em tal contexto, que se caracterizaria pela afirmação acrítica do arranjo social vigente, e que encontraria no cinema e no rádio sua mais efetiva expressão. O papel exercido pelo esclarecimento nesse contexto seria observável, sobretudo, no cálculo da eficácia e nas técnicas de produção e difusão. A ideologia que assim se esgota na idolatria do que existe e do poder pelo qual a técnica é controlada, se afina com a proclamação descarada da rejeição dos critérios artísticos em prol das expectativas de lucro. A configuração da indústria cultural leva a um grau inaudito de padronização, seja das artes, que passam a assemelhar-se umas às outras em função de serem submetidas aos mesmos processos externos, seja dos meios, que aproximam suas linguagens sob os influxos do monopólio. Para Adorno, “os elementos sensíveis - que registram sem protestos, todos eles, a superfície da realidade social - são em princípio produzidos pelo mesmo processo técnico e exprimem sua unidade como seu verdadeiro conteúdo (2006, p.102)”. Tal padronização leva a um movimento de “desartificação” (Entkunstung): as obras, não mais avaliadas em razão de sua estrutura imanente, mas dos rendimentos que propiciam, negam a própria potência e esvaziam-se de sentido. Ao invés da dialética entre a parte e o todo, restam o detalhe, o efeito, e a fórmula que tudo submete. Característica decisiva dos produtos dessa indústria é a ação que exercem sobre os processos de recepção: a obra é estruturada de forma a prescrever as reações de quem a frui; emblemático neste aspecto seria o papel usual que a trilha sonora desempenha no cinema, impondo autoritariamente o sentido de cada cena, muitas vezes em completa dissociação com o que a imagem nos mostra. Na canção popular, os arranjadores por vezes se valem de todo um arsenal de clichês para estabelecer, entre o ouvinte e a obra,

um vínculo de identificação, o que destruiria a possibilidade de relação verdadeira com a canção, de resto quase sempre impossibilitada já pelo seu drástico esvaziamento. Ao contrário da crença comum de que os produtos do entretenimento estimulam a fantasia, Adorno afirma que:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Os próprios produtos culturais paralisam as capacidades de imaginação e espontaneidade em virtude de sua própria constituição objetiva (ADORNO, 2006, p.104).

Transpondo essa consideração para a música temos que, para além dos mecanismos que propositalmente suscitam a identificação, a estrutura musical ata a fantasia em virtude de achar-se tolhida por seu caráter formular, não sendo apta portanto a desenvolver de forma consequente seu material. Tal desenvolvimento seria fundamental como atividade da fantasia pois só assim transcenderíamos o material em sua aparição imediata, dando livre vazão aos fatores dinâmicos já nele contidos, chegando assim à possibilidades impensadas a partir mesmo da exploração do dado real. É preciso ainda frisar que o entretenimento em si “não seria a mera antítese da arte, mas o extremo que a toca” (2006, p.117), isto é, como possível espaço de livre expressão da fantasia, serviria de contraponto à arte que se leva por demais a sério e acaba emulando o peso e a seriedade da vida que é, em certo sentido, o seu oposto.

Outra crença usual a respeito da produção de entretenimento a que Adorno se contrapõe é de que ela democraticamente atende ao gosto de seus consumidores, ao contrário da produção erudita que, segundo alguns chegam a considerar, engendraria complicações inúteis como mero signo de distinção aristocrática. Adorno assinala que a música comercial se aproximaria de um background comum que teria por base “as cantigas de ninar, os hinos cantados no culto dominical, as pequenas melodias assoviadas no caminho de volta da escola para casa” (ADORNO, 1986, p.122) (atualmente é duvidoso que haja um repertório formativo apartado, ainda que relativamente, da produção industrializada). Em estreita relação com as relações tonais naturalizadas presentes neste repertório, a produção comercial teria se desenvolvido em um processo competitivo no qual o que obtinha sucesso era imediatamente replicado. Mas, poderíamos

perguntar, não seria esta justamente a descrição do processo democrático de ajuste da oferta musical à demanda de seu público soberano? Pelo contrário, pois o próprio processo descrito conduz por sua dinâmica a uma cristalização cada vez maior dos procedimentos e, em virtude da centralização sempre crescente da distribuição (que o advento da Internet mal pôde arranhar, como veremos adiante), tal cristalização é que se naturaliza, erigindo-se em parâmetro de escuta e barrando ainda, pelo critério econômico, qualquer possibilidade de renovação. É esse “círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a necessidade do sistema se torna cada vez mais coesa”, que acaba por configurar um padrão sonoro do qual o público é menos sujeito que objeto. Além disso, é esse aspecto sistêmico que precisa ser enfatizado para que se compreenda quão pouco o gosto do público é um fator autônomo da equação. Para Adorno, “a absorção de todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro”: nisto está implicado desde a jornada de trabalho pesada e vazia, que furta às massas a possibilidade de uma fruição minimamente atenta, até o estabelecimento da diversão como ideologia avessa a tudo que seja mais que ela mesma. Este último ponto sem dúvida é, para citar um exemplo, componente do disseminado rechaço ao rock progressivo (progressista, em melhor tradução), considerado um gênero “pretensioso” em oposição à “espontaneidade” do rock original<sup>40</sup> ou, em termos mais gerais, da já referida crítica aos supostos maneirismos esnobes da produção erudita. Em toda superestimação do gosto do público na configuração do repertório comercial encontramos a dificuldade de compreender a disparidade entre a determinação objetiva da sociedade e as ínfimas possibilidades de autonomia que o sujeito ainda resguarda; inclusive constata-se na defesa do gosto uma agressividade sintomática de seu caráter ideológico, acirrado por sua condição de ilusão derradeira da esfera subjetiva a respeito de si mesma.

Parece-me importante explicitar os fundamentos marxistas da concepção de Indústria Cultural. Marx assinala que o fetiche da mercadoria consiste na apropriação, pelo produto, dos caracteres sociais de sua elaboração, o que equivale a dizer que a mercadoria se apresenta de forma tal que oculta suas relações de produção. O poder atrativo que a mercadoria exerce está diretamente relacionado a esse deslocamento espúrio. Tal compreensão permeia profundamente o pensamento adorniano, que procura,

---

<sup>40</sup> O assunto é complexo e mereceria ser abordado em detalhe num momento mais adequado. Mas o ponto assinalado me parece ser um aspecto tão decisivo quanto pouco enfatizado da questão.

partindo desse fundamento, explicitar o caráter específico dos bens culturais no que tange às relações de troca. Para o autor,

Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso – a aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista – é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso. É neste quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição “psicológica (ADORNO, 1999, p.78-79).

Destaco que a compreensão da arte como mercadoria que Adorno desenvolve a partir de Marx não nos conduz para longe da obra, a não ser na mesma medida em que nos encaminha para o seu cerne, isto é, trata-se de uma abordagem que não reduz a obra à condição de epifenômeno, mas identifica a estreita sintonia em que se encontra com relação ao movimento que lhe é exterior. Assim, o aspecto mercantil evidente no tão arbitrário quanto naturalizado procedimento da repetição, de que a indústria se vale para inculcar suas novidades, tem como exata contrapartida a padronização dos bens culturais, atados a fórmulas cada vez mais estritas. Se Adorno assinala que o *hit* deve, além de atender ao rotineiro, apresentar alguma novidade que o distinga de seus concorrentes, um passeio pelos *world top hits* do momento<sup>41</sup> sugere que tal exigência foi abolida, ou ao menos deslocada para o entorno extra-artístico do produto. Diante da emblemática afirmação adorniana de que a composição escuta pelo ouvinte, o repertório de grande circulação dos dias de hoje nos induz a explicitar suas últimas consequências, afirmando que a composição rouba do ouvinte sua própria condição, condenando-o à incapacidade de ouvir verdadeiramente o que quer que seja. O outro lado da padronização, que é a hipervalorização de diferenças irrelevantes, só leva a que a cada dia se abarrote mais os nossos museus de grandes novidades.

É certo que as “agências sociais objetivas” (sistemas, instituições, cadeias produtivas, conglomerados, *modi operandi*) exercem papel decisivo na circulação dos

---

<sup>41</sup> Segundo a Billboard, os “world top ten” de 18/10/2021 seriam (entre parênteses os intérpretes): “Industry Baby” (Lil Nas X & Jack Harlow), “Stay” (The Kid LAROI & Justin Bieber), “Fancy” Like (Walker Hayes), “Bad Habits” (Ed Sheeran), “Way 2 Sexy” (Drake Featuring Future & Young Thug), “Good 4 U” (Olivia Rodrigo), “Kiss Me More” (Doja Cat Featuring SZA), “Levitating” (Dua Lipa), “Essence” (Wizkid Featuring Justin Bieber & Tems) “Shivers” (Ed Sheeran).

bens culturais, a começar pelo controle sobre o que se torna acessível ao público. Mas, se é certo que a repetição e outros mecanismos ordenados por tais agências são capazes de naturalizar padrões e munir o candidato a *hit* de uma atratividade a que ele por si só dificilmente poderia aspirar, conduzindo ao reconhecimento e deste à aceitação, Adorno enfatiza que “a difusão e a recepção sociais da música são meros epifenômenos; a essência está na objetiva constituição social da música em si” (2011, p. 367). Para o autor, o aparato de promoção não se superpõe ao bem cultural, mas tomam, ambos, parte no mesmo sistema.

\*\*\*

Se não foram poucas minhas objeções à estética adorniana, a qual me contrapõe com o intuito de afirmar a potência estética da música popular, pouco tenho a discutir quanto à teoria da indústria cultural. Brincando com a opinião recorrente que atribui ao autor um tom apocalíptico, diria que Adorno é um dos profetas mais bem sucedidos da modernidade, sobretudo quanto à percepção dos processos que continuam a conduzir a uma padronização cada vez maior dos produtos culturais, como vigorosamente atesta o abrangente estudo realizado por Serrà, Corral, Boguná, Haro e Arcos (2012) , bem como pesquisas mais restritas como a de Sales (2017). É à luz de tais concepções que procurarei examinar a MPB e seus esforços por equalizar as demandas da livre criação estética no âmbito da obra popular com as imposições da indústria, um intento que, ao longo do tempo, se mostrará cada vez mais inatingível.

#### **Referências básicas:**

ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: ARANTES, Paulo (org). *Coleção Os Pensadores: Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

\_\_\_\_\_. Sobre Música Popular. In COHN, G.(org). *Coleção “Grandes Cientistas Sociais”*. São Paulo: Ática, 1986, pp. 115-146.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1962.
- AVENS, Roberts. *Imaginação é Realidade: o nirvana ocidental em Jung, Hillman, Barfield e Cassirer*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BARFIELD, Owen. *The Rediscovery of Meaning and other Essays*. Middletown: Wesleyan University Press, 1977.
- BARROS PINTO, Renato de. *Egberto Gismonti e a Poética da Semi-Erudição*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2015.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANCLINI: Néstor G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GISMONTI, Egberto A. *Egberto Gismonti*. Genève: Mondiamusic, 1990.
- GUINGA. *A Música de Guinga*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Covilhã: Lusosofia, 2011.
- JUNG, C.G. *Memórias, Sonhos e Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- MENEZES BASTOS, Rafael J. de. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: UFSC, 2019.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SALES, Leonardo. *Análise da Música Brasileira*. Disponível em: <https://leosalesblog.wordpress.com/2017/04/21/analise-da-musica-brasileira-parte-1/>. Último acesso: 19/10/2021.
- SERRÀ, J., CORRAL, Á., BOGUÑÁ, M. et al. *Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music*. *Sci Rep* **2**, 521 (2012). <https://doi.org/10.1038/srep00521>. Último acesso em 19/10/2021.

VIGOTSKI, Lev. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

**Referências Discográficas:**

BENJOR, Jorge. LP. *África Brasil*. Brasil, Philips, 1976.

BUARQUE, Chico. LP. *Construção*. Brasil, Phonogram/Philips, 1971.

COLTRANE, John. LP. *A Love Supreme*. EUA, Impulse! 1965.

DJAVAN. LP. *Seduzir*. Brasil, EMI, 1981.

FONSECA, Davi. CD. Piramba. Brasil, Savassi Festival Records, 2019.

GISMONTI, Egberto. LP. *Dança das Cabeças*. Alemanha, ECM, 1977.

JOBIM, Tom. LP. *Matita Perê*. Brasil, Philips, 1973.

GIL, Gilberto. LP. *Luar*. Brasil, WEA, 1981.

GILBERTO, João. LP. *João Gilberto em Mexico*. Brasil, Philips, 1970.

\_\_\_\_\_. LP. *Amoroso*. Brasil, WEA, 1977.

LOBO, Edu. LP. *Cantiga de Longe*. Brasil, Elenco, 1970.

MEHLDAU, Brad. CD. *After Bach*. EUA, Nonesuch, 2018.

NASCIMENTO, Milton, & BORGES, Lô. LP. *Clube da Esquina*. Brasil, Odeon, 1972.

PASCOAL, Hermeto. *Brasil Universo*. Brasil, Som da Gente, 1986.

PINHEIRO, Leila. CD. *Catavento e Girassol*. Brasil, EMI, 1996.

REGINA, Elis. LP. *Elis*. Brasil, CBD-Philips, 1972.

RUBALCABA, Gonzalo. CD. *Antiguo*. EUA, Blue Note, 1997.

### CAPÍTULO III: A MPB

Ao longo do prólogo e dos dois primeiros capítulos procurei estabelecer alguns princípios norteadores da reflexão estética sobre a música popular, que resumo nos seguintes pontos:

A estrutura imanente da obra não pode ser desconsiderada; os fenômenos estéticos, naturalmente mediados por relações sociais, não podem ser reduzidos a estas, no sentido de que as obras, por força de sua configuração, são capazes de situar-se criticamente perante as condições de seu exercício.

gestos de desconsideração da experiência estética partem de forças sociais regressivas, que agravam essa condição associando equivocadamente tal desconsideração a demandas igualitárias e democráticas. Tais forças atuam no sentido da elisão das bases materiais da existência, tendendo a reduzir os processos de conhecimento e significação a jogos de linguagem e disputas pelo poder.

A racionalidade não pode ser invocada como critério absoluto da obra de arte consequente, na medida em que, no âmbito artístico, seus desdobramentos devem se afinar com a promoção e/ou acolhimento do momento mimético;

O momento mimético (não o processo construtivo) é o aspecto decisivo da experiência estética, podendo ser propiciado e acolhido através de diferentes estratégias.

As expressões oral e escrita, em razão de suas bases materiais, apresentam características diversas e mesmo opostas, não podendo ser dispostas em uma mesma série hierárquica.

A música erudita não é a continuidade evolutiva da música popular, sendo mesmo, sob muitos aspectos, a sua negação.

A oralidade é dimensão fundamental da existência humana, inclusive na contemporaneidade, e suas estratégias comunicativas e expressivas são passíveis de elaboração artística.

As tradições não são redutíveis a seu momento de coação; elas permanecem vivas à medida que são capazes de acolher o novo em seus desdobramentos.

A música popular é caracterizada centralmente por seus vínculos com a oralidade, aí incluídos formas, gêneros e procedimentos tradicionais. Nesta tese, a expressão aparece usualmente em referência a práticas de adaptação e elaboração das tradições orais, frequentemente por meio de registros culturais letrados, visando o desvelamento de suas potencialidades estéticas e atualização para novos contextos, sempre em consonância com as estratégias comunicativas da oralidade. A música popular é dotada de potência estética, ou seja, é capaz de, por meio de estratégias e recursos próprios, produzir obras esteticamente relevantes.

A boa música popular, assim como toda arte consequente, se manifesta criticamente em relação ao arranjo social vigente mediante sua própria conformação.

Ao longo dos capítulos anteriores, apontamos ainda os seguintes elementos como característicos da música popular:

Material “natural”: referido nesta tese como som imaginal, aurático ou transsubjetivo, o termo refere-se à confluência dos parâmetros sonoros a partir do núcleo mimético original, estabelecendo formas únicas e integradas de organização e ambiência musicais, que tendem a estabilizar-se no gênero.

Gênero: modo primário de organização da música popular. Nas obras consequentes, o gênero atua dialeticamente em relação a seus dinamismos internos, de modo que a forma prévia aflore como culminância do desenvolvimento autônomo de seus elementos.

Unidade e construção motívica: a unidade das obras de música popular é obtida menos por força da atuação de fatores objetivamente determinados do que intuitivamente, e nisso reside um aspecto central de sua poética. Na construção motívica os elementos são mais livremente relacionados, sem que isso implique em falha no processo de elaboração.

Topoi: células motívicas e elementos característicos que condensam e compõem o caráter dos gêneros tradicionais.

O não fixado: a música popular acolhe a dimensão do não fixado em sua conformação. Não se trata de uma práxis ultrapassada, mas de uma estratégia expressiva afinada com a obra popular, em seus vínculos com a oralidade. O não fixado está associado à comunicação contextual e conjuntiva, aberta ao influxo do

momento, sendo, nos melhores casos, a expressão esteticamente elaborada dessa circunstância.

O arranjo: associado ao não fixado, o arranjo tem sido o espaço por excelência do adensamento da autonomia estética da música popular e de sua atualização para contextos letrados. Nas peças populares relevantes, o arranjo e a composição devem se ajustar em um todo capaz de atender aos mesmos critérios estéticos da obra “fechada”.

Padrões rítmicos: uma dentre muitas formas de conceber e organizar o pulso, o padrão rítmico é elemento definidor do caráter dos gêneros populares, mobiliza o corpo na fruição da música e projeta no presente corporeidades ancestrais.

Além das características da música popular, examinamos acima conjuntos de concepções aplicáveis ao exame da estrutura imanente das obras populares, dentre os quais destaco a própria teoria estética adorniana: a relação dialética entre a parte e o todo, a abertura ao novo e a atenção em relação às possibilidades dos materiais, bem como a explicitação e capacidade de condução das tensões inerentes à obra, são critérios que a análise da música popular deve tomar em consideração. As divergências expostas no capítulo anterior em torno desse tema, a rigor, resultam menos no descarte dos preceitos estéticos de Adorno que na reivindicação de que a música popular seja capaz de atendê-los por seus próprios meios.

Outra abordagem analítica é a que se depreende da **Psicologia da Arte**, de Vigotsky, e que compreende que o acirramento das contradições emocionais estabelecidas no seio da obra, notadamente entre forma e material, daria causa à reação estética. Minha compreensão é de que, no que diz respeito à música, a aplicação do método de Vigotsky consistiria na identificação das tensões de maior valor estrutural, e de como estas são conduzidas através do processo catártico rumo à superação por meio da experiência estética. A aplicação desses princípios já foi ilustrada acima, por meio da análise de “Cais”.

Vale ainda conferir destaque às concepções de Leda Tfouni, constituídas em torno de sua concepção de autoria. Para Tfouni, como vimos, autor é “aquele que trai em seu texto a luta com as palavras”, ou seja, aquele que é capaz de impedir a deriva do sentido, no interesse da eficácia comunicativa. Em arte, naturalmente,

o caráter equívoco da linguagem é por vezes ressaltado. De todo modo, a abordagem de Tfouni permite-nos situarmo-nos lateralmente em relação ao binômio oralidade/escrita, observando as estratégias mais ou menos bem sucedidas que cada modalidade de expressão mobiliza em sua manifestação.

\*\*\*

Às abordagens mencionadas gostaria de acrescentar mais uma, ainda não examinada nesta tese: refiro-me às concepções que Luiz Tatit expôs em sua obra **O Cancionista: composição de canções no Brasil**; enquanto as teorias acima consideradas foram por mim adaptadas para servir à análise da obra popular, as reflexões de Tatit são original e inteiramente destinadas a esse objeto, debruçando-se sobre os mesmos autores cujas canções iremos perscrutar.

Para Tatit, distintamente do que ocorre na esfera erudita, que tenderia a conceber a voz como mais um instrumento, vinculando-a assim a leis estritamente musicais, a canção popular teria origem na fala, nos processos entoativos dos quais a melodia seria por vezes apenas a estilização, a cumprir um papel organizador do discurso, de modo a estabilizá-lo em forma de canção. Tomando a fala como ponto de partida da obra popular, o autor pretende esclarecer duas questões: a da “audácia” com que tantos se dedicam à confecção de canções sem nenhuma formação musical (que não se faria imprescindível, posto que a canção adviria da dimensão entoativa cotidianamente exercitada), e da quase ausência de compositores regularmente formados no universo da canção popular.

À programação entoativa de cada canção Tatit denomina figurativização (“por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas”), que comporia, com a tematização e a passionalização, as três instâncias que perfazem o tecido da canção.

A tematização implicaria na cristalização de motivos melódico-linguísticos, fundada na recorrência e no protagonismo dos valores rítmicos, com destaque para a acentuação associada aos ataques consonantais. A tematização, pela capacidade de mobilização somática, estaria relacionada à ação, ao *fazer*, bem como ao que Tatit se refere como práticas decantatórias, que seriam o falar sobre algo ou alguém. “Aquarela do Brasil”, “Samba da Minha Terra” e “Refazenda”<sup>42</sup> seriam exemplos de tematização.

A passionalização, por sua vez, se dá a partir da “exploração das conotações afetivas advindas da maior tensão vibratória dada pela elevação melódica e pelo

---

<sup>42</sup> Canções compostas respectivamente por Ary Barroso, Dorival Caymmi e Gilberto Gil.

alongamento das vogais” (WISNIK, 2004, p.271), bem como pelos saltos melódicos e ampliação da tessitura. Esse conjunto de elementos pede por andamentos mais dilatados, e propicia a expansão dos afetos, em um processo referido por Tatit como modalização do *ser*. A passionalização seria ilustrada por todo o vasto repertório de natureza lírico-amorosa, do blue ao brega, da modinha ao samba-canção.

Tatit confere ainda grande valor heurístico às inflexões que finalizam as frases entoativas, classificando-as como afirmativas (descendentes), interrogativas (ascendentes) ou suspensivas.

Outro ponto importante é a oposição estabelecida pelo autor entre narratividade e iconização. Esta última faria referência a “toda uma fase de compreensão e assimilação das operações linguísticas (dos elementos fonológicos e morfológicos até o plano das metáforas e dos fragmentos narrativos) que retém o ouvinte nas malhas densas do código” (TATIT, 2012, p.271), ou seja, a iconização apontaria centripetamente para a conformação da obra em si, o que em nosso caso, mais especificamente, representaria a concreção do elemento melódico-textual. O binômio ícone/narração será relevante mais à frente, quando examinarmos a tropicália.

A abordagem analítica de Tatit é um tanto esquemática e entendo que deveria ser considerada apenas como um conjunto de proposições capaz de provocar indagações pertinentes a respeito das estratégias expressivas de obras específicas do cancionário popular. Entendo que as forças postas em jogo na canção vão muito além do que seu perfil melódico-entoativo permite-nos depreender. As exceções ao esquema se multiplicam, sobretudo porque, com frequência, as demandas musicais assumem o protagonismo, em detrimento dos padrões entoativos. Assim, há um sem-número de tonemas ascendentes que cumprem função afirmativa ou conclusiva (a obra de Milton, por exemplo, é pródiga de tais terminações), e mesmo tonemas descendentes com função interrogativa não chegam a ser raros (como em “O Livro dos Porquês”, de Vitor Ramil); os procedimentos da passionalização são por vezes muito bem empregados em textos que nada tem a ver com o conflito amoroso ou ausência do objeto de desejo (“Dois Irmãos”, “Quanta”<sup>43</sup>), sendo que o oposto (a tematização associada a textos passionais) também ocorre (“Flor de Lis”, “Bicho de Sete Cabeças”<sup>44</sup>); ainda, a combinação “aparentemente paradoxal” de

---

<sup>43</sup> Canções compostas respectivamente por Chico Buarque e Gilberto Gil.

<sup>44</sup> Respectivamente compostas por Djavan e Geraldo Azevedo-Zé Ramalho-Renato Rocha.

tematização e passionalização, que o próprio Tatit identifica na obra de Luiz Gonzaga, me parece menos uma contradição efetiva do que um sinal da fragilidade do esquema.

Mas minha maior divergência em relação ao ideário de Tatit diz respeito à sua premissa central, da fala como matriz da canção popular, a começar pela clivagem que estabelece, quanto a esse aspecto, entre a produção vocal erudita e popular. Antes do mais, as curvas dinâmicas da fala não lhe são exclusivas, mas se aplicam a uma série de fenômenos, dos musicais aos fisiológicos, passando pelos puramente físicos. O que Tatit aponta como presença da fala no canto frequentemente é o registro de um traço comum às duas instâncias. À parte isso, é necessário relativizar a posição do autor de que na canção erudita a voz é concebida como mais um instrumento, isto é, abstraindo de suas relações com a fala; antes do mais porque, conforme o linguista Nicolas Ruwet,

As significações linguísticas, de qualquer modo, mantêm uma presença no interior da música. Além do mais, considerando que a voz é, para o homem, antes de tudo, o órgão da fala, no momento em que surge na música, a linguagem, como tal, está presente, e isso mesmo se o canto se emancipa em puros melismas, mesmo se o texto se torna totalmente incompreensível. É um fato, ao qual os esteticistas deveriam dar mais importância, que jamais, por assim dizer, a música vocal pode prescindir do suporte das palavras: parece impossível ver na voz um instrumento como os outros (RUWET, apud TATIT, 2012, p.16).

Sem que se constitua em pedra angular da canção popular, a fala naturalmente se faz ali presente, mas, como depreendemos das afirmações de Ruwet (colhidas aliás pelo próprio Tatit), tal presença não destoia do que ocorre na produção vocal erudita. Por outro lado, é discutível que a canção popular “jamais seguiu esse caminho” de aproximar a voz do instrumento: basta pensar nas peças instrumentais que receberam texto, nas quais a voz passou a entoar melodias originalmente destinadas a flautas, cavaquinhos etc., como exemplificam “Espinha de Bacalhau”, “Brasileirinho” e “Carinhoso”<sup>45</sup>. Além disso, quanto à produção popular brasileira, observa-se que quando música e texto são confeccionados por autores diferentes, o mais usual é que a música anteceda o texto, o que vale como mais um indício de autonomia da melodia frente aos perfis enunciativos.

Gostaria ainda de me contrapor à posição de Tatit de que o compositor popular, sem acesso à formação musical regular, só poderia lastrear suas melodias nos influxos da fala. É certo que divirjo do autor no que diz respeito a quão longe o talento do músico

---

<sup>45</sup> Obras compostas respectivamente por Severino Araújo-Fausto Nilo, Waldir Azevedo-Pereira Costa e Pixinguinha-João de Barro.

popular, informado pelas criações de seu meio e de seu tempo, o pode conduzir, mas não é só: Tatit tende a desconsiderar os padrões melódicos que se associam aos gêneros, e que soem ser a base da criação melódica popular. Se em clássicos como “Pelo Telefone” e “Se Você Jurar”<sup>46</sup> esses padrões podem ser reconhecidos, em casos como o de “Juazeiro”<sup>47</sup> se manifestam quase que em seu estado natural.

Entendo ainda que, quando Tatit procura argumentar pelas “diferenças entre linguagem musical e linguagem da canção”, alegando que os maiores cancionistas não conhecem a teoria e a notação musicais, adota uma posição arriscada; se o autor exclui mesmo um Ary Barroso da categoria dos músicos bem formados, posto que este, apesar de dominar os rudimentos da arte, não seria capaz de “desenvolver um pensamento verdadeiramente musical”, ao contrário de um Tom Jobim, então é forçoso dizer que boa parte dos maiores nomes da música instrumental brasileira estão aquém desse critério, sem que isso lhes tenha impedido de lidar com questões propriamente musicais em alto nível.

Se em nossa tradição popular há poucos músicos com sólida formação erudita (dentre os quais poderíamos citar, além de Tom, nomes como Vadico, Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Egberto Gismonti), não se pode dizer, entretanto, que os grandes nomes da MPB simplesmente “não tenham formação”. A escuta constante, a experimentação, o envolvimento com o instrumento, o aconselhamento informal, são aspectos de um aprendizado que pode ser percorrido apaixonada e rigorosamente.

Entendo que os elementos da fala aparecem frequentemente não como resquício involuntário, mas elaborados artisticamente, como notadamente se dá nas canções de Chico Buarque, onde o coloquial, o dêitico, a expressão popular e, naturalmente, os processos entoativos, são objetos de elaboração e estruturação formal. E, a meu ver, isto se dá desde os primórdios da música popular urbana. O aspecto decisivo, a meu ver, é que a sublimação estética dos parâmetros enunciativos se estende igualmente aos parâmetros musicais dos gêneros populares. Assim, central na canção popular não é a fala, mas a *oralidade*.

Em que pesem as divergências aqui apresentadas, considero que as concepções de Tatit nos serão úteis no exame da música popular que iremos empreender. Sua obra **O**

---

<sup>46</sup> “Pelo Telefone”: registrado por Donga, mas de autoria incerta. “Se Você Jurar, registrada em nome de Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos, mas composta apenas pelos dois últimos.

<sup>47</sup> Canção composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

**Cancionista** apresenta observações perspicazes a respeito dos grandes nomes da MPB com as quais dialogaremos ao longo deste capítulo.

Até aqui procurei apresentar, sinteticamente, os fundamentos estéticos da música popular e suas características, bem como concepções teóricas que podem orientar-nos em seu exame. Mas não é por acaso que tenho insistido no conceito de potência estética, que indica o que a música popular pode, não o que de fato se dá no seio de sua produção média. Observamos, sobretudo a partir dos anos 1980, um movimento de padronização e esvaziamento estético em nível global. A banalidade tornou-se o traço distintivo da produção popular contemporânea. Em estudo já mencionado no capítulo anterior, pesquisadores catalães processaram dados referentes a mais de 460.000 canções criadas entre os anos 1955 e 2010, atentos a três parâmetros musicais: volume, altura e timbre. O resultado da pesquisa demonstra que vários padrões relacionados a estes parâmetros permaneceram estáveis ao longo dos anos, o que já sinaliza um alto grau de standardização da produção popular. Mas o estudo identificou alterações importantes que o material veio sofrendo ao longo dos anos: homogeneização melódica, simplificação harmônica, redução da paleta tímbrica e da tessitura dinâmica.

O estudo tem o mérito de comprovar empiricamente uma percepção disseminada entre os que procuram ouvir música popular com alguma atenção. A discussão, comum nos anos 1960, sobre se o mercado poderia agir como propulsor da criatividade musical, me parece, à luz dos dias de hoje, factualmente superada. Desde que não neguemos essa realidade, considero oportuno, entretanto, investigar possibilidades de expressão criativa no interior da indústria cultural (ou em sua periferia). Sob este aspecto, considero a MPB, com suas singularidades e reiterações, tradições e rupturas, estratégias de enfrentamento e circunstâncias de capitulação, um objeto de estudo privilegiado, pois entendo que, em seu seio, foi possível em alguma medida equalizar as demandas comerciais com as da livre expressão artística – um equilíbrio tenso, que o aprimoramento do controle dos processos de produção e difusão por parte da indústria acabou por transtornar.

\*\*\*

Afirmando que “não é a realidade concreta dos modos comunicativos que institui uma cultura de mercado, é necessário que a sociedade se reestruture para que os meios adquiram um novo significado e amplitude social”, Ortiz estabelece os anos 1940 como

marco inicial de uma “sociedade de massa” (aspas do autor) no Brasil, em função de transformações importantes ocorridas no país, notadamente no pós-guerra:

(...) crescimento da industrialização e da urbanização, a transformação do sistema de estratificação social com a expansão da classe operária e das camadas médias, o advento da burocracia e das novas formas de controle gerencial, o aumento populacional, o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do setor agrário. É dentro desse contexto mais amplo que são redefinidos os antigos meios (imprensa- rádio e cinema) e direcionadas as técnicas como a televisão e o marketing (ORTIZ, 1995, pp. 38-39).

Apesar desses movimentos modernizadores, Ortiz considera que a indústria da cultura no Brasil das décadas de 1940 e 1950 deve ser caracterizada como incipiente. O autor não identifica, à época, condições estruturais capazes de sustentar um processo contínuo de desenvolvimento e integração entre os meios, argumentando que o crescimento da produção e do consumo no período foi descontínuo e atingiu patamares apenas modestos. Mesmo no que diz respeito ao rádio o Brasil não passava, em 1962, do décimo terceiro lugar na América Latina com relação ao número de aparelhos por 100 habitantes (6,6).

Em meio às precariedades de seus inícios, a indústria de bens simbólicos foi se estruturando no sentido de atender ao crescente mercado de classe média, capaz de adquirir rádios, vitrolas e, a partir de 1950, aparelhos de TV. Uma parcela importante desse estrato passara paulatinamente a se mover na órbita da produção cultural estadunidense, notadamente quanto ao cinema e à música. Os anos 1940 e 1950 foram de presença crescente do cinema dos Estados Unidos entre nós, notadamente em razão da política de exportação dos grandes estúdios, que procurava compensar a redução dos ganhos no mercado interno. Quanto à música, o livro **Chega de Saudade**, do jornalista Ruy Castro, tem como um de seus pontos fortes a crônica algo involuntária que faz de grupos profundamente envolvidos com a melhor música popular norte-americana, representada por intérpretes como Bing Crosby e Sinatra, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan; arranjadores como Nelson Riddle e Stan Kenton; grupos vocais como os Pied Pipers e os Mel-Tones; e cancionistas como Jerome Kern, Irving Berlin, George Gerschwin e Cole Porter. Além desses núcleos seletos de aficionados, vale registrar que, segundo o autor,

Nem toda essa música na Rádio Nacional era brasileira. Ao contrário: em quantidade de minutos no ar, a música internacional batia os sambas,

choros e baiões (e mais Jararaca e Ratinho) por quase 3 a 1 — e olhe que as versões dos sucessos americanos entravam na conta da música brasileira. Só Haroldo Barbosa fez mais de seiscentas versões entre 1937 e 1948, nas horas vagas de sua função como chefe da discoteca — tornando-se “parceiro” de Cole Porter, George Gershwin, Irving Berlin, Richard Rodgers, Jerome Kern, Harold Arlen, Vincent Youmans e de gente muito menos nobre (CASTRO, 1990, p.30).

Em função da atuação quase sobrenatural que atribuem a João Gilberto na gênese da Bossa Nova, os adeptos do ideário tropicalista (sobretudo o próprio Caetano Veloso) tendem a menosprezar o papel desempenhado por artistas que seriam importantes precursores do movimento, conforme ilustram os seguintes trechos de “Verdade Tropical”:

Nos anos 40, Dick Farney e Lucio Alves, homens muito mais ricos e mais cultos do que Orlando [Silva], adaptaram conscientemente procedimentos de Bing Crosby (e, a essa altura, de Sinatra) à canção brasileira. Mas há mais Bing Crosby em Orlando Silva (que possivelmente ouviu o cantor americano, mas na certa muito pouco e sem poder tomar intimidade com seu trabalho) do que nesses importadores ostensivos (VELOSO, 1998, p. 185).

