

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

TIAGO HERMANO BREUNIG

TRADIÇÃO E CONTRADIÇÃO:
A NATURALIZAÇÃO DO ROCK NO BRASIL

FLORIANÓPOLIS
2008

TIAGO HERMANO BREUNIG

TRADIÇÃO E CONTRADIÇÃO:
A NATURALIZAÇÃO DO ROCK NO BRASIL

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como um dos requisitos para a obtenção do grau de mestre em Literatura. Área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida.

FLORIANÓPOLIS
2008

AGRADECIMENTOS

Ao Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, aos meus professores, especialmente Cláudio Celso Alano da Cruz, Emílio Gozze Pagotto, Maria Lúcia de Barros Camargo, Raúl Antelo, Renata Telles, Pedro de Souza e Tereza Virginia de Almeida, ao NEPOM, ao NELIC, à CAPES e aos meus amigos e familiares, especialmente Lucia Almeida, Carolina Vidal e Erica Breunig.

Eu não me lembro quando o rock morreu

Se foi hoje ou quando o AI-5 nasceu.

Patrulha do Espaço

RESUMO

O objetivo do presente trabalho consiste em analisar anacronicamente os processos de deformação promovidos pelo rock brasileiro dos anos 1970 a partir da formação de caracteres musicais constitutivos de uma musicalidade brasileira elaborada, sobretudo, a partir do pensamento marioandradiano. O rock brasileiro incorpora convenções musicais e discursivas que informam a representação da MPB, nas quais se pode reconhecer uma especificidade musical brasileira configurada por paradigmas consensualmente relacionados com uma concepção de brasilidade musical. O interesse do trabalho recai nos sentidos produzidos pela incorporação de caracteres preestabelecidos nos discursos acerca do que se compreende como nacional no processo de naturalização do rock no Brasil dos anos 1970. Os discos de rock gravados no Brasil entre 1969 e 1979 constituem os restos materiais de uma atividade cultural e representam os germes de uma narrativa que contraria a demanda por um sentido de unidade nacional.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to anachronistically analyze the 1970s Brazilian rock processes of deformation from the formation of musical characteristics which constitutes the Brazilian musicality formed from Mario de Andrade's thought. Brazilian rock incorporates musical and discursive conventions which inform the paradigms of MPB, in which it is possible to recognize a musical Brazilian specificity shaped by paradigms consensually connected to a conception of a Brazilian nationality. This dissertation deals with the senses produced by the incorporation of characteristics inscribed in the speeches about what is understood as national in the process of naturalization of rock in Brazil in the 1970s. The rock records produced in Brazil between 1969 and 1979 constitute the material traces of a cultural activity and the germs of a narrative that contradicts the demand for a sense of national unity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. O CRONISTA E O COLECIONADOR.....	14
1.1. Presença do passado no presente.....	14
1.2. Universalidade da proposta benjaminiana.....	15
1.3. Sensibilidade e historicidade.....	23
1.4. Aproximação e diferenciação.....	30
2. MODERNISMO E NACIONALISMO.....	37
2.1. Nacional e estrangeiro.....	37
2.2. Nacionalismo musical.....	46
2.3. Estética e anestética.....	55
2.4. Formação e deformação.....	59
3. TRADIÇÃO E CONTRADIÇÃO.....	68
3.1. Sincopação e institucionalização.....	68
3.2. Problematização das dicotomias.....	74
3.3. Naturalização do rock no Brasil.....	78
3.4. Tradição da contradição.....	90
CONCLUSÃO.....	102
ILUSTRAÇÕES.....	108
BIBLIOGRAFIA.....	113
DISCOGRAFIA.....	122

INTRODUÇÃO

Conservo entre a estante e a vitrola uma coleção que constitui um arquivo de discos de vinil de rock produzido no Brasil dos anos 1970. A poeira assenta sobre os sulcos do vinil e convida a um questionamento. O prazer do colecionador se conjuga com uma atitude de especialista: o barulho produzido pelo contato da agulha com a poeira recorda inevitavelmente o passado, quando se estabelece um senso comum segundo o qual o rock brasileiro se inscreve como uma figura de pausa na pauta dos anos 1970. Os discos esquecidos que se apresentam como fragmentos de um passado obliterado implicam uma pausa no presente para reaver o passado.

Naturalizados na linguagem de uso corrente e dotados de valor de verdade, os paradigmas constitutivos do senso comum se potencializam pela identificação com as instituições. E como um processo de formalização do senso comum, o discurso em torno da canção contribui para a produção de um consenso social. Ao compreender o produto musical como elemento de uma unidade identificada com uma nação, digno, portanto, do adjetivo nacional, o discurso nacionalista musical institui seu objeto como patrimônio nacional, de modo que a modificação da sua definição implica a definição de nação, representada por uma tradição que invariavelmente se apresenta sob o signo da MPB.

A despeito da referida tradição e de sua transmissão, confiada sobretudo a uma historiografia que afinal ignora o rock brasileiro dos anos 1970, ocupo-me com o contradiscurso das teorias que questionam as premissas tradicionais e as expõem como construções. A leitura dos signos me permite, para uma atualização do objeto cultural, apreender o passado mediante a rememoração em meio a um processo discursivo de dominação. Convicto das possibilidades de leitura da obra aberta, que se inaugura com a indeterminação dos textos e do sujeito moderno, resisto a fechar as obras. A historiografia musical, tradicional ou oficial, impele a uma leitura a contrapelo, como diria Walter Benjamin.