Sempre mais apaixonado pela religação feita por João Gilberto entre a ponta da modernidade e a melhor tradição brasileira — que foi o que fez a grande diferença da bossa nova em comparação à americanização algo tola dos seus predecessores dos anos 40 e 50 (e de alguns de seus supostos seguidores dos 60 em diante) (...) (VELOSO, 1998, p. 157).

Já no imediato pós-guerra, o gesto de Farney, adaptando à canção brasileira as conquistas estilísticas de Crosby, catalisou um público que seria, mais tarde, o núcleo original de produção e consumo da Bossa Nova. Quanto a Lucio Alves, sua filiação a Orlando Silva, ídolo maior de João, é geralmente admitida, e não só: o próprio João Gilberto, em seus primórdios era um admirador confesso de Lucio, aspectos que Caetano toma o cuidado de não mencionar.

A própria batida da bossa nova parece possuir antecedentes expressivos: Ruy Castro cita como um deles a regravação de “Eu Quero Um Samba”, de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, realizada pelos Namorados da Lua, com a participação de João Donato no acordeom. É possível que a tese de Ruy tenha sido pouco acolhida em virtude de velhos preconceitos contra esse instrumento, mas a meu ver a semelhança entre a batida de João e o resfolego de Donato é nítida. Outra filiação apontada (esta mais usualmente) diz respeito a Johnny Alf, especialmente em relação a “Rapaz de Bem” (1955). Trata-se de uma aproximação entre o samba e o jazz, em que o piano, à base de

acordes compactos, embora sem estabelecer um padrão recorrente, compõe com a voz uma relação análoga à que João implementaria a partir do violão.

Em relação à empostação “natural”, próxima à da fala, e o uso econômico do vibrato, há como se sabe várias referências prévias, inclusive em meio aos grupos vocais, que foram a grande escola musical de João Gilberto. O próprio Jonas Silva, a quem João substituiu nos Garotos da Lua, cantava dessa maneira.

Quanto à divisão, ou seja, a feição rítmica do fraseado, é um aspecto da prática vocal particularmente presente em várias tradições orais do país, tendo atingido, já no contexto da música popular urbana pré-bossa nova, um notável grau de desenvolvimento. Como afirmei em minha dissertação de mestrado,

(...)frequentemente o que se identifica como síncopa seria a resultante de deslocamentos rítmicos geradores de polirritmia, expressões da solução de compromisso entre canto prosódico (ou expressivamente alheio à quadratura) e o tempo medido, subdividido e submetido à regularidade do compasso da tradição europeia. Na expressão lapidar de Mário [de Andrade], cria-se ‘um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico’. Não há como não nos recordarmos a essa altura de cultores do samba carioca sincopado como Cyro Monteiro (1913-1973), Luiz Barbosa (1910-1938) e Mário Reis (1907-1981); dos pernambucanos Jackson do Pandeiro (1919-1982), “o rei do ritmo”, e seu excelso seguidor Jacinto Silva (1933-2001); mas sobretudo nos lembramos aqui do baiano João Gilberto, que sintetizou as vertentes nordestina e carioca de exploração do fraseado rítmico, através de uma interpretação radicalmente prosódica e profundamente musical (BARROS PINTO, 2015, p.28).

Temos assim que, independentemente de possíveis influências de Chet Baker, Lúcio Alves ou Orlando Silva, o fraseado de João Gilberto está lastreado na vasta tradição brasileira de tensionamento rítmico da palavra cantada.

A ideia de que a bossa nos redimiou dos excessos passionais dos anos 1950 deve também ser considerada com atenção. Examinando a década, Napolitano levanta uma lista de expressivas obras populares, que vão dos choros de Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim aos sambas de Haroldo Lobo e Wilson Baptista; das canções praieiras de Caymmi às proezas de Adoniran, de exemplares da inventividade nordestina como “Qui nem Jiló”, “Xote das Meninas” e “Sebastiana”<sup>48</sup> a clássicos do samba-canção como “Nervos de Aço”, “Alguém Como Tu” e “Só Louco”<sup>49</sup>,

<sup>48</sup> Compostas respectivamente por Luiz Gonzaga-Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga-Zé Dantas e Rosil Cavalcanti.

<sup>49</sup> Composta respectivamente por Lupicínio Rodrigues, José Maria de Abreu-Jair Amorim e Dorival Caymmi

para não falar de obras como “É Luxo Só”, “A Flor e o Espinho” e “Saudade da Bahia”<sup>50</sup>, que honrariam qualquer década de nosso cancionista popular. Cabe dizer que aspectos precípuos da bossa, como sutileza vocal, condensação de efeitos, complexidade harmônica, arranjos mais contidos (NAPOLITANO, 2010), vão se anunciando na tessitura dos boleros e sambas-canções ao longo dos anos 1950.

A constatação da continuidade da bossa nova em relação ao período que lhe antecede deixa o historiador Marcos Napolitano à vontade para referir-se a “mitos de ruptura”, apontando a consolidação do deslocamento do eixo da canção popular na direção da classe média como a grande mudança promovida pela bossa:

O grande legado da Bossa Nova, em que pesem os mitos historiográficos em torno deste movimento, foi o de deslocar o polo mais dinâmico de criação e debate musical em vários níveis: cultural, ideológico, sociológico. Para alguns analistas, este processo foi a confirmação da “expropriação” cultural, racial e classista por parte da pequena burguesia internacionalizada, em relação ao povo ‘pobre e negro’. Para outros, salto qualitativo em direção ao primeiro mundo da música (NAPOLITANO, 2001, p. 14).

Mas a percepção do dado sociológico não nos isenta da apreciação estética da obra popular, ao contrário: apenas a atenção às estruturas imanentes do objeto nos permitirá apreendê-lo em sua inteireza. Assim, para avançarmos, é necessário compreender em que consiste a especificidade estética da bossa.

A meu ver, a resposta está na junção entre funcionalidade e integração dos parâmetros postos em jogo: melodia, harmonia e ritmo fazem da interação mútua impulso para a ampliação de suas possibilidades expressivas. Assumindo os desafios da forma exigente, os fenômenos musicais alcançam um nível de interação mais implicado, conferindo densidade ao tecido da canção popular.

Começamos pelo uso do violão: na bossa, esse instrumento concentra o dado harmônico, através de acordes compactos resultantes do acionamento coincidente das cordas. Como graus altos e alterados são comuns ao gênero, e usualmente não é possível executar mais que quatro notas simultâneas, faz-se necessária a eleição das notas mais importantes, tornando raros os dobramentos e conferindo sobriedade à expressão

---

<sup>50</sup> Respectivamente compostas por Ary Barroso, Nelson Cavaquinho-Carlos Zéfiro-Guilherme de Brito e Dorival Caymmi.

harmônica; além disso, o movimento melódico das vozes internas dos acordes pode ser facilmente monitorado, pelo critério de movimentos contíguos através das casas do braço do violão, corda por corda. Mas o aspecto mais importante é que os acordes acumulam função percussiva, realizando a famosa batida da bossa nova. É certo que esta emula a célula rítmica comumente destinada aos tamborins no samba, mas inclui ainda a marcação dos tempos nas cordas graves, o que usualmente sua análise omite. Naturalmente, o ritmo assim marcado possui muito menos intensidade e contundência do que se fosse executado com o arsenal percussivo tradicional, o que confere transparência ao conjunto e permite que os distintos estratos sonoros sejam equitativamente percebidos. O acompanhamento percussivo na bossa se dá discretamente para não comprometer esse equilíbrio, se restringindo ao uso da escovinha sobre um pano, a borda da caixa, e até mesmo a percussão suave sobre uma lista telefônica. A respeito do padrão de acompanhamento, o maestro Cyro Pereira sustentava que seu alto grau de standardização, ressaltado na comparação com o samba e suas inúmeras variantes, seria uma das razões para o sucesso da bossa (e, acrescento como conjectura, para seu uso extensivo em salas de espera e elevadores).

A melodia se relaciona com o dado harmônico por meio de diferentes estratégias: pode compor a harmonia, movimentando-se em torno dos graus altos dos acordes (“Garota de Ipanema”<sup>51</sup>); pode enriquecer-se com notas estranhas à escala do tom, assimiladas como ornamentos (“Primavera”<sup>52</sup>); pode lançar-se em intervalos inusitados, apoiando-se na ampliação do campo harmônico e em acordes alterados (“Desafinado”<sup>53</sup>); mas o procedimento melódico mais típico da bossa nova é aquele que pressupõe o maior nível de interação entre melodia e harmonia, e consiste na economia dos recursos melódicos em razão do acréscimo da importância do elemento harmônico, ou seja, a melodia se mantém estável, sendo a cada pulso redirecionada pela harmonia que lhe é subjacente. Trata-se de um recurso composicional desenvolvido especialmente por Tom Jobim, e entendo que cabe aqui uma digressão.

No plano da composição, Caetano destaca Caymmi sobre os demais por sua contribuição para a constituição do etos bossanovista. Para o compositor, a precisão na escolha de sons e palavras em canções de sabor eminentemente popular faz de Caymmi o “formulador do caráter normativo geral, a hegemonia estética do estilo de João. Tudo

---

<sup>51</sup> Composta por Tom Jobim-Vinícius de Moraes.

<sup>52</sup> Composta por Carlos Lyra-Vinícius de Moraes.

<sup>53</sup> Composta por Tom Jobim-Newton Mendonça.

em João presta contas a ele: do senso de estrutura à dicção” (VELOSO). Posicionando-se assim, Caetano afasta do foco aquele que poderia de fato ofuscar o protagonismo de João Gilberto na invenção da bossa, em defesa de um dos mais caros dogmas tropicalistas. Essa suposição assoma à medida que tomamos pé no papel de Tom para a constituição do gênero. Sobre sua técnica compositiva, Tatit assim se manifesta:

A dissonância aplicada à periodicidade temática gerou o modelo melódico que denominamos bossa nova: reiteração de motivos embebidos na acentuação do samba, sutilmente deslocados de suas rotas pela ação desengate/engate dos acordes alterados. Essa solução revelou-se altamente econômica e fecunda a ponto de criar um modo de composição até retomado e imitado em todo o mundo (TATIT, 2012, p.166).

Trata-se assim de procedimento de grande peso na conformação da poética bossanovista, sendo mesmo, em muitos casos, seu princípio construtivo básico. Assim como João Gilberto se atrasa e se adianta em relação à batida, realçando consoantes e alongando vogais com grande sensibilidade, Tom Jobim alinha acordes com apurado senso de direcionalidade e em equilíbrio com a linha melódica. Em texto de 1965, o jovem Edu Lobo destaca a importância de Jobim:

O exame do panorama da música popular brasileira atual deve começar com uma referência a Antônio Carlos Jobim, com quem nossa música deu um salto de mil anos. O que ele conseguiu foi uma mudança no plano harmônico de tamanha importância que hoje é possível dar um tratamento moderno a músicas antigas. (...) O gênero [bossa nova] se constituiu graças a inovações que aos poucos iam sendo introduzidas. Ao lado de Tom Jobim, Vinícius de Moraes trouxe uma nova concepção para as letras das músicas e João Gilberto concorreu para modificar o ritmo (...) o encontro de Vinícius de Moraes com Tom Jobim instituiu definitivamente a Bossa Nova (LOBO in NAPOLITANO, 2001, p. 86).

A técnica de desenvolvida por Jobim favorece a recorrência motívica, e por essa via se vincula, em clave estilizada, ao samba tradicional. Além disso, como tanto a melodia assim formada quanto o ritmo do acompanhamento são eminentemente sincopados, o jogo entre estes estratos se reveste de interesse, constituindo-se na dimensão contrapontística característica da bossa nova, como se pode ouvir em “Brigas Nunca Mais” ou “Samba de Verão”<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Canções respectivamente compostas por Tom Jobim-Vinícius de Moraes e Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle.

Quando se pensa no uso da voz na bossa nova, João Gilberto naturalmente concentra as atenções. Já de início é preciso frisar que o canto de João é indissociável de seu violão. A batida da bossa determina o fundo regular sobre o qual se tramam fraseados inventivos, engenhosas defasagens e acentuações sutis. Concebidos juntos, violão e voz, ainda que dentro de seus respectivos papéis, se irmanam em interações delicadas. O equilíbrio natural entre o volume de ambos é o fundamento do *loudness* bossanovista. A interação inventiva entre a voz e o instrumento, o gesto artesanal que reúne criação e performance, será o dado propulsor da potência estética na MPB.

O tom nasal da voz de João, além de reportar à emissão corriqueira do português brasileiro, está relacionado ao uso da voz sem empostação e à economia do vibrato; as vogais alongadas tendem a assumir um tom velado que Ruy Castro associa ao timbre de um trombone, enquanto Caetano o relaciona à emissão de Orlando Silva (“o maior cantor do mundo”, para João Gilberto). Seja como for, é preciso que entendamos que a conversão da voz em um instrumento único não se firma apenas na diferença natural, ou seja, nas características únicas que marcam a fala de cada um, mas implica em um cultivo, na exploração de suas virtualidades orientada por uma concepção estética global. A viravolta por que passou a voz de João, já em meio à sua atividade profissional, sinaliza um processo de profunda crise, cuja superação exigiu uma consciência extraordinária dos processos de construção do canto.

A emissão característica de João Gilberto, anticontrastante e de pouco volume, tem sido compreendida em sua adequação funcional, isto é, como condição para colocar-se o cantor a serviço da canção. Nesse sentido, tal prática é destacada em oposição à atitude de “expressividade demagógica” ou “pirotecnia interpretativa”, que predominaria no meio dos sambas-canções e boleros, gêneros em que os cantores lançariam mão de efeitos fáceis, com vistas à comoção do ouvinte e à própria glorificação. Tropicalistas de primeira hora como Augusto de Campos e Júlio Medaglia aplicariam o mesmo diagnóstico à música popular “engajada”, notadamente ao samba-jazz de Elis Regina, a quem Medaglia acusava precisamente de ser uma cantora “demagógica”. Já Augusto comparava desfavoravelmente o canto de Elis ao dos astros da Jovem Guarda:

Elis extroverteu a bossa nova, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório da TV. Mas com o tempo, talvez pelo afã de ampliar o público, o programa foi se tornando cada vez mais eclético, foi deixando de ser o porta-voz da bossa nova para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos hits da MPB (...). Enquanto isso os jovem-guardistas como Roberto ou Erasmo Carlos, cantam

descontraídos, com uma espantosa naturalidade, um à vontade total (...). Apesar do iêiêiê ser música rítmica e animada (...) estão os dois Carlos, como padrão de uso da voz, mais próximos da interpretação de João Gilberto do que Elis e muitos outros cantores de música nacional moderna (CAMPOS, 1974, p. 54-55).

A linha direta que Augusto desenvoltamente estabelece entre o super refinamento que há no canto de João Gilberto e o primarismo dos intérpretes da Jovem Guarda, a partir da analogia superficial de seus sinais exteriores, é indício, a meu ver, de uma escuta reificada, incapaz de apreender as estratégias expressivas adotadas em relação aos elementos postos em jogo em cada caso específico. Sem entrar aqui no mérito da interpretação de Elis nessa fase particular de sua carreira (que sofreria já na virada dos anos 1970 uma importante inflexão), assinalo que os elementos característicos da bossa não podem, isoladamente e sem mais, serem adotados como modelo de “boas práticas” musicais. Naturalmente essa posição não implica em permeabilidade a procedimentos que deturpam o objeto artístico em razão de fins que lhe são alheios, o que será cada vez mais a norma no seio da indústria cultural.

A exploração estética do material sonoro da palavra, da concretude de suas aliterações, assonâncias e das correspondências fonológicas em geral que ressaltam no texto tem sido, como vimos e desde sempre, matéria da obra popular, sendo, ao mesmo tempo, atualização do ato mágico primevo e sua mais veemente negação (essa questão, tangenciada acima, será retomada adiante). O canto de João Gilberto acentua sobremaneira a materialidade da palavra, conferindo-lhe plasticidade pela atenção artística à emissão mesmo das mais ínfimas unidades do léxico. O foco intenso nesse aspecto poderia implicar em alguma desatenção à carga semântica das letras das canções, como sugere Tatit:

Quanto ao texto, mesmo este é submetido ao crivo do intérprete que rejeita as mensagens cujo peso semântico possa se sobrepor à articulação da sonoridade. Para João Gilberto, o texto ideal é levemente dessemantizado, quase um pretexto para se percorrer os contornos melódicos dizendo alguma coisa (afinal, a voz, por ser voz, deve sempre dizer alguma coisa). Daí sua predileção por canções lírico-amorosas sem tensividade passional, pelas canções quase infantis (‘O Pato’, ‘Lobo Bobo’, ‘Bolinha de Papel’) e o modelo de suas raras composições (como as famosas ‘Bim Bom’ e ‘Hô-Bá-Lá-Lá’, verdadeiro manifesto do despojamento do conteúdo (TATIT, 2012, p.163).

A essa tendência soma-se outra, que de certa forma a ela se relaciona, caracterizada pela condensação de impressões subjetivas em objetos do mundo exterior, como se pode observar em “Corcovado”, “Samba do Avião” e “O Barquinho”<sup>55</sup> e, de modo geral, na vertente “céu, sol e mar” da bossa nova, a que esta é por vezes reduzida. Essa estratégia, que Tatit denomina iconização e opõe a procedimentos narrativos, seria relacionável à economia de meios propugnada pela bossa em razão de sua ênfase funcional e ao equilíbrio que estabelece entre os elementos que a constituem.

Desde seus movimentos inaugurais, a bossa nova tem suscitado intensos debates, dentre eles o que se trava em torno da noção de modernidade.

Se o deslocamento do lugar social da canção deu-se por meio da bossa nova, é certo que esta é, ao menos em igual medida, tributária desse deslocamento. Setores médios da sociedade resguardavam valores estéticos difusos que apontavam a autonomia da arte como algo a ser preservado. Os pequenos grupos que consumiam atentamente o melhor da música norte-americana do período eram representativos dessa mentalidade.

Renato Ortiz considera que, em razão de sua condição periférica e da precariedade geral, o Brasil propiciava constantes confusões entre os espaços da alta cultura e os do mercado ampliado de bens simbólicos. A hierarquização qualitativa entre bens igualmente destinados ao consumo de massa, por exemplo, lhe parece um dos equívocos conjurados pelas condições de nosso desenvolvimento. Entretanto, “confusões” similares ocorreram nos Estados Unidos, onde artistas populares como Jerome Kern, George Gerschwin e Stan Kenton receberam sólida formação erudita. O aspecto que escapa a Ortiz, a meu ver, é o de que não se pode avaliar os movimentos inaugurais da indústria da cultura com os olhos voltados para o que ela veio se tornar; tal distorção perceptiva não deixa de ter, inclusive, um componente ideológico, ao conferir às condições presentes um lastro histórico que de fato não possuem. A associação entre a música popular mais avançada e a modernização da sociedade em geral é um dado inequívoco da mentalidade da época. Já se tornou lugar comum a associação entre a bossa nova e as transformações modernizantes do período JK. A esse respeito Napolitano se posiciona nos seguintes termos:

Portanto, não tomamos a bossa nova como “reflexo” do desenvolvimento capitalista da era JK, como muitas vezes é vista, mas como uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural deste processo, a forma com que

---

<sup>55</sup> “Corcovado” e “Samba do Avião” compostas por Tom Jobim. “O Barquinho” composta por Roberto Menescal-Ronaldo Bôscoli

os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava “atualizar” o Brasil como Nação perante a cultura ocidental (NAPOLITANO, 2001, p. 11).

Em razão da crise do nacionalismo desenvolvimentista, esse projeto assume, cada vez mais, o caráter de interpelação do arranjo social vigente, colocando mesmo as relações de propriedade em pauta. A presença, mesmo que imaginária, da revolução socialista no horizonte, seria, para Schwarz, o principal componente da efervescência que caracterizou o ambiente social no pré-64 (que se prolonga, sobretudo na esfera artística, até o AI-5). O acirramento dessas posições conduz a um avivamento do binômio modernidade/nação conforme já formulado pelo movimento modernista, desta feita articulado com o ideário nacional-popular gramsciano. Isto se dá em estreita relação com os aspectos estéticos da bossa nova. A configuração clássica adotada pelo gênero se sustenta no horizonte de uma modernização sem conflitos. À medida que os entraves do processo se tornam evidentes, a bossa passa a correr o risco de decair da condição de antecipação utópica (“promessa de felicidade”, segundo Lorenzo Mammi) para a de sofisticado alheamento. Daí a ação de reformadores talentosos como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, que procuram conjugar os avanços estéticos da bossa com a ampliação de seus materiais e de suas temáticas. Observa-se, entretanto, um movimento surdo, captado à custo e aos poucos, que foi evidentemente favorecido pelo golpe, mas que também por ele foi tornado menos evidente, que é o avanço estrutural de uma cultura de mercado que estenderá paulatinamente sua lógica à produção de bens simbólicos, tornando a articulação entre avanço social, estético e modernização cada vez mais problemática. A Tropicália será expressão das contradições desse momento em que, cada vez mais, a “modernidade” se identificará com a constituição da lógica de mercado em critério hegemônico de apreensão do mundo.

Outro ponto sempre discutido é a relação da bossa com a tradição popular. São bem conhecidas as posições de Tinhorão a esse respeito. Para o importante crítico, a bossa nova teria modificado o próprio ritmo do samba, afastando-o de vez de suas origens populares. Já para Caetano Veloso, o que se deu foi praticamente o oposto: João Gilberto teria libertado o ritmo do samba do peso das estilizações que vinha sofrendo já desde a década de 1930, e que culminariam no samba canção, “uma espécie de balada lenta” em que as características do samba mal podem ser reconhecidas. Segundo o compositor, mesmo o samba de feição tradicional vinha sendo atravessado por procedimentos de

arranjo e interpretação que falseavam sua natureza. Para ilustrar de que forma João Gilberto teria interferido nesse cenário, o compositor propõe a comparação entre as gravações de “Caminhos Cruzados” (Tom Jobim-Newton Mendonça) realizadas por Maysa (1958) e por João (1977):

É útil comparar essas duas gravações para entender o significado do gesto fundamental da invenção da bossa nova. A interpretação de João é mais introspectiva que a de Maysa, e também violentamente menos dramática; mas, se na gravação dela os elementos essenciais do ritmo original do samba foram lançados ao esquecimento quase total pela concepção do arranjo e, sobretudo, pelas inflexões do fraseado, na dele chega-se a ouvir — com o ouvido interior — o surdão de um bloco de rua batendo com descansada regularidade de ponta a ponta da canção. É uma aula de como o samba pode estar inteiro mesmo nas suas formas mais aparentemente descaracterizadas; um modo de, radicalizando o refinamento, reencontrar a mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque no nascedouro do samba. (...) eu de fato gosto de sambar ao som dessa gravação, e toda vez que o faço sinto a delícia do que é sambar e do que é saber que João Gilberto está me mostrando o samba-samba que estava escondido num samba-canção que, se não fosse por ele, ia fingir para todo o sempre que era só uma balada (VELOSO, 1998, pp. 23-24).

Discordo de que os sambas de andamento rápido estivessem, à época, descaracterizados – pelo menos há muitos exemplos em contrário, como “Louco” (1947), “Lata D’Água na Cabeça” (1952) e Maracangalha (1957)<sup>56</sup>. Também a visão do samba-canção como estilização do samba deve ser vista com cuidado, pois muitas vezes é o contrário que acontece: uma balada lenta recebe, no arranjo, o tratamento típico do samba-canção, podendo assim pleitear a classificação em um gênero bem estabelecido no mercado. A meu ver é o caso de “Caminhos Cruzados”, de clara filiação à “era de ouro” da canção norte-americana. Para quem não se satisfaz com o argumento, cito ainda a gravação de “Besame Mucho”<sup>57</sup> que consta do mesmo álbum de “Caminhos Cruzados”, o excepcional **Amoroso**: nela os mais imaginativos poderão também, e sem dificuldade, ouvir um surdão de ponta a ponta da canção, sem que isso implique na conclusão de que João Gilberto nos está mostrando o samba escondido em “Besame Mucho” e que, se não fosse por ele, ia fingir para todo sempre que era só um tango.

Estou de acordo com Caetano quando este defende que o refinamento deve ir ao encontro das características mais íntimas da expressão popular, e de que é nesse sentido que se dá a atuação de João Gilberto, que pode, assim, ser de fato referido como

<sup>56</sup> Canções respectivamente compostas por Wilson Batista-Henrique de Almeida, Jota Junior-Luís Antônio e Dorival Caymmi.

<sup>57</sup> A célebre canção de Consuelo Velásquez, que a compôs com 16 anos incompletos, inspirada por uma ária de Granados.

“desenhador das formas refinadas e escarnecedor das elitizações tolas que apequenam essas formas” (VELOSO, 1998, p. 348), ao lado de outros grandes artífices da canção popular. Mas quando o compositor aclama João como “redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira – da sua desumana e deselegante estratificação” (VELOSO, 1998, p. 348), penso que incorre em excesso retórico que pouco contribui para a compreensão das questões que estamos examinando. Me parece que Caetano, observador sagaz dos caminhos e descaminhos da canção, mais expressa, entretanto, a importância transcendental que João Gilberto tem para si do que deslinda os sentidos de sua atuação, daí advindo falhas e exageros em suas apreciações.

Quanto à posição de Tinhorão, é certo que a bossa nova propõe uma modalidade estilizada de samba que prepara o gênero (mais precisamente, uma variante deste) para ser produzido e consumido por setores médios, ainda que preservando, a meu ver, os atributos fundamentais do ritmo. Tinhorão entende esse movimento como uma apropriação cultural, inserível no quadro geral de exploração da força de trabalho dos setores populares. Creio que o esclarecimento da questão pede um breve exame das relações entre cultura e classe.

Discutindo a formação de espaços públicos de discussão, relacionada à ascensão da classe burguesa, Habermas considera que

(...) a cultura burguesa não era pura e simplesmente uma ideologia. Na medida em que o uso que as pessoas privadas faziam de sua razão nos salões, clubes e sociedades de leitura não estava submetido ao circuito da produção e do consumo, nem às pressões das necessidades vitais; na medida em que, pelo contrário, este uso da razão possuía um sentido grego de independência em relação aos imperativos da sobrevivência, um caráter político, até mesmo na sua expressão simplesmente literária, pode ser elaborada esta ideia que, mais tarde, foi reduzida a uma ideologia: a ideia de humanidade (HABERMAS, apud ORTIZ, p. 151).

Assim, para Habermas, há valores e virtudes que não podem ser reduzidos à sua expressão de classe. Em fala sobre a produção da companhia cinematográfica Vera Cruz, o crítico Antonio Candido manifesta-se no mesmo sentido:

(...) como todo produto cultural, por um lado, eles estão ligados à sua (digamos) infraestrutura de classe e, por outro lado, desenvolvem autonomia e adquirem uma personalidade própria, que vai decidir da sua validade. Porque se apenas espelham a classe a partir da qual se projetam, são produtos medianos. Um produto, sem perder as suas raízes de classe, só se projeta universalmente quando, de certa maneira, sai fora dessa matriz inicial. Então dizemos que ele adquire um certo cunho universal. Ora, eu

creio que esses valores de limpeza, clareza, elegância, não são em si mesmos valores burgueses. São também valores universais (CANDIDO, 1979, p.126).

Sem negar a potência da arte produzida pelas camadas populares, nem assumir uma postura acrítica ante os reflexos da desigualdade social no campo da cultura, entendo, pelas razões acima, que a bossa nova se justifica por sua relevância estética, isto é, justamente, na medida em que transcende as questões de classe a que Tinhorão se atém. A autonomia estética não deve ser vista como particularidade (e instrumento ideológico de dominação) de casta, mas como uma conquista humana; quem não compreende isso permanece à margem da experiência artística e de seu sentido social.

Um outro aspecto muito discutido é o das influências estrangeiras a que a bossa nova estaria submetida. Aqui também Tinhorão se destaca por suas posições, extremadas, é certo, mas fundamentadas em análises sociológicas e musicais nem sempre tão fáceis de refutar quanto dão a entender seus detratores. Vale destacar que Tinhorão usualmente aparta João Gilberto dos demais cultores da bossa, que manifestariam forte influência da música popular estadunidense.

Já Rocha Brito, musicólogo que, no calor da hora (1960), escreveu um artigo sobre a bossa que bem contempla e clarifica seus principais aspectos, considera essa uma falsa questão, já que a influência estrangeira sempre ocorreu e atua mesmo na origem dos principais gêneros nacionais. Segundo o pesquisador, “é necessário, apenas, que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar uma integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não diluição dos elementos regionais” (ROCHA BRITO, 1974, p.24).

Para Roberto Schwarz, é importante separar a questão em dois aspectos: o influxo imperialista da cultura estadunidense, com tudo que contém de imposição, irreflexão e homogeneização, e que deve ser combatido e rechaçado, e a abertura para o mundo que caracteriza a reflexão desimpedida. Para o crítico, “a oposição efetiva não estava entre o nacional e o de fora, como se fossem entidades estanques, mas entre apropriações vivas e consumo alienador, seja do externo, seja do interno” (SCHWARZ, 2012, p.62). Naturalmente este critério só é aplicável a partir da consideração das variáveis locais, em relação às quais é possível então refletir sobre o potencial modernizador da informação estrangeira.

Entendo, como Schwarz, e em consonância com a análise das características que empreendi acima, que em termos gerais a bossa nova “reelaborou a hegemonia norte-

americana em termos não destrutivos, compatíveis com a nossa linha evolutiva própria” (SCHWARZ, 2012, p.74). Isso vale tanto para a apropriação do cool jazz realizada por João Gilberto quanto para a leitura jobiniana da melhor canção popular estadunidense.

Friso minha compreensão de que decisivo é o grau de autonomia com que se desenrola o processo de apropriação do dado exterior. Segundo este critério, não identifico uma clivagem radical entre as posições de Mário e Oswald, sempre evocadas nos calorosos embates da MPB. A metáfora da antropofagia indica um sujeito agressivamente ativo, curioso e voraz diante do enigma do outro, a quem devora para nutrir-se, desenvolver-se, diferenciar-se. Por sua vez, Mário, em conhecido trecho do “Ensaio”, afirma que “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa”. O que vejo, portanto, é uma diferença de ênfase apaziguada no solo comum da apreensão autônoma do dado externo.

Há ainda a questão das relações da música popular com a esfera literária e a música erudita. É certo que estas ligações de há muito existem, mas teriam sido sobremodo fortalecidas com o advento da bossa. Neste sentido, as declarações mais ousadas vêm de Rocha Brito, que vislumbra “pontos de contato com a música erudita de vanguarda, pós-weberniana, e, de um modo geral, com o Concretismo nas artes” (ROCHA BRITO, 1974, p.27). Para o musicólogo, essa aproximação não daria pela via da apropriação consciente, mas por meio de uma “convergência de sensibilidade”.

Já Wisnik, se por um lado assinala junto aos influxos literários a presença de harmonias impressionistas e outros recursos da música erudita na produção bossanovista, por outro descreve a situação em termos da interseção da reflexão letrada com as formas singelas da canção popular:

Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais ‘elaborado’, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem ‘elementares’, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas (WISNIK, 2004, p.218).

Wisnik enumera um rol de literatos que incursionaram pelos domínios da canção ou nela fizeram morada, indo de Leminski a Mautner, passando por Torquato, Cacasó, Cícero e tantos outros, sem esquecer de Chico, afinal um escritor importante, e muito

menos de Caetano, que “dá a esse processo sua visibilidade máxima”. Mas tudo começa pela conversão de Vinícius, que abre mão do Parnaso pelas glórias mundanas de “poetinha” popular, tornando-se o mais destacado letrista da bossa nova.

O ensaísta entende que a aproximação entre as esferas erudita e popular, de que a bossa teria sido um momento conflagrador, singulariza a música brasileira, sobretudo em comparação com a situação da música nos países centrais, onde as pretensões propriamente artísticas, à maneira de animais em extinção, se encontram confinadas em pequenos nichos apartados das áreas de maior visibilidade.

Os processos apontados por Wisnik foram examinados em detalhe no capítulo anterior desta tese, e me parecem mais bem contemplados a partir da compreensão da oralidade, em suas múltiplas manifestações e desdobramentos, como eixo central da prática musical popular, e dos contextos letrados como articuladores do material popular com vistas à sua atualização por meio da expressão estética. A intervenção do elemento erudito é eficaz à medida que se ajusta aos dinamismos inerentes à obra popular e à exploração das possibilidades de seus materiais. Isso é visível na letra de “Chega de Saudade”, em que Vinícius mobiliza seus recursos na captura de achados coloquiais como “sem ela não pode ser” e “não sai de mim, não sai” (este último em especial conexão com a melodia), para não falar dos arroubos líricos e na elaboração da fala amorosa que perpassam a segunda parte da obra, efetivamente inaugurando uma nova sensibilidade no tratamento do texto da canção popular.

A bossa nova, como toda música popular urbana, guarda íntimas vinculações com o mercado, tendo sido decisiva para a configuração que este assumiu por toda a década de 1960 e mesmo além, fundamentada no predomínio do LP (e nas possibilidades conceituais inerentes a este veículo), na autonomia do compositor (que por vezes assume a interpretação de suas próprias canções, em um processo de concentração artesanal do núcleo da canção) e sobretudo na consolidação de um público jovem, intelectualizado e de classe média. Mas ela está longe de esgotar-se nessas mediações. O deslocamento do lugar social da canção popular, a que a bossa nova está intimamente conectada, propiciou, em um contexto de indústria cultural incipiente, o florescimento de novas possibilidades para a canção popular. O otimismo atribuído à bossa sinaliza o último instante em que a expressão da “promessa de felicidade” pôde ser tomada não como ideologia, mas como antecipação utópica. A partir de então não só as contradições do país afloram com violência, como o mercado de bens simbólicos, em consonância com uma sociedade

impactada de alto a baixo pelos desígnios do lucro, assume um protagonismo que tornará a autonomia estética um valor cada vez mais estranho à lógica social.