Ao confrontar a “desordem de caixotes abertos”, Benjamin descreve “o relacionamento de um colecionador com os seus pertences”, refletindo sobre a “arte de

coleccionar”.¹ Segundo o autor, a paixão de colecionar confina com o caos das lembranças: “o acaso e o destino que tingem o passado diante de meus olhos se evidenciam simultaneamente na desordem habitual desses livros”. Benjamin concebe a realidade existencial do colecionador como “uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem”,² de modo que se sujeita a relações, por um lado, com a propriedade e, por outro, com o que oculta o seu valor funcional.

No que concerne ao colecionador, a partir da relação que se estabelece com os fisiognomistas,

tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto.³

Benjamin conclui que “os colecionadores são os fisiognomistas do mundo dos objetos”, uma vez que se tornam capazes de interpretar o destino. De acordo com autor, os fisiognomistas provocam a naturalização de uma faculdade humana segundo a qual “qualquer um, mesmo aquele não influenciado pelo conhecimento do assunto”, seria capaz de prever determinados aspectos concernentes aos seres humanos, faculdade que alimenta as fisiologias.⁴ Ora, a referida faculdade coincide com a atitude de especialista, que se conjuga com o prazer, potencializada pela tecnologia da reprodutibilidade da arte.⁵

Para Benjamin, ao mesmo tempo em que parece inspirado a olhar para os seus passados remotos ao manusear os objetos, o colecionador revela um desejo: “Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo”.⁶ Assim, o colecionador atinge “o destino mais importante de todo exemplar”, qual seja, “o encontro com ele”, de modo que garante o “renascimento” do objeto a partir da aquisição e

¹ BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: _____. *Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 227.

² *Ibid.*, p. 227-228.

³ *Ibid.*, p. 228.

⁴ Id. Paris de segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 37.

⁵ Id. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 187.

⁶ Id. Desempacotando a minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, 1995, p. 229.

localização do mesmo na sua coleção,⁷ contanto que conquiste a sua liberdade, pois, para ele, a verdadeira liberdade do objeto consiste em estar em alguma parte de suas estantes.

Benjamin acredita que “a transmissibilidade de uma coleção” representa a sua qualidade mais distinta e que a atitude do colecionador, relacionada ao sentimento de responsabilidade da posse, seria a do herdeiro. Motivado sobretudo pelo fato de que o seu sentimento de posse se caracteriza como uma relação “com as coisas”, o colecionador pode, a partir da transmissibilidade de sua coleção, constituir, na qualidade de herdeiro e, por conseguinte, daquele que lega, uma tradição.⁸

A respeito do colecionador, Susan Buck-Morss reitera a conduta de colecionar objetos fora de circulação e sem sentido enquanto valor de uso. Buck-Morss constata que

coleccionar objetos que já não são úteis é uma atividade governada pela categoria de “completude”, que segundo Benjamin é “uma grande tentativa de superar o fato totalmente irracional de seu estar-aqui-à-mão meramente pela sua ordenação em um sistema histórico, a coleção, que ele próprio criou. E para o verdadeiro colecionador cada um dos itens desse sistema se torna uma enciclopédia de todo o conhecimento da época”.⁹

Ao focalizar os pequenos e negligenciados motivos nas fontes que conduzem ao questionamento, como observa Buck-Morss, Benjamin apresenta provas materiais de que “a história está tão quieta que junta poeira”, tanto que “os documentos históricos o comprovam”.¹⁰ E o autor o faz a despeito dos discursos modernos em torno do progresso material, a partir dos quais identifica a receita de unidade nacional, patriotismo e consumismo, ou seja, as fantasmagorias populares que glorificam o progresso do capitalismo.¹¹ A necessidade de agitar a poeira se estabelece na medida em que a mesma assenta sobre os documentos.

Benjamin reconhece, entretanto, que “nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido”. O “choque” do “resgate do passado” seria de tal maneira destrutivo que

⁷ BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, 1995, p. 229.

⁸ Ibid., p. 234-235.

⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 288.

¹⁰ Ibid., p. 129.

¹¹ Ibid., p. 382-383.

impossibilitaria compreender a saudade. O autor conclui que justamente por isso “a compreendemos, e tanto melhor quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido”. A respeito do esquecido, o autor considera que “talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver”.¹² Benjamin descreve o modo como deve proceder, para reter no presente as imagens do passado como torsos na galeria do colecionador, o explorador interessado em uma arqueologia que indique as camadas anteriormente atravessadas na busca de seu objeto:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência (...) Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois os “fatos” não são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. (...) E se ilude (...) quem (...) não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.¹³

Se os interesses do presente determinam os fatos a serem historicizados, de modo que a historiografia assume a tarefa de representar o passado em resposta aos referidos interesses, infere-se que o presente apela ao passado. Ciente do construtivismo dos fatos pela historiografia, Benjamin atenta para a capacidade de identificar no passado os germes de uma outra narrativa. O autor atribui essa capacidade ao historiador atento ao passado, principalmente aos elementos fadados ao esquecimento: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.¹⁴

Ao considerar que o passado dirige um apelo que não pode ser rejeitado impunemente, Benjamin interroga: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”.¹⁵ Ora, justamente ecos de vozes que emudeceram ressoam nos discos arquivados e fadados ao esquecimento, sobretudo diante do modo como, por exemplo,

¹² BENJAMIN, Walter. O jogo das letras. In: BENJAMIN, 1995, p. 104-105.