\*\*\*

A aplicação dos parâmetros bossanovistas a outros gêneros populares além do samba, bem como a ampliação do leque temático da bossa, que foram acima referidas às transformações que a sociedade brasileira enfrentou naquele período, podem igualmente ser compreendidas a partir de uma mirada predominantemente estética. Como vimos, a bossa nova apresenta um conjunto eficaz de procedimentos que atuam no sentido da equalização e interpenetração funcional dos parâmetros musicais. À medida que esses procedimentos se cristalizam, a bossa tende à caricatura de si mesma que a *musak* consagrou. O que pode nos livrar desse retrocesso é a compreensão dos dinamismos intrínsecos bossanovistas, de modo que, pela transformação dos aspectos exteriores do gênero, mais nos aproximemos de seus processos íntimos. Se a bossa nova apresentou novas formas de estilizar o samba, a própria economia artesanal sugere a aplicação desses recursos a outros gêneros e demandas expressivas, independente de solicitações de outra ordem. Ao contrário de parcela importante da crítica, para quem a tropicália teria retomado a linha evolutiva da bossa interrompida pelo desvio “nacionalista”, o que aqui sustento é que os desdobramentos da bossa nova ocorreram em atendimento à sua própria dinâmica, e é o tropicalismo que romperá com aspectos fundamentais da “linha evolutiva clássica”, como veremos adiante.

Os compositores que lideraram a ampliação dos paradigmas da bossa foram historicamente associados à orientação política denominada “nacional-popular”. Sendo assim é necessário algum esclarecimento sobre essa concepção, e recorreremos para isso aos apontamentos de Marcos Napolitano:

Para Gramsci o “nacional-popular” estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o “provincial-dialetal-folclórico” e os elementos comuns à civilização à qual pertenciam a formação social específica. Gramsci pressupunha um “contínuo intercâmbio” entre a “língua popular” e a das “classes cultas”, ponto de apoio da cultura nacional-popular que visava, no limite, fundamentar a contrahegemonia e selar uma aliança de classes progressista. Conforme suas palavras: “Todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ‘ida ao povo’, se ocorreu uma fase de ‘reforma’ e não apenas de ‘renascimento’ (cultural)” (NAPOLITANO, 2001, p.6).

Posso reconhecer afinidades entre o nacional-popular assim definido e a produção dos principais compositores da MPB nascente. Mas, nos termos enunciados, essa cultura só vicejou no programa do Partido Comunista Brasileiro (PCB) ou nos manifestos do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). É equívoca a ideia de que os músicos da época fizeram da arte um meio para que fins políticos fossem atingidos; ao menos isso seguramente não é verdade para a maioria dos casos mais representativos. Mesmo Geraldo Vandré afastou-se das proposições do CPC, alegando que “arte não é panfleto”. De fato, a arte não é política na medida em que explicita ideias políticas, mas na medida de sua autonomia, do que as obras mais relevantes do período dão testemunho. Mesmo os autores que passaram a se dedicar a modalidades de samba anteriores à bossa o fizeram sem renunciar às conquistas técnicas e aos procedimentos de estilização recém incorporados à canção popular, e o mesmo é verdade quanto ao tratamento dado a batuques e gêneros nordestinos. O próprio teor estético da bossa nova favoreceu a incorporação de novos materiais à canção popular, facultando a exploração artística de gêneros ainda não moldados pelos padrões radiofônicos. Os novos recursos então mobilizados favoreceram o desenvolvimento estético de formas populares que, sem isso, permaneceriam isoladas da modernidade.

A produção pós-bossanovista qualificada tem, efetivamente, no elo com as tradições populares a sua centralidade, bem como lhe são característicos “o ‘contínuo intercâmbio’ entre a ‘língua popular’ e a das ‘classes cultas’”. Se este intercâmbio pode contribuir para o diálogo interclasses com vistas a um pacto por condições políticas mais favoráveis, a arte não o propicia por meio de um propósito utilitário, mas atendendo a seus próprios dinamismos.

A evocação do universo popular é característica da canção que se esboça a partir de gêneros tradicionais. Isso não quer dizer que se interditem concepções de outra ordem, como as que o Tropicalismo viria a introduzir, sobretudo por meio de um pendor construtivo que se afasta da expressão coloquial; mas tampouco é razoável que se vincule o simples uso do material popular ao utilitarismo político desta ou daquela natureza. Como vimos no capítulo anterior, a adesão às matrizes populares representa florescimento e não retrocesso se promove a atualização do dado tradicional de modo a responder aos desafios do tempo presente. A crítica tropicalista tende, nesta como em outras questões, a fazer do espelho de Narciso seu critério.

Os artistas mais importantes da MPB nascente, iluminados pelo paradigma bossanovista, buscaram ampliar as possibilidades da canção popular, com maior ou menor êxito conforme o caso. As estratégias de que se valeram possuem especificidades tão salientes que qualquer generalização tende a conturbar, mais que esclarecer. Passo, portanto, a um rápido exame dos caminhos que os criadores relevantes trilharam no decorrer do processo inicial de configuração estilística da MPB.

**Carlos Lyra:** em 1962, Lyra já havia estabelecido as bases de uma canção receptiva às inquietações políticas da época, mas aberta sobretudo à inclusão de elementos e temáticas do samba tradicional em um quadro estilístico que ainda era, basicamente, o da bossa nova. Resultado interessante dessa aproximação, “Quem Quiser Encontrar o Amor” (Lyra-Vandré) apresenta um alto teor de africanidade para o contexto da época, sem prejuízo do refinamento da expressão. Já “Influência do Jazz” (Lyra) é modelo do mais puro humor musical; sua efetividade vem do laço íntimo entre o texto e os acontecimentos musicais, num jogo de correspondências e ambiguidades que sublinha a fina autoironia da canção. A “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas” se vale de elementos temáticos recorrentes no período: o “fim do carnaval”, com a volta à pesada rotina de injusto sofrimento; o “dia que virá”, isto é, a antecipação das alegrias de um futuro que trará a superação dos atuais entraves; o poder transformador do ato de cantar; e o “retorno às alegrias de um passado perdido”, representado aqui pela lembrança dos “antigos carnavais”. O peso desses tópicos de uso quase formular, entretanto, não é capaz de turvar a beleza melódica que transfigura as imagens um tanto gastas em expressões de valor estético. Carlos Lyra ampliou os parâmetros da bossa com a mesma sensibilidade que fez dele o seu maior melodista.

**Sérgio Ricardo:**

A obra de Sérgio Ricardo está permeada de momentos inventivos: a estilização dos ruídos industriais em “A Fábrica”; a utilização original da percussão em “O Tamborim”; as distorções cromáticas a que submete o dobrado “A praça é do Povo”; e os desdobramentos inusitados de muitas de suas melodias, como em “A Vizinha” e “Beto Bom de Bola”. Mas talvez suas contribuições mais significativas venham da estilização de fontes folclóricas primárias, das quais soube extrair obras de grande força, como “Barravento” e “Bichos da Noite”, sem mencionar algumas extraordinárias canções de seu quase ignorado álbum de 1973 (**Sérgio Ricardo**), como “Deus de Barro”, “Sina de Lampião”, “Beira do Cais” e “Calabouço”, esta última com um dos refrões mais

pungentes do cancionero popular. Dotado de sólida formação musical, Sérgio nem sempre foi capaz, entretanto, de encaminhar a contento as ousadias formais que propunha. Considerado um dos músicos mais “engajados”, exercia esse compromisso pela atenção à temática popular, recorrendo por vezes à oposição entre carnaval e cotidiano frustrante, sem chegar, entretanto, à canção de protesto *stricto sensu*. De todo modo, sua obra atesta o vigor expressivo do material popular e é por essa via, sobretudo, que se afirma sua dimensão política.

**Elis Regina:** Elis esteve no centro do processo de ampliação do público da música popular intelectualizada que, partindo do culto quase esotérico da bossa nova, cresceu com os grandes shows universitários realizados em São Paulo, vindo a explodir com o fenômeno televisivo do programa “O Fino da Bossa”, que estreou em maio de 1965 na TV Record. Nesse processo, a bossa aproximou-se do samba tradicional e de estilos menos intimistas, como o samba-jazz. Esse estilo floresceu a partir da filtragem dos elementos da bossa nova por grupos instrumentais como o conjunto de Oscar Castro Neves, o Sexteto Sérgio Mendes e os numerosos trios surgidos à época. Elis, que havia sido uma pretendente ao posto de nova Celly Campello e que tinha em Ângela Maria uma referência fundamental, empenhou seu talento e carisma na adaptação para o ambiente pós-bossa nova de um estilo de interpretação mais efusivo, que foi bem recebido pelo público ampliado da nascente MPB, para quem a cantora tornou-se uma referência central, sobretudo depois que foi escalada para comandar, ao lado de Jair Rodrigues, o “Fino da Bossa” na TV. Figura máxima do samba-jazz, Elis passou a atrair críticas contundentes, sobretudo de artistas simpáticos ao ideário tropicalista que então se esboçava. Seu estilo de interpretação era considerado atrasado, remetendo ao contexto cultural anterior à bossa. Já observei que o volume da voz, por si só, não se constitui em critério de avaliação da performance; é preciso compreender como esse dado se qualifica no conjunto das forças em jogo no interior de determinada obra. Hoje constatamos que Elis estava buscando as melhores formas de atualizar a riqueza interpretativa de cantoras extraordinárias como Dalva de Oliveira e a própria Ângela; ao longo dessa trajetória, passaria de jovem estrela muito talentosa à condição de artista extraordinária, ícone superlativo da canção popular. Mas, no decorrer do processo, foi por vezes merecedora das críticas que recebeu. Seu disco **Samba Eu Canto Assim** (1965) representa tudo que o samba-jazz poderia oferecer de pior: sofisticação disfuncional, subserviência a fórmulas mal assimiladas, interpretações esvaziadas por mal-vindas demonstrações de virtuosismo.

Em “Elis” (1966), entretanto, já se observa alguma melhora. Quanto aos discos gravados com Jair Rodrigues (os três volumes de **Dois na Bossa**), entre bons e maus momentos, o certo é que consolidam a aproximação entre a bossa e o samba, que foi decisiva para a configuração da moderna MPB.

**Chico Buarque:** como Elis, Chico deve parte de sua grande popularidade a ter atualizado referências musicais do passado (no caso, o samba noiesco) para o contexto pós-bossanovista. Com isso ampliou o público da canção popular renovada e projetou-se como um dos maiores vendedores de discos do país. Sua imagem televisiva caiu nas graças da audiência, o que, somado à atratividade de sua obra, conferiu-lhe uma projeção ainda maior. Os três primeiros discos que lançou antes do exílio voluntário são os que nos interessam no momento, e, como são trabalhos com características semelhantes, podemos apreciá-los em conjunto. Chico revelou-se desde o início um sambista hábil, com trânsito desembaraçado por todos as variantes do gênero. Sua obra foi a decisiva demonstração de que o samba tradicional não apenas teria sobrevivido à bossa nova, mas que, valendo-se dos recursos desta, poderia voltar à cena com vigor renovado. Sem ser musicalmente capaz de voos tão altos como os de Edu Lobo ou Tom Jobim, nem por isso as melodias de Chico se reduzem a “veículos” para suas letras, ao contrário: o caráter pregnante e envolvente de seus contornos melódicos, apoiados em harmonias bem conduzidas, foram sempre um ponto forte de sua produção; mas é certo que é pelo estabelecimento de relações profundas e inextricáveis entre música e texto que Chico se eleva à condição de virtuose da canção popular.

Se a bossa nova concebe objetos-ícones que condensam os estados afetivos do eu lírico, na obra de Chico o sentido usualmente se adensa a partir da narrativa de uma situação ou acontecimento: assim, a fugacidade da canção é ilustrada pela banda que passa e deixa quem a ouviu na mesma condição de antes; o sofrimento cotidiano, que o carnaval só falsamente atenua, pela mulher que se recusa a parar de sambar; e a crônica da destruição das antigas sociabilidades, pelo homem que samba sozinho na rua enquanto seus companheiros se agrupam em torno da TV. Esse caráter narrativo das letras de Chico foi mais uma das razões de sua grande popularidade.

Outro aspecto importante da poética do compositor é a exploração artística da linguagem coloquial: “quem te viu, quem te vê”, “qual o quê”, “que papel!”, “não dê na vista”, são expressões cujo uso sensível exemplifica o empenho em destacar o lirismo latente na expressão oral. A valorização estética da expressão popular, tanto na palavra

quanto na música, não é ato sem valor intrínseco, mas fundamentado na percepção da potência estética dessas expressões, e a obra do jovem Chico Buarque presta um testemunho eloquente da consistência dessa posição.

**Geraldo Vandré:** Que Vandré é o compositor brasileiro de protesto *par excellence*, isso todo mundo sabe. Já a informação de que seus discos são musicalmente muito bem cuidados pode surpreender a alguns. Em **Hora de Lutar** (1965), por exemplo, temos arranjos de Erlon Chaves, parcerias com Carlos Lyra, Baden Powell e Moacyr Santos, além da versão de Vandré para “Sonho de Um Carnaval”, de entremeio aos versos exortativos do compositor. Mas não é só: os tropicalistas viriam a desenvolver uma técnica de composição influenciada pelos Beatles, que consiste na concatenação de acordes maiores em relações inusitadas, e que seria a base de obras importantes do movimento, como “Alegria Alegria” (notadamente na introdução), “Domingo no Parque” e “Divino Maravilhoso”; pois as buscas de Vandré por uma harmonia mais afeita às referências populares o levaram a adiantar-se em alguns anos com relação à tropicália, como as canções “Ladainha” e “Companheira” o demonstram. Vandré presidiu ainda a formação do Quarteto Novo, cujas concepções impactaram a música instrumental brasileira. Segundo Sérgio Ricardo,

(...) [criou-se] o Quarteto Novo, sob a direção inicial de Geraldo Vandré, o primeiro a traçar os rumos estéticos daquela união de músicos, identificados com a proposta de representar um Nordeste novo, político, harmônico, aos moldes modernos. Foi o primeiro grupo de músicos competentes que, sob a regência e arranjos de Théo de Barros, mais a versatilidade regional e o talento musical de Hermeto, além do domínio da viola de Heraldo e a percussão de Airto, conseguiu dar amplitude à música nordestina, executada no melhor padrão da música contemporânea, às vezes aleatória, dando a ver aos preconceituosos elitistas que o baião também podia entrar na roda sem dever nada. E mais: com um caráter reivindicatório em suas letras de cunho político (SÉRGIO RICARDO, 1991, p.110).

Veja-se que o ideário assumido por Vandré implicou não só em exortações e engajamento, mas na busca por uma expressão musical brasileira de alta qualidade, atenta às possibilidades estéticas dos gêneros regionais. O Quarteto Novo acompanhou Vandré nos LPs **5 Anos de Canção**, e em **Canto Geral**, seu último trabalho antes do exílio, que considero sua obra mais importante pelo grau de adequação alcançado entre o estilo de interpretação, a concepção dos arranjos e as intenções do texto. O disco conta ainda com

a participação do ótimo grupo vocal Trio Marayá, que aproxima a sonoridade de Vandré do *Nuevo Cancionero Latinoamericano*, movimento de protesto que procurava se articular em todo o subcontinente. Conjugando a guarânia à moda de viola, a sofisticação musical ao material bruto, e a poética engajada à expressão regional, **Canto Geral** demonstra que não há óbice a que canções carreguem mensagens políticas, desde que estas se articulem à forma no sentido da realização estética da obra.

**Baden Powell:** músico de formação consistente, Baden destacou-se pelo violão vigoroso, associando os recursos da escola clássica à vitalidade rítmica da música popular brasileira. O uso artístico do ruído e a utilização das cordas soltas são aspectos de seu violonismo que foram amplamente generalizados. Sua influência se estende sobre gerações, incluindo artistas do porte de Egberto Gismonti, Edu Lobo, Raphael Rabello e Yamandu Costa. Mas talvez sua obra prima seja um LP lançado por um pequeno selo, mau gravado mesmo para os padrões da época, com erros de execução e interpretado por um cantor amador chamado Vinícius de Moraes.

**Os Afrosambas**, álbum de Baden e Vinícius lançado em 1966, é uma coleção de peças inspiradas na musicalidade afro-baiana. A obra concilia a melódica modal com os batuques de terreiro, e as texturas complexas do violão com o samba duro, de raízes africanas à mostra; o resultado surpreende e por vezes mesmo espanta, como no refrão do “Canto para Yemanjá”, de sobrenatural beleza. O procedimento composicional adotado não é a estilização do material popular, mas a criação de peças impregnadas das características desse material que, libertas da funcionalidade ritual, atualizam o mana como expressão estética. A estilização propriamente dita ocorre depois, por meio do arranjo que ressalta as virtudes latentes da canção. Frutos desse procedimento, **Os Afrosambas** reafirmam as potencialidades expressivas do material popular, inclusive os mais intocados pelas conquistas da modernidade, suscitando a imagem de um tempo que se volta sobre si mesmo, em que o arcaico se torna relevante para a decifração dos enigmas contemporâneos.

**Edu Lobo:** raramente um músico teve um projeto tão claro e soube efetivá-lo tão bem quanto o jovem Edu Lobo. Inspirando-se no programa que Mário de Andrade propôs no **Ensaio**, de exploração do material popular com vistas à formação de uma música erudita de caráter nacional, Edu não rearmoniza ou adapta gêneros folclóricos, mas procura interiorizar seus traços e procedimentos distintivos, para só então dedicar-se à livre criação de obras de cunho regional. Sua técnica composicional permite que

melodia, harmonia e demais elementos sejam pensados em suas implicações mútuas desde o primeiro impulso criativo, o que confere densidade estética a suas canções.

A crítica tropicalista protestou contra o que lhe parecia um excesso de jangadeiros na obra de Edu, interpretado como apego a ilusórias intenções políticas. Como foi dito acima, é natural (embora não obrigatório) que uma canção *popular* inclua em suas narrativas personagens e ambientes *populares*, sem que por isso devam ser atribuídos fantasias revolucionárias ou propósitos exortativos a seu autor. A temática popular na obra de Edu, conjugada à introjeção dos valores artísticos dos gêneros tradicionais, é mais um gesto no sentido da autonomia da obra do que expressão de uma demanda que lhe seja alheia.

Insinuações contra as harmonias sofisticadas do compositor, tendo-as como complicação inútil ou uma espécie de fetiche “nacional-popular”, também aparecem aqui e ali. É certo que complexidade harmônica nem sempre implica em ganho efetivo, e que múltiplas estratégias podem ser mobilizadas para a confecção de uma obra de qualidade; mas a crítica que simplesmente se volta contra a ampliação do discurso harmônico é obscurantista e encarna em sua irreflexão as forças dominantes de uma sociedade que se opõe com zelo crescente a todo gesto que escape à lógica de seu funcionamento. A obra de Edu testemunha o impacto do artesanato harmônico na criação de novos caminhos para a canção popular, ampliando as possibilidades formais e a riqueza da expressão.

Devido a sua consistência estrutural, economia de meios e transparência da textura, a obra do jovem Edu Lobo mobiliza a atenção do ouvinte para as sutilezas de sua construção, constituindo-se numa espécie de música popular brasileira de câmara. Naturalmente o mercado musical se tornará mais e mais impermeável à criação artisticamente relevante; daí a desatenção crescente à produção de um dos maiores artesãos da nossa canção popular.

**Sidney Miller:** o fato gritante sobre Sidney Miller é o esquecimento quase completo de seu nome e sua obra. Entre as causas dessa indefensável lacuna podem até ser incluídas sua ausência de carisma e extraordinária timidez, mas nunca a qualidade de sua produção, que se destaca mesmo na comparação com as grandes figuras da época

Sidney foi um dos mais articulados dentre os compositores que estiveram em evidência durante a “era dos festivais”. Percebendo que o meio musical se estruturava em consonância crescente com a lógica do mercado, Miller propunha como solução possível

a afirmação de uma “linha pessoal de trabalho” que, conciliando qualidade e comunicabilidade, se colocasse como contraponto às injunções da indústria.

Sidney foi um artesão minucioso, tão atento às rimas internas como às sutilezas harmônicas. À vontade nas várias modalidades do samba, o compositor se dedicou também ao choro, além de buscar inspiração em cantigas de roda. Seu estilo se assemelha ao de Chico Buarque, e talvez essa seja a principal razão de seu esquecimento. Não que Sidney fosse um imitador ou epígono; não só o jovem compositor dispunha de muitas das mesmas virtudes que a crítica sempre atribuiu a seu famoso colega, como era capaz da realização de obras tão interessantes quanto estranhas ao universo buarquiano, como “O Circo”, “Maravilhoso” e “É Isso Aí”. Mas a proximidade estilística com a figura ofuscante de Chico pode ter condenado injustamente Miller ao destino dos medíocres. Cabe à crítica contemporânea corrigir o erro, concedendo o reconhecimento à altura de sua relevância.

\*\*\*

*Foi como tinha de ser: o bruxo de Juazeiro, homem de brilho intenso, monumental, glorioso redentor da língua portuguesa e excelso violador de nossa imobilidade social, cultuado mesmo na capital do império sob o título de “João Gilberto, the Divine”, pois bem, este ser inteiramente aberto ao Ser, mais louco que os loucos e mais lúcido que os sãos, com um mero gesto musical livrou-nos do atraso em que jazíamos mergulhados, fazendo emergir do mito das raças tristes uma nação poderosa, capaz de subjugar o mundo por meio da potência graciosa de sua canção popular, descortinando assim um futuro em que esta terra cumpriria enfim seu ideal. Porém sempre há um porém: jovens perdidos, cooptados por doutrinas populistas eivadas de um inconfessável viés autoritário, insistiam em revestir nossa arte e nossa terra do mais encruado provincianismo, propagando fundamentalismos telúricos, imperativos éticos, harmonias sofisticadas e outras bizarrices. Eis que todo o tenebroso esplendor joãogilbertiano se punha em risco, à medida que as notas dissonantes se integravam ao som dos imbecis. Mas tamanho retrocesso não poderia ser tolerado por nossas divindades tropicais. Se o Verbo encarnado bossanovista não comovera as gerações dos ímpios, regozijai-vos, pois foi-nos enviado o seu profeta: sétimo filho da sétima filha de uma poderosa babalorixá, Caetano Veloso veio recolocar as coisas nos eixos, liderando-nos à conquista de um lugarzinho ao sol nos competitivos mercados globais. É certo que*

*sua trajetória foi, a princípio, repleta de mazelas e incompreensões. Todos se recordam do patético espetáculo da esquerda retrógrada e ululante durante as participações do jovem Mestre e seus amigos nos grandes festivais. Mas acontece que a verdade não pode ser calada com questões de ordem: a lucidez do astro, o vigor de seu engenho & arte, bem como (last but not least) o magnetismo pop de sua cabeleira entregue à própria crespidão, arrastou atrás de si a mais fina intelectualidade, os mais ousados artífices e a mais desbundada juventude. Coadjuvado por uma turminha boa, Caetano rompeu com os códigos e canais vigentes, desmantelou os arcaísmos nacionaloides e, desde meados dos anos 1970, assumiu protagonismo incontestado na canção popular brasileira, da qual domina todas as dicções. Sua acentuada pulsão de vida desembaraça o fluxo natural da cultura e, se suas obras se aproximam dos padrões da indústria, isto não se dá jamais por submissão a estes (embora o mercado, como todos sabem seja uma realidade incontornável), mas unicamente por seguir os impulsos naturais de sua poética.*

O parágrafo acima não pretende, por óbvio, desancar o tropicalismo recorrendo ao sarcasmo, o que em nada contribuiria para elucidá-lo. Basicamente um apanhado de citações literais que pretendiam ser tomadas a sério, o trecho procura oferecer uma amostra do quanto a linguagem mítica permeia os discursos do movimento, sobretudo os de Caetano Veloso, sua liderança intelectual, mas estendendo-se, em maior ou menor grau, a muitos de seus adeptos, inclusive na esfera acadêmica.

A mirada mítica teria ganho importância para Caetano a partir de sua compreensão (muito discutível) de determinada cena de **Terra em Transe**, a célebre película de Glauber Rocha, que lhe pareceu apontar para a “morte do populismo de esquerda”, aqui entendida como a perda da esperança no povo trabalhador como agente de transformação histórica. A esse respeito manifesta-se o compositor:

(...) era a própria fé nas forças populares — e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo — o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências. Nada do que veio a se chamar de “tropicalismo” teria tido lugar sem esse momento traumático. O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava (VELOSO, 1998, p.68).

Em resposta a essas considerações, Roberto Schwarz assinala que

As ausências conspícuas nessa lista de *perspectivas amplas* são a análise de classes, a crítica ao capital e o anti-imperialismo, sem falar no prisma da desmistificação. Assim, salvo engano, a nova liberdade de vistas consistia em deixar de lado os ângulos propriamente modernos ou totalizantes que haviam conquistado o primeiro plano no pré-64, quando teriam sido causa — mas será verdade? — de acanhamento mental. Repitamos que não é o que o livro conta nos capítulos dedicados ao período, nos quais, ao contrário, se vê um momento inteligente e aberto da vida nacional, notável pelo ascenso popular e muito mais livre do que o que veio depois (SCHWARZ, 2012, p.89).

Que a adoção de novas perspectivas para a compreensão das questões nacionais implicou de fato na desconsideração, em grau importante, da dimensão política que as permeia, é atestado por este trecho de uma entrevista concedida por Caetano em 1977:

Na verdade, eu não reconheço no nível político nenhuma superioridade sobre os demais níveis, acho que é apenas uma maneira de pensar e de agir. Até hoje não vi nada que me provasse que esse nível de pensar e de agir seja prioritário ou superior aos outros. Não sei, não consigo ver, sou um artista cujo nível de pensar e de agir não é esse. Um homem pode se dedicar à política e depois mudar por completo de vida, tornando-se simplesmente um pai de família. Está fazendo uma coisa diferente e não quer mais se interessar por política. Pode se interessar por religião e querer ser um santo (VELOSO in FERREIRA, 1977).

No capítulo anterior desta tese propus, em contraponto às posições de Adorno e Horkheimer, uma compreensão do mito como possível fonte de esclarecimento, inclusive na contemporaneidade. Lembremos, entretanto, que assinaléi ser incondicional que este seja “passível de diferenciação e escrutínio, tanto à luz da razão quanto de seus próprios desenvolvimentos e funcionalidades”. O movimento de abandono da análise das estruturas sociais empreendido por Caetano torna-se assim aprioristicamente suspeito.

A imersão do compositor na apreciação mítica dos problemas da sociedade brasileira é fundamental para compreendermos suas posições um tanto peculiares com relação à arte, ao mercado e ao país. Mas creio que será proveitoso darmos um passo atrás, examinando as objeções levantadas pelo tropicalismo e seus entusiastas à produção dos compositores da nascente MPB, a quem recém dedicamos nossa atenção. Essa questão me parece especialmente importante por entender, como Marcelo Ridenti, que só se compreende o tropicalismo como oposição à assim denominada cultura nacional-popular, que nortearia a práxis dos cancionistas da época.

O primeiro ponto diz respeito à “folclorização”, isto é, à utilização de material popular ainda não normatizado pelo circuito comercial da canção. No tom polemista que caracteriza suas intervenções no debate sobre música popular, Augusto de Campos aborda esse tópico nos seguintes termos:

Da onda de protesto e de Nordeste aproveitaram-se, porém, os expectantes adversários da bossa nova para tentar mudar o curso da evolução da nossa música, com a conversa de que a bossa-nova não era entendida, se distanciava do ‘povo’ etc. Em suma, com essa espécie de ‘má consciência’ e a pretexto de protesto, ameaçavam dar a ordem de retirada, propunham o ‘eterno retorno’ ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico. Preparava-se o terreno para voltar àquela falsa concepção ‘verde-amarela’ que Oswald de Andrade estigmatizou em literatura como ‘triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas’, àquela ideologia artística que se dispõe a promover e exportar, não produtos acabados, mas matéria-prima, a matéria-prima do primitivismo nacional, sob o fundamento derrotista de que “o povo” é incapaz de compreender e aceitar o que não seja quadrado e estereotipado (CAMPOS, 1974, p.61).

É certo que a descrição de Augusto, quase caricata, de forma nenhuma se aplica à melhor produção “nacionalista”, valendo no máximo para as formas mais degeneradas de samba-jazz. Já Caetano fala na recusa de “exotismos regionais” (uma bandeira de Mário de Andrade, diga-se) e em seu desgosto com as “composições pretensiosas a partir de escalas nordestinas”. Em relação a este assunto vem ainda a propósito uma de suas frases de efeito: “nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas” (VELOSO in CAMPOS, 1974, p. 159).

O “exótico” torna-se um problema (e aqui me valho das concepções andradianas) quando não se integra à linguagem musical, destacando-se pelo frisson provocado por sua estranheza. Nestes termos, deve ser recusado onde quer que se encontre, mas definitivamente não é frequente na produção que ora examinamos. De todo modo a eventual desqualificação não deve incidir sobre o material “exótico” em si, mas sobre o modo como este é apresentado. Quanto ao comentário sobre as composições “pretensiosas”, possivelmente uma referência à obra de Edu Lobo, creio que se relaciona, por um lado, com a forma com que Caetano ouve João Gilberto, por ele referido como “desenhador das formas refinadas e escarecedor das elitizações tolas que apequenam essas formas” e, por outro, ao paradigma da canção comercial, ao qual o compositor não tardaria a se adaptar. “Pretensiosa” seria talvez, na concepção de Caetano, a composição que busca legitimar-se por meio de sofisticacões que acabam por desfavorecer o melhor rendimento do material popular; seria esse diagnóstico aplicável a toda e qualquer criação

que extrapole os padrões bossanovistas, independentemente da configuração de suas forças internas? Deveria a música popular recusar qualquer desenvolvimento que lhe seja “exterior”, isto é, diverso de uma certa concepção evolutiva, sob pena de perder-se de si? São questões a que o tropicalismo não se ocupou em atender de maneira sistemática.

Quanto à crítica do compositor à “folclorização do subdesenvolvimento”, isto é, a alegada remissão à esfera da especificidade regional, a um certo “sabor local”, do que seria meramente um déficit civilizatório, entendo que se associa à valorização da “competitividade” que Caetano abraçou a partir de certo momento e que guarda, em sua concepção, estreita relação com um movimento de “atualização” com relação ao pop internacional. O artista mirava a feitura de um “produto internacionalmente inatacável”; essa ambição seria, segundo os tropicalistas, um de seus principais pontos de contato com a bossa nova. Vale a pena confrontar esse ideário com a avaliação do cinema de Glauber feita pelo mesmo Caetano: “via-se na tela o próprio desejo dos brasileiros de fazer cinema. Não era o Brasil tentando fazer direito (ou provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos” (VELOSO, 1998, p.65). Temos aqui o delineamento de uma outra linha de ação, não avessa à informação estrangeira, mas seguramente mais autônoma em relação aos critérios do mercado internacional, e em cuja proximidade podemos situar também os compositores “nacionalistas”. De todo modo, é certo que o tropicalismo contribuiu, a médio prazo, para o alinhamento da produção brasileira com as demandas do mercado global de música popular.

Outra crítica ligada ao tema “folclorização” é a da alegada desatenção para com as realidades do mundo moderno, urbano e capitalista. Nesse ponto do debate, a Jovem Guarda foi frequentemente invocada com a intenção de ressaltar o “atraso” da corrente “nacional-popular”:

Foi nesse estado de coisas que chegaram a jovem guarda e seus líderes Roberto e Erasmo Carlos para, embora sem o saber, evidenciar a realidade e o equívoco. Para demonstrar que, enquanto a música popular brasileira, como que envergonhada do avanço que dera, voltava a recorrer a superados padrões e inspirações folclorísticos, a música estrangeira também popular, mas de um outro folclore não artificial nem rebuscado, o “folclore urbano”, de todas as cidades, trabalhado por todas as tecnologias modernas, e não envergonhado delas, conseguia atingir facilmente a popularidade que a música popular brasileira buscava, com tanto esforço e tamanha afetação populística (CAMPOS, 1974, pp.61-62).

Júlio Medaglia, regente que integrou o grupo Música Nova, manifestou-se no mesmo sentido:

Enquanto a turma de ‘O Fino da Bossa’ entrava em pânico, motivada pela queda de prestígio, os meninos da ‘Jovem Guarda’ apresentavam-se cada vez mais à vontade, sem lançar mão de nenhuma peripécia vocal. (...) Se formos realmente coerentes, chegaremos facilmente a conclusão de que as interpretações de Roberto Carlos são muito mais despojadas, mais ‘enxutas’, e, por incrível que pareça, aproximam-se mais das interpretações de João Gilberto do que os gorjeios dos que se pretendem sucessores do ‘bossanovismo’ (MEDAGLIA, 1974, p.120).

Em ambos os excertos, o suposto populismo dos compositores ‘nacionalistas’ é atribuído não ao engajamento político, mas à sua “verdadeira” motivação: o desejo de sucesso. É também igualmente ressaltada a “naturalidade” dos jovem-guardistas, que assumem sem maiores dilemas os traços condicionantes da música de seu tempo. E chegamos mesmo à aproximação, feita por Medaglia, entre o gesto “espontâneo” e inculto e o sumo refinamento. Será que, numa maravilhosa enantiodromia, os opostos se conjuram? Ou seriam as forças vivas do mercado aptas a suscitar equivalências estéticas insuspeitadas?

A criação da Jovem Guarda por iniciativa da agência publicitária Magaldi, Maia & Prosperi é um marco no desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, representando um novo patamar de controle sobre as várias etapas de produção. Contando com um programa de grande audiência na TV, o “movimento” foi concebido para impulsionar as vendas de uma ampla gama de produtos destinados ao mercado jovem. Esse processo sobremodo heterônomo deixou por óbvio suas marcas no dado propriamente musical; tanto música como letra são extraordinariamente simples – para não dizer simplórias – para não dizer indigentes – ficando a “novidade” por conta dos timbres elétricos (sobretudo da icônica guitarra). O ritmo regular e a temática dos encontros e desencontros amorosos enquadram um desfile de imagens pobres, melodias inexpressivas e arranjos para lá de padronizados. O vazio musical é preenchido pelos mecanismos de identificação e pela figura do intérprete, o ídolo que catalisa projeções e as transforma em desejo de consumo.

Com tudo isso, a Jovem Guarda encontrou entusiásticos defensores. Para Luiz Tatit,

Esse espírito de modernidade consubstanciado na mentalidade mercadológica, unívoca e consensual, que regia a produção musical daqueles jovens, acabou por propiciar um trabalho espontâneo, livre e belo. Afinal, tendo o mercado cultural como finalidade última das composições, não havia conflito com relação à natureza das obras e nem preconceito com gêneros e estilos. O êxito das canções na TV, no rádio e sobretudo nas vendas de disco era a única meta claramente estipulada. O meio mais fácil de atingi-la era a assimilação do gesto universal da música jovem (iniciado com o rock'n'roll e vivendo a fase iê-iê-iê) que, dispensando a formação histórica, intelectual e teórica de seu público, lançava uma canção, aparentemente imediatista, mas muito bem concebida para atingir um gosto desprevenido e disponível às excitações orgânicas e passionais, ao mesmo tempo simples e pungentes (TATIT, 2012, p.187).