¹³ Id. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, 1995, p. 239.

¹⁴ Id. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, p. 223.

¹⁵ Id. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, p. 223.

opera a historiografia tradicional, articulando origens e continuidades ao conceber a “chegada do rock brasileiro nos anos 1980” como “seqüência aos pioneiros Rita Lee e Raul Seixas”.¹⁶ Identifico agora as vozes emudecidas entre os despojos carregados no cortejo triunfal¹⁷ que Benjamin atribui aos vencedores, despojos que “são o que chamamos bens culturais”.¹⁸ Vozes que efetivamente escutarei ao agitar a poeira do arquivo, sempre incompleto, sempre infinito. E ao agitar a poeira do arquivo, agito um pouco dos nossos corpos.

A leitura a contrapelo da tradição ressoa a contradição silenciada, o vazio constitutivo da unidade de sentido prevista pela demanda por um sentido de nacionalidade. Para tanto, contextualizo o meu objeto consciente da opacidade dos discursos que o envolvem, ciente, portanto, de que qualquer realidade consiste apenas naquela que se apresenta como representação discursiva. O passado se presentifica por meio de atos que determinam a preservação no presente de documentos que representam fatos que integram o discurso segundo uma demanda de produção de sentido.¹⁹ Os discos que integram meu arquivo se configuram como reminiscência.

A percepção do passado enquanto discurso implica a possibilidade de transmutação do mesmo. E a presentificação desse passado parece particularmente importante agora que o contexto das novas tecnologias de reprodução e o advento de novas formas de circulação permitem o acesso aos discos de rock produzidos no Brasil dos anos 1970. Justamente agora que se extingue definitivamente a produção de discos de vinil, os quais constituem o setor mais produtivo do mercado de bens culturais nos anos 1970, deixando apenas o gosto de nostalgia aos aficionados por esses artefatos que representam o passado.

¹⁶ ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 14.

¹⁷ A imagem do “cortejo triunfal” remonta a uma narrativa de Heródoto, mencionada por Benjamin como exemplo da arte da narrativa em contraposição à informação: “A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento; deve se explicar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota. Conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar.” Cf. BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. In: BENJAMIN, 1995, p. 276. Este “pequeno trecho sobre arte” ensaia ainda a proposta aprofundada em “Experiência e pobreza”: “Cada manhã nos ensina sobre a atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis. Como se dá isso? (...) quase nada mais do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação.” BENJAMIN, Walter. loc. cit.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: BENJAMIN, 1994, p. 225.

¹⁹ ALMEIDA, Tereza Virginia de. *A ausência lilás da semana de arte moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998, p. 22.

1. O CRONISTA E O COLECIONADOR

1.1. Presença do passado no presente

Segundo uma perspectiva benjaminiana, importa, para o autor que rememora, o tecido de sua rememoração, o qual se encontra intimamente associado ao esquecimento. O acontecimento rememorado se apresenta como ilimitado: “é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura”.¹ Assim, Walter Benjamin sugere um tempo entrecruzado, que representaria o fluxo temporal sob sua forma mais real, manifesta na reminiscência.² Articular historicamente o passado significaria apropriar-se de uma reminiscência, atentando para a capacidade de identificar os germes de uma outra história. Essa capacidade se atribui ao historiador atento ao passado, principalmente aos elementos fadados ao esquecimento: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.³

Uma vez que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse um monumento da barbárie” e que, “assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”,⁴ Benjamin estabelece a tarefa de uma história a contrapelo, associada com a oportunidade de lutar por um passado oprimido, sobretudo quando o “estado de exceção” sob o qual vivemos constitui regra geral. Para tanto, como observa Jeanne Marie Gagnebin a respeito das teorias da narração e da historiografia benjaminianas, o sinal de verdade da narração deve ser procurado “naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a escande, nos seus tropeços e nos seus silêncios, ali onde a voz se cala e retoma fôlego”. Afinal, “essas paradas e esses silêncios são outros tantos signos daquilo que deve ou quer ser negado pelo historiador oficial”.⁵ Ora, a voz que se cala representa agora a potencialidade enunciativa do rock brasileiro dos anos 1970, cujo emudecimento ecoa do passado para o presente.

¹ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, 1994, p. 37.

² Ibid., p. 45.

³ Id. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, p. 223.

⁴ Ibid., p. 225.

⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 100.

1.2. Universalidade da proposta benjaminiana

Michael Löwy atenta para o aspecto universal das proposições benjaminianas, destacando a sua importância para compreender “do ponto de vista dos vencidos” a história dos excluídos de todos os tempos e lugares.⁶ Nesse sentido, a reparação almejada por Benjamin representa a realização dos objetivos inatingidos pelas gerações passadas. Segundo Löwy, as teses se orientam ao mesmo tempo para o passado – a rememoração – e para o presente – a ação redentora⁷ – antecipadamente entrevisto por Marx enquanto atributo dos homens, cujas transformações presentes devem considerar as reivindicações passadas:

os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem: não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com as quais se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos.⁸

Para tanto, a figura do cronista “que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos” e que “leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido”⁹ representa a história “integral”, que não exclui detalhe ou acontecimento algum, mesmo que seja insignificante.¹⁰ Segundo Irving Wohlfarth, o cronista antecipa o Juízo Final, compreendido como o momento em que cada tentativa de emancipação do passado seja salva do esquecimento e “citada na ordem do dia”, ou seja, reconhecida, honrada e rememorada, momento que recusa, como o cronista, toda discriminação.¹¹

⁶ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 39.