Para Tatit, como vimos, o mercado seria o lugar da liberdade e da beleza, apesar de suas flagrantes injunções. Coercitivos seriam, decerto, os valores humanos e artísticos que contradizem um arranjo social em que as relações se pautam pelo utilitarismo, a gratuidade se dispersa nos desígnios do lucro e os gestos dissonantes são consagrados ao vazio. A celebração da jovem guarda entoada pelos intelectuais tropicalistas, estejam ou não conscientes disso, é basicamente a celebração do mercado e, mais especificamente, da conquista de um novo patamar de organização pela indústria cultural no país.

Ainda em defesa da jovem guarda, Tatit lança mão de um interessante argumento: o rock, em suas múltiplas variantes, seria um “espaço de recuperação constante dos estímulos primitivos da canção”, necessário como contraposição à tendência, identificada pelo autor, de maior sofisticação da obra popular:

A tendência da canção, como de resto de toda música popular, é tornar-se cada vez mais abstrata à maneira do progresso nas artes eruditas (a bossa é o melhor exemplo brasileiro). A música jovem detém, assim, o espaço reservado à revitalização do corpo, da paixão e da figura enunciativa contra todo refinamento purista que se distancia das novas gerações (TATIT, 2012, p.190).

Minha compreensão é de que a cultura pode, assim como a canção, se sofisticar, oferecendo novos caminhos de realização aos impulsos básicos que o rock contemplaria. A sublimação das energias vitais suscitada pela arte é destacada sobretudo por Vigotsky, que a compreende como componente decisivo da experiência estética. Nas obras que se valem de estratégias de mobilização corporal, é preciso portanto observar em que sentido são direcionadas as energias que mobilizam. Quanto a isso, o teor de inventividade é

aspecto decisivo, e o déficit da jovem guarda nesse quesito é gritante. É preciso reafirmar que a banalidade é indesejável em toda e qualquer modalidade de obra popular.

A MPB nascente tem sido ainda acusada de xenofobia. A recusa ao elemento estrangeiro seria atribuível a um nacionalismo simplista, incapaz de separar a justa preocupação com o imperialismo cultural da apropriação proveitosa e autônoma do elemento estrangeiro, apto, potencialmente, a dinamizar a produção nacional. Schwarz, como exposto acima, reconhece ser este um dos equívocos do pensamento de esquerda à época, e acerta ao afirmar que “o influxo estrangeiro — inevitável — tanto pode abafar como trazer liberdade, segundo o seu significado para o jogo estético-político interno, que é o nervo da questão” (SCHWARZ, 2012, p. 59). Quanto a este último ponto saliente que o próprio autor propõe uma atitude “aberta para o mundo”, mas “embebida no contexto local”, o que naturalmente pressupõe a devida consideração das matrizes locais nos diálogos estabelecidos com o mundo exterior. Para Napolitano, a consideração do dado nacional não esteve ausente da reflexão tropicalista. Segundo o historiador,

É importante notar também que os “vanguardistas”, naquele momento, não chegavam a negar o problema “nacional”, como eixo simbólico para a arte engajada. Apenas os termos a partir dos quais era pensada a categoria “nação” se diferenciavam e, por sua vez, determinavam a equação da relação “forma-conteúdo”<sup>171</sup>. Para o campo nacional-popular, mesmo se admitindo a incorporação de uma técnica musical consagrada universalmente (e sendo técnica era vista como neutra), se tratava de afirmar a “nação” sobre um material de inspiração quase autóctone, embora esse fechamento estético, no caso particular da música, nunca tenha sido absoluto. Para os “vanguardistas” tratava-se de operar um “confronto crítico com as diversas tradições culturais que informam o artista”<sup>172</sup>. Mas o dilema “cosmopolitismo” *versus* “xenofobia” sempre foi falso e não corresponde ao efetivo desenrolar do debate estético-ideológico dos anos 60 (NAPOLITANO, 2021, pp.107-108).

Não considero que neste caso, bem como em outros, o ideário de esquerda nos anos 1960 se veja representado claramente na obra dos principais compositores da época. Edu Lobo, ao afirmar seu vínculo com o nacionalismo musical, fazia questão de mencionar a advertência de Mário de Andrade contra a xenofobia; além disso, sua obra era nitidamente permeável às informações do jazz. De resto, quase todos os artistas mais destacados ressaltavam sua filiação à bossa nova, modelo de apropriação autônoma do elemento estrangeiro. Episódios como a “Marcha Contra a Guitarra Elétrica” (1967), embora certamente tributários da mentalidade vigente, além de sobredeterminados por uma série de aspectos circunstanciais, podem ser compreendidos também em sua

oposição aos esquemas industriais de difusão da informação musical mais vazia. Sendo assim, considero altamente fantasiosa a ideia de que Edu Lobo e Chico Buarque não teriam composto seus lindos blues não fosse o “alento desmistificador” da Tropicália, como parece crer parcela da crítica.

Um aspecto ressaltado pelos tropicalistas, e que costuma contar com a anuência mesmo de analistas menos celebrativos do movimento, é o do questionamento à hierarquia musical vigente, que definiria certos gêneros e procedimentos como “inferiores” a outros, mais prestigiados. O tropicalismo postulava a quebra das séries culturais, descompartmentando espaços e viabilizando combinações até então interditas. A esse respeito declarou Caetano:

Uma das marcas da tropicália — e talvez seu único sucesso histórico indubitável — foi justamente a ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade, alcançada com o desmantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação. Essa saudável destruição de hierarquias está na origem do que alguns críticos chatos chamam de ‘complacência cínica pós-60’ (VELOSO, 1998, p.196).

Para José Miguel Wisnik,

O tropicalismo promove um abalo no chão que parecia sustentar a MPB, com vista para o pacto populista e as harmonias sofisticadas, arrancando-a do círculo do bom gosto que a fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial e filtrar a cultura brasileira através de um halo estético-político idealizante, falsamente acima do mercado e das condições de classe (WISNIK, 2004, pp. 180-181).

Ocorre, entretanto, que a bossa nova é estilisticamente muito mais estrita e seletiva em suas referências que a MPB nascente; esta pode inclusive ser caracterizada pela ampliação dos materiais aos quais os parâmetros da bossa poderiam ser aplicados. Lembremos ainda que a estigmatização de boleros e sambas-canções é um fenômeno correlato à ascensão da bossa nova, não da MPB. Além disso, nem os batuques de umbanda, nem os sambas de morro, nem os frevos e cirandas são manifestações típicas da classe média, e tampouco o são a moda de viola épica e o dobrado lírico que dividiram o primeiro prêmio do festival da Record em 1966. Esse conjunto de fatos, que mostram a MPB nascente como promotora da ampliação dos espaços da canção e não de seu fechamento, indica inconsistência da crítica tropicalista que, a pretexto de se voltar contra

a atitude supostamente elitista dos compositores de MPB, age como se procurasse remover os obstáculos conceituais que ainda se interpunham às manifestações mais escancaradas do comercialismo. Não é que a advertência tropicalista seja completamente isenta de verdade: como afirma o próprio Adorno, “em todas as dimensões musicais pode-se encontrar algum elemento característico”, isto é, mesmo os gêneros mais banalizados não estão infensos à eclosão (ainda que de raro em raro) do novo e do significativo. A capacidade de identificar esses momentos é índice de uma escuta não reificada, de uma experiência que não se pauta por rótulos prévios. Mas a confusão entre tornar-se “sensível a virtudes de naturezas as mais diversas” e a mera aceitação do comercialismo mais vazio não é admissível.

Autores importantes como Marcos Napolitano tem dado destaque ao papel da tropicália na ampliação do leque das possibilidades de escuta:

Enquanto legado para a música popular, o Tropicalismo ajudou a incorporar tanto o consumo do material musical recalcado pelo gosto da classe média intelectualizada, tais como o ruído, o *kitsch* e os arcaísmos estéticos colocados lado a lado, na hierarquia de valores e apreciação, aos sussurros e às sutilezas expressivas desenvolvidas pelas tendências mais “modernas” da MPB (NAPOLITANO, 2001, p.226).

Se por “ruído” o autor entende a utilização de recursos da música concreta e eletrônica em uma ou outra faixa dos discos tropicalistas, me parece claro que esses procedimentos nem se disseminaram nem se tornaram parte do repertório do ouvinte médio. Quanto ao “material recalcado pela classe média intelectualizada”, tomemos para análise o álbum **Tropicália** (1968), que inclui duas canções relacionadas a esse quesito: “Coração Materno” e Lindonéia”. “Coração Materno” é uma espécie de pastiche de opereta, com uma letra particularmente tosca, um triunfo kitsch dos anos 1930 na voz de Vicente Celestino, que recebe uma interpretação contida e sincera de Caetano, emoldurada por um arranjo de cordas particularmente feliz escrito por Rogério Duprat. Para Celso Favaretto o resultado é uma paródia que, através da interpretação sensível mas deslocada, “ressalta o grotesco de um tipo de música tida como a expressão do sentimento rural, quando não passa de mera convenção” (FAVARETTO, 2000, p.97). Já Napolitano destaca “o caráter de nostalgia, uso do material musical arcaico, negado pelo ‘bom’ gosto musical, mas presente como reminiscência de uma audiência popular, cada vez mais tangenciada pela ampliação do público consumidor de MPB” (NAPOLITANO, 2001, p.209).

Antes do mais exponho minhas dúvidas: as aspas em “bom” gosto indicam uma crítica aos preconceitos da classe média intelectualizada ou a recusa à possibilidade de uma reflexão propriamente estética? Serão nossos preconceitos que nos impedem de dispor em patamares semelhantes “Coração Materno” e, digamos, “Águas de Março”? Não veem os defensores da “relativização absoluta” do gosto nenhuma injunção das forças de mercado em suas concepções, mas apenas intenções “democratizantes”?

À parte tais questões, entendo que a afirmação de que a Tropicália reincorporou à MPB um repertório recalcado pela hierarquia vigente deve ser muito relativizada. A gravação de “Coração Materno”, longe de reabilitá-la, apresenta-a em uma versão problemática destinada às elucubrações de setores médios instruídos, e não àqueles que poderiam tomá-la a sério. Do mesmo modo “Lindonéia” (Gilberto Gil – Caetano Veloso), um bolero algo inspirado pelos Beatles, abrigando uma letra de composição cubista que alterna fragmentos de discursos que pouco se relacionam entre si, mas que dão pistas do destino da protagonista da canção. Caso algum desavisado amante de boleros se achegue à obra quase certamente será repellido por versos como “despedaçados, atropelados/ cachorros mortos nas ruas/ policiais vigiando” e por aí vai. O mesmo vale para os demais boleros da discografia tropicalista: “Onde Andará” (Caetano Veloso – Ferreira Gullar), em que Caetano parodia interpretações “sentimentais”, e “Tu Me Acostumbraste” (Frank Dominguez), em que a voz, sobre estar em falsete, é eletronicamente distorcida.

Capitaneados pelas concepções de Caetano, os tropicalistas se acercam das canções como que “de fora”, isto é, mais pela percepção intelectual dos elementos postos em jogo e dos significados que vão engendrando entre si do que pelo cultivo dos desdobramentos musicais propriamente ditos. Os gêneros, como o bolero, são transformados em ícones, evocados por seus lugares comuns. O proveito dessa abordagem é um certo desprendimento quanto aos usos e lugares tradicionais do material em questão, o que permite diálogos incomuns com elementos pertencentes a outras séries culturais; daí também a estranheza prevalecer sobre a identificação em relação aos gêneros e seus elementos quando dispostos na corrente do discurso tropicalista – e por isso insisto em dizer que não vejo a real reinserção, por parte do tropicalismo, dos gêneros “recalcados” no seio da MPB. Nesse sentido, Caetano deu uma contribuição bem mais efetiva a essa causa quando compôs os belos boleros “Dom de Iludir” e “Meu Bem, Meu Mal”, gravados por Gal Costa no início dos anos 1980, para não falar de “Você Vai Me Seguir” (Chico Buarque – Ruy Guerra), “Viver do Amor” e “O Meu Amor”, lançados por

Chico Buarque na década anterior, ou da extraordinária leitura que Milton Nascimento faz de “Dos Cruces” (Carmelo Larrea), registrada no primeiro “Clube da Esquina”, ou ainda do célebre metabolero “Dois Pra Lá, Dois Pra Cá”<sup>58</sup>, de João Bosco e Aldir Blanc.

Sobre os compositores “nacionalistas” pairava ainda a acusação frequente de não perceberem o “povo real”: distraídos em suas louvações a sertanejos e pescadores, não teriam captado suas flagrantes limitações (“pois é: as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler. Consultam consultórios sentimentais e querem ser miss Brasil... e se perdem” – trecho da contracapa do álbum **Tropicália**), nem sua inserção no moderno mundo do consumo (“o povo – e aqui podemos dar à palavra povo o seu sentido mais irrestrito, isto é, a reunião das gentes – desmaia aos pés do jovem industrial Roberto Carlos”) (VELOSO, in NAPOLITANO, 2001, p.102). É certo que em algumas canções dos anos 1960 “povo” é um topoi fortemente idealizado, mas não se pode reputar, sem mais, o reconhecimento de virtudes populares como fantasioso. Retomamos aqui a clivagem fundamental entre Caetano e o nacional-popular, ou seja, se as classes exploradas são ou não portadoras das qualidades que as tornariam aptas a protagonizar a transformação social. Mas ao invés de enfrentar essa pendência prefiro reiterar minha posição de que não cabe à funcionalidade política sobrepor-se ao critério estético, sob pena da total descaracterização deste último, e meu entendimento é de que isso não se deu na melhor produção do período. De todo modo, quer se queira ou não, desde que o samba é samba, o povo (com aspas, sem aspas) é de fato o artífice da expressão tradicional que, organizada a partir da sedimentação coletiva do momento transsubjetivo, é um dado central da oralidade, cuja presença na música popular não necessita de justificativas extras.

A crítica tropicalista se aprofunda, apontando a ingenuidade da MPB nascente com relação às estruturas de mercado em que se movia. De fato, até cerca de 1967, o mercado era percebido como um canal relativamente neutro, que deveria ser instrumentalizado para a circulação dos melhores produtos culturais; e no decorrer de certo período, em razão do estágio incipiente em que se encontrava à época a indústria cultural no país, isso pareceu ser verdade. Mas com o tempo veio a percepção crescente e generalizada de que a mediação mercantil tendia a impactar a recepção das obras, amortecendo a contundência estético-política de que seriam porventura portadoras.

Em **Verdade Tropical**, Caetano revela que “Alegria, Alegria” foi concebida como uma espécie de anti- “Banda”, um contraponto à celebre canção de Chico Buarque.

---

<sup>58</sup> Registrado nos álbuns “Elis” (1974), de Elis Regina, e “Caça à Raposa” (1975), de João Bosco.

Mas creio que uma confrontação mais produtiva pode ser estabelecida com outra canção de Chico, “Roda Viva”. As duas obras foram premiadas no Festival da Record de 1967. “Roda Viva”, a despeito do andamento arrastado e do arranjo pesado (embora de boa feitura), destacou-se, além do refrão pregnante, justamente pela reflexão a respeito do poder coercitivo exercido pelas estruturas que presidem a produção e difusão da canção popular sobre as intenções originais dos artistas que se movem entre suas engrenagens. Já “Alegria, Alegria”, uma marchinha algo desajeitada com alguns ingredientes de rock acrescentados posticadamente, valia pela letra: uma sucessão de imagens fortemente visuais repartindo prismaticamente a cena urbana, na qual o protagonista (que nas canções de Caetano costuma misturar-se ao próprio autor) se insere um tanto desarmado, em ambos os sentidos da expressão. À parte um interregno especialmente concebido para inserir a Coca-Cola, ícone máximo da sociedade de consumo, na trama do texto, o eu lírico celebra a disposição de expor-se francamente aos múltiplos estímulos do mundo moderno, e culmina seu discurso com um persuasivo “por que não?”. Temos assim que, enquanto Caetano destaca as novas possibilidades suscitadas pela cultura de mercado, Chico acentua o aspecto da coerção, que as estruturas desse mesmo mercado passariam, cada vez mais, a exercer. Podem não ser posições excludentes, mas uma delas prenunciou, com acurácia bem superior à outra, os desdobramentos posteriores da canção popular no seio da indústria cultural.

Os ataques por vezes violentos dos tropicalistas aos compositores “nacional-populares”, para além das questões ideológicas que embutiam, faziam parte da disputa por um lugar aos refletores. Caetano, embora tenha declarado “apostar numa pluralidade de estilos concorrendo nas mentes e nas caixas registradoras”, concluiu que a ascensão do tropicalismo passava pela “destruição do Brasil dos nacionalistas”, pela “pulverização da imagem do Brasil carioca”. O compositor planejou a ruptura tropicalista como “uma espécie de estratégia de lançamento do grupo baiano”. As motivações pragmáticas ficam ainda mais claras quando o assunto são as críticas dirigidas à Chico Buarque:

Claro que havia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico em nossas atitudes. Quando gravei, em 69, a ‘Carolina’ num tom estranhável, eu claramente queria, entre outras coisas, relativizar a obra de Chico (embora não fosse essa, ali, a principal motivação) (VELOSO, 1998, p.161).

Caetano portanto declara, com a candura dos justos, que gravou a música de seu colega de profissão (embora concorrente direto, ao menos no imaginário tropicalista), com a intenção de “relativizar” sua obra, o que não me parece um incidente de pouca monta. O compositor ainda acrescenta: “É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto. Porque, em princípio, todos os seus apoiadores (que eram virtualmente todos os brasileiros) deveriam nos rejeitar” (VELOSO, 1998, pp.162-163).

Tais afirmações do próprio Caetano são um estímulo à reavaliação do caráter de ruptura assumido pelo espalhafatoso gesto tropicalista, que em certo grau sobrevalorizou suas dissensões com a corrente “nacionalista”, dando caráter de contradição insanável ao que poderia ter se apresentado como diversidade interessante. Nesse sentido é eloquente o episódio, narrado pelo próprio Caetano, da exibição de “Paisagem Útil”, sua primeira obra tropicalista, para o compositor Paulinho da Viola, à época seu vizinho:

Creio que Paulinho — o mais profundo e refinado defensor do samba tradicional carioca — foi a primeira pessoa a ouvir uma canção “tropicalista”: mostrei-lhe “Paisagem útil” logo que a compus e ele, na sua nobreza, viu naquilo algo diferente de tudo, algo de que ele não podia propriamente gostar mas que reconhecia como íntegro em si mesmo, como que pertencente a uma outra dimensão. E ele me disse quase textualmente isso que acabei de escrever, com uma clareza e uma elegância que me desarmaram: como era possível que ele reconhecesse o teor da novidade que havia naquela canção e não demonstrasse nem entusiasmo nem revolta? A reação de Paulinho — um jovem exatamente da minha idade que eu admirava apaixonadamente — me tranquilizou, mas foi como um balde de água fria. Entre “Paisagem útil” e “Alegria, alegria”, eu passei meses ponderando sobre a força do projeto que se esboçava dentro de mim. A firmeza tranquila com que Paulinho reagiu a “Paisagem útil” (que já desde o título — uma inversão de “Inútil paisagem”, o belo samba bossa-nova de Tom Jobim — revelava seu aspecto metalinguístico e paródico) definiu de imediato a posição que ele manteria em relação ao tropicalismo, tanto no seu período polêmico quanto no seu pós-guerra. (...) A reação desapassionada de Paulinho da Viola, se a princípio me intimidou, em pouco tempo revelou-se paradigmática da forma de resistência que a história da música popular brasileira ofereceria ao tropicalismo. Embora não premeditada, essa estreia tropicalista exclusiva para Paulinho da Viola significou uma conversa direta entre agentes da história da nossa música, uma verificação das forças reais que se enfrentariam em futuros embates, ações conjuntas, desacertos e mutirões (VELOSO, 1998, p.77).

A conduta serena de Paulinho perante a novidade tropicalista, que o próprio Caetano informa ter sido a regra entre os compositores da corrente “nacionalista”, mostra que estes, salvo um ou outro caso, não se sentiram particularmente incomodados com o

advento da Tropicália, a despeito de toda a carga crítica de que ela se imaginava portadora.

Não cabe, entretanto, negar que os tropicalistas tenham apresentado um conjunto de proposições estéticas dignas de exame, exame este a que passamos agora, tomando os binômios tradição/vanguarda, arte/mercado e nacional/estrangeiro como eixos orientadores.

**Tradição/vanguarda:** O Tropicalismo formularia suas relações com a tradição por meio da noção de linha evolutiva, que seria o conjunto das forças construtivas que permearia a história da canção popular, compondo um eixo norteador capaz de inspirar as práticas musicais mais consequentes. O conhecimento profundo da tradição seria, portanto, o fundamento de todo esforço de atualização da obra popular. João Gilberto representaria o *turning point* em que a explicitação das melhores possibilidades em jogo teria impulsionado o salto qualitativo capaz de deslocar a música brasileira para um novo patamar. Esse movimento teria tudo a ver com a assunção de critérios estéticos que Caetano considera exemplarmente encarnados na obra de Dorival Caymmi:

Ora, eu vinha sendo, continuaria a ser e ainda sou um caymmiano na ótica de João Gilberto. Achava que em Caymmi a palavra cantada recebia o tratamento mais alto que se pode conceber: sempre espontânea, revelava, não obstante, ter passado por um crivo severo. As canções de Caymmi parecem existir por conta própria, mas a perfeição de sua simplicidade, alcançada pela precisão na escolha das palavras e das notas, indica um autor rigoroso. São o que as canções devem ser, o que as boas canções sempre foram e sempre serão. (...) Tudo em João presta contas a ele: do senso de estrutura à dicção. Esse cultivo da palavra cantada que encontra excelência em Caymmi tal como ele foi ouvido por João é o filtro seletivo da bossa nova: produziu a guinada na música de Tom e na poesia de Vinicius (VELOSO, 1998, pp.154-155).

A Tropicália se punha como herdeira da tradição da bossa nova, ou melhor, como a promotora do resgate de seus valores, distorcidos pelo revisionismo ideológico dos “nacionaloides”. A homologia usualmente alegada como fundamento de tal postulação relacionava-se aos esforços tropicalistas por atingir um nível de tratamento técnico e tecnológico compatível com os parâmetros mais modernos, gestados na seara do pop internacional, com vistas a superar os “folclorismos” e o “subdesenvolvimento” da produção brasileira de então. Assim como a bossa teria elegido o cool jazz, dentre os estilos da época, para informar sua práxis, a tropicália, em um primeiro momento, tomaria a música dos Beatles como orientadora de seus procedimentos.

Intelectualmente os dois gestos podem ser considerados equivalentes, mas estamos no campo das realizações artísticas: é preciso, portanto, indagar sobre a pertinência de cada técnica no contexto em que se insere, a acurácia demonstrada em sua absorção, os resultados expressivos que promove etc., para que a presumida equivalência seja ou não avaliada.

Os Beatles ocupam uma posição muito especial na história do pop: um grupo que se movia talentosamente por entre as convenções do rock suave chega, pela ampliação de seus materiais e aprofundamento de suas temáticas, a criar obras de densidade considerável. Talvez seja possível, partindo das concepções estéticas do próprio Caetano, fazer uma analogia entre os *Fab Four* e João Gilberto: em ambos os casos o material popular não é negado por meio de sofisticações que lhe são alheias, mas intimamente afirmado e desenvolvido em seus próprios termos, atingindo alto grau de relevância artística. No caso dos Beatles, de modo similar a algumas obras de Mahler, o trabalho composicional é realizado a partir de um material diluído ou degradado, o que leva Caetano a afirmar que

A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores — e dos consumidores. Por isso é que os Beatles nos interessaram como o rock ‘n’ roll americano dos anos 50 não tinha podido fazer. O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno. Sendo que, no Brasil, isso deveria valer por uma fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão. Nós partiríamos dos elementos de que dispúnhamos, não da tentativa de soar como os quatro ingleses (VELOSO, 1998, p.115-116).

Mas enquanto João Gilberto sofisticava a expressão mediante o apuro técnico organicamente assimilado à prática popular, e os Beatles dispõem, nos seus melhores momentos, do material redundante em configurações inovadoras, os tropicalistas exacerbam a dimensão conceitual, isto é, o aspecto intelectual do dado sonoro, o significado que este adquire em razão de sua posição no contexto cultural; é a partir do tensionamento desses significados prévios, efetuado por meio de deslocamentos e aproximações inusuais, que a estética tropicalista se constitui. Com isso, como aponta Wisnik, “as mediações técnicas e musicais perdem algo de sua centralidade” (WISNIK, 2004, p. 181) – o que não se dá sem que algo da potência do gesto artístico também se perca. Apontei acima que o procedimento tropicalista tende a transformar os elementos

poético-musicais em ícones, representados por seus aspectos mais característicos. Mas o congelamento dos dinamismos formais, resultante da transformação do que é processo em mero signo, impede que os momentos reificados do discurso sejam efetivamente superados – daí a imobilidade característica do álbum **Tropicália**. Nesse sentido, a redução, em maior ou menor grau, do dado músico-textual à sua dimensão intelectual corre o risco de tornar-se regressiva, na medida mesmo em que se posta não além, mas aquém do momento mimético.

A partir dessa apreciação não pretendo propor critérios normativos, mas de avaliação das perdas e ganhos envolvidos na escolha de estratégias composicionais e interpretativas. A prática exposta acima certamente tem o mérito de tensionar abordagens que, consagradas pelo uso, podem naturalizar-se, sustando o livre fluxo da expressão. O mesmo pode ser dito de outro aspecto fundamental da estética tropicalista, que diz respeito a um vínculo de caráter imanente em relação à obra, ou seja, à produção do sentido a partir das interrelações promovidas por suas estruturas internas, sem referenciá-las à “realidade exterior”. Na poesia concreta essa orientação sói manifestar-se pela quebra da sintaxe e pela neutralização da carga semântica, de modo a destacar as perspectivas sonora e visual da palavra. Já na canção tropicalista o mesmo impulso se traduz na ênfase em procedimentos não discursivos, no amortecimento da expressão, no desestímulo à identificação, no método da estranheza, num conjunto de recursos, enfim, capaz de orientar a atenção do ouvinte para os meandros internos da canção. Essa característica é reconhecida por Wisnik, especialmente em relação à produção de Caetano Veloso: “Caetano lê o destino através do labirinto de labirintos da linguagem, o labirinto de canções, ele sabe ir e voltar por esse labirinto; e ao voltar ao começo, solitário/solidário, indica o que exista *lá*” (WISNIK, 2004, p.189). Na mesma direção, Tatit busca uma compreensão mais íntima das estratégias mobilizadas pelo compositor:

Nos textos icônicos elaborados por Caetano há toda uma fase de compreensão e assimilação das operações linguísticas (dos elementos fonológicos e morfológicos até o plano das metáforas e dos fragmentos narrativos) que retém o ouvinte nas malhas densas do código. Da experiência vivida permanecem alguns vestígios narrativos entrevistados ou entreouvistos pelas frestas. Mas a grande experiência é para ser vivida durante a escuta, a partir dos ícones já constituídos (TATIT, 2012, p.271).

Já Marcos Napolitano considera que a crítica tropicalista, fundamentada nos procedimentos formais que introduzira,

(...) procurava estilhaçar a pretensa coerência interna do discurso nacional-popular, desnudando-a como um elemento ideológico entre outros. Na visão de Caetano e outros críticos, esta cultura política, ao ser submetida ao mercado deixava de funcionar como uma ideologia emancipadora para se transformar numa ideologia conservadora que, ao ser consumida, ajudava a mascarar as contradições internas das categorias tomadas como absolutas: a ‘Nação’ e o ‘Povo’ (NAPOLITANO, 2001 p.111).

A julgar pelo conjunto de suas manifestações, os tropicalistas possivelmente entendiam que, celebrando o mercado, se veriam livres das distorções a que o mercado submetia todos os discursos – como se essa não fosse, possivelmente, uma distorção ainda maior. Mas esse não é o ponto decisivo da questão.

As abordagens formalistas, em sua gênese, procuraram contrapor-se à ilusória concepção da representação artística como emulação da natureza, externada na arte pictórica pela tendência figurativa, e na literatura pelo uso da palavra vinculada à manifestação dos afetos e veiculação de conteúdos, caso em que teríamos uma relação *transcendente* com a obra, uma vez que o texto se fundamenta em referenciais externos a si. Acontece que, nem a obra *imanente* pode manter-se inteiramente refratária ao que lhe é extrínseco (pois nesse caso a própria linguagem seria uma impossibilidade), nem a obra *transcendente* passa ao largo das questões formais, na medida mesmo em que é obra de arte e não outra coisa; esta simples contatação já deveria impor-se à reflexão de quem adere à concepção singular de que o aspecto semântico deva ser excluído da realização estética. O decisivo é que a “realidade” só pode penetrar a obra se transfigurar-se na trama dos elementos formais; é apenas na medida de sua autonomia que a arte ilumina o real, propondo sínteses reveladoras e realçando a efetividade de forças fundamentais mas inarticuladas, que escapam à reflexão sistemática e só são captáveis (e mobilizáveis) por esse artefato milenar: a canção. Não é em outro sentido que compreendo as afirmações de Wisnik a respeito da potência viva da obra popular:

A música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsões telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem (Wisnik, 2004, p.170).

**Nacional/Estrangeiro:** como afirmado anteriormente, “o Tropicalismo musical só adquire sentido histórico e político no diálogo com as canções nacionalistas que

configuravam a MPB da época, funcionando como um caso específico de intertextualidade” (NAPOLITANO, 2001, p.174), o que é especialmente válido quanto às posições da tropicália em relação ao nacional, que tendem, a despeito dos confucionismo e contradições que marcam o movimento, a agrupar-se em torno de dois tópicos: negação das possibilidades de superação dos impasses nacionais e desqualificação das classes populares como agentes da história.

Do esvaziamento dos dados poético-musicais, reduzidos a suas características mais salientes em um processo que denomino *iconização*, derivam os procedimentos que a crítica consagrou como típicos da Tropicália: o “inventário”, que inclui o choque arcaico/moderno, e a paródia, que pende frequentemente para a carnavalização. Ambos os gêneros mantêm suspensos os dinamismos propriamente construtivos; assim, não é surpresa que suscitem, na órbita tropicalista, representações de impasses insuperáveis e realidades inconciliáveis. A imobilidade evoca a regressão: concepções um tanto anacrônicas, como as acomodações acrílicas do exotismo carnalizante, ou a imagem de dois Brasis que jamais se conciliarão, retornam revestidas de uma modernidade que de fato não possuem. Os tropicalistas se pronunciaram frequentemente contra a “folclorização da arte”, que os compositores “nacionalistas” estariam promovendo; mas, como acertadamente afirmou Vandré, eram os próprios tropicalistas que promoviam a “folclorização do subdesenvolvimento”, à medida que o consideravam sob uma ótica a-histórica, como se as deformações causadas pela modernização capitalista em um contexto de exacerbada desigualdade devessem ser lidas como expressões profundas da alma brasileira ou algo assim. O seguinte trecho de “Verdade Tropical” a respeito de Carmen Miranda apresenta uma amostra eloquente desse ideário:

O fato de ela ter se tornado, com o sucesso em Hollywood, uma figura caricata de que a gente crescera sentindo um pouco de vergonha, fazia da mera menção de seu nome uma bomba de que os guerrilheiros tropicalistas fatalmente lançariam mão. Mas o lançar-se tal bomba significava igualmente a decretação da morte dessa vergonha pela aceitação desafiadora tanto da cultura de massas americana (portanto da Hollywood onde Carmen brilhara) quanto da imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hipercolorido e frutal (que era a versão que Carmen levava ao extremo) — aceitação que se dava por termos descoberto que tanto a mass culture quanto esse estereótipo eram (ou podiam ser) reveladores de verdades mais abrangentes sobre cultura e sobre Brasil do que aquelas a que estivéramos até então limitados (VELOSO, 1998, p.186).

A passagem nos ajuda a compreender a ambiguidade que reveste as representações tropicalistas do “povo real”, explicitadas em seus textos e presentes em algumas de suas canções. Diversamente do Grupo Oficina, que “alegorizava a estética do mau-gosto para questionar o comportamento da classe média e da elite brasileiras e não tinha preocupação em renovar os termos da crítica propriamente política à esquerda” (NAPOLITANO), o Tropicalismo apresentava o mau gosto como traço atávico da alma popular, cuja aceitação, como em um processo psicanalítico, ativaria impulsos libertadores. Vai nesse sentido a seguinte declaração de Caetano:

Sem dúvida eu próprio até hoje rechaço o que me parecem tentativas ridículas de neutralizar as características esquisitas desse monstro católico tropical, feitas em nome da busca de migalhas de respeitabilidade internacional mediana. Claro que reconheço que reflexos de um turbante de bananas não seriam particularmente úteis à cabeça de um pesquisador de física nuclear ou de letras clássicas que tivesse nascido no Brasil. Apenas sei que este fato “Brasil” só pode liberar energias criativas que façam proliferar pesquisadores de tais disciplinas (ou inventores de disciplinas novas) se não se intimidar diante de si mesmo. E se puser seu gozo narcísico acima da depressão de submeter-se o mais sensatamente possível à ordem internacional (VELOSO,1998, p.191).

Quem sabe essa perspectiva pudesse mesmo trazer alguma luz sobre os dilemas nacionais, mas a desconsideração dos fatores socioeconômicos que a acompanha estimula a suspeita de que se presta mais a confundir do que a explicar, parafraseando o velho guerreiro e ícone tropicalista. Ainda assim, é essa mesma perspectiva que orienta a postura de Caetano quanto ao elemento musical estrangeiro, como veremos a seguir.

A questão da informação estrangeira, como vimos, deve ser dividida em dois aspectos: de um lado o evidente caráter impositivo e monopolista que caracteriza o seu consumo; de outro, a possibilidade de contato auspicioso com práticas culturais capazes de esclarecer e impulsionar nossos próprios esforços. Seja pelo rigor da “adaptação espertalhona”, seja pelo vigor do “gesto antropofágico”, o decisivo é que o dado exterior seja assimilado autonomamente a nossas próprias realidades. Vai nessa direção o generoso aval de Roberto Schwarz à introdução da guitarra elétrica, do visual pop e dos signos de consumo na canção tropicalista:

Não se tratava de uma inconsistência, ao contrário do que podia parecer. No seu caso [de Caetano], a incorporação da coisa estrangeira vinha em benefício do foco nacional, puxado para a atualidade pelas transgressões bem meditadas, que o questionavam e lhe aumentavam o valor

problemático. À maneira da antropofagia oswaldiana, que estava sendo redescoberta por conta própria, a importação das inovações internacionais favorecia o desbloqueio e a ativação histórica das realidades e dos impulsos de um quintal do mundo. (...) A oposição efetiva não estava entre o nacional e o de fora, como se fossem entidades estanques, mas entre apropriações vivas e consumo alienador, seja do externo, seja do interno (SCHWARZ, 2012, p.62).

As virtudes que Schwarz observa na abertura tropicalista não implicam, a meu ver, na condenação dos procedimentos da MPB nascente, que por sua vez, interpelam o material popular à luz de procedimentos do jazz e da música erudita. O que a melhor MPB inequivocamente recusava eram os comercialismos descarados, como no caso da Jovem Guarda. As informações do rock que o tropicalismo procurou assimilar vem sobretudo de vertentes artisticamente ambiciosas, suscetíveis a questionamentos exigentes e abertos à experimentação estética; se aproximavam, assim, em suas práticas, dos critérios dos compositores “nacionalistas”. Os entreveros ocorridos entre estes e os tropicalistas em torno da informação estrangeira, para além do receio de interferências externas impositivas, devem mais a questões conjunturais do que à suposta xenofobia de artistas que, como João Gilberto, nutriam funda admiração pelo que de melhor havia na música popular norte-americana.

Há ainda que se enfatizar uma diferença fundamental entre a apropriação do dado estrangeiro nos âmbitos da bossa nova e da Tropicália: no primeiro caso, tratava-se da assimilação de uma concepção interpretativo-artesanal (cool jazz), a florada em um contexto de cultivo da linguagem artística nos termos da expressão popular, ressalvadas as injunções de caráter mercantil; no segundo caso, com o avanço da cultura de massas, tais injunções atingem um novo patamar, e o modelo a ser absorvido (os Beatles) prima justamente por contrapor-se à diluição vigente, num movimento cada vez mais improvável, a ponto de que, salvo aspectos estritamente tecnológicos, qualquer apropriação do pop contemporâneo implicaria provavelmente em irrefutável regressão.

A distinção entre os dois momentos é bem compreendida por Caetano, que afirma que

É claro que uma renovação do samba, nascida de um requinte do gosto musical em grande parte desenvolvido no culto à qualidade da canção americana dos anos 30 e ao tratamento cool dos jazzistas dos anos 50, não pode ser identificada com o rock, que é fundamentalmente um gesto de recusa a toda sofisticação (VELOSO, 1998, p.24).

Além disso, o compositor nos oferece uma boa descrição do rock como fenômeno estritamente musical:

Não que o rock 'n' roll como música me soasse propriamente original: só o timbre estridente e a intenção (exibida, é certo, de modo um tanto canhestro) de ser mais selvagemmente rítmico do que a música americana vinha sendo até ali (mas nem de longe como a brasileira ou a cubana já eram desde sempre), diferenciavam, aos meus ouvidos, as canções de 'No balanço das horas' de, por exemplo, 'In the mood' ou de tantas outras estilizações de blues de doze compassos feitas antes (VELOSO, 1998, p.26).

A uma mirada sociológica, o rock tem suas origens no sentimento inarticulado de revolta de amplos setores da população estadunidense contra a discriminação e as condições de trabalho que pesavam sobre si. Sua rebeldia difusa foi logo apropriada pelas forças motrizes da cultura de massas, emprestando sua aura às estruturas subjugantes e impulsionando o consumo jovem, que se torna a mola mestra da indústria cultural. Tais condições não impediram o uso criativo da linguagem do rock, notadamente em solo britânico, fenômeno que Caetano prefere chamar de *neo rock'n' roll*, e que vai perdendo espaço e força à medida que a lógica industrial vai se impondo mesmo aos espaços que lhe são mais hostis.

Mas as razões da adesão de Caetano ao rock para além de suas manifestações mais consequentes contêm, uma vez mais, um núcleo mítico. Inspirado pela iconização dos ídolos pop realizada por Andy Warhol, e pela mitificação dos mesmos assinalada por Morin, o compositor passa a tomá-los como oráculos de nossos tempos, revelações brutas dos mais profundos movimentos anímicos, cuja magnitude avulta por tratar-se de profecias engendradas no coração do império: “na medida mesma em que o que é importante para os Estados Unidos resulta relevante para o resto do mundo, a figura de Elvis, seu som e sua lenda marcaram fundamente o imaginário internacional” (VELOSO, 1998, p.32). À guisa de exemplo: para Caetano, a imago de Elvis Presley teria tornado possível tanto o fim das leis de segregação racial quanto os embates geracionais dos anos 1950 e 1960. O rock seria, à luz da mesma mirada, uma força profunda, promotora das liberdades individuais e da construção de uma nova sociedade, em que a “saúde” do mercado conjugaria o *homo technologicus* e a expressão das pulsões mais primitivas. Ao artista não cabe mais o ofício de elaborar as formas a partir de seus dinamismos internos; ele deve ser o pop star, a figura-ícone, cujas canções apontarão o caminho; eis o destino que Caetano buscou para si.

**Arte/Mercado:** aponte que as estratégias tropicalistas, à medida que despem os elementos de seus dinamismos, reduzindo a obra, em certa medida, à interrelação entre

os ícones que a compõem, suscitam mais o esforço intelectual que a experiência estética. Preocupações com uma possível “desartificação” (*Entkunstung*) foram compartilhadas pelo próprio Caetano, que encontrou, todavia, quem o procurasse tranquilizar:

Um dos meus escrúpulos mais resistentes tem sido, desde esses tempos referidos como heroicos, o de submeter todas as minhas pretensões à pergunta: em que medida a oportunidade que se me ofereceu de brilhar como grande figura na história recente da MPB se deve à queda de nível de exigência promovida pela mesma onda de ostensiva massificação que eu contribuí para criar? Augusto — ao contrário dos meus colegas compositores, que tinham uma regressão ao primarismo — via no que fazíamos uma supersofisticação. E apontava isso em duas frentes: no aspecto paródico-carnavalesco e no aspecto inventivo-construtivista (VELOSO, 1998, p.156).

Favaretto vai na mesma direção, considerando que “o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico”, o que pode ser compreendido como um afastamento da arte “engajada” (“interessada”, no jargão andradiano), em favor da ênfase nos procedimentos formais que pode ser observada em parte da produção do movimento. Ainda segundo o autor, a experiência tropicalista pretendia valer como

crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte (...) Em nenhum momento os tropicalistas perderam seu objetivo básico (...), mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção (FAVARETTO, 2000, p.23).

Cumprir destacar a concepção de “mito burguês da arte”, que aparece mais desenvolvida na seguinte declaração do artista plástico Hélio Oiticica:

A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo supremo, inatingível, prazer do burguês tomador de whisky e do intelectual especulativo. Só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento (OITICICA in NAPOLITANO, 2001, pp. 192-193).

Tanto um trecho como o outro podem ser compreendidos pelo viés da desqualificação da experiência propriamente estética como a entendem Adorno e Vigotsky: constelada pela emergência do momento mimético a partir das correspondências e contradições entre as linhas de força da obra. No capítulo anterior

procurei ressaltar, a partir de ambos os autores, que a experiência efetiva da arte promove o abalo das estruturas do ego, nada tendo a ver com comodidades “burguesas”, e inclusive transcendendo, na medida mesmo de sua efetividade, a condição de classe. É possível que tanto Favaretto como Oiticica estivessem se referindo a formas reificadas de fruição, mas a potência do gesto estético precisa ser claramente afirmada para evitar confusões, de viés ideológico inclusive.

Existe no entorno tropicalista uma tendência a considerar a catarse estética, nos moldes em que a descrevi, como superada pela transformação dos processos perceptivos estimulada pelos novos meios. Algo nesse sentido aparece inclusive nos textos de Umberto Eco e Décio Pignatari publicados à época. Como contraponto, recorro a posição de Adorno de que os efeitos atribuídos aos meios não podem ser separados da função que exercem no arranjo social vigente; além disso, é preciso ter em mente que a compreensão e adequação às novas mídias deve ser exercida a partir dos meios que as antecederam, conforme afirma o próprio McLuhan, que considera esta como uma das tarefas fundamentais da arte, em consonância com as concepções de Giorgio Agamben a respeito da contemporaneidade que examinamos acima.

À época da eclosão do tropicalismo, era menos duvidoso que nos tempos atuais pensar em uma “vanguarda dentro do mercado”, que era o que o movimento pretendia ser. Para Pignatari, a lógica de consumo exigiria a novidade, obrigando o mercado a promover não apenas a redundância, mas igualmente a experimentação. (PIGNATARI, 1981, pp. 78-79). Na verdade, para quem descarta qualquer possibilidade de “culturalização das massas”, tomando a “massificação da cultura” como realidade incontornável, a busca de possibilidades de uma cultura viva em meio aos processos de massificação torna-se quase uma obrigação intelectual. Marcelo Ridenti relaciona o tropicalismo justamente ao colapso de um projeto de socialização da cultura que permearia o ideário nacional-popular, e que teria sido precipitado pela ascensão da indústria cultural. Nesse contexto, a postura de vanguarda assume o caráter de aposta nas energias criativas liberadas pelo mercado, que propiciariam um novo tipo de arte em que a inovação permaneceria possível. O gesto tropicalista de ruptura se volta fundamentalmente, portanto, contra a MPB “nacionalista”. É certo que os princípios construtivos introduzidos pelo movimento são eficazes sob esse aspecto; a questão se torna problemática a partir da suspeita de que seu alcance vai pouco além do gesto polêmico. O “vanguardista” álbum **Tropicália** musicalmente falando, é perfeitamente

palatável pelo público consumidor a que se destinava. De fato, são poucos e esparsos os momentos em que o tropicalismo transgrediu os limites da canção comercial (...), nem era esse seu propósito, e sim a interpelação criativa do material poético-musical diluído pelo mercado, sendo seu procedimento típico uma contrafação presumivelmente criativa da diluição mesma. Assim, no LP **Tropicália** o “choque” é basicamente exercitado pela crítica frontal ao ideário “nacional-popular”, tomado como mais um produto destinado ao consumo. Essa posição tem sido apontada como saudavelmente desmistificadora inclusive por críticos menos simpáticos ao movimento, mas, à parte seu eventual conteúdo de verdade, introduz dois equívocos no debate: o de que a ala “nacionalista” dos compositores pretendia realizar a revolução por intermédio de suas canções (o que só é verdade no caso de Vandrê e olhe lá) e de que já não é possível a transformação social, a não ser nos sentidos suscitados pelo mercado, posto que este, com suas estruturas impregnantes, simplesmente absorve os gestos que se voltam contra ele, ressignificando-os em seus próprios termos.

Mesmo que os tropicalistas tenham deixado clara sua postura pouco refratária aos desígnios do mercado musical, continuam celebrados, talvez pela lembrança de suas poucas obras realmente transgressoras, como “vanguarda heroica”, ainda que de um heroísmo bastante suspeito por ter-se colocado, desde a primeira hora, do lado dos vencedores. Mas as intenções celebrativas são ainda mais problematizadas pelo singelo fato de que, à exceção de Tom Zé, em meados da década de 1970 os tropicalistas estavam integrados à corrente principal da MPB, atuando dentro de parâmetros próximos aos cultivados pela vertente “nacionalista” que tanto criticaram, e que de fato estabeleceu as bases que fundamentaram as realizações estéticas mais importantes da MPB. A desembaraçada adesão ao *mainstream*, pouco esmiuçada pela crítica tropicalista, solicita um exame mais atento. Para Caetano, a virada acontece após o fascinante fracasso de **Araçá Azul** (1973), seu primeiro LP individual após o retorno do exílio.

As condições de produção do álbum foram excepcionais, como o artista narra em “Verdade Tropical”:

Hospedei-me num hotel colado ao estúdio Eldorado – o único do Brasil que, então, tinha oito canais – e comecei a improvisar peças muito livremente concebidas. André Midani, o presidente da Polygram Brasil, (...) concordara em deixar-me sozinho com o técnico e seu assistente, sem nem sequer receber visitas de quem quer que fosse da gravadora (VELOSO, 1998, p.338).

O resultado obtido não apenas tensiona os parâmetros convencionais da canção como, por vezes, os ultrapassa. Assim ocorre em “De Conversa”, uma exploração das melodias da fala esvaziada de sua carga semântica, executada por várias vozes superpostas. Superposição e justaposição são ainda os procedimentos decisivos em “Sugar Cane Fields Forever”, em que um apanhado de sambas de roda do Recôncavo é entretecido por trechos de canções e falas e por intervenções da orquestra. “De Palavra em Palavra” invade com radicalidade a seara da poesia concreta (tangenciada ainda na canção “Júlia/Moreno”). À “Épico”, um aboio urbano, o arranjo de Duprat traz grandeza e acirra o insólito. E tudo o mais, no disco, tem a marca do inconventional.

Se o método premeditadamente imeditado de criação por um lado manteve o compositor disponível para as solicitações do momento, por outro cobrou seu preço. O álbum soa por demais heterogêneo e as questões que suscita parecem pouco amadurecidas. Na comparação com **Ou Não**, de Walter Franco, lançado à mesma época, **Araçá Azul** mostra-se aquém, tanto em radicalidade quanto em organicidade, sem que isso, entretanto, lhe retire importância.

A reflexão nos protege de fazer da vanguarda um fetiche: embora já Parmênides sustentasse que “o inesperado faz com que nossos corações pulsem com mais alegria”. e a atitude de vanguarda, à medida que desafia os hábitos de fruição da arte seja, nesse sentido, sempre bem-vinda, ela por si só não basta: é quando viceja como superação das questões artesanais e expressivas, e não se alicerça no meramente conceitual, nem se sustenta no meramente quantitativo, que o gesto criativo encontra sua maior potência. Assim, em seu álbum imediatamente posterior, **Joia**, Caetano avança por alguns dos caminhos propostos pelo **Araçá Azul**, obtendo um resultado mais orgânico e vital, embora também mais discreto.

De todo modo, seja estabelecendo **Araçá Azul** como marco final dos “anos heroicos” do Tropicalismo, seja postando esse marco um pouco adiante, a partir de meados dos anos 1970 as inovações aqui inventariadas se ausentam da obra de Caetano (e igualmente de Gil). O compositor alega que o impulso que o conduziu às experiências de **Araçá Azul** é o mesmo que o levou para longe delas, ou seja, que sua adequação aos critérios de mercado foi uma imposição de sua integridade artística. Tal afirmação se torna mais inverossímil à medida em que Caetano não faz menção a questões comerciais, como se o recorde de devoluções do álbum não preocupasse a gravadora, ou como se um programa de vanguarda pudesse ser instaurado no seio da indústria cultural sem suscitar

maiores contradições. Veja-se o caso de Tom Zé que, persistindo na radicalidade tropicalista, viu-se condenado a ferver no caldeirão dos malditos (em boa companhia, diga-se) até ser pinçado de lá, na undécima hora, por David Byrne.

Luiz Tatit também se ocupou do abandono dos eflúvios vanguardistas por parte da Tropicália, para o qual elaborou uma inusitada explicação: Caetano teria na verdade dois projetos: um “explícito e ruidoso comprometido com a ruptura e a dessacralização de padrões coercitivos que imperavam na MPB da época e outro implícito e em tom mais paciente que buscava reaver, na nova era, o etos da canção de rádio” (TATIT, 2012, p.275). Para o autor, a relação apaixonada de Caetano com o rádio no decorrer de seus anos de formação teria moldado indelevelmente seus padrões de escuta e criação, e esse fato é que o teria levado, como que por uma feliz coincidência, a adequar-se aos contornos da canção comercial. Embora qualificando as leis do mercado como “inevitáveis” o autor, por alguma razão que me escapa, faz questão de afirmar que não é pelo mercado que Caetano se pauta, mas unicamente “pelo seguimento natural dos anseios de sua dicção”, pelos “impulsos internos de criação”, por “sua acentuada pulsão de vida” etc. Temos assim que, para Tatit, ruptura e acomodação perfazem o mesmo gesto, que conduz dos “padrões (supostamente) coercitivos” dos “nacionalistas” aos padrões seguramente coercitivos da indústria cultural: num curioso movimento, a “última vanguarda” põe-se a serviço do “inevitável” retrocesso.

\*\*\*

Examinando a constituição de um mercado cultural de massas no Brasil, Renato Ortiz entende que as décadas de 1940 e 1950 representam uma fase de incipiência desse movimento; as iniciativas nessa direção esbarram na ausência de um aspecto necessário à efetiva instauração de uma indústria da cultura: o caráter integrador. Só através da integração dos meios entre si, e às forças sociais dominantes, os bens simbólicos são devidamente ressignificados pela cultura de mercado, que passa a impor suas disposições mesmo sobre os espaços que lhes são mais resistentes.

Se a década de 1960 apresenta os sinais de uma organização crescente da indústria, podemos apontar a realização dos grandes festivais de música como um ponto de adensamento dessa trajetória. Sobretudo a partir de 1968, observa-se uma articulação mais fina entre a TV e as indústrias editorial/jornalística e fonográfica, sob a liderança desta última que, em grande medida vinculada ao capital internacional, mostrava-se mais

desenvolta em relação aos mecanismos de controle e racionalização da produção. Enquanto isso, a TV vivia as dores do parto de um novo modelo comercial, cujo salto de racionalidade marcaria vivamente o fim de uma era. Conforme Napolitano:

Para se manter como um digno evento festivaresco, no sentido que esta palavra ganhava nos anos 60, era preciso, ao menos, uma boa dose de espontaneidade. Porém, a natureza da indústria televisual cada vez mais contrastava com essa palavra. No final dos anos 60, era cada vez mais difícil - técnica e financeiramente falando - sustentar o velho modelo de televisão, no qual o programa era vendido in totum ao patrocinador. O preço variava conforme o prestígio dos artistas e a audiência absoluta. A tendência em dividir o tempo de transmissão por número relativo de telespectadores já estava em curso e permitia racionalizar as receitas obtidas e variar o patrocínio. Mas isto necessitava uma grade de horário rigorosa e uma abstração da medida-tempo. A TV Record não poderia ter este procedimento com seu principal produto, sob pena de esvaziá-lo completamente perante o público. Não ficava claro para a Record que a TV não deveria vender músicas. A TV deveria vender tempo, vazio e abstrato. Ao contrário, a TV Globo equipou-se e organizou-se para enfrentar esta nova tendência, dominando o mercado pelas décadas posteriores. Em contrapartida, nunca conseguiu organizar um festival de música que fosse tão impactante na sociedade, como foram os festivais da Record (à exceção do III FIC, em 1968) (NAPOLITANO, 2001, p.249).

Outro eloquente exemplo de integração da indústria para a promoção de produtos culturais foi o lançamento do primeiro trabalho solo de Rita Lee, **Build Up**, na forma de um show-desfile que valia também como lançamento da coleção de tecidos da empresa Rhodia, com o mesmo título do álbum. O evento contava com o ator Paulo José e músicos como Tim Maia e Jorge Ben, e se articulava em torno de uma estorinha que servia para introduzir o nome de seus quatorze patrocinadores, entre eles Esso, Hollywood, Bacardi e Ford.

No final da década de 1960, a indústria fonográfica firmava as bases sobre as quais se daria o seu extraordinário crescimento ao longo da década seguinte e que tornaria o Brasil o quinto mercado internacional de discos, posição que não mais tornaria a ocupar. O principal aspecto é a ascensão do LP, formato que possuía vantagens econômicas em relação aos compactos simples e duplos e, o que é mais importante, implicações de grande alcance em relação às estratégias da indústria: se, como definiu um homem de gravadora, no compacto se vende a música, no LP o produto é o artista: a fixação de sua imagem proporciona a expectativa de vendas constantes, ano após ano. Em razão disso as gravadoras constituíram elencos estáveis, nos quais figuravam, ao lado de grandes vendedores de discos, artistas de público pequeno mas constante. Segundo Enor Paiano, "nunca mais as gravadoras teriam um cast nacional tão grande e valorizado como nos

anos 70" (PAIANO, 1994, p.224). Nesses elencos mais prestigiados há uma clara primazia de nomes ligados à MPB, cujas características evidentemente se ajustam a tal modelo. Conforme Morelli, ao constituir-se “numa alternativa permanente aos grandes astros da música jovem internacional”, a MPB proporcionou “uma estabilidade maior dos mercados nacionais a longo prazo, através da conquista definitiva dos segmentos jovens” (MORELLI, 1994, p.89).

A segmentação é outro aspecto significativo da atuação da indústria fonográfica, embora possa ser qualificado como incipiente nos anos 1970 na comparação com as décadas seguintes. À MPB de então se somariam algumas vertentes mais diluídas do samba, a modesta cena do rock e a música romântica, capitaneada por Roberto Carlos. Entretanto talvez faça mais sentido apontar uma única clivagem decisiva entre dois mercados: o que, tendo por núcleo a classe média intelectualizada, cresceu, com a audiência televisiva, em torno da MPB e um outro, constituído sobretudo das classes populares urbanas, que abrigava artistas como Moacyr Franco, Nelson Ned e Waldick Soriano. O primeiro frequentava a Rede Globo, as rádios FM e os espaços sociais mais prestigiados; o segundo se concentrava nas rádios AM, nos demais canais de TV, e era vendido em formatos mais baratos, como os compactos e os LPs econômicos. Naturalmente havia quem se movesse em ambos os estratos, como Roberto Carlos, não por acaso o maior vendedor de discos do país. Aos artistas “sofisticados” era em geral concedida uma maior autonomia pelas gravadoras do que aos “populares”, os quais deveriam sujeitar-se a um receituário bastante estrito, como se depreende da fala do produtor Abdias Nascimento:

Minhas produções são destinadas... às classes mais humildes.... No caso dos discos de forró, a mensagem é evocativa para os nordestinos que vivem aqui no Sul e elogiosa e de louvação aos costumes dos que vivem lá. Nas produções românticas, que muitos chamam de lamês, o fundamental é falar sempre da eterna dor de cotovelo... Bom acompanhamento rítmico, uns violinozinhos para enfeitar e pronto (NASCIMENTO in VICENTE, 2002, p.66).

É certo que há quem ponha em dúvida a liberdade, mesmo relativa, concedida aos artistas da MPB; é o caso de Eduardo Vicente, para quem “talvez o mais acertado aqui seja afirmar que a alegação de autonomia corresponde muito mais a uma necessidade de legitimação e, portanto, a uma necessidade que é também mercadológica, do que à

realidade concreta da produção” (VICENTE, 2002, p.62). Mas o combativo e rigoroso Edu Lobo, em entrevista concedida em 1977, apresenta outra situação:

Já fui aconselhado várias vezes assim: “Pega um troço teu de cinco anos atrás, algo que funcionou, e regrava isso”. São pedidos, conselhos, ditos de forma aparentemente afetuosa. Acontece que não me interessa repetir o mesmo de cinco anos atrás. (...) O cara da gravadora tenta tudo que puder para te convencer a fazer alguma coisa mais fácil de vender, mas você tem ainda a garantia de que ele prefere não te perder. É com essa garantia que você joga. Se dissermos a ele que queremos fazer um disco com duas faixas somente, uma de cada lado, vai ser terrível para ele, mas ainda assim preferirá que o disco seja feito na sua gravadora. Não dizem: “Se você não fizer como eu quero, caia fora”. Apenas dão conselhos sobre o que “devemos” ou não fazer (LOBO in FERREIRA, 1977).

A rigor, poderíamos dispensar o depoimento de Edu; basta um olhar sobre a produção dos anos 1970 para encontrarmos ali um acervo de obras significativas, índice de sua autonomia. De fato, o excepcional crescimento da indústria fonográfica no Brasil ao longo da década tornou as gravadoras bastante permeáveis aos propósitos de seus artistas (dentro, é claro, de certos limites). A situação, entretanto, mudaria radicalmente com a grave crise do início dos anos 1980.

A queda drástica das vendas de discos registrada já em 1980 tem causas internas, como o endividamento do país e a espiral inflacionária que se seguiram à derrocada do modelo que impulsionou o “milagre” econômico da década anterior, mas está também relacionada a um movimento geral da indústria fonográfica, em retração também nos países centrais. A crise teve por consequência uma drástica reorientação mercadológica por parte das gravadoras, que se tornou um divisor de águas tanto para a indústria quanto para a MPB. De acordo com Ana Maria Bahiana, a partir de então ficou para trás a “pré-história lírica e ingênua da indústria fonográfica”, que teria abrigado, às vezes por mera idiossincrasia de algum dirigente, “movimentos musicais, projetos experimentais, explorações sonoras”. Ainda segundo a autora,

(...) a palavra risco foi abolida do vocabulário da indústria fonográfica. Ao departamento comercial, e não ao artístico, foi dada primazia sobre as decisões. (...) Repertório, músico, arranjos, que antes eram privilégio exclusivo do artista ou do produtor ligado a ele diretamente, passaram a ser discutidos em conjunto por toda a empresa, com importância vital dada às opiniões do departamento comercial. Novas contratações passaram a ser debatidas e estudadas como táticas de guerra: que faixa de mercado não está coberta, qual o melhor modo de atingi-la, que artista pode vender em qual faixa (BAHIANA in VICENTE, 2002, p.91).

O impacto da crise provocou a imediata redução dos casts das gravadoras e o redirecionamento da produção para novos públicos, conforme relata Eduardo Vicente:

(...) a RCA reduz o seu elenco de 145 para 35 artistas; a Polygram reduz o seu de 100 para 40 e o funcionamento da sua fábrica de dois para apenas um turno; a Som Livre mantém apenas 10 artistas, cancelando qualquer nova contratação; a Odeon dispensa nomes como Dori Caymmi, Sueli Costa e Toninho Horta, privilegiando a vendagem à qualidade artística; a Continental fecha sua fábrica em São Paulo dispensando os funcionários, etc<sup>139</sup>. Os investimentos passam a ser concentrados nos artistas de maior vendagem, que consigam superar a “fatídica marca das 100 mil cópias”. Ao mesmo tempo, empresas que haviam se concentrado até então em um único mercado sentem necessidade de uma maior diversificação de sua atuação: a WEA que, como vimos, elegera o mercado jovem como sua prioridade, passa a querer atingir também uma faixa de público mais adulto; a RCA, que buscava privilegiar o mercado mais popular através de artistas como Joanna, Beth Carvalho e Martinho da Vila, buscava agora preencher suas lacunas no mercado jovem, e assim por diante (VICENTE, 2002, p.91-92).

A mudança abrupta do mercado fonográfico para um novo patamar de racionalização de seus procedimentos encerrou, de fato, um tempo em que foi possível em certa medida equalizar as demandas da indústria e as da livre criação artística na seara da canção popular. Mesmo os artistas da MPB que conjugavam, à época, prestígio e vendagem, passaram a sofrer pressões crescentes no sentido de adaptarem-se aos novos padrões da indústria. A sigla perderá importância comercial e simbólica ao longo de toda a década e, quando os anos 1990 testemunharam uma nova grande crise, com o correspondente acirramento do pragmatismo mercadológico, a MPB já havia sido relegada a uma posição secundária, tanto no mercado como no imaginário nacional.

\*\*\*

A atuação de pós-bossanovistas e tropicalistas faz parte do período de formação de uma produção com características específicas, que viria paulatinamente a ser designada pela sigla MPB. Para Napolitano,

Os autores que analisaram o panorama musical dos anos [Paiano, Morelli] concordam, ao menos, em um ponto: entre 1968 e 1969 as diversas camadas de estilos formadoras da MPB estavam devidamente sedimentadas. Bossa Nova, canção engajada, samba-jazz, samba tradicional, temas e materiais folclóricos em geral (rurais e urbanos) e

canções “tropicalistas”, se aglutinaram no novo sistema de criação, produção e consumo de canções que emergiu no final desta trajetória histórica. Basicamente, as variantes da MPB tinham um denominador sociológico comum: forneciam a base para as canções produzidas e consumidas pelos segmentos mais intelectualizados da classe média, ao mesmo tempo em que tangenciavam outras franjas de público mais populares. A MPB assim concebida passou a funcionar como uma verdadeira instituição, dotada de reconhecimento cultural e de lugar social bem determinado (NAPOLITANO, 2001, p.227).

Entretanto, a ideia da sedimentação de distintas manifestações musicais resultando no afloramento de um produto com características novas tem convivido com a percepção, que lhe é contraditória, da MPB como um apanhado de diversas tendências, concepções e linguagens. Napolitano procura conciliar ambas as posições, sustentando que o que a institucionalização da MPB consolidou foi o “deslocamento do lugar social da canção”; a efetividade desse rearranjo de ordem sociológica pôde prescindir de uma ordenação estética mais estrita, sobretudo por dispor da identificação a uma esfera pública de oposição ao regime militar como agente unificador de seus múltiplos aspectos. Em clave diversa, sustento que a MPB oculta, sob a aparente diversidade, características que a singularizam em relação a outras modalidades de canção popular; mas, para avançarmos no exame dessa tese, será preciso antes compreendermos o papel que a canção “nacionalista” e a Tropicália exerceram na sua formação.

Mesmo os críticos não entusiastas do movimento costumam atribuir ao tropicalismo um grande peso na conformação da MPB. Suas contribuições mais destacadas seriam: abertura aos timbres, gêneros e procedimentos da melhor produção pop internacional; introdução às experimentações das vanguardas formalistas e dos músicos pós-tonais; superação das hierarquizações que interditavam o emprego de certos gêneros populares, considerados “inferiores”; superação dos preconceitos nacional-populares, em prol da consolidação de uma cultura de consumo.

Já contestei acima que a Tropicália tenha promovido a efetiva reabilitação de gêneros populares postos à sombra pela bossa nova, como o bolero e o samba-canção; meu argumento foi que o procedimento tropicalista implicava na iconização (redução aos traços mais salientes) de tais gêneros, e em sua subsequente confrontação com elementos de ordem diversa, promovendo aproximações inusuais que solicitam, pelo esvaziamento do dado técnico-musical que promovem, mais a compreensão intelectual que o senso estético; tal procedimento confere ao gênero uma aura de estranheza que em nada contribui para a sua valorização, como, de resto, a modesta presença de boleros e sambas-

canções no repertório posterior o comprova. Também procurei negar importância ao uso, de resto muito episódico, de elementos das músicas concreta e eletrônica, a que faltou a constância e organicidade necessárias para que de fato impactassem os padrões de escuta da audiência. Já a introdução de aspectos da poesia concreta e, mais destacadamente, do cubismo literário, seguramente informarão a produção de malditos como Walter Franco e Tom Zé e, mais tarde, de Arnaldo Antunes; compreendidos em um quadro mais amplo de utilização da linguagem e de procedimentos propriamente literários, infundirão vigor à obra posterior de Caetano Veloso, ainda que frequentemente enquadrados por melodias quase banais.

Quanto à abertura à produção internacional, já assinali que não era estranha nem à bossa nova nem aos jovens compositores “nacionalistas”; entretanto, os tropicalistas foram de fato pioneiros na assimilação criativa do melhor pop da época, notadamente os Beatles e, no caso de Gil, também Hendrix. Daí a colocar cada eco de Beatles, Dylan ou Stones, ou cada guitarra empunhada em solo pátrio na conta da Tropicália, me parece mais um dentre os muitos exageros que permeiam a crônica tropicalista. Em contrário a esta suposição vai o mero fato de que as apropriações do dado estrangeiro por artistas tão diversos como Belchior, Milton Nascimento e Alceu Valença assumem formas distintas daquelas cultivadas pelos tropicalistas, indicando o contato íntimo e direto desses criadores com o material de inspiração. No mais, imaginar que os compositores da nascente MPB condenariam ao mesmo círculo infernal o “2001” dos Mutantes e a “Gatinha Manhosa” de Erasmo Carlos, por conta da adesão cega a uma doutrina política xenófoba e conservadora, me parece, aí sim, índice de filiação a formulações doutrinárias, às quais o caráter ideológico vem garantindo vida longa.

No que diz respeito à superação dos escrúpulos dos “nacionalistas” em relação à uma adesão desenvolta à cultura de mercado que por fim se imporia de todo modo, é preciso no mínimo reconhecer os entusiastas esforços dos tropicalistas em prol da causa. Essa militância estendeu-se muito além dos embates dos anos 1960: ao longo de toda a sua trajetória pública Caetano notabilizou-se por enaltecer o mercado como gerador de beleza e vitalidade, a despeito da evidente banalidade que imprime à produção musical que gravita em sua órbita. De todo modo, seja por influência da tropicália, ou pela imposição da realidade, os artistas que emergem nos anos 1970, em regra, se mostram bem mais afinados com as demandas da indústria que seus antecessores.

A MPB passa a se conformar de fato a partir dos desdobramentos de seu movimento originário, de ampliação dos procedimentos da bossa nova a novos gêneros e intenções expressivas. Mais que isso, a MPB se coloca como herdeira das ambições da bossa nova que, destacando a potência estética da música popular, atrai para a canção a classe média intelectualizada. É essa potência redescoberta que mobiliza a atuação dos novos cancionistas, que percebem na atualização do material popular uma forma fecunda de interpelar os dilemas contemporâneos. Reitero que é por meio da realização estética do dado tradicional que a MPB concretizará sua dimensão política, independentemente de mensagens exortativas que, se presentes, devem ser tomadas como mais um elemento formal, sob pena de produzirem efeito contrário a suas intenções. Um olhar sobre a produção dos anos 1970 revela que esses são os fundamentos que norteiam os mais consequentes esforços de composição de canções populares ao longo da década. Mesmo Caetano e Gil vão se aproximando do paradigma “nacionalista”, ainda que preservando alguns traços distintivos que examinaremos adiante.

A despeito de ressaltarmos a dimensão estética que a produção da MPB efetivamente possui, é claro que não se pode subestimar o impacto das demandas da indústria na configuração dos produtos culturais. Sobre esse aspecto, vimos no capítulo anterior que uma das principais diferenças entre minhas concepções e as de Adorno consiste no reconhecimento da capacidade da obra popular de infundir vida em esquemas formais heteronomamente impostos, mediante uma disposição dos elementos que converta a forma determinada em expressão orgânica de seus dinamismos internos. Minha posição é de que a MPB, sobretudo nos anos 1970, assim produziu obras esteticamente relevantes a despeito das pressões e dos limites colocados pela indústria, e de que as estratégias de que se valeu para isso replicam em alguma medida a contradição profunda entre arte e mercado.