⁷ *Ibid.*, p. 51-53.

⁸ MARX, Karl. O dezoito brumário de Luis Bonaparte. In: _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974, p. 17.

⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, p. 223.

¹⁰ LÖWY, Michael. *Op. cit.*, p. 54.

¹¹ *Ibid.*, p. 54-5.

A relação que se estabelece entre ontem e hoje coloca o passado e o presente em constante reciprocidade. Na medida em que considera que “é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado”, Benjamin enfatiza o engajamento ativo do historiador contra a atitude contemplativa do historiador tradicional. O seu objetivo deve ser descobrir a constelação problematizadora que um fragmento do passado produz com um momento do presente. Benjamin ressalta que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’”, o que constitui uma concepção historicista e positivista adequada apenas ao historiador conformista e conservador, cuja pretensa neutralidade apenas confirma a visão dos vencedores.¹²

A rememoração tem por tarefa a construção de constelações que ligam o presente e o passado, as quais representam momentos diante dos quais o historiador deve fazer uma pausa, gesto que possui a capacidade de reaver um acontecimento esquecido a partir da unidade entre o ato presente e um momento determinado do passado.¹³ Para tanto, Benjamin estipula que “em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la”. Michael Löwy compreende que extirpar a tradição ao conformismo que se quer dominar representa restituir à história seu papel subversivo com a ordem estabelecida, obliterado pelos historiadores “oficiais”.¹⁴

Portanto, em detrimento da tradição derivada dos opressores, que opera por continuidades, as proposições benjaminianas configuram a possibilidade de uma outra tradição:

Essa tradição é descontínua (...) Mas, dialeticamente, ela tem sua própria continuidade: à imagem da explosão que deve quebrar o contínuo da opressão corresponde, no domínio da tradição dos oprimidos, a metáfora da tecelagem: (...) é preciso tecer na trama do presente os fios da tradição que se perderam durante séculos.¹⁵

¹² LÖWY, 2005, p. 61-65.

¹³ Ibid., p. 131-6.

¹⁴ Ibid., p. 66.

¹⁵ Ibid., p. 121-2.

Assim, Benjamin procura conceber uma “tradição” dos oprimidos adversa ao nivelamento da continuidade, fundamentada na representação da descontinuidade.¹⁶ Michael Löwy observa que a continuidade produzida pela tradição da historiografia baseada em uma cronologia linear representa unicamente a da dominação, reproduzida pelo automatismo da história. Em contrapartida, os momentos de liberdade representam interrupções, descontinuidades, provocadas quando os oprimidos se sublevam e tentam se auto-emancipar.¹⁷ Os bens culturais apropriados das culturas anteriores e integrados ao sistema dominante configuram uma tradição que funciona, segundo Benjamin, como “um instrumento das classes dominantes”.¹⁸ Portanto, escovar a história a contrapelo significa considerá-la a partir da perspectiva da exclusão, o que garante “a rememoração de nossas derrotas”, reivindicada por Benjamin.¹⁹

Afinal, a constelação entre uma situação presente e um acontecimento do passado faz deste um fato histórico. A constelação fundamenta o conceito que inaugura um tempo aberto defendido por Benjamin, cujas proposições escondem uma concepção de história como processo aberto, ou seja, indeterminado antecipadamente e em que as oportunidades podem surgir a qualquer momento.²⁰ Essa percepção de abertura remonta ao modo como Jeanne Marie Gagnebin associa a proposta de Benjamin ao conceito de obra aberta, ao considerar que cada história constitui o ensejo de uma outra, que desencadeia uma outra, e assim sucessivamente.²¹ A referida proposta assume a

preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização do possível dessa promessa anterior, que poderia ter se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscrita nas linhas do atual.²²

¹⁶ GAGNEBIN, 2004, p. 98-99.

¹⁷ LÖWY, 2005, p. 117.

¹⁸ Ibid., p. 78-9.

¹⁹ Ibid., p. 115.

²⁰ Ibid., p. 140-5.

²¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, 1994, p. 13.

²² Ibid., p. 16.

Gagnebin observa que as teses benjaminianas consistem em uma “reflexão crítica sobre o nosso discurso a respeito da história”, de modo que a questão da sua escrita remete a da atividade da narração. A crise da arte de contar, oriunda de uma organização social centrada no artesanato, decorre do depauperamento de uma tradição e de uma memória comuns e se relaciona aos processos de fragmentação e de secularização descritos por Benjamin.²³

Gagnebin constata ainda que as teses constituem mais especificamente uma teoria da historiografia, definida como a retomada e rememoração salvadoras de um passado esquecido, perdido, recalçado ou negado.²⁴ A filosofia benjaminiana implica uma apreensão do tempo em termos de intensidade em detrimento da cronologia, apontando para a noção de origem, a qual deve servir de base para uma historiografia regida por uma temporalidade diferente da causalidade linear estranha ao evento. O conceito benjaminiano de origem opera cortes no discurso nivelador da historiografia tradicional, permitindo parar o tempo para que o passado esquecido ou recalçado ressurgja no presente.²⁵

Na medida em que, por meio da leitura dos signos e dos textos, remete ao passado, o conceito de origem testemunha a não realização da totalidade. A rememoração implica uma transformação do presente, de modo que o passado reencontrado seja igualmente retomado e transformado. O inacabamento constitutivo que caracteriza a origem representa uma retomada do passado e, ao mesmo tempo, uma abertura para o futuro. Para tanto, os fatos devem ser arrancados a uma falsa continuidade, pois a historiografia dominante, sob sua aparente universalidade, remete a um processo discursivo de dominação. E “esta narração por demais coerente deve ser interrompida, desmontada, recortada e entrecortada”.²⁶

O historiador deve extrair da narrativa oficial a historiografia dos esquecidos e dos vencidos, como concebe Benjamin, por meio de um esforço de interpretação que consiste em um movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica. Ele deve se prender a esses destroços e fazer deles objetos privilegiados de sua meditação.²⁷ A atividade narradora que salvaria o passado na mesma medida em que preservaria a sua irredutibilidade deve manter o passado inacabado ou aberto, respeitando a

²³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, 1994, p. 7-12.

²⁴ GAGNEBIN, 2004, p. 2.

²⁵ Ibid., p. 8-10.

²⁶ Ibid., p. 14-17.

²⁷ Ibid., p. 43-45.

imprevisibilidade do presente, o que representa justamente o movimento paradoxal que descreve o conceito benjaminiano de origem.²⁸

O conceito de origem aponta, como constata Gagnebin, justamente para o emergir do diferente, pois constitui a “intensidade destrutora das continuidades e das ordens pretensamente naturais”.²⁹ Ora, o interesse benjaminiano pelo estranho, enquanto aquilo que escapa da classificação e que, como afirma Gagnebin, consagra-se no exame recorrente do monstruoso e do deformado, converge ao referido conceito, para o qual a história representa uma coleta de informações, separação e exposição dos elementos. O procedimento se assemelha ao do colecionador, que apresenta os objetos coletados em sua unicidade e em sua excentricidade, como que para preservá-los do esquecimento e da destruição.³⁰

Gagnebin atenta ainda para o fato de que o tema das teses se associa a outros temas caros a Benjamin. Para a autora, o tema do fim da narração tradicional, por exemplo, deriva da reflexão benjaminiana a respeito das transformações perceptivas que subvertem a produção cultural:

Trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (aisthêsis) coletiva e individual.³¹

A referida questão se desenvolve mais profundamente a partir da leitura de Susan Buck-Morss.³² Interessa agora a proposição profunda contra a exclusão cultural que implica a necessidade de uma nova história, entrevista nas proposições do problema da narração tradicional e da tecnologia de reprodução da obra de arte, ambas associadas ao tema da aura.³³

Segundo Buck-Morss, a epistemologia benjaminiana, embora dialeticamente elaborada, consiste em um cruzamento, uma contradição entre continuidade e

²⁸ GAGNEBIN, 2004, p. 63.

²⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁰ *Ibid.*, p. 9-13.

³¹ *Ibid.*, p. 55.

³² Cf. BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: TRAVESSIA – REVISTA DE LITERATURA. Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996, p. 11-41.

³³ GAGNEBIN, op. cit., p. 56.

descontinuidade, cujas coordenadas se sintetizam, em detrimento de uma resolução, no “ponto em que seus eixos se intersectam”.³⁴ A percepção de continuidades e descontinuidades como eixos cruzados revela a proposta de um tempo entrecruzado que se manifesta, como anteriormente exposto, justamente na reminiscência. O objetivo de Benjamin, segundo Buck-Morss, “era ‘resgatar’ os objetos históricos, ao desengajá-los das histórias desenvolvimentistas sequenciais – da lei, da religião, da arte, etc., em cujas narrativas ficcionais e falsificadoras tinham sido inseridos, no processo de sua transmissão”.³⁵

Para tanto, a ruptura com a tradição se apresenta como uma necessidade, pois permite desviar da forma como a tradição se perpetua por meio de sua transmissão. Benjamin reivindica uma “ruptura com aquelas condições que alimentaram consistentemente a tradição”.³⁶ Essa capacidade de ruptura com a tradição e, por conseguinte, constante atualização do objeto cultural, depende da reprodutibilidade da obra de arte: “Generalizando”, escreve Benjamin, “podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”. A reprodução “substitui a existência única da obra por uma existência serial”, de modo que “ela atualiza o objeto reproduzido”.³⁷

Ao descrever o modo como as condições de produção refletem sobre a cultura, perscrutando a novidade da tecnologia de reprodução da obra de arte, Benjamin constata que, na medida em que a autenticidade de uma obra deriva da sua transmissibilidade pela tradição, o afastamento da materialidade da obra do testemunho humano por meio da reprodução implica o desaparecimento de sua “autoridade”, ou seja, de seu “peso tradicional”. Portanto, o autor compreende que a reprodutibilidade, intimamente relacionada aos movimentos de massa, resulta em um “violento abalo da tradição”, o qual representa o reverso da crise assistida por Benjamin, bem como a possibilidade de renovação da humanidade.