Partindo de um conhecimento prévio do gênero popular, assimilado a ponto de informar organicamente sua poética pessoal, o compositor é bem-sucedido à medida que imprime características únicas às manifestações coletivas. E um dos caminhos mais valiosos para a consecução dessa meta é sua relação com o instrumento.

A partir da bossa nova, o violão adquiriu popularidade inédita nos setores médios da sociedade. Comentando o impacto do LP **Chega de Saudade**, o jornalista Ruy Castro afirma que “na época não se tinha consciência disso, mas depois se saberia que nenhum

outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens a vontade de cantar, compor ou tocar um instrumento. Mais exatamente, violão” (CASTRO, 1990, p.207).

Comentando os LPs que registraram os célebres shows universitários do Teatro Paramount, em São Paulo, que contribuíram para a ampliação do público e a consolidação da práxis pós-bossanovista, Napolitano assinala que:

Em todos os três álbuns (...) os violonistas tiveram grande destaque: Paulinho Nogueira, Rosinha de Valença e Toquinho são exemplos da febre de violão que tomou conta de setores da juventude após o advento da Bossa Nova. Neste momento, com a nova batida já deglutida e estilizada, o violão era tocado mais próximo do expressionismo cadenciado de Baden Powell do que do impressionismo minimalista de João Gilberto. Estas duas grandes escolas de violão brasileiro eram as principais referências dos jovens violonistas, até atingirem seu estilo próprio. Ao lado dos grupos jazzísticos, foram responsáveis pela educação do ouvido das plateias jovens entusiastas da Bossa. Mais do que simples *performances* artísticas, os solos e estilos instrumentais (sobretudo em relação ao violão) demarcavam um espaço de expressão e sociabilidade, no qual a música era o amálgama de uma identidade moderna, jovem e engajada. Neste sentido, tais expressões puramente musicais eram tão políticas, quanto as letras das canções de protesto mais explícitas. O violão, não por acaso, era o símbolo da nova musicalidade brasileira, e seria utilizado como logotipo dos lendários Festivais da Record (NAPOLITANO, 2001, p.44).

Para um número significativo de compositores que se valem do violão como ferramenta para compor, o acompanhamento desenvolvido concomitantemente à melodia tem tanto valor composicional como qualquer outro elemento da canção, isto é, não pode ser dissociado desta sem prejuízo de seu teor estético. Não me refiro aqui apenas à harmonia, mas às formas únicas de realizar o ritmo e timbrar o instrumento, concernentes ao estilo de cada artista e às demandas de cada peça. Mesmo as idiosincrasias e deficiências do autor podem tornar-se elementos da obra, à medida que sejam assimiladas a um todo indissociável de forma intuitiva no decorrer do processo de criação. Analisando as transformações pelas quais passaria a música popular ao longo dos anos 1980, Eduardo Vicente faz o seguinte balanço:

A valorização do compositor/intérprete, bastante presente no contexto da Bossa Nova, acabou por se tornar uma constante a partir dos grandes festivais dos anos 60 e mesmo dentro da regionalização dos anos 70. As *performances* desses artistas refletiam, até mesmo por suas deficiências, o caráter artesanal, a marca pessoal de sua obra. Mas, se o que se vendia agora era a música e não o artista, a artesanidade devia dar lugar à profissionalização e uma divisão mais adequada entre as atividades envolvidas na produção fonográfica – inclusive entre as de composição e interpretação – ajudava a garanti-la, além de facilitar a orientação

mercadológica dos discos para demandas específicas (VICENTE, 2002, pp.100-101).

Tomando parte do núcleo composicional da canção popular, a performance violonística do autor confere densidade à obra pelo aprofundamento da concepção e individualização dos procedimentos. Reconhecendo a centralidade desse elemento, boa parte dos arranjos das melhores produções da MPB são construídos em torno do violão; isso as livra da adesão a processos padronizados de estilização, e impele o arranjo a submeter-se à dimensão artesanal da obra. Esse método pode ser claramente observado nos discos de Gil, Milton, Djavan, Zé Ramalho, João Bosco, Joyce e Jorge Ben (Jor), entre tantos outros. Quanto a Chico Buarque, embora raramente toque em seus próprios discos, preza que os arranjos não se afastem da concepção de seu violão original; já Caetano foi mais um a valer-se, por vezes, do violão como núcleo de seus arranjos, embora, assim como Chico, não apresente um violonismo particularmente interessante.

Mesmo sem contar com o acompanhamento instrumental do autor como guia, o arranjo pode desempenhar, como vimos no capítulo anterior, um papel construtivo na realização da obra. Para tanto não pode apenas superpor-se à informação prévia, como a veste sobre o corpo nu, mas sim estruturar-se de maneira a constituir um só corpo com o material original. Assim, o bom arranjo é uma recomposição, e desse modo foi compreendido nos melhores trabalhos de Cesar Camargo Mariano, Dori Caymmi e Jaques Morelenbaum, entre outros arranjadores importantes.

Sobretudo a partir de meados da década de 1970, os arranjos e processos de estilização da música popular passarão a ser regidos por padrões cada vez mais rígidos. Para melhor compreendermos o sentido desse fenômeno é preciso lembrar ainda uma vez que a MPB, mais que a aplicação dos procedimentos conjurados pela bossa nova sobre novos materiais e com vistas a um leque amplo de possibilidades expressivas, significa sobretudo a tomada de consciência da potência estética da obra popular. Desprendidos da bossa *stricto sensu*, e gozando de uma autonomia que o desenvolvimento da indústria haveria de minar, os cancionistas da época vislumbravam possibilidades artísticas extraordinárias a partir da mobilização de recursos da literatura, da música erudita e do jazz no sentido de ativar desdobramentos estéticos ainda latentes no material tradicional. A nascente MPB adquire portanto o caráter de reafirmação do projeto da bossa nova para além das especificidades de sua concretização original. Seu gesto expansivo e abrangente

se traduz nas diversas correntes que perfazem a cena pós-bossanovista, aí incluída a Tropicália, embora esta, à parte seus aspectos construtivos, possua também o caráter de reação perante a autonomia estética reivindicada pelos compositores “nacionalistas”, sendo esta apenas mais uma de suas contradições. Mesmo após a decretação do AI-5 e a consequente desorganização da cena musical, com o exílio de alguns e o silêncio forçado de outros, esse movimento efervescente de prospecção estética prossegue, como pode ser ouvido em álbuns inovadores como **Milton** (Milton Nascimento, 1970), **Construção** (Chico Buarque, 1971), **Expresso 2222** (Gilberto Gil, 1972), **Ou Não** (Walter Franco, 1973); **Molhado de Suor** (Alceu Valença, 1974), e **Joia** (Caetano Veloso, 1975), dentre um número significativo de obras igualmente importantes.

A partir da metade dos anos 1970, entretanto, observa-se, como dito acima, uma maior padronização da produção da MPB que se manifesta na duração das músicas, confinadas à casa dos três minutos, redução de improvisos, restrição a mudanças de andamento e caráter expressivo ao longo da mesma canção, bem como a ruídos, gritos e performances não convencionais de maneira geral. É certo que nenhum desses elementos interditados, por si só, funciona como garantia da qualidade artística, e que há vasta produção de alto nível que prescindem de tais recursos, mas o certo é que são possibilidades expressivas que vão sendo descartadas por pressões heterônomas.

Não há dúvida de que a integração crescente entre os meios, os esquemas dos grandes shows e a evolução das técnicas de marketing favorecem o controle sobre a produção de bens culturais; em conexão a isso, a necessidade de ir ao encontro de um público cada vez mais amplo termina por cercear o impulso criativo; no mesmo sentido opera a crescente sofisticação dos processos de produção da indústria fonográfica: a Phonogram, por exemplo, segundo seu diretor executivo, passaria de 170 funcionários atendendo a 150 artistas, em 1968, para 500 em função de apenas 28, cinco anos depois.

Uma parcela dessa sofisticação crescente se deve ao desenvolvimento tecnológico na área da gravação musical. Os aperfeiçoamentos nessa seara, notadamente a possibilidade de registro em multicanais, marcam a MPB dos anos 1970, tornando mais complexa a cadeia produtiva da canção. Para Eduardo Vicente,

(...) o desenvolvimento dos equipamentos oferecia aos técnicos condições para uma interferência muito maior no trabalho realizado em estúdio, permitindo a gravação isolada de cada performance, introdução posterior de efeitos, emendas e sobreposição das mesmas, etc. Isso conferia à sua atividade muito mais o sentido de construção de uma performance ideal do que de mero registro de uma performance real (VICENTE, 2002, p.63).

Já a pesquisadora Márcia Tosta Dias enfatiza o impacto do protagonismo tecnológico no esvaziamento artístico da obra popular:

No âmbito do trabalho nos estúdios, a sofisticação qualitativa e a gama de possibilidades estéticas que vão sendo transferidas ao produto final, no decorrer desse desenvolvimento, aproximam e confundem suas dimensões técnica e artística. O processo de gravação tornou-se cada vez mais racional e artificial e (...) definiu mudanças radicais nas relações de trabalho. Assim, as tecnologias de produção musical vieram, definitivamente, distanciar a atmosfera de artesanidade do processo de produção na indústria fonográfica. (...) com o advento das altas tecnologias de produção musical, os ganhos para a produção artística são limitados pela própria configuração técnica dos aparatos. E, no que diz respeito à divisão do trabalho, tais equipamentos acabam por promover, efetivamente, uma espécie de sobreposição das esferas antes estritamente técnica e artística, com a inegável subordinação desta última à primeira (DIAS, 2000, pp.67-68).

Me afasto da posição de Dias no que diz respeito ao efeito danoso que a autora atribui ao aparato técnico em si. Essa posição, a rigor, não é assumida sequer por McLuhan, que dirá por Adorno, com quem Dias entende estar alinhada. Os modernos recursos de gravação podem, a meu ver, ser utilizados em prol do teor estético da obra musical seguindo duas estratégias: ou a submissão à performance original, a ser registrada com a maior precisão possível, ou o uso criativo das ferramentas do estúdio, compreendidas como um elemento a mais na composição da obra. Entretanto, e aí está o ponto, os recursos técnicos se inserem no contexto de uma indústria que por sua dinâmica tende a pressionar o produto cultural a fazer-se imagem e semelhança de seus procedimentos: desumanizar-se, enfim. É nesse sentido que os processos de gravação adquirem proeminência cada vez maior no registro final da obra. O mercadista Tatit saúda o profissional de estúdio, a quem considera como “um verdadeiro maestro” da moderna canção popular:

Ele sabe o que deve ser gravado, conhece os recursos disponíveis, prevê o que vai soar com nitidez no final do processo de produção técnica do disco e tudo isso em sintonia com os parâmetros de seleção das rádios de grande audiência, o que já garante, de antemão, a viabilidade comercial do produto. E aí está o lado positivo da padronização: com um repertório reduzido de gravações eletrônicas pode-se produzir um número incalculável de efeitos sonoros, todos de invejável qualidade técnica. Controlar a padronização significa estabelecer critérios de pertinência muito precisos com relação ao que funciona ou não funciona, do ponto de vista auditivo, numa canção preparada para o mercado (TATIT, 1990, p.43).

Em termos menos descarados, e possivelmente mais adequados à década que ora examinamos, Dias avalia o papel do produtor musical nos seguintes termos:

Se o disco é um produto cuja característica primordial é a de encerrar a contradição entre produção material e produção artística, o produtor musical concentra, ele mesmo, contradição similar, que se expressa na esfera da execução do planejamento efetuado para o produto. Nesse sentido, a partir de um trabalho altamente técnico e especializado, o produtor musical concilia interesses diversos, tornando o produto musicalmente atrativo e economicamente eficiente; como parte do quadro funcional da companhia, realiza, no estúdio, a proposta de atuação desta (DIAS, 2000, p.91).

O certo é que os produtores musicais serão cada vez mais importantes ao longo dos anos 1970 até chegarem a dispor, com a ascensão do rock na década seguinte, de maior influência sobre o produto cultural do que o próprio artista.

O conjunto de aspectos levantados expõe uma música popular progressivamente acossada em sua autonomia. Nesse momento, as forças internas e externas à canção apresentam um certo equilíbrio, que se manifestará na profunda ambiguidade que assumem os dados relacionados à MPB. Assim, os processos de estilização do material tradicional, se indicam capacidade artística, podem funcionar como adaptação do gesto popular ao gosto da classe média; a sofisticação composicional, servindo à obra, também vale como signo de distinção da grife MPB; arranjos bem construídos podem ocultar a pobreza da canção; o bem-vindo reconhecimento do compositor compõe a estratégia da indústria de constituir elencos estáveis, que garantam rendimentos a longo prazo; a valorização do simples e do espontâneo característicos da produção popular talvez sejam a antessala da padronização, e por aí vai.

Ambiguidades à parte, percebe-se com clareza o avanço da indústria sobre a relativa liberdade que gozava a MPB de então. Na verdade, é esse avanço que levará à caracterização do movimento não mais como o livre desenvolvimento das potencialidades da canção popular, mas como um conjunto de padrões reconhecíveis, cuja sofisticação remanescente perde muito do valor de uso, reduzindo-se a seu aspecto superficial, vale dizer, ao fetiche de sua expressão de classe.

Um exemplo da acomodação por que vai passando a MPB à época pode ser obtido da comparação entre os álbuns **Expresso 2222** e **Refazenda**. No primeiro o violão de Gil exibe uma riqueza de ritmos, contrapontos e texturas raramente ouvida em qualquer

tempo e lugar. “Oriente”, Expresso 2222”, “O Sonho Acabou”, além de demonstrarem a possibilidade de expressão a um tempo sutil e vigorosa do instrumento, são índices dos processos intuitivos que permeiam algumas das mais altas realizações da produção popular.

A capacidade de Gil como violonista é envolvida em lendas. Caetano afirma que o violão de **Expresso 2222** seria apenas uma pequena amostra do que o artista aprontava no recesso do lar, e, num arroubo, chega a declarar: “não posso deixar de pensar que tudo o que Milton Nascimento destila, tudo o que o Bob Marley significa, tudo o que Stevie Wonder pode é apenas o que Gil deixou de fazer” (VELOSO, apud TATIT, 2012 p.274).

Reconhecendo igualmente a excelência de Gil como instrumentista, Luiz Tatit considera que

Gil nunca deu muito valor a esse talento, preferindo conduzir sua habilidade em função da composição, do arranjo, do conjunto, das mensagens do texto, da mídia, do mercado cultural, da moda, enfim, em função dos interesses de um cancionista e não de um músico virtuose. (...) Gil quer encontrar na canção os valores emocionais e os estímulos físicos compartilhados por toda a coletividade. Quer a veiculação de sua obra pela mídia e sua expansão no mercado cultural. Quer atingir uma espécie de comunhão tribal pela participação em massa do público. Quer, no limite, cantar para o planeta (TATIT, 2012, p.274).

Tatit procura embelezar sua posição evocando um suposto anelo de comunhão planetária, mas a conclusão não escapa ao trivial: as injunções do mercado estabelecem limites às ambições estéticas de seus produtos, incluindo – especialmente? – os gestos artisticamente mais promissores.

**Refazenda** é um ótimo álbum, não servindo como exemplo de produção reificada. Mas é visível que representa um movimento de acomodação ao mercado: não só o violão perde protagonismo, abafado por elementos menos relevantes, mas cada instrumento assume, em regra, um teor mais próximo ao convencional, um dado que é salientado se tomamos por referência a produção anterior do próprio Gil.

Um outro exemplo, de certa forma mais nítido, pode ser oferecido pela comparação entre dois álbuns de Gal Costa: **Índia**, lançado em 1973, e **Cantar**, produzido no ano seguinte. No primeiro predominam arranjos inventivos, capazes de dialogar criativamente com o núcleo melódico-textual da canção, como ilustra a própria faixa-título, uma releitura de Duprat da clássica guarânia consagrada nas vozes de Cascatinha e Inhana. Mesmo faixas excepcionalmente reiterativas (“Milho Verde”, “Relance”, “Da

Maior Importância”, “Passarinho”) são valorizadas tanto pela interpretação de Gal como pela textura bem tramada do acompanhamento. Já **Cantar**, além de um repertório menos instigante, apresenta uma sonoridade domesticada, em que performances e arranjos se tornam mais lineares e afeitos às convenções de gênero, sem a atenção devida às especificidades de cada peça, como se pode ouvir em “Flor de Maracujá” e “Barato Total”. É certo ainda que em **Cantar** os processos de gravação desempenham papel importante no sentido de retirar a contundência das performances, favorecendo uma sonoridade atenuada que será cada vez mais presente nos registros de MPB.

A aplicação de procedimentos padronizados, sem que um elo mais forte se estabeleça com os elementos da canção, pode ser observada em **Acontecimento**, álbum de estreia de Xangai, um ótimo intérprete que construiu sua trajetória no seio de uma corrente da canção regionalista ligada a reminiscências ibéricas, e que tem Elomar e Dércio Marques entre seus expoentes. Mas essas referências, na canção que dá título ao álbum, ficam obscurecidas pelo arranjo reificado, uma combinação de base pop, de suíngue chegado à *black music*, com sopros à la Roberto Carlos, enquanto Xangai entoa versos singelos como “você mexeu a roseira e balançou a rosa em botão”.

Já o caso de Belchior é emblemático do papel destrutivo que um produtor pode desempenhar. O segundo LP do artista, **Alucinação**, tornou-se um grande sucesso comercial e de crítica. Belchior lança um olhar original sobre seu tempo e sua geração; o cultivo de uma poética urbana, na qual beleza e desencantamento se articulam, conferem ao artista uma posição tão particular quanto sua voz, no seio da MPB. Os paralelos com Bob Dylan são claros, inclusive nos versos longos e irregulares contrastando com a estabilidade rítmica do acompanhamento. Não à toa o tratamento dado às canções de **Alucinação**, baseado no vocabulário musical de gêneros norte-americanos como o folk, o country e o blues, funciona bem; até porque se adequavam às concepções originais das obras e ao projeto de Belchior de afastar-se de suas referências nordestinas. No álbum seguinte (**Coração Selvagem**, 1977), em consonância com a capa que busca “sensualizar” a imagem do cantor, os arranjos se reificam, tornando-se, em sua convencionalidade, quase alheios às especificidades das canções. Mas o caldo entorna mesmo em **Todos os Sentidos** (1978), em que Belchior parece estender o projeto “sensualizante” ao repertório, que reúne faixas como “Sensual”, “Corpos Terrestres”, “Como Se Fosse Pecado” e a autopromocional “Bel-Prazer. Não bastando isso, o álbum

é assolado pela onda disco então em voga, sem pertinência alguma com o teor das canções, como admite o autor intelectual do mau passo, o produtor Marco Mazzola:

Eu transformei toda a música para que virasse uma coisa com apelo de fazer sucesso. E fazer com que aquela letra fosse tão...Porque eu achava também que o Belchior ficava falando também toda hora que o negócio estava ruim... então, pudesse infiltrar nas discotecas, através do ritmo. Então eu fiz esse negócio, quer dizer, eu bolei, eu mudei toda a música dele, (...) com essa finalidade de fazer isso. Aí foi difícil o negócio do Belchior, porque não dava ... eu tive que fazer ... mudar a segunda parte da música, tudo (...) (MAZZOLA in MORELLI, 1994, p.73).

A fala de Mazzola, um dos mais ativos e prestigiados produtores da MPB, dispensa maiores comentários. O certo é que o apelo a comercialismos tão explícitos era incompatível com o respeito que Belchior angariara com seus primeiros trabalhos. Em razão disso sua carreira perdeu o rumo. O Belchior que os fãs celebram postumamente é o crítico agudo dos primeiros anos, não o artista que em seguida se mostrou permeável aos esquemas mais ordinários da indústria.

No fim dos anos 1970 uma nova leva de cantoras chega à lista dos álbuns mais vendidos. Boa parte desses trabalhos ilustra a consolidação do processo de padronização dos arranjos, que crescentemente conjugam sofisticação e alheamento em relação às especificidades da canção (trata-se de uma pseudosofisticação, portanto). Articulado a isso, o repertório tende a se aproximar dos referenciais da música romântica.

Naturalmente não há óbice a que sentimentos românticos sejam contemplados nas obras de arte. A experiência estética, de acordo com Vigotsky, tem justamente a aptidão de elaborar os sentimentos que suscita, em um processo de sublimação que é componente indissociável da catarse artística. Várias canções da MPB apresentam a elaboração do impulso romântico por meio da experiência da beleza, como “Noite de Verão”, (Edu Lobo - Chico Buarque), Cruzada (Tavinho Moura – Márcio Borges) e “Foi no Mês que Vem” (Vitor Ramil). Nessas canções, como em tantas outras, a própria densidade estética se interpõe aos mecanismos de identificação, promovendo assim a educação da sensibilidade que é apanágio da grande arte.

O que se designa usualmente como música romântica nada tem a ver com isso, já que é um campo que se define fundamentalmente pelas estratégias de identificação que busca mobilizar. A apreensão da obra é francamente desestimulada, em prol das reminiscências e devaneios de cunho pessoal. Embora o ouvinte se sinta acolhido em seu sentir mais íntimo, na verdade se encontra ainda mais isolado, posto que cada vez menos

capaz de relacionar-se com a alteridade, representada pelo objeto artístico. É nesse sentido que a adoção de um repertório “romântico” representa um passo atrás, que se articula ao processo de padronização dos arranjos a que me referi acima. Canções como “Outra Vez” (Simone), “Cheiro de Amor” (Maria Bethânia), “Foi Assim” (Fafá de Belém) e “Caminhos de Sol” (Zizi Possi)<sup>59</sup> são boas representantes desse movimento.

A sofisticação disfuncional acaba por culminar na afetação mais vazia, notadamente a partir da década de 1980. Eloquentes nesse sentido são as contribuições de Cesar Camargo Mariano em banalidades como “Vida, Vida” e “Promessas Demais”<sup>60</sup>, interpretadas por Ney Matogrosso. Em ambos os casos, arranjos excepcionalmente elaborados adornam canções excepcionalmente anódinas. O impulso criativo que a MPB personificou, perdendo-se de si, presta-se cada vez mais à consolidação de uma grife, um decadente signo de distinção.

Em breve sinopse, sustento que a MPB é o desdobramento da abertura dos procedimentos da bossa nova a novos gêneros e intenções expressivas; mais que isso, é a atualização das ambições que a bossa suscitou por meio do reconhecimento da potência estética da obra popular. A força dessa percepção levou ao florescimento de um numeroso contingente de compositores, arranjadores e intérpretes de relevância artística singular; entretanto, a projeção que esses artistas alcançaram só se tornou possível porque a indústria cultural se encontrava ainda em fase de estruturação. À medida que o mercado de bens simbólicos se organiza, se desenvolve e se articula, cresce a pressão para que os cancionistas se adequem a seus critérios. Como consequência, a MPB passa a sofrer um processo de crescente padronização. Se inicialmente é possível por vezes uma solução de compromisso entre a qualidade estética e as demandas da indústria, o paulatino esvaziamento de sua dimensão criativa leva a sigla a desnaturar-se, adequando-se em boa medida aos “princípios” que regem o comércio de canções. Paralelamente, a ascensão do rock nacional retirou da MPB a condição de setor mais dinâmico da indústria fonográfica, posição que não mais tornaria a ocupar. O rock por sua vez cederia o lugar a gêneros ainda mais ajustados à dinâmica da indústria.

Naturalmente o processo de esvaziamento da dimensão estética da MPB não se deu sem resistência, que em muitos casos mostrou-se efetiva. As estratégias

---

<sup>59</sup> Compostas respectivamente por Isolda, Ribeiro-Paulo Sérgio Valle-Jota-Duda Mendonça, Paulo André-Ruy Barata e Herman Torres-Salgado Maranhão.

<sup>60</sup> Compostas respectivamente por Moraes Moreira-Zeca-Guilherme Maia e Z. Barreto-Moraes Moreira-Paulo Leminsky.

mobilizadas individualmente por cada artista, suas contribuições específicas, suas conquistas e capitulações, serão agora examinados.

\*\*\*

**Entre canteiros e borbulhas:** Fagner nasceu em Orós, Ceará, filho de um imigrante libanês. A origem paterna ajuda a explicar a emissão áspera, rasgada e intensa que o artista cultivou. De todo modo, as ligações entre as musicalidades árabe e nordestina foram bem estabelecidas por Luis Soler em sua preciosa obra “Origens árabes no folclore do sertão brasileiro”. A partir da herança árabe, presente inclusive em sua ornamentação muito particular, Fagner abraçou com a voz uma mescla de manifestações musicais contundentes: o canto agreste do sertão, o flamenco, o fado, a *canCIÓN* latino-americana e, *last but not least*, a canção romântica. Falando em romantismo, o artista compôs algumas melodias interessantes, como “Canteiros” e “Motivo”, mas como termo médio a melódica fagneriana é pobre e se assemelha mais à de Roberto Carlos do que à de qualquer um de seus pares da MPB. Entretanto e a despeito disso, dois fatores acresciam valor à sua produção inicial: a artesanidade dos arranjos (sobretudo nos álbuns **Manera Frufu Manera**, **Orós** e **Quem Viver Chorará**) e a qualidade literária de algumas letras, sobretudo em se tratando de poemas musicados, como no caso de “Epigrama n 9” e das já citadas “Canteiro” e “Motivo”, sobre texto de Cecília Meireles; “Fanatismo”, “Fumo” e “Tortura”, a partir de poemas da poetisa portuguesa Florbela Espanca; e “Qualquer Música”, sobre versos de Fernando Pessoa, para não falar das parcerias com Ferreira Gullar. Assim, mesmo melodias algo derramadas eram sustentadas pela qualidade da letra. **Traduzir-se** (1981) e **Sorriso Novo** (1982) apresentam ainda algumas boas canções e arranjos funcionais. O turning point da carreira de Fagner viria com **A Mesma Pessoa** (1984), que representa um grande salto em termos de padronização de arranjo e repertório, se atirando ao romantismo “popular” e mesmo ao cinismo mercadológico, como podemos ouvir em “Cartaz”<sup>61</sup>. Daí a “Deslizes”, “À Sombra de um Vulcão” e “Borbulhas de Amor”<sup>62</sup> foi só um pequeno passo. Bem verdade que, a essa altura, Fagner já havia cedido às demandas da indústria seu bem mais íntimo: o estilo único de canto; dele desapropriado é que Fagner entrou no rol dos maiores vendedores de discos do país.

---

<sup>61</sup> Composta por Francisco Casaverde-Fausto Nilo.

<sup>62</sup> Compostas respectivamente por Michael Sullivan-Paulo Massadas, Fagner-Fausto Nilo e Juan Luis Guerra-Ferreira Gullar.

**A poética do baque virado:** Pernambucano de São Bento do Una, em seus primeiros trabalhos Alceu evocava imagens fortemente míticas, figuras de sonho que parecem invadir o espaço cotidiano, como se pode ouvir em “Deusa da Noite”, “Dente de Ocidente”, “Pontos Cardeais” ou “Dança das Borboletas”<sup>63</sup>. Esta última traz os seguintes versos:

*As borboletas estão invadindo  
Os apartamentos, cinemas e bares  
Esgotos e rios e lagos e mares  
Em um rodopio de arrepiar*

Vale lembrar ainda da “Mensageira dos Anjos”, que assim se manifesta:

*Como uma estrela cadente  
Desceu à minha morada  
Bebeu a minha saliva  
Saiu e não disse nada  
E eu fiquei sem demônios  
Um anjo torto marcado  
No céu da boca, no peito  
No meu corpo tatuado*

As imagens míticas vão aos poucos se ausentando da obra de Alceu, mas permanece algo de seu encanto, ligado ao uso de um material que, diversamente do samba, não foi submetido a décadas de adequação às estruturas comerciais. À parte o conjunto de danças sistematizado por Luiz Gonzaga sob o nome de forró, a musicalidade nordestina esteve fora do alcance dessa mentalidade pragmática, tornando-se assim portadora de impulsos potencialmente renovadores das sociabilidades e da própria ordem social. Talvez Alceu tenha sido o compositor, depois do rei Luiz, que mais concorreu para a atualização de várias das expressões da música do Nordeste, a começar por gêneros tipicamente pernambucanos como o maracatu, que estilizou em canções como “Gato na

---

<sup>63</sup> “Deusa da Noite” e “Dente de Ocidente” foram registradas em **Molhado de Suor** (1974); “Pontos Cardeais” está em **Vivo!** (1976); e “Dança das Borboletas”, parceria com Zé Ramalho, em **Espelho Cristalino** (1977).

Noite<sup>64</sup>”, “Anjo de Fogo<sup>65</sup>”, “Pare, Repare, Respire<sup>66</sup>” e “Maracatu<sup>67</sup>”, e o caboclinho, representado em “Guerreiro”, “Filhos da Fonte” e “Amigo da Arte”<sup>68</sup>. O afoxé (“Anunciação”, “Alga Marinha”<sup>69</sup>) e a embolada (“Pra Clarear”, “Papagaio do Futuro”<sup>70</sup>) são outros gêneros visitados pelo artista, bem como, naturalmente, os ritmos do forró, como ilustram os baiões “Sete Desejos”, “No Balanço da Canoa” e “Paixão”<sup>71</sup>, e uma vasta coleção de xotes, dentre os quais “Rouge Carmim”, “Como Dois Animais”, “Arreio de Prata”, “Escorregando no Pífano” e “Cheiro da Saudade”<sup>72</sup>.

A estilização dos ritmos populares no seio da MPB obedeceu sem dúvida à necessidade de adaptá-los aos hábitos de audição da classe média, mas em seus melhores momentos não se reduziu a essa finalidade, ao contrário: a adaptação criativa dos gêneros tradicionais é justamente uma das mais fecundas vias para a realização estética da obra popular. Para uma melhor compreensão da questão, sugiro a comparação entre os xotes e baiões de Alceu e os mesmos gêneros quando submetidos aos critérios do forró pé de serra: esse estilo, tido como fiel à herança de Gonzaga, é na verdade uma cristalização de seus procedimentos. A melhor homenagem que se pode prestar a uma tradição é atualizá-la: os forrós que Alceu compôs nas décadas de 1970 e 1980 frequentemente dispensam a sanfona, o triângulo e a zabumba; por vezes prescindem mesmo da explicitação de suas células rítmicas básicas. É recusando as condutas reificadas, que o artista infunde vida aos gêneros populares; nesse gesto Alceu encontra sua grandeza e se projeta como um nome importante da MPB.

Seria preciso ainda referir a habilidade do artista de criar coros e vocalizes que, além de sua força e encanto, representam com precisão o etos da obra em que se inserem,

---

<sup>64</sup> Parceria com Sebastião Lopes, registrada no LP **Coração Bobo** (1980)

<sup>65</sup> Registrada no LP **Espelho Cristalino** (1977).

<sup>66</sup> Registrada no álbum **Maracatus, Batuques e Ladeiras** (1994)

<sup>67</sup> Registrada no LP **Cavalo de Pau** (1982)

<sup>68</sup> Registradas respectivamente em **Cinco Sentidos** (1981), **Anjo Averso** (1983) e **Rubi** (1986).

<sup>69</sup> Registradas respectivamente em **Anjo Averso** (1983) e **Rubi** (1986).

<sup>70</sup> Registradas respectivamente em **Maracatus, Batuques e Ladeiras** (1994) e **Molhado de Suor** (1974).

<sup>71</sup> “Sete Desejos” e “Paixão”, registradas respectivamente em **Sete Desejos** (1992) e **Maracatus, Batuques e Ladeiras** (1994). “No Balanço da Canoa” foi composta por Toinho de Alagoas, e registrada em **Alceu Valença ao Vivo** (1982).

<sup>72</sup> “Rouge Carmim” e “Escorregando no Pífano” (parceria com Zé da Flauta) foram registradas em **Anjo Averso** (1983); “Arreio de Prata, composta por Rodolfo Aureliano-Tito Lívio, está em **Cinco Sentidos** (1981); “Como Dois Animais está em **Cavalo de Pau** (1982); e “Cheiro da Saudade”, em **Rubi** (1986)

como se pode ouvir em “Pelas Ruas Que Andei<sup>73</sup>”, “Dança das Borboletas<sup>74</sup>” e “Sete Léguas<sup>75</sup>”

Alceu é, possivelmente, o maior performer da MPB, e não por acaso produziu ótimos discos ao vivo. Absorveu com notável autonomia elementos do rock, chegando a um resultado mais orgânico que o de tentativas similares por parte dos tropicalistas; sobretudo sua voz reúne os universos do rock e do repente em indissolúvel amálgama. É certo que seu canto, de início belamente entremeado de uivos e rugidos, como se ouve em “Solibar<sup>76</sup>”, tornou-se mais convencional ao longo do tempo, e o mesmo se pode dizer de seus arranjos e concepções, mas não a ponto de impedir que sua obra se mantivesse relevante. Quando instado pela indústria a aderir ao padrão do pé de serra, o fez com dignidade, apesar do caráter regressivo dessa injunção. Para além de sua figura simpática e carismática, as contribuições artísticas de Alceu merecem maior reconhecimento.

**O profeta do xaxado:** Zé Ramalho é, incontestavelmente, o maior sucessor de um cantor que talvez não tenha existido<sup>77</sup>. Só por aí já se pode ver que se trata de um artista singular, que absorveu em sua arte a poética dos grandes repentistas e o traço profético da mística do alto sertão. As canções de seus primeiros discos são como sonhos em que as imagens, se sucedendo sem sequência lógica, parecem apontar para um significado numinoso, que acaba por ser vivenciado como experiência estética. Cito como exemplo alguns versos de “Avohai<sup>78</sup>”:

*Na pedra de turmalina e no terreiro da usina eu me criei  
Voava de madrugada e na cratera condenada eu me calei  
E se eu calei foi de tristeza você cala por calar  
E calado vai ficando só fala quando eu mandar  
Rebuscando a consciência com medo de viajar  
Até o meio da cabeça do cometa  
Girando na carrapeta no jogo de improvisar  
Entrecortando eu sigo dentro a linha reta*

<sup>73</sup>Parceria com Vicente Barreto, registrada no LP **Cavalo de Pau** (1982).

<sup>74</sup>Parceria com Zé Ramalho, registrada no LP **Espelho Cristalino** (1977).

<sup>75</sup>Registrada no LP **Espelho Cristalino** (1977).

<sup>76</sup>Registrada no LP **Corção Bobo** (1980).

<sup>77</sup>O lendário repentista Zé Limeira.