O autor ressalta que a percepção humana é condicionada historicamente e que os fatores sociais relacionados ao referido processo se associam aos movimentos de massa.

³⁴ BUCK-MORSS, 2002, p. 254.

³⁵ Ibid., p. 263.

³⁶ Ibid., p. 333.

³⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, 1994, p. 168-169.

Nesse sentido, a reprodutibilidade da obra modifica a relação da massa com a arte, de modo que a assimilação entre as atitudes de prazer e de julgamento produz uma significação social. A modificação da percepção humana compreende uma outra forma de recepção, qual seja, a distração, elaborada pelo autor como “sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” do homem moderno e em contraste com a atenção.³⁸

O valor de distração condiz fundamentalmente com a ordem da tatilidade, associada a uma forma de recepção pelo uso. Benjamin, ao prescrever mudanças de perspectiva, julga a tatilidade a qualidade “mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica”. O autor compreende que as tarefas impostas ao aparelho perceptivo humano se tornam, em momentos históricos decisivos, realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito, inaugurando uma proposta para a percepção que opera por meio do efeito de choque:

Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. (...) E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo.³⁹

Carl Einstein evidencia a tatilidade enquanto peculiaridade da arte negra primitiva, bem como a concepção do corpo como obra de arte inacabada que se transforma no ato.⁴⁰ Isso implica a recusa da forma natural, de modo que a arte primitiva passa a ser recorrentemente associada, em detrimento da imitação, aos conceitos de movimento, forma e sensação. Ora, ao confrontar o consenso sobre a percepção da arte, Einstein postula, numa relação entre toque e choque, um limiar anestético, como compreendido pela leitura de benjaminiana empreendida por Buck-Morss.

Por fim, a proposta benjaminiana implica uma nova concepção de sujeito, um sujeito para quem a atividade rememoradora não visa a descrição do passado “como de fato foi”, mas a sua retomada salvadora no presente. Um sujeito que não pretende, portanto,

³⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, 1994, p. 194.

³⁹ Ibid., p. 194.

⁴⁰ EINSTEIN, Carl. La escultura negra. In: _____. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gil e Gaya, 2002, p. 56.

garantir sua identidade a partir de sua narrativa. Mas se desfaz de representações definitivas e ousa se afirmar na incerteza. O seu destino conforma, segundo Gagnebin, os descaminhos do eu em busca de si mesmo pelos caminhos da alteridade. O passado depende da ação presente desse sujeito de penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma narrativa que havia se exaurido, arrancando-a da totalidade triunfante do discurso e da ordem estabelecidos a partir dos buracos da historiografia tradicional, ou seja, suas contradições, seus paradoxos, lugares nos quais se interrompem a tradição e sua transmissão, os quais se revelam no discurso, na sintaxe, enfim, no texto.⁴¹

O respectivo procedimento, que motiva sobremaneira a escritura do presente trabalho, aponta para a possibilidade de “ler a realidade como se fosse um texto”, possibilidade constitutiva da tarefa interpretativa proposta por Benjamin. E ler a realidade como se fosse um texto significa, segundo Buck-Morss, “reconhecer sua diferença”.⁴² Ao resgatar o rock brasileiro dos anos 1970 de uma continuidade linear que o priva historicamente de representação, analiso, em contraste com o discurso musical institucionalizado sob o signo da MPB, os sentidos produzidos com os procedimentos discursivos do rock brasileiro, os quais hipoteticamente fundam uma discursividade.

Para tanto, interessa a possibilidade configurada pelas proposições de Benjamin de um resgate redentor do passado a partir dos seus fragmentos esquecidos no presente, o que, considerando a universalidade da proposta do autor, constitui propriamente o meu procedimento. Eu me inscrevo no ponto em que convergem o colecionador e o cronista, ao atuar, em busca do que se encontra obliterado pela tradição, contra o historiador tradicional e seu discurso. Isso em nome de uma outra tradição – uma tradição da contradição – que finalmente identifique o sujeito acima concebido e permita ao passado esquecido ou recalçado ressurgir no presente por meio de uma efetiva ruptura com a tradição e com as condições que a alimentam, de modo a atualizar o objeto cultural.

Afinal, o legado dos bens culturais depende do estatuto da tradição, sobretudo das suas condições históricas e narrativas, como conclui Gagnebin, acrescentando que o questionamento benjaminiano da tradição consiste em um questionamento da nossa concepção da identidade pessoal. Segundo Gagnebin, Benjamin propõe uma ampliação da

⁴¹ GAGNEBIN, 2004, p. 89-100.

⁴² BUCK-MORSS, 2002, p. 287.

dimensão social do sujeito na medida em que sua concepção se abre aos conceitos de lembrança e de esquecimento, essenciais para uma reflexão que pretende pensar a nossa prática histórica, isto é, como contamos a nossa história e como agimos nela.⁴³

1.3. Sensibilidade e historicidade

A partir da premissa da historicidade da percepção, com a qual Walter Benjamin, ao considerar a relação entre sensibilidade e tecnologia, concebe a possibilidade de uma transformação da sensibilidade, Theodor W. Adorno trata os efeitos dos mecanismos de produção, reprodução e recepção musical no contexto do capitalismo tardio. O campo musical se torna uma prioridade ensaiada por Adorno a partir dos problemas analisados pela Escola de Frankfurt, de modo que, como afirma Alvaro Valls, Adorno desdobra sua teoria nos ensaios de sociologia da música.⁴⁴

A despeito de Benjamin mencionar o “aparelho perceptivo”, as “estruturas perceptivas” e o “sistema perceptivo” enquanto aparatos que podem se modificar com a tecnologia, prevalece a noção de que a percepção humana aparece condicionada historicamente. Afinal, o autor enfatiza o aspecto comportamental do processo perceptivo, na medida em que postula que as diversas formas de sensibilidade configuram diferentes modelos receptivos adquiridos a partir dos meios, suportados em distintas tecnologias, de modo que a mediação, sustentada pela percepção sensorial, opera em um ambiente discursivo e segundo determinados usos e costumes.

Apesar do fato de o aspecto comportamental se associar a uma conduta receptiva ativa, Adorno defende que os modos de produção, reprodução e recepção, inaugurados pela modernidade tardia, proporcionam um comportamento passivo permitido pela historicidade da percepção. Com uma abordagem criticamente fundamentada contra uma ideologia supostamente veiculada pelos meios subordinados ao mercado, os escritos de Adorno influenciam sobremaneira o pensamento musical brasileiro, sobretudo a partir dos anos 70.

⁴³ GAGNEBIN, 2004, p. 74-75.

⁴⁴ VALLS, Alvaro L.M. *Estudos de estética e filosofia: numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 64.

Afinal, os anos 1970 consolidam um sistema de composição, produção e consumo de canções apoiado numa instituição sociocultural reconhecível, a MPB,⁴⁵ o que garante autonomia e hegemonia no mercado musical brasileiro.

Marcos Napolitano afirma que os anos 1960 configuram um verdadeiro sistema cultural diferenciado para o campo musical, formando uma nova “estrutura de recepção” que garante autonomia ao campo da MPB ao longo dos anos 1970. Nesse momento, a hegemonia da MPB contribui para a autonomia do processo de produção e circulação das canções pela indústria fonográfica na conjuntura de 1968, que culminou na radicalização do debate ideológico em torno da canção popular. Nesse processo, estabelecido ao longo dos anos 1970, a MPB constitui o eixo do sistema de produção e consumo de canções no Brasil. Ao mesmo tempo, “agregava-se ao ‘produto’ MPB um sentido ‘político’”, na medida em que “construía-se uma perspectiva que foi incorporada pela memória social acerca do período: o triunfo da MPB (...) era, ao mesmo tempo, um triunfo político”.⁴⁶ Assim, a consensual consolidação da indústria cultural no Brasil nos anos 1970 coincide com o silenciamento do rock brasileiro.

Com efeito, a abordagem de Benjamin se ocupa preponderantemente com a interpretação dos sentidos dos produtos, ao passo que a abordagem de Adorno se preocupa com a compreensão dos mecanismos de produção dos produtos e dos seus sentidos. Mas o que diferencia as abordagens de ambos os autores condiz sobretudo com o fato de que se a teoria marxista da ideologia atravessa as teorias adornianas, caracterizadas pela aplicação de teorias tradicionais da arte aos produtos culturais modernos, o reconhecimento dos receptores como sujeitos capazes de produção de sentidos remonta ao trabalho precursor desenvolvido por Benjamin. Ao reconhecer o potencial cognitivo do sentimento e do prazer, o autor supera uma determinada concepção do saber caracterizada por um acento crítico-pedagógico predominantemente racionalista.

A despeito do fato de que parte constantemente dos pressupostos benjaminianos, como enfatiza em seus textos, ao considerar sobretudo a historicidade da sensibilidade perceptiva humana, Adorno o faz como resposta a uma potencial apologia em Benjamin. O referido procedimento culmina com sua filosofia na medida em que:

⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultura na MPB*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001a, p. 176.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 176.

O princípio seguido por Walter Benjamin, por motivos de crítica gnosiológica, em seu tratado sobre o drama alemão, pode derivar do próprio objeto, num tratamento filosófico da música moderna, que se limite substancialmente a considerar dois protagonistas cada um por si. Na verdade, a natureza desta música está impressa unicamente nos extremos e só eles permitem reconhecer seu conteúdo de verdade.⁴⁷

Ao revalorizar os extremos opostos, Adorno retoma a seguinte passagem de Benjamin:

A história filosófica como ciência da origem é a forma que, a partir dos extremos opostos, dos excessos aparentes da evolução, dá nascimento à configuração da idéia, entendida como uma totalidade caracterizada pela possibilidade de uma coexistência plena de sentido de tais contrários.⁴⁸

O objetivo de Adorno consiste em afirmar que “a história do movimento da nova música já não tolera ‘a coexistência plena de sentido dos opostos’.” Para o autor, a nova música representa uma posição defensiva contra a mercadoria artística mecanizada, cujo aparecimento se associa a “um estilo musical que (...) se assimila à cultura das massas em virtude de uma calculada imbecilidade”. Para tanto, “a música radical, em sua origem, não reagiu de outra maneira contra a degradante comercialização do idioma tradicional. Foi o obstáculo colocado frente à expansão da indústria cultural em sua esfera”.⁴⁹

A origem do reducionismo da abordagem musical adorniana se revela na medida em que o autor conclui que “na música se dá também o que Clement Greenberg chamou de divisão de toda arte em falsidade grosseira e vanguarda”.⁵⁰ Ao atuar como uma recusa da sensibilidade normal e propor uma ruptura entre o saber legitimado e o senso comum, a defesa da vanguarda constitui o resultado do racionalismo estabelecido com o advento do materialismo progressista e cientificista. No entanto, ao se radicalizar dialeticamente, Adorno confunde os problemas do gosto com os problemas da ideologia, de modo que

⁴⁷ ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 13.