<sup>78</sup>Registrada no LP **Zé Ramalho** (1978)

*Eu tenho a palavra certa*

*Pra doutor não reclamar*

Percebe-se igualmente o gosto pela palavra, o impulso lúdico de expandir o léxico ao sabor de associações livres, guiadas entretanto pelo senso formal:

*Meu treponema não é pálido nem viscoso*

*Os meus gametas se agrupam no meu som*

*E as querubinas meninas rever*

*Um compromisso submisso rebulição no cortiço*

*Chame o Padre Ciço para me benzer*

*Oh, com devoção<sup>79</sup>*

Vale ressaltar que os versos de Zé Ramalho, em seus primeiros discos, são valorizados pelos elementos musicais da obra, que com eles se afinam notavelmente. O modo específico com que isso se dá na obra do artista me traz à mente o seguinte trecho do “Ensaio Sobre a Música Brasileira”:

[A música popular] é sempre fortemente dinamogênica. É de dinamogenia sempre agradável porque resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela à medida que se torna de todos e anônima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas também as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura (ANDRADE, 1962, pp. 41-42).

Grande parte da melhor produção de Zé Ramalho são xaxados, dança dos cangaceiros de lampião que Luiz Gonzaga adaptou ao mundo do disco. Com Ramalho o gênero ganha variações, chegando por vezes a atingir expressão épica, como em “Galope Rasante”, “Cavalos do Cão” e “Admirável Gado Novo”<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> Trecho de “Vila do Sossego”, igualmente registrada em **Zé Ramalho** (1978).

<sup>80</sup> “Galope Rasante” e “Cavalos do Cão” foram registradas em **A Terceira Lâmina** (1981); “Admirável Gado Novo” foi registrada em **A Peleja do Diabo com o Dono do Céu** (1979).

Em um paulatino processo de padronização de sua produção, caracterizado, entre outros aspectos, pela bateria reta (bumbo num tempo, caixa no outro) cada vez mais presente, Zé Ramalho acabou por renunciar a suas singularidades estilísticas, como se pode ouvir no péssimo **De Gosto de Água e de Amigos**. Os discos seguintes parecem tentar recuperar alguns elementos de sua poética, mas esta acaba se desintegrando sob o peso da reificação mercadológica. Entretanto, tamanha debacle não se explica apenas pelas pressões do mercado: creio que Ramalho, como outros artistas especialmente dependentes da inspiração, ficou sem chão quando esta lhe faltou, tornando-se presa fácil das “modernizações” introduzidas pela indústria. A carreira do artista só se reestabilizou na segunda metade dos anos 1990, com os lançamentos de **O Grande Encontro** (com Alceu, Elba Ramalho e Geraldo Azevedo) e **20 anos: Antologia Acústica**, um disco de boas releituras de suas próprias canções. A partir daí, e seguindo a tendência do momento, Zé Ramalho se torna um bem-sucedido artista cover: de Raul Seixas, dos Beatles, de Bob Dylan, mas sobretudo de si próprio, mesmo quando interpreta obras inéditas.

**A expressão rigorosa da emoção:** Em 1972, aos 27 anos, Elis atingiu a maturidade como cantora em um disco que leva seu nome. O acerto do repertório e o início da parceria com o arranjador Cesar Camargo Mariano são fatores de grande importância, mas é o apuro da expressão o dado central desse ganho qualitativo. Elis conquista, enfim, a justa integração entre o *cool* e o *hot*; mais precisamente, entre a exploração das sutilezas rítmicas, tímbricas e fonéticas da canção e a intenção dramática, que se realiza também na emissão de baixo volume, mas não hesita em ampliar o espectro de intensidade se a canção assim o pedir. Com esse gesto Elis, que chegou a ser definida como antítese da bossa, conduziu o impulso desta a um novo patamar. Por sinal, em 1974 a cantora lançaria uma das mais aclamadas obras de bossa nova, o álbum **Elis e Tom**. Até sua morte prematura, a artista manteve um alto padrão de performance e repertório, além de arranjos estruturalmente consequentes, tornando-se um modelo de rigor estético no seio da MPB.

**A musa tropicalista sob o peso dos 5000 alto-falantes:** Talvez o primeiro disco solo de Gal ainda se alinhasse ao projeto de transformá-la em uma “super-Wanderléia”, segundo a intenção expressa de seu empresário Guilherme Araújo. Mas o caráter de seu LP de 1969, um voo arrojado a partir de referências como Janis Joplin e Hendrix, lançou-a numa outra trajetória. Esse trabalho marcou o início da colaboração entre o guitarrista Lenny Gordin e a cantora, no sentido de assimilar elementos do rock inglês à poética

tropicalista. Quanto ao objetivo em si, nada a objetar, mas o resultado desses esforços me parece pouco orgânico, exceto no ótimo **Fa-tal**, um dos melhores álbuns ao vivo da MPB. Além da musicalidade de Gordin ter se adaptado melhor a esse formato, Gal alcança uma síntese particular entre sua formação bossanovista e o expansivo gesto contracultural.

Como vimos acima, se **Índia** reverbera o impulso tropicalista, **Cantar** representa uma certa acomodação; entretanto o canto de Gal, embora despido de seus traços mais contundentes, mantém ao longo dos anos 1970 a excelência que levou à sua inevitável consagração. Diversamente de Elis, que parte do impulso dramático para realizar o potencial estético da canção, Gal ressalta as belezas que emergem da trama formal, e a partir desse gesto mobiliza a expressão.

Quanto aos arranjos, se é certo que manifestam um grau maior de padronização em relação aos primeiros trabalhos da cantora, tampouco se reificam; antes representam a solução de compromisso entre arte e mercado que caracteriza a MPB dos anos 1970.

Na década seguinte, as produções dos discos de Gal Costa se tornam mais baratas, em razão da perda de retorno econômico da MPB. Os arranjos vão cada vez mais se acomodando aos padrões vigentes, como se pode ouvir na comparação entre a nova versão de “Baby” e seu registro original<sup>81</sup>, ou entre “De Volta ao Começo” na voz de Gal e na de Gonzaguinha<sup>82</sup>. O repertório declina, de modo que coisas como “Um Dia de Domingo” e “Sou Mais Eu”, dos compositores “profissionais” Sullivan e Massadas, quase não soam alheias ao contexto. O padrão de microfonação também muda, levando a uma filtragem de frequências que retira da voz algo de suas características pessoais, tornando-a um esmaecido ícone de si mesma, como pode ser constatado na comparação com os discos da década anterior.

Nos anos 1990 a substituição do LP pelo CD contribuiu para reduzir as pressões da indústria sobre as figuras consagradas da MPB, conforme assinala Eduardo Vicente:

Através do CD, ocorreu não só o relançamento de boa parte do catálogo das gravadoras que atuavam no país (o que podia ser feito com baixos custos e grande lucratividade), como também uma revitalização do interesse do público por nomes mais tradicionais. E a MPB foi, indiscutivelmente, privilegiada nesse processo. Em 93, por exemplo, dentre os discos antigos que não mais existiam em vinil e estavam saindo em CD, constavam 18 álbuns de Chico Buarque, 15 de Gal Costa, 11 de Jorge Bem Jor e 11 de Elba Ramalho, entre muitos outros (...) Apoiados no sucesso desses relançamentos, novos projetos e discos

<sup>81</sup> Respectivamente registradas nos LPs **Baby Gal** (1983) e **Tropicália** (1968).

<sup>82</sup> Respectivamente registradas nos LPs **Profana** (1984) e **De Volta ao Começo** (1980).

de nomes tradicionais da nossa música voltaram a alcançar grande destaque no mercado. Álbuns como *Unplugged* (Gilberto Gil), *Circuladô ao Vivo* (Caetano Veloso), *Tropicália II* (Caetano e Gil), *Paratodos* (Chico Buarque), *Angelus* (Milton Nascimento) e *As canções que você fez para mim* (Maria Bethânia), entre outros, não apenas alcançaram boas vendas no início da década como emprestavam “forte imagem de qualidade às gravadoras”, conforme explicava Mauro Scalabrin, diretor de marketing da BMG (VICENTE, 2002, pp.147-148).

O novo contexto propiciou aos artistas uma maior autonomia sobre sua produção, o que se percebe nos discos de Gal dos anos 1990, em que predominam repertórios de qualidade e arranjos de boa feitura, ainda que quase sempre confinados aos padrões a que a MPB se viu progressivamente atada. Na década seguinte Gal, como boa parte dos grandes nomes abarcados pela sigla, lançará seus álbuns por selos independentes. Embora alguns desses trabalhos sejam interessantes, restam prejudicados pela deterioração da voz da cantora, num processo que vem desde os anos 1980. De todo modo, a produção de sua fase áurea permanece como um marco importante da música popular.

**Artífices da harmonia:** Os processos intuitivos de composição popular se ocupam usualmente do ritmo e da melodia. Nos discos antigos de música popular a harmonia era frequentemente acrescentada pelos arranjadotes. Mesmo quando o compositor conhece os acordes, é comum que sua obra não se guie por eles, mas pelo senso melódico. O desenvolvimento do potencial construtivo da harmonia requer aprofundamento consciente, seja este de natureza empírica ou teórica. A obra de Tom Jobim, especialmente, promoveu a percepção do artesanato harmônico como via privilegiada para o adensamento estético da canção popular. Dentre os artistas da MPB, alguns se destacaram especialmente pela riqueza harmônica de suas obras. Para melhor compreensão de suas contribuições, assinalo a presença de três abordagens distintas no seio da MPB. A primeira é especialmente tributária dos procedimentos introduzidos por Jobim que, como vimos, ajustava a melodia de modo a valorizar o movimento das vozes internas dos acordes, e inclui os compositores Edu Lobo, Ivan Lins e Francis Hime. Mesmo quando suas melodias não se articulam em torno de um mesmo motivo ou pequeno número de notas de modo a destacar o percurso harmônico, percebe-se claramente a tensão construtiva entre melodia diatônica e harmonia cromática, segundo o núcleo do procedimento jobiniano, como se pode ouvir em “Acalanto” (Edu Lobo – Chico Buarque), *Bilhete* (Ivan Lins – Vitor Martins) e “E Se” (Francis Hime – Chico Buarque). Uma segunda vertente foi aberta por Dori Caymmi, com Sérgio Santos como

ilustre seguidor, e tem como procedimento expor a harmonia sob a forma de um motivo melódico secundário, executado ao violão por meio do dedilhado e com o recurso constante às cordas soltas e afinações alternativas. A harmonia assim apresentada torna-se também contraponto, adensando a trama dos elementos da canção, como se pode ouvir nos álbuns **Dori Caymmi** (1980) e em **Áfrico** (2013), de Sérgio Santos, uma das mais importantes obras populares dos últimos anos. Essa forma de apresentar o dado harmônico valoriza as harmonias abertas, construídas a partir de tríades perfeitas, prestando-se assim aos processos de estilização de toadas e outras canções de lastro regionalista, representadas belamente na produção inicial do Boca Livre, e que se constitui em uma corrente secundária no seio da MPB. Um terceiro modo de realizar a harmonia é proposto por Toninho Horta que, além de estabelecer percursos marcadamente cromáticos, com alterações do eixo tonal frequentemente promovidas por acordes paralelos, acentua-lhes o efeito por meio do desenho melódico, que acolhe as notas mais tensas, e por vezes mesmo as valoriza por meio de saltos e prolongamentos. Esse procedimento, somado ao fraseado irregular, configura uma poética singular que tensiona os padrões de escuta mesmo do ouvinte habituado à melhor MPB.

A alta qualidade da produção desses compositores que brevemente examinamos atesta a efetividade do artesanato harmônico no adensamento estético da canção popular. Entretanto, essa mesma qualidade acabou por deslocá-los do eixo mais dinâmico do mercado de canções. À exceção de Ivan Lins, todos os artistas citados seriam dispensados por suas gravadoras ao longo dos anos 1980. Edu passou a ocupar-se com trilhas sonoras; Francis Hime dedicou-se aos arranjos e à produção erudita; Dori foi trabalhar nos Estados Unidos, onde esteve por vinte anos; e Toninho migrou para a música instrumental, por meio da qual tornou-se internacionalmente respeitado. Cada vez eram maiores as interdições à prática artística autônoma no seio da canção popular.

**O inventor de ritmos:** A originalidade da obra de Ben Jor é inconteste, mas pode-se indagar se essa originalidade não abriga muita repetição. Talvez o estilo singular do autor seja a sua glória e limite; o certo é que dele emergiram reiterações banais, bem como obras de grande vigor, como “Taj Mahal”, “País Tropical”, “Que Nega É Essa” e “Todo Dia Era Dia de Índio”<sup>83</sup>. Caetano Veloso afirma que o que mais o atrai no artista é “a atmosfera de alegria física genuína que sua presença no panorama da música brasileira

---

<sup>83</sup> Respectivamente registradas em **Áfrico** (1976), **Jorge Ben** (1969), **Ben** (1972) e **Bem-Vinda Amizade** (1981).

instaurava” (VELOSO, 1998, p.136). Entretanto, o etos da produção de Ben Jor é bem diverso do da “cena pop norte-americana”, a qual Caetano o associa. Seja por atavismos herdados da mãe etíope, seja por um exercício consciente de africanidade, o compositor parece conectado à fonte de onde procedem tanto o samba como o *Rhythm 'n' Blues*; daí ter-se tornado, ele próprio, uma fonte de novos ritmos, que só são relacionados ao samba e outros gêneros estabelecidos por um déficit de nomenclatura ou discernimento. Os demais aspectos da canção por vezes podem ser tomados como desdobramentos de sua pulsação vital: quando essa dinâmica é fluente, as idiosincrasias de Ben Jor se transfiguram em elementos construtivos, agentes da realização artística; quando não, o estilo enclausura, a melodia afunda na banalidade e a letra se perde na própria profusão. Embora todo artista tenha seus altos e baixos, vale especialmente para Ben Jor a imagem futebolística evocada por Tatit: “Jorge compõe como quem bate na bola de primeira. Às vezes faz apenas uma jogada comum (...). Às vezes, manda direto ao gol e surpreende a nação com achados geniais” (TATIT, 2012, p.213).

**O artesão do samba que mordeu a maçã do pop:** Djavan veio à cena com um novo tipo de samba, de tempos similarmente marcados e configurado para o trio violão/baixo/bateria. A liberdade de seu fraseado lembra um *scat* jazzístico em que cada nota encontrasse sua mais justa adequação. Ao *scat* remetem também seus textos, nos quais a fonética por vezes triunfa sobre a semântica, embora a poética do Djavan dos primeiros discos se mostrasse não só mais sofisticada, como mais empenhada em suscitar sentidos. A produção inicial do compositor alagoano inclui ainda um apanhado de belas canções de sabor regional, como “Maçã do Rosto”, “Cara de Índio”, “Lambada de Serpente” e Estória de Cantador”<sup>84</sup>, uma vertente criativa que se rarefaz em sua produção posterior. Logo reconhecido como artista de primeira linha, os registros de sua admirável produção inicial foram notavelmente valorizados pelos ótimos músicos e arranjadores que deles fizeram parte. A virada em sua carreira ocorreu com o LP **Luz**, que projetou seu nome internacionalmente e produziu uma inflexão em suas concepções musicais. Nesse álbum, integralmente produzido nos Estados Unidos, a bateria do samba foi extremamente simplificada, aproximando-se dos padrões do pop. Já em seu disco seguinte, **Lilás**, as pressões dos produtores agastaram seriamente o artista, que a esse respeito declarou: “Eles não estavam acostumados com um artista que realmente sabia o

---

<sup>84</sup> “Cara de Índio” e “Estória de Cantador” pertencem ao álbum **Djavan** (1978); “Maçã do Rosto” aparece em **A Voz, O Violão, A Música de Djavan** (1976), seu álbum de estreia; já “Lambada de Serpente” foi registrada em **Alumbramento** (1980).

que queria. Em geral o que acontece é que um produtor determina tudo num disco, inclusive direciona esse disco para onde quiser, independente do que foi gravado”. Djavan teria então advertido o engenheiro de som: “Rapaz, você não vai conseguir fazer isso num disco meu. O disco é meu, quem manda sou eu, quem vai dizer como ele tem que ser sou eu” (DJAVAN e colaboradores, 2019).

Apesar de toda a rebeldia propalada pelo artista, o álbum é um exemplo do quanto as injunções da indústria podem minar artisticamente um trabalho. Com seus ritmos indigentes, arranjos pasteurizados e o sequestro do violão do autor, componente fundamental de suas concepções, **Lilás**, a despeito do sucesso que obteve, é um disco para esquecer.

Djavan se reaproxima de seus fundamentos estilísticos em **Meu Lado**, mas incorporando a bateria simplificada que se tornaria uma marca de suas produções futuras, e que funciona por vezes como uma motoniveladora sobre as complexidades rítmicas do violão do artista, como se pode ouvir em “Asa”. Além disso, com a canção “Quase de Manhã”, Djavan inaugura a veia pop que será daí em diante a pedra de toque de sua relevância para o mercado. Seus discos subsequentes alternam levadas pop, baladas românticas e uma ou outra reminiscência de sua primeira poética. Sua obra continuará a abrigar momentos de beleza, a nos recordar um tempo em que condições mais livres os faziam mais presentes.

**Tempos entrelaçados nos cabelos da eternidade:** Wisnik observa nas canções de Gil um gesto de convergência entre o rústico e o digital, o primordial e o tecnológico, o moderno e o eterno. Para o pesquisador a obra do artista

(...) compõe uma concepção original do tempo atual, vivido como o trançado das *tecnologias da inteligência*, que vai do mundo oral, circular, mítico-ritual e côncavo dos nichos nativos, do balaio e da capoeira, ao mundo midiático-informático, segmental, pontilhístico e convexo captado pela semiconcavidade da parabólica (WISNIK, 2004, p.297).

A música de Gil ofereceu a Wisnik um vislumbre de uma das proposições centrais deste trabalho, qual seja, de que a produção popular mobiliza forças vivas, fundamentadas na oralidade, que constituem um contraponto imprescindível às injunções da modernidade; reitero que a efetividade dessas forças depende de sua atualização, que se dá por meio da experiência propriamente estética. A obra de Gil, talvez impulsionada por sua excelência e caráter modelar, chega mesmo a explicitar essa vocação que é de toda

produção popular consequente, como se pode ouvir em “Lunik 9”, “Parabolicamará” e “A Ciência Em Si”<sup>85</sup>.

Tributário da bossa nova como tantos, e das conquistas do rei Luiz como outros mais, Gilberto Gil avocou para si o legado da música negra, com base nas contribuições de Ben Jor, Hendrix e, mais tarde, de Wonder e Marley. Cultivou um senso harmônico muito particular, conciliando os procedimentos da bossa com as tríades maiores da experiência tropicalista. Suas canções são criadas quase que ao sabor do momento, e guardam as marcas dessa gênese nos processos de livre associação de texto e música, bem como em seu vigor espontâneo. Por meio dessa práxis aberta às requisições do instante, mobiliza energias que são próprias à tradição popular.

Embora o violão de Gil não mais recupere o protagonismo exuberante que exerceu em **Expresso 2222**, continuará, ao longo de boa parte da “fase Re” (**Refazenda, Refestança, Refavela, Realce**), sendo o eixo em torno do qual os demais componentes do arranjo se articularão. Isso passa a mudar em **Realce**, LP produzido em Los Angeles em 1979. Além do violão perder importância, a bateria reta, signo de capitulação às leis do pop, faz aqui sua entrada na obra de Gil. Mais que isso, instaura-se um novo nível de intervenção do produtor no trabalho artístico, O álbum seguinte de Gil, **Luar**, marca o início da colaboração com Liminha, que produziria boa parte de seus trabalhos subsequentes, e que nos anos 1980 era um entusiasta da bateria reta, aplicada com fervor apostólico em todos os trabalhos de Gil ao longo da década. Além disso, padrões de bateria e baixo passam a protagonizar a estrutura do arranjo, que, em termos relativos, se banaliza. Se em **Realce** e **Luar** as composições de Gil mantêm o viço anterior, nos álbuns subsequentes o repertório parece adequar-se em alguma medida à normatização dos procedimentos. Canções como “Clichê do Clichê” e “Dono do Pedaco”<sup>86</sup> não resistem à comparação com a produção anterior do autor.

Ao longo da década, os executivos das gravadoras foram percebendo que a MPB passara a ser um filão economicamente secundário, e que não fazia sentido pressionar excessivamente os artistas: seria mais conveniente dispensar os casos irremediáveis e manter os que, além das dezenas de milhares de cópias habituais, dignificariam a indústria com seu prestígio. Essa percepção, somada à já mencionada questão dos lucros dos relançamentos em CD, garantiu alguma liberdade aos monstros sagrados da MPB no

<sup>85</sup> Respectivamente registradas em **Louvação** (1967), **Parabolicamará** (1991) e **Quanta** (1997).

<sup>86</sup> “Clichê do Clichê, parceria com Vinícius Cantuária, foi registrada em **Dia Dorim, Noite Neon** (1985). “Dono do Pedaco”, parceria com Antônio Cícero e Waly Salomão, está em **Extra** (1983).

decorrer dos anos 1990. Retornando à produção de Gil, se **O Eterno Deus Mu Dança** (1989) já é um disco mais arejado, o salto qualitativo viria com **Parabolicamará** (1991), um álbum à altura dos melhores momentos do artista. O artesanato criativo torna à cena, trazendo consigo o violão de Gil e afastando as padronizações que minaram trabalhos anteriores. Esse movimento benigno se completa com o lançamento de **Quanta** (1997), que, retomando as inquietações místicas e filosóficas que o autor manifestara tempos atrás em canções como “Oriente”, “Aqui e Agora” e “Retiros Espirituais”<sup>87</sup>, apresenta novamente obras de rara beleza.

Depois de dois mil e um e dois e tempo afora a produção discográfica de Gil seguiu em bom ritmo, centrada contudo em releituras do forró, do reggae e de sua própria obra. Boa parte dessas produções foram lançadas por selos independentes.

Lembro a fala de Caetano Veloso em que este considera que tudo o que Gil fez pela canção popular seria pouco diante de seu enorme talento. E acrescenta uma explicação para essa defasagem: “porque quis, porque é brasileiro, porque é ele”. Caetano, sempre fiel à sua ideologia, prefere atribuir às idiossincrasias do amigo, ou ao crônico desarranjo de nossos tristes trópicos, o que deve ser claramente referido às imposições do mercado. Entretanto partilho com ele o desalento por tudo o que Gil poderia ter feito, fossem outras as condições para a produção de bens simbólicos.

**A glória relativa de um campeão da canção:** É fora de questão que Caetano habita o panteão dos grandes nomes da MPB. Deveria estar igualmente estabelecido que, por sua modesta destreza musical, ele é um estranho no ninho nesse panteão.

Há muitas formas além da riqueza melódico-harmônica de adensar esteticamente a canção popular, mas o déficit nesse quesito provavelmente cobrará seu preço, do que a obra de Caetano dá seguidos exemplos. Além do mais, o ritmo em suas canções, com frequência, também não é bem resolvido, como salta aos ouvidos em suas primeiras obras, e permanece como deselegância nem tão discreta em sua produção posterior. As deficiências musicais do autor, por ele mesmo amplamente reconhecidas, são de fato significativas, e acredito que um adepto das ideias de Bourdieu não tivesse dificuldades em reduzir todo o som e fúria da tropicália ao desejo de Caetano de adequar a práxis musical à imagem e semelhança de seus dotes artísticos, vale dizer, de seu explícito desejo de projetar-se para o sucesso.

---

<sup>87</sup> Registradas respectivamente em **Expresso 2222** (1972), **Refavela** (1977) e **Refazenda** (1975).

Posto isso, observo que a inteligência inquieta do artista tem impulsionado seu senso formal a ponto de configurar obras relevantes em todas as fases de sua produção. Como vimos na discussão sobre o tropicalismo, Caetano se aproxima da canção como que de fora, fazendo da trama de elementos iconizados um dado decisivo de sua poética. O cancionismo do autor se estrutura sobretudo por essa via, em que a compreensão intelectual assume o protagonismo, em consonância com afirmação do próprio Caetano:

“(…)para compensar minhas carências propriamente musicais, eu tenha mesmo tido sempre que ser mais ‘conceitual’” (VELOSO, 1998, p. 267).

O ponto de maior adensamento artesanal na obra do artista ocorre na elaboração do texto, que assume com frequência caráter eminentemente literário, como se verifica em “Anunciação”, “Lua Lua Lua Lua”, “Outras Palavras”, “O Quereres”, “A Terceira Margem do Rio”, “Livros”, “Um Sonho”<sup>88</sup> e tantas outras. Essa particularidade, se por um lado amplia o léxico e o arco semântico da canção popular, por outro corre o risco de girar em falso se acoplado à uma melodia corriqueira, o que tende a ser o caso. Não apenas Adorno, mas o próprio Caetano reconhece a ascensão da música sobre o texto na canção popular; a fragilidade da primeira costuma arrastar o todo para a vala comum da irrelevância. Mas não se pode tomar essa constatação como uma condenação global da obra de Caetano, pois é certo que o desejável equilíbrio entre música e letra foi alcançado em parte de sua produção.

Após o lapidar sutil dos concisos gestos sonoros de **Joia** (1975), as contradições do tropicalismo se resolveram conforme o esperado, isto é, pelo expurgo de tudo o que destoasse em demasia das prescrições da indústria. Caetano inaugura esse novo momento com a canção “Odara”, um mantra descontraído embalado pela sonoridade da *black music*. Em consonância com esse gesto, nos anos seguintes a produção de Caetano será marcada pelo clima de distensão, propiciado pela atuação da Outra Banda Terra, o grupo de competentes músicos que acompanhou Caetano em seus LPs **Muito, Cinema Transcendental, Outras Palavras, Cores, Nomes, Uns e Velô**. A maior parte das canções mais conhecidas do artista estão nesses álbuns, como é o caso de “Sampa”, “Lua de São Jorge”, “Você É Linda” e “Podres Poderes”<sup>89</sup>. Neles o som da banda floresce a partir das contribuições individuais de seus integrantes, tornando a música viva e evitando

---

<sup>88</sup> Registradas respectivamente em Caetano Veloso (1968), **Joia** (1975), **Outras Palavras** (1980), **Velô** (1984), **Círculadô** (1991), **Livro** (1997) e **Cê** (2006) (“Anunciação” foi composta em parceria com Rogério Duarte).

<sup>89</sup> Respectivamente registradas em **Muito** (1978), **Cinema Transcendental** (1979), **Uns** (1983) e **Velô** (1984).

o apresamento a um arranjo estereotipado. Nesse momento da carreira Caetano encontra para si uma zona de conforto, equidistante da vanguarda, dos regionalismos, do requinte literário e do pop mais desbragado, onde pôde exercitar seus dotes de bom cantor e ótimo letrista.

Enquanto os artistas de renome andavam às turras com os executivos das gravadoras, Caetano sempre foi o mais querido por todos eles. André Midani considerava o artista “a pessoa mais emocionante, de tanta inteligência, tanta delicadeza, tanta sapiência, tanta humanidade, tanta simplicidade: único”. Para Marcos Maynard, “o Caetano não precisa [de orientação], porque ele sabe tudo, até mais do que a gente” (DIAS, 2000, p. 98). Essa comovente sintonia rendeu seus melhores frutos na década de 1990, quando o artista, em parceria com o ótimo arranjador Jaques Morelenbaum, passou a lançar um disco ao vivo após cada trabalho de estúdio. Dois desses álbuns chegaram ao terceiro lugar na lista dos mais vendidos, uma surpreendente proeza, considerando que a MPB há muito estava em baixa e que Caetano nunca havia sido um grande vendedor de discos. É certo que a fórmula desses sucessos está ancorada em *big hits*, seus e de outros autores, como no caso do megassucesso “Sozinho”.

Com o álbum *Cê* (2006), o autor promove uma virada interessante em sua sonoridade, que já havia sido ensaiada em *Noites do Norte* (2000) aproximando-se dos timbres, concepções e procedimentos do rock internacional mais inventivo. Esse gesto, que já teria por si só o mérito de salientar, pelo contraste, o quão desgastados estavam os signos identitários da MPB padronizada, alcançou em sua execução um grau de organização e funcionalidade que não vejo em tentativas anteriores de apropriação do dado estrangeiro por parte de Caetano, um mérito que o artista partilha com a ótima Banda Cê. Não que a dialética música/texto tenha apresentado a superação dos crônicos problemas que marcam a obra do autor; mas o impulso de renovação foi suficiente para gerar canções originais como “Rocks”, “Odeio” e “A Bossa Nova é Foda”<sup>90</sup>.

Embora a relevância artística de Caetano Veloso me pareça socialmente inflada pelo papel ideológico de avalizador da potência criadora do capital e dos valores libertários estadunidenses, que o artista sempre fez questão de exercer mesmo contra toda evidência, não há dúvida de que se trata de um autor importante; que o é, entretanto, na medida em que a densidade de seu artesanato se volta contra os falsos valores que

---

<sup>90</sup> “Rocks” e “Odeio” fazem parte do álbum *Cê* (2006), enquanto “A Bossa Nova é Foda” foi registrada em *Abraço* (2012).

pretende defender. É contra toda a desorientação propalada por Caetano que se volta a arte viva que ele mesmo produz.

**O fundo do fundo da canção:** tendo como modelo inicial, como vimos, o samba dos anos 1930, a obra de Chico Buarque já surge em um formato adequado aos limites estabelecidos pela indústria, notadamente quanto à sua estrutura formal. Ao longo da evolução estilística do artista essa estrutura pouco se alterou; percebe-se, entretanto, seu aprofundamento. Para Luiz Tatit,

Profundidade em canção popular é a condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como solidão, liberdade, amor, num breve espaço de tempo intensamente ativado do ponto de vista emocional. (...) Mais que uma questão de mérito, as criações profundas revelam uma perícia especial do compositor no sentido de dizer só o que a melodia tem condições de intensificar. Para isso é necessário um discernimento aguçado na interpretação das insinuações entoativas e conseqüentemente na escolha de um texto compatível. Quase todos os grandes compositores tiveram experiências com criações profundas. Chico Buarque fez delas a sua dicção (TATIT, 2012, p.234).

Tatit, portanto, enfatiza que a profundidade requer capacidade de síntese e mobilização dos afetos, que seriam propiciadas pela confluência entre os elementos da canção. É certo que as partes devem articular-se mutuamente, só assim sendo possível criar a impressão de necessidade que distingue a arte conseqüente. Essa articulação, entretanto, não é incompatível com a diferenciação entre elas, ao contrário: é a partir desta que o efeito estético pode ser intensificado.

De modo a esclarecer o efeito prático dessa distinção, observemos como Tatit compreende os seguintes versos de “O Que Será (À Flor da Terra)”<sup>91</sup> em relação à sua respectiva melodia:

*O que será que será  
Que andam suspirando pelas alcovas  
Que andam sussurrando em versos e trovas  
Que andam combinando no breu das tocas  
Que anda nas cabeças, anda nas bocas  
Que andam acendendo velas nos becos*

---

<sup>91</sup> Composta originalmente como parte da trilha do filme Dona Flor e Seus Dois Maridos, de Cacá Diegues, “O Que Será (A Flor da Terra)” foi registrada no LP **Meus Caros Amigos** (1976), com a participação de Milton Nascimento.

*Que estão falando alto pelos botecos  
 Que gritam nos mercados, que com certeza  
 Está na natureza, será que será  
 O que não tem certeza nem nunca terá  
 O que não tem conserto nem nunca terá  
 O que não tem tamanho*

Para o pesquisador, à ascensão melódica que se verifica no trecho corresponde a tensão de interrogações cada vez mais prementes. Ao declínio da melodia Tatit relaciona uma suposta intenção assertiva, notadamente a partir de “o que não tem certeza”, que interpreta do seguinte modo:

Pois, imediatamente, o alvo das perguntas se desloca, em todas as estrofes, do anseio comum para o inimigo comum. (...) Trata-se de algo definido pela falta de virtudes eufóricas, por não ter ‘certeza’, nem ‘conserto’, nem ‘decência’, nem ‘censura’, nem ‘governo’ e nem ‘vergonha’. (...) Ora, apesar de manter a estrutura interrogativa que ordena o primeiro estrato de significação, o texto utiliza a descendência para proceder a um julgamento plenamente asseverativo, estendendo-se, inclusive, em pré-julgamento (‘nem nunca terá’) (TATIT, 2012, p.261).

É certo, entretanto, que a estrofe se refere do princípio ao fim à mesma força vital que ameaça emergir. Tatit foi induzido ao equívoco pela forma mecânica com que interrelaciona os dados músico-textuais, que, conforme observei, se afirmam à medida que conjugam consonância e divergência. O autor não observou que o *crescendo* de gerúndios da estrofe (“suspirando”, “sussurrando”, “combinando”, “acendendo”, “falando alto”) não foi acompanhado pela melodia, que segue seu traçado com certa independência, necessária ao adensamento da experiência estética, assim como lhe escapou o sentido de sussurro assombrado dos últimos versos ante “o que não tem tamanho”. Vejamos o caso de “Olhos nos Olhos”<sup>92</sup>, outra obra emblemática de Chico, cujos versos transcrevo:

*Quando você me deixou, meu bem  
 Me disse pra ser feliz e passar bem*

---

<sup>92</sup> Canção que integra, igualmente, o LP **Meus Caros Amigos** (1976).

*Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci*  
*Mas depois como era de costume, obedeci*  
*Quando você me quiser rever*  
*Já vai me encontrar refeita, pode crer*  
*Olhos nos olhos, quero ver o que você faz*  
*Ao sentir que sem você eu passo bem demais*  
*E que venho até remoçando*  
*Me pego cantando sem mais nem porquê*  
*E tantas águas rolaram, quantos homens me amaram*  
*Bem mais e melhor que você*  
*Quando talvez precisar de mim*  
*Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim*  
*Olhos nos olhos, quero ver o que você diz*  
*Quero ver como suporta me ver tão feliz*

O texto trata de uma volta por cima triunfal, e não faltam ironias e palavras duras dirigidas ao “ex”. Mas a melodia, sobre ser serena, tem ainda um certo lirismo melancólico. É a junção desses elementos expressivamente díspares que produz a atmosfera única que essa canção apresenta. Assim, o efeito de profundidade que Vigotsky relaciona à densidade da expressão estética e que caracteriza a produção de Chico Buarque se apoia não apenas na sinergia entre os elementos da obra, mas na relativa independência destes ante os demais.

Gostaria de visitar mais uma canção de Chico, tendo em mente o conceito de autoria de Leda Tsfouni aplicado à prática artística: nesta o autor, ao invés de buscar, contra as ambivalências da linguagem, a expressão inequívoca, se vale justamente dessas ambivalências de modo a revelar “a um só tempo o limite da palavra e sua potência de significar o que está além de si”. É por meio desse gesto que a palavra se liberta da coerção funcional que a fere, como de resto toda a sociedade, sendo este o cerne da promessa que encerra toda arte relevante.

A obra em questão é “Nina”<sup>93</sup>, uma bela valsa de índole, senão eslava, ao menos decididamente europeia:

*Nina diz que tem a pele cor de neve*  
*E dois olhos negros como o breu*

---

<sup>93</sup> Registrada no álbum **Chico** (2011).

*Nina diz que, embora nova*  
*Por amores já chorou*  
*Que nem viúva*  
*Mas acabou, esqueceu*  
*Nina adora viajar, mas não se atreve*  
*Num país distante como o meu*  
*Nina diz que fez meu mapa*  
*E no céu o meu destino rapta*  
*O seu*  
*Nina diz que se quiser eu posso ver na tela*  
*A cidade, o bairro, a chaminé da casa dela*  
*Posso imaginar por dentro a casa*  
*A roupa que ela usa, as mechas, a tiara*  
*Posso até adivinhar a cara que ela faz*  
*Quando me escreve*  
*Nina anseia por me conhecer em breve*  
*Me levar pra noite de Moscou*  
*Sempre que esta valsa toca*  
*Fecho os olhos, bebo alguma vodca*  
*E vou*

Chico explora as implicações poéticas de uma relação inteiramente virtual, especialmente o contraste entre a proximidade franqueada pelos meios digitais e a imensa distância física. Assonâncias ecoam por todo o texto, e achados como “embora nova”, cuja sonoridade evoca a onomástica russa, sofisticam a expressão. A certa altura, outra virtualidade é evocada: Nina declara a impossibilidade de ir ao encontro do parceiro, mas informa que no mapa (astral) os dois se envolvem profundamente. O encontro real não ocorrerá, mas não se quer renunciar ao encanto e à fantasia que se alimentam dessa perspectiva. À semelhança da canção “Cais”, que analisamos no capítulo anterior, em “Nina” não falta o desfecho catártico e metalinguístico: tocado pela valsa em que se encerra, o eu lírico se resolve: “vou”; mas esse ir é um não ir, é o ir possível confinado às tramas do imaginário.

Apesar de toda riqueza textual, não há dúvida de que é a música que confere à canção seu caráter peculiar e sua conformação afetiva. A alternância entre modos maiores e menores pode ser associada ao binômio proximidade/distância que permeia a obra. Mas, concomitantemente, o elemento musical não deixa de atender a suas próprias dinâmicas,

o que se pode constatar tanto pela plasticidade melódica quanto pela coerência intrínseca de seus procedimentos. Mais uma vez, é sobretudo em razão da relativa autonomia de seus elementos que a obra de Chico Buarque atinge a excelência que a caracteriza.

Diversamente de Caetano, o artista, longe de estabelecer uma simbiose de interesses com seus empregadores, foi sempre um crítico agudo da indústria e de suas demandas. Chegou mesmo a comparar as pressões da gravadora sobre seu trabalho às perseguições sofridas por parte da censura (BUARQUE in FERREIRA, 1977). Essa postura está relacionada à sua ética artística. Em recente entrevista a Zuza Homem de Mello, Chico deu a seguinte declaração:

Não há que se querer que a música popular seja impopular. Mas tem uma hora que você começa a brigar com você mesmo, brigar com a facilidade, brigar com a repetição. Eu senti isso quando fui morar na Itália. (...) A minha gravadora lançou meu disco lá e ficou esperando que eu compusesse outras coisas parecidas, me cobravam muito uma nova “A Banda”. Eles falavam uma coisa que eu fui implicando: “orecchiabile” – orelhável – ou seja, essa música que o sujeito vai cantando e já se adivinha o que vem depois, e se fica satisfeito porque se pode cantar junto com o compositor, você canta no teatro e o povo todo canta junto. Isso é muito bacana, mas não é tão importante assim. (...) Acho bacana você fazer música mais fácil, “orecchiabile”, mas não pode ficar escravo disso, se não você atrofia como artista (...) Você tem que (...) conhecer as regras da arte, daí você é capaz de infringir as regras, você é capaz de mudar e é capaz de contrariar também o que se espera de você. Acho isso muito importante para qualquer artista (BUARQUE, 2020).

Por conta de seu compromisso com a autonomia estética, a obra de Chico Buarque manteve sempre um elevado padrão, o que se confirma pela presença de excelentes álbuns em todas as fases de sua produção, dentre os quais cito Chico Buarque de Hollanda (1966), **Meus Caros Amigos** (1976), **O Grande Circo Místico** (1983), **Paratodos** (1993), **As Cidades** (1998), **Cambaio** (2001) e **Chico** (2011).

A obra de Chico Buarque atinge a profundidade não por ter adotado uma dicção entre outras, e sim pela espessura artesanal de seu feitio. Com seu talento dramático, domínio do ofício e poder de concisão, escreveu e continua a escrever algumas das mais incontestes maravilhas do cancionário popular.

**O gesto primordial que transfigura a modernidade:** Tatit identifica três instâncias no processo de análise de canções: a que contempla as categorias gerais por ele postuladas (figurativização, tematização e passionalização), a que identifica os expedientes originais que as obras individuais apresentam, e a dos efeitos percebidos mas não identificados em sua origem. Quanto a estes Tatit considera que, “não podendo

revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério” (TATIT, 2012, p. 27). É nesse sentido que considero a obra de Milton especialmente misteriosa, o que há meu ver se relaciona com o fenômeno da inspiração, particularmente importante na obra desse compositor. Lembro, a propósito, a seguinte colocação de Adorno:

Ernest Krenek e outros artistas já aludiram ao fato de que a categoria de ideia inspiradora, que não é psicológica, mas fenomenológica, perde dignidade dentro da música elevada; tudo se passa como se, sem sabê-lo, a música inferior quisesse compensar isso. Os poucos hits verdadeiramente bons são uma acusação contra aquilo que a música artística perdeu ao tomar-se a si mesma como medida, mas sem que estivesse em condições de compensar arbitrariamente essa perda (ADORNO, 2009, p.109).

A valorização de aspectos pouco acessíveis dos processos criativos presentes na obra de Milton não implica, entretanto, que renunciemos aos melhores esforços para compreendê-la. Antes, entretanto, gostaria de examinar três qualificações que costumam atribuídas à produção do autor, sobretudo a de seus melhores anos.

As músicas do Clube da Esquina em que ocorrem mudanças de ambiência e andamento, como “Amigo, Amiga”, “Canto Latino” e “Hoje É Dia de El Rey”<sup>94</sup>, vem sendo constantemente consideradas como tributárias do rock progressivo. A meu ver, a remissão automática de tais mudanças a um gênero específico é uma maneira reificada de compreender a questão. Qualquer obra popular poderia oportunamente incorporar alterações similares como recurso expressivo; são os padrões da canção comercial que o interditam. Assim, a associação irrefletida com o universo do rock progressivo (que pode ser pertinente em alguns casos) guarda um traço ideológico ao qual devemos estar atentos.

Outro adjetivo evocado, a meu ver indevidamente, em relação à produção de Milton dos anos 1970 é “psicodélico”, aplicado a peças não convencionais como “Trastevere”, “Ao Que Vai Nascer” e “Gran Circo”<sup>95</sup>. As novidades em tais obras são mais bem compreendidas como expansão dos recursos artísticos que como resultantes (ou coindutoras) de experiências alucinógenas. Mesmo se utilizamos o termo apenas como analogia, esta resulta por demais imprecisa para ter utilidade. Pior: corre-se o risco de

---

<sup>94</sup> “Amigo, Amiga” (Milton Nascimento-Ronaldo Bastos) e “Canto Latino” (Milton Nascimento-Ruy Guerra) fazem parte de **Milton** (1970); “Hoje É Dia de El-Rey” (Milton Nascimento-Márcio Borges) integra o LP **Milagre dos Peixes** (1973).

<sup>95</sup> “Trastevere” (Milton Nascimento-Ronaldo Bastos) e “Gran Circo” (Milton Nascimento-Márcio Borges) estão em **Minas** (1975); “Ao Que Vai Nascer” encerra com chave de ouro o álbum duplo **Clube da Esquina** (1972).

reduzir a livre criatividade ao âmbito da alucinação (o que entretanto não deixa de ter um aspecto elucidativo).

Tenho evitado ao longo desta tese o termo “experimental”, tão frequentemente associado à boa prática artística, por considerá-lo suspeito. É certo que, em seu potencial etimológico, poderia referir-se a uma música que por sua estrutura convida não à audição reificada mas à escuta atenta, isto é, a uma verdadeira *experiência*; mas nunca vi explicitar-se essa eventual conotação. Ao invés disso, a expressão parece em geral evocar uma espécie de experimento laboratorial de resultado incerto, ao qual estaria exposto o ouvinte que, por ingenuidade, dele participasse. De todo modo não há, a meu ver, pertinência em chamar experimental a um produto estético resultante de reflexão criteriosa e apuro artesanal, cujo autor pretendeu que soasse exatamente como se apresenta.

A obra de Milton tem sido ainda regularmente associada às realizações musicais do barroco mineiro; tal afirmação tornou-se verdadeiramente um lugar comum, sem que, ao que parece, alguém tenha se dado ao trabalho de fundamentá-la. Enquanto isso não ocorre, fico com a impressão de que a expressão “barroco mineiro” funciona no caso como ícone de uma certa religiosidade, permeada de traços arcaicos ou atávicos, evocada pela produção do autor. As associações da rítmica de Milton com expressões populares negras típicas de Minas Gerais, como o Congado e o Moçambique, embora plausíveis, também carecem, por ora, da devida fundamentação.

A possibilidade de atualização de energias primordiais, retidas no material popular, por meio da elaboração estética consequente é, como vimos, um dos postulados centrais desta tese. Pois a música de Milton se mostra capaz de trazer novamente à luz fontes primeiras, gestos inaugurais, atavismos preciosos; daí decorre sua força e sua beleza. Isso não se dá apenas por meio de cânticos arquetípicos como “Caxangá”, “Raça” e “O Velho”<sup>96</sup>, mas envolve aspectos estruturantes, dentre os quais destaco o modalismo, a nota pedal e a polirritmia.

O sistema tonal, plenamente consolidado à época de Bach, enfatiza os elementos dinâmicos da linguagem musical, configurando-a em torno da dialética tensão e repouso. Já o modalismo tende a acomodar esses dois fatores em um mesmo fluxo, cujas ondulações adornam sua decorrência circular. Os trabalhos de Mauro Rodrigues e Thais

---

<sup>96</sup> Caxangá (Milton Nascimento-Fernando Brant) foi registrada em **Milagre dos Peixes** (1973); “Raça” aparece em Milton (1976); e “O Velho” é a vinheta que abre o álbum **Sentinela** (1980).

Nunes apontam os fortes vínculos da música de Milton com a linguagem modal, como se pode ouvir com nitidez em “Sentinela”, “Ponta de Areia”, “Canção Amiga”<sup>97</sup> e tantas outras canções. Em Milton, essa informação modal é atualizada à luz dos modernos procedimentos harmônicos aplicados na música popular. É certo que o modalismo esteve presente na obra dos compositores que participaram da fase de formação da MPB, como Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Baden Powell. Milton, entretanto, foi quem mais aprofundou-se nessa via, inclusive pelo uso constante de notas pedais, isto é, tônicas fixas com diferentes graus de explicitação em torno das quais se organizam os eventos musicais, como podemos ouvir em “Os Povos”, “One Coin” e “Saídas e Bandeiras”. Naturalmente o uso desse recurso representa um risco de empobrecimento harmônico que só o melhor artesanato é capaz de evitar. Ao preencher esse requisito, Milton permite a renovação, como dado estético, de forças vitais que, funcionando como contraponto crítico à contemporaneidade, inspiram novas formas de perante ela situarmo-nos, quebrando o encanto coercitivo da mera afirmação do existente. Outro recurso que vai na mesma direção é o da polirritmia, que vem a ser a superposição de diferentes ritmos ou métricas. Em comentário sobre a música tradicional balinesa, Wisnik esclarece de que modo a polirritmia pode favorecer a instauração de um tempo circular:

Cada músico sustenta um motivo de caráter repetitivo e, como esses motivos são desiguais, o resultado é uma pulsação com pontos múltiplos de fase e defasagem, de acentuações de caráter cíclico em permanente deslocamento, de sucessiva repetição continuamente diferente. Inaugura-se um tempo que não pode ser lido como uma simples sequência linear de acentos fortes e fracos, de ataques e terminações, porque os múltiplos motivos que entram simultaneamente em cena formam um tecido sincrônico e movente de acentos tônicos e átonos, de entrada e saídas, permitindo tomar cada elemento ora como figura em primeiro plano, ora como fundo (WISNIK, 1989, p.86).

Na música de Milton a polirritmia pode se manifestar de modo relativamente simples, como em “Cravo e Canela”, em que a frase do violão tem duração de um compasso, contra quatro de cada frase da melodia principal. Processo similar ocorre em “Saídas e Bandeiras”, e é ressaltado pelo polimodalismo da obra, num caso muito raro em se tratando de música popular. Outro procedimento recorrente são as hemíolas<sup>98</sup>,

---

<sup>97</sup> “Sentinela” (Milton Nascimento-Fernando) teve seu primeiro registro no álbum **Milton Nascimento** (1969); “Ponta de Areia” aparece em **Minas** (1975); Canção Amiga (Milton Nascimento-Carlos Drummond de Andrade) integra o álbum duplo **Clube da Esquina 2**.

<sup>98</sup> Motivo rítmico que destoa da pulsação vigente, tensionando-a.

verdadeiro traço idiomático do violão do artista, como podemos conferir em “Pai Grande”<sup>99</sup>, “Caxangá”, “Canto Latino” e tantas mais. Casos típicos de polirritmia três contra dois ocorrem em trechos de “One Coin”<sup>100</sup> e “Gran Circo”. Situações mais complexas são também observadas, como em “Sunset Marquis 333 Los Angeles” e “Maria Três Filhos”<sup>101</sup>, com a sobreposição de três ou mais estratos rítmicos de periodicidade distinta. Por vezes, as mudanças de compasso, pondo em xeque a linearidade impositiva da métrica tradicional, são suficientes para instaurar um senso temporal singular, como em “Ponta de Areia” e “Cio da Terra”<sup>102</sup>. Em certos casos, esse procedimento é adensado pela forma muito livre com que Milton entoa a melodia, tornando difícil seu enquadramento métrico, como é o caso de “Os Povos”<sup>103</sup> e da extraordinária “Ao Que Vai Nascer”.

A capacidade de síntese de referências e matrizes composicionais as mais díspares, aí incluídos música regional, rock, jazz, Beatles, progressivo, elementos sacros, bossa nova, latinidade e por aí afora, tem sido apontada por todos os críticos como um aspecto central da produção de Milton. A obra de arte, seja popular ou erudita, se adensa, como vimos, não por associar elementos convergentes, mas articulando o díspar, o aparentemente incompatível. Fundamento essa posição não apenas em Vigotsky, mas no próprio Adorno, em conformidade com as agudas observações feitas por este autor a respeito da obra de dois dos maiores compositores da tradição musical erudita:

Se Bach ergueu-se para além da música de consumo própria à sua época, do emergente estilo galante inaugurado, sobretudo, por seus filhos, isso se deu por intermédio daquela componente medieval que nele ascendeu à burilada construção polifônica da linguagem homofônico-moderna. Mas a herança só se tornou cativante pelo fato de que ele não a obteve retrospectivamente, mas a mediu a partir das linguagens musicais nacional-burguesas desenvolvidas em sua época, a saber, as linguagens italiana e francesa. Em Bach, o momento nacional é em rigor, superado sob a forma de universalidade (ADORNO), 2009, p.304.

(...) Em Mozart, os elementos nacionais relacionam-se de maneira dialética entre si. A sensualidade sulista é quebrada mediante uma espiritualidade

---

<sup>99</sup> “Pai Grande” integra dois LPs consecutivos do artista: Milton: **Milton Nascimento** (1969) e **Milton** (1970).

<sup>100</sup> Também conhecida como “Tema de Tostão”, essa peça, originalmente instrumental, foi belamente registrada no LP Milton (1976).

<sup>101</sup> “Sunset Marquis 333 Los Angeles” foi registrada em **Milton Nascimento** (1969); “Maria Três Filhos” aparece em **Milton** (1970), mas seu registro mais impressionante está no LP **Journey to Down** (1979). Ambas são parcerias de Milton com Fernando Brant.

<sup>102</sup> Essa parceria entre Milton e Chico Buarque foi registrada em compacto simples lançado em 1977.

<sup>103</sup> “Os Povos” (Milton Nascimento-Márcio Borges) aparece em **Clube da Esquina** (1972).

que se afasta à medida que simultaneamente a engloba, concedendo-lhe pela primeira vez, com isso, a palavra. A delicadeza do sul, que há alguns séculos aplainou o caráter provinciano e canhestro da forma alemã de reação musical, recebe, então, por parte de alemães e austríacos, aquilo que lhe cabe como imagem espiritualizada de uma vida substancial e livre de cisões (ADORNO, 2009, p.307).

Assim, a síntese efetiva promovida pela obra de Milton a partir de matrizes diversas em caráter e origem não é um traço a mais de sua produção, mas signo distintivo de sua excelência. Para melhor compreendermos o alcance dessa afirmação convém estabelecermos uma comparação entre processos composicionais do clube da esquina e da tropicália. Esta, conforme vimos, tende ao conceitual, isto é, à expressão de ideias por meio da arte. Usualmente, a aproximação imediata de elementos díspares nas obras do movimento tem o sentido de representar os contrastes da sociedade brasileira como inconciliáveis, e assim fazer a crítica aos supostos equívocos do ideário nacional-popular. Reduzindo os elementos musicais à condição de ícones, o que implica, como vimos, em certa desatenção a seus dinamismos internos, o tropicalismo toma a arte como uma maneira específica de jogar com os significados e de mobilizar o público em torno deles. Tal modalidade de intervenção artística possui seu alcance e sua relevância. Penso entretanto que, sem agravo de sua potência, pode ser também compreendida como um sinal da desartificação (*Entkunstung*) que atinge uma sociedade cada vez mais infensa ao que se mostra alheio aos imperativos da razão instrumental.

Já a produção do clube da esquina se empenha em constelar a instância que justamente promove a reunião do irremediavelmente diverso, e que se constitui, a meu ver, no cerne singular do gesto artístico: o momento mimético. Este é propiciado tanto pela relativa independência das linhas, exemplarmente representada em Milton pela riqueza melódica articulada a uma harmonia altamente funcional, quanto pela implicação estreita dos elementos do arranjo com o núcleo músico-textual. Ambos os procedimentos exigem um empenho artesanal (ainda que intuitivo) que distingue a obra desse artista, mesmo na comparação com a melhor MPB.

Considero que a produção de Milton se divide em três momentos bem delimitados. O primeiro abrange seus três primeiros discos, em que predominam canções de formato convencional, embora muito inspiradas, com influências do jazz bastante perceptíveis e nos quais o trabalho dos arranjadores (os ótimos Luiz Eça e Eumir Deodato) tiveram grande peso no resultado final. A fase seguinte é inaugurada por “Milton” (1970), e abriga as obras mais instigantes do autor, bem como seus procedimentos mais inventivos. É um

período de intensa colaboração entre os membros do clube da esquina, cujo espírito de companheirismo ilumina e permeia a práxis artística. O terceiro momento tem como marco o álbum **Sentinela**, com o qual se inicia a parceria com o produtor Mazzola e a gravadora Polygram. Já se observava uma certa acomodação da obra de Milton em relação aos padrões que norteavam a MPB à época. A atuação de Mazzola, entretanto, conduziu esse processo a um novo patamar, a começar pela captação da performance, sobretudo quanto à filtragem de frequências da voz principal e ao registro da bateria, que passa a privilegiar bumbo e caixa. Os instrumentos da orquestra perdem sua individualidade, passando a soar como um homogêneo background. Os timbres “modernos” do piano elétrico Yamaha e do violão Ovation são também introduzidos. Ao longo da década constata-se a aplicação do mesmo receituário observado em outros casos: desimportância do violão, bumbo e caixa destacados na mixagem, bateria reta, timbres, performances e arranjos apresentando um grau crescente de padronização. As pressões sobre Milton nesse sentido eram ainda maiores que as usuais dos anos 1980, pois os executivos da Polygram alimentavam o projeto de transformá-lo em uma estrela internacional, o que veio a se cumprir com êxito apenas mediano.

Já examinamos acima as razões pelas quais os grandes nomes da MPB passam a desfrutar de certa liberdade com a chegada dos anos 1990. Nesse período Milton lança alguns bons discos, como **Txai** (1990), **Angelus** (1993), **Nascimento** (1997) e **Pietá** (2002). Mas o extraordinário impulso criativo que marcou a sua produção da década de 1970 fica definitivamente para trás. Milton Nascimento já não mais afrontaria a contemporaneidade com suas mais singulares maravilhas.

\*\*\*

### CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O esvaziamento estético da produção musical contemporânea corresponde à sofisticação dos mecanismos de controle sobre a produção e distribuição dos bens culturais por parte da indústria, mas sobretudo à pressão exercida por toda a sociedade no sentido de negar importância, ou mesmo realidade, às forças vivas que agem contrariamente à reificação da existência humana. No ambiente acadêmico, essa pressão

se manifestou por meio do ideário pós-moderno; sem desconsiderar suas contribuições relevantes, esse conjunto de concepções, em seu cerne irreflexivo, é expressão superestrutural do capitalismo tardio, conforme as posições de Harvey examinadas no prólogo desta tese. A elisão da base material dos fenômenos, que considero seu aspecto central, se relaciona em grande medida à renúncia da crítica ao sistema econômico que evidentemente nos desumaniza. A reflexão estética, como elo frágil, sofreu especialmente o brutal impacto desse ideário: discussões de caráter moral substituíram o exame das manifestações artísticas em sua materialidade, e os fenômenos estéticos passam a ser examinados por seus elos extrínsecos, reduzidos que foram a meros instrumentos dos jogos de poder. O acolhimento em massa, por artistas e pesquisadores da arte, de um conjunto de postulados que nega qualquer consistência a seu próprio campo do conhecimento apenas sinaliza o quão avançado se encontra o quadro de desorientação social.

A música popular não é potencialmente relevante por ser moralmente aconselhável considerá-la assim, mas em razão de seus dinamismos específicos, que procurei, à luz de critérios claros, destacar ao longo desta tese. As posições que procuram negar validade à valoração propriamente estética não têm até o momento se mostrado consistentes, a começar pelos graves equívocos do influente Bourdieu, igualmente examinados no prólogo. Por outro lado, as concepções estéticas de Adorno e Vigotsky, que apontam em sentido contrário, ainda não foram, a meu ver, objeto de oposição consistente, sendo em regra descartadas após análises superficiais (e olhe lá). Mas talvez as formulações sofisticadas desses autores estejam definitivamente fora do alcance dos que vão negando as aparências e disfarçando as evidências das pauperizantes injunções do mercado e da *Entkunstung* generalizada que corroem a expressão artística popular a olhos vistos. O exame da paulatina deterioração a que foi submetida a MPB em seus embates com uma indústria cultural cada vez mais articulada e submissa aos desígnios do lucro vale como ilustração desse processo.

Nesta tese procurei contemplar as bases materiais da produção popular, notadamente os recursos, procedimentos e estratégias da expressão artística na esfera da oralidade. Procurei igualmente demonstrar a potência estética dessa produção, isto é, sua capacidade de, em seus próprios termos, elaborar obras musicais esteticamente relevantes, utilizando para isso argumentos extraídos da própria estética adorniana. Procurei ainda estabelecer a importância da elaboração estética da obra popular como

forma de atualizar energias arcaicas que retêm um importante potencial crítico com relação aos limites do arranjo social vigente. Empenhei-me ainda em ancorar minhas observações em casos concretos, examinando a canção popular brasileira a partir da bossa nova, com ênfase no processo de engendramento, apogeu e diluição da MPB, paradigmático do enfrentamento entre os projetos de livre expressão estética e as demandas da indústria, transcorrido em condições cada vez mais desiguais. Procurei, por meio desse esforço, dar um passo no rumo contrário ao da “estética” pós-moderna. A maior ambição desta tese que ora se encerra é a de inspirar outros a tomarem a mesma direção.

\*\*\*

### Referências:

ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argus, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. In ANDRADE, O. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

BARROS PINTO, Renato de. *Egberto Gismonti e a Poética da Semi-Erudição*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2015.

BORGES, Marcio. *Os sonhos não envelhecem: história do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BUARQUE, Chico. *Muito Prazer, Meu Primeiro Disco: Chico Buarque de Holanda*. Youtube. Publicado em 14/01/2019. Disponível em <https://youtu.be/DKbwy8mo0Xk>. Último acesso: 03/02/2022.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova IN: Campos, A.(org). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto. Boa palavra sobre música popular. In Campos, A. (Org). *O balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. Da jovem guarda à João Gilberto In *O balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.

CANDIDO, Antonio. “Feitos da Burguesia”. In *Revista Decisão*, n.11, 1979. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37875> Último acesso em 6 de setembro de 2021.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DJAVAN e colaboradores. *Djavan fala sobre carreira, sucessos e personalidade em podcast exclusivo da Deezer*. Disponível em: <https://epopnaweb.com.br/djavan-fala-sobre-carreira-sucessos-e-personalidade-em-podcast-exclusivo-da-deezer/>. Último acesso: 03/02/1967.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairos, 2000.

FERREIRA, F. P. A MPB se Debate: uma noite com Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc. In *Revista do Homem*, ano 3, n. 26, 1977. Disponível em: [A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc | Revista Movimento \(movimentorevista.com.br\)](http://www.movimentorevista.com.br) Último acesso em 6 de setembro de 2021.

MEDAGLIA, Julio. O balanço da bossa nova In CAMPOS, A. (Org). *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MESQUITA, Regina Márcia B de. *Da Bossa à Barricada: engajamento político e mercado na carreira de Geraldo Vandré (1961-1968)*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2015.

MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, Ed. Unicamp. 1991.

NAPOLITANO, Marcos. A Música Brasileira na Década de 1950. In *Revista USP* n.87. São Paulo, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, ECA/USP, São Paulo, 1994.

PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1981.

QUEVEDO, Rafael C. Pesquisa Estética e Realidade Nacional na Poesia Concreta e no Poema-Práxis. In *Revista Investigações, Recife*, v. 32, n. 1, p. 45 – 67, Julho/2019.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RICARDO, Sérgio. *Quem Quebrou Meu Violão: uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RIDENTI, Marcelo. *Ensaio Geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista*. São Paulo: UNESP, mimeo, 1997.

RODRIGUES, Mauro. *O Modal na Música de Milton Nascimento*. Dissertação de Mestrado em Musicologia, apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, 2000.

SINGER, André. Crítica & Autocrítica em Sgt. Pepper, 40 anos. In *Revista Piauí*, edição 9, junho de 2007. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/critica-e-auto-critica-em-sgt-peppers/> Último acesso em 6 de setembro de 2021.

\_\_\_\_\_. Mudou o rock ou mudaram os roqueiros? In *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, v. 2, n. 1, 1985. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ln/a/FhjnTFcvDBwgdngxJkPLFgC/?lang=pt> Último acesso em 6 de setembro de 2021.

SOLER, Luis. *Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro*. Florianópolis: UFSC, 1995.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política: 1964-1969”. IN: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

TATIT, Luiz A. M. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

\_\_\_\_\_. *Canção, tensividade, estúdio*. Revista USP, n. 4, dez/jan 1990.

TINHORÃO, Jose R. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2002.

VIGOTSKI, Lev. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WISNIK, Jose M. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

### Referências Discográficas Básicas:

BELCHIOR. LP. *Alucinação*. Brasil, Phonogram/Philips, 1976.

\_\_\_\_\_. LP. *Coração Selvagem*. Brasil, WEA, 1977.

\_\_\_\_\_. LP. *Todos os Sentidos*. Brasil, WEA, 1978.

BELÉM, Fafá de. LP. *Água*. Brasil, Philips, 1977.

BEN JOR, Jorge. LP. *África Brasil*. Brasil, Philips, 1976.

\_\_\_\_\_. LP. *Ben*. Brasil, Philips, 1972.

BETHÂNIA, Maria. LP. *Mel*. Brasil, Polygram/Philips, 1979.

BUARQUE, Chico. LP. *Chico Buarque de Hollanda*. Brasil, RGE, 1966.

\_\_\_\_\_. LP. *Construção*. Brasil, Phonogram/Philips, 1971.

\_\_\_\_\_. LP. *Meus Caros Amigos*. Brasil, Phonogram/Philips, 1976.

\_\_\_\_\_. CD. *Chico*. Brasil, Biscoito Fino, 2011.

CAYMMI, Dori. *Dori Caymmi*. Brasil, EMI-Odeon, 1982.

COSTA, Gal. LP. *Fa-tal: Gal a Todo Vapor*. Brasil, Phonogram/Philips, 1971.

\_\_\_\_\_. LP. *Índia*. Brasil, Phonogram/Philips, 1973.

\_\_\_\_\_. LP. *Cantar*. Brasil, Phonogram/Philips, 1974.

\_\_\_\_\_. LP. *Como o Diabo Gosta*. Brasil, RCA, 1987.

DJAVAN. LP. *Djavan*. Brasil, EMI-Odeon, 1978.

- \_\_\_\_\_. LP. *Luz*. Brasil/EUA, CBS, 1982.
- \_\_\_\_\_. LP. *Lilás*. Brasil/EUA, CBS, 1984.
- \_\_\_\_\_. LP. *Meu Lado*. Brasil, CBS, 1986.
- FAGNER, Raimundo. *Manera Frufru Manera*. Brasil, Phonogram/Philips, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Eu Canto (Quem Viver Chorar)*. Brasil, CBS, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A Mesma Pessoa*. Brasil, CBS, 1984.
- GIL, Gilberto. LP. *Expresso 2222*. Brasil, Polygram/Philips, 1972.
- \_\_\_\_\_. LP. *Refazenda*. Brasil, WEA, 1975.
- \_\_\_\_\_. LP. *Refavela*. Brasil, WEA, 1977.
- \_\_\_\_\_. LP. *Realce*. Brasil, WEA, 1979.
- \_\_\_\_\_. LP. *Extra*. Brasil, WEA, 1983.
- \_\_\_\_\_. CD. *Parabolicamará*. Brasil, WEA, 1991.
- \_\_\_\_\_. CD duplo. *Quanta*. Brasil, WEA, 1997.
- GILBERTO, João. LP. *Chega de Saudade*. Brasil, Odeon, 1959.
- \_\_\_\_\_. LP. *Amoroso*. Brasil/EUA, WEA, 1977.
- HIME, Francis. *Francis*. Brasil, Som Livre, 1980.
- HORTA, Toninho. *Terra dos Pássaros*. Brasil, independente, 1980.
- JOYCE. LP. *Feminina*. Brasil, EMI-Odeon, 1980.
- LEE, Rita. LP. *Build UP*. Brasil, Polydor/Polygram, 1970.
- LYRA, Carlos. *Depois do Carnaval: o sambalção de Carlos Lyra*. Brasil, Philips, 1963.
- LYRA, Carlos, MORAES, Vinícius de. *Pobre Menina Rica*. Brasil, CBS, 1964.
- LOBO, Edu. LP. *A Música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Brasil, Elenco, 1970.
- \_\_\_\_\_. LP. *Edu*. Brasil, Philips/CBD, 1967.
- \_\_\_\_\_. LP. *Camaleão*. Brasil, Polygram/Philips, 1978.

- MATOGROSSO, Ney. LP. *Ney Matogrosso*. Brasil, Ariola, 1981.
- MILLER, Sidney. LP. *Sidney Miller*. Brasil, Elenco, 1967.
- \_\_\_\_\_. LP. *Brasil, do Guarani ao Guaraná*. Elenco, 1968.
- NASCIMENTO, Milton. LP. *Milton*. Brasil, EMI-Odeon, 1970.
- \_\_\_\_\_. LP. *Milagre dos Peixes*. Brasil, EMI-Odeon, 1973.
- \_\_\_\_\_. LP. *Minas*. Brasil, EMI-Odeon, 1975.
- \_\_\_\_\_. LP. *Milton*. EUA, A&M Records/Polygram, 1976.
- \_\_\_\_\_. LP. *Sentinela*. Brasil, Ariola/Polygram, 1980.
- NASCIMENTO, Milton, & BORGES, Lô. LP duplo. *Clube da Esquina*. Brasil, EMI-Odeon, 1972.
- POSSI, Zizi. LP. *Um Minuto Além*. Brasil, Polygram, 1981.
- POWELL, Baden; MORAES, Vinícius de. *Os Afro-sambas de Baden e Vinícius*. Brasil, Forma/CBD, 1966.
- RAMALHO, Zé. *Zé Ramalho*. Brasil, Epic/CBS, 1978.
- \_\_\_\_\_. LP. *A Peleja do Diabo com o Dono do Céu*. Brasil, Epic/CBS, 1979.
- \_\_\_\_\_. LP. *De Gosto de Água e de Amigos*. Brasil, Epic/CBS, 1985.
- REGINA, Elis. LP. *Elis*. Brasil, CBD-Philips, 1972.
- \_\_\_\_\_. LP. *Samba Eu Canto Assim*. Brasil, CBD/Philips, 1965.
- REGINA, Elis; JOBIM, Tom. LP. *Elis e Tom*. Brasil, Phonogram/Philips, 1974.
- RICARDO, Sérgio. LP. *Um Senhor Talento*. Brasil, Elenco, 1963.
- \_\_\_\_\_. LP. *Sérgio Ricardo*. Brasil, Continental, 1973.
- SANTOS, Sérgio. CD. *Áfrico: quando o Brasil resolveu cantar*. Biscoito Fino, 2002.
- VALENÇA, Alceu. LP. *Molhado de Suor*. Brasil, Som Livre, 1974.
- \_\_\_\_\_. LP. *Espelho Cristalino*. Brasil, Sigla/Gal, 1977.
- \_\_\_\_\_. LP. *Cavalo de Pau*. Brasil, Polydor/Polygram/Philips, 1982.

VANDRÉ, Geraldo. LP. *Hora de Lutar*. Brasil, Continental/Disco Lar, 1965.

\_\_\_\_\_. LP. *Canto Geral*. Brasil, Odeon/EMI, 1968.

XANGAI. LP. *Acontecimento*. Brasil, Epic/CBS, 1976.

\_\_\_\_\_. LP. *Xangai canta Cantigas, Incelenças, Puluxias e Tiranas de Elomar*. Kuarup, 1986.