⁴⁸ BENJAMIN apud ADORNO, loc. cit.

⁴⁹ ADORNO, op. cit., p. 15.

⁵⁰ Ibid., p. 19. A partir de uma argumentação baseada em premissas marxistas, Clement Greenberg responde, por meio da oposição entre vanguarda e kitsch, ao problema da cultura de massa, propondo a defesa da arte de vanguarda como a cultura que garantiria a cultura em geral. GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 43.

compreende que “as reflexões sobre o desdobramento da verdade na objetividade estética limitam-se unicamente à vanguarda, que está excluída da cultura oficial. Atualmente a filosofia da música só é possível como filosofia da nova música”.⁵¹

Nesse sentido, o autor sustenta em sua filosofia as teorias produzidas pelo deslocamento das premissas benjaminianas ensaiado nos anos 1930, confirmando que “a concentração de uma audição responsável é impossível” devido ao inundamento da música ligeira no ouvido do povo.⁵² Mas a dicotomia que motiva a filosofia adorniana se estabelece no Brasil de forma diferenciada, opondo ironicamente o que se compreende por música engajada, por um lado, e alienada, por outro. Apesar de Adorno se abster do engajamento caracterizado pelo apelo ao proletariado quando opta pelo progressivismo da arte de vanguarda, suas teorias contribuem para fundamentar o pensamento musical brasileiro,⁵³ de modo que, como observa Renato Ortiz, se antes o debate sobre a bossa nova foi “marcado pela discussão da alienação ou não da importação do jazz pela música brasileira”,⁵⁴ depois “o rock simbolizaria (...) uma etapa do processo de alienação cultural”.⁵⁵

Ao mesmo tempo em que o rock representa o signo “da alienação política e do culto à sociedade de consumo”,⁵⁶ como confirma Marcos Napolitano, o historiador – concordando com a “relativa hegemonia cultural de esquerda”, constatada por Roberto Schwarz como uma “anomalia” que constitui “o traço mais visível do panorama cultural entre 64 e 69”⁵⁷ – considera que “houve uma mudança estrutural da linguagem” que “acabou por constituir uma nova estrutura de recepção”.⁵⁸ Napolitano emprega uma expressão benjaminiana para denominar um determinado comportamento receptivo

⁵¹ ADORNO, 1989, p. 19.

⁵² Ibid., p. 18.

⁵³ Renato Ortiz observa que a questão nacional atravessa as publicações sobre os meios de comunicação de massa no Brasil, e “é através da Escola de Frankfurt que a discussão sobre a sociedade e a cultura de massa se inicia nessas revistas”. Segundo o autor, “tratam-se, no entanto, de pontos de vista vinculados a instituições que possuem um interesse imediato no mercado, mas que não se constituem um objeto de reflexão para os críticos e cientistas sociais (...) Não obstante, o eixo do debate permanece ainda a questão nacional, sendo que a ela se agrega agora, no final dos anos 60, uma nova dimensão: a luta contra o autoritarismo”. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 14-15.

⁵⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 49.

⁵⁵ Ibid., p. 76.

⁵⁶ NAPOLITANO, 2001a, p. 34.

⁵⁷ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 62.

⁵⁸ NAPOLITANO, 2001a, p. 34.

influenciado por uma “cultura nacional-popular de esquerda” mediada pela tecnologia e cujo engajamento implica o apelo ao mercado.⁵⁹

Na medida em que constituem a sociedade e o pensamento brasileiro, as contradições entrevistadas por Adorno se salientam no Brasil. Consensualmente, a atualidade dos seus textos se confirma de fato no contexto do capitalismo tardio⁶⁰, sobretudo quando a cultura se permite subjugar pelo mercado, como testemunha recentemente José Miguel Wisnik a respeito de um artigo datado do final dos anos 1970: “quero reconhecer que, de lá pra cá, a adorniana ‘regressão da audição’, que eu refutava, avançou avassaladoramente.”⁶¹

No referido artigo, Wisnik opera uma nova perspectiva no modo de se entender a cultura no Brasil, configurando, segundo Silviano Santiago, “a primeira crítica severa à grande divisão entre o erudito e o popular”.⁶² Assim, Wisnik elabora a “desconstrução do pensamento adorniano” em nome da especificidade dos usos populares musicais que diferencia a tradição brasileira da tradição que influencia Adorno. Nesse sentido, Silviano Santiago observa, a respeito da complexidade da produção musical brasileira, que “o seu modo de produção se dá num meio em que as forças mais contraditórias e chocantes da nossa realidade social se encontram sem se repudiarem mutuamente”, de modo que “a música popular passa a ser o espaço ‘nobre’, onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições sócio-econômicas e culturais do país”.⁶³

Ao constatar que a canção comercial popular não tem um uso puramente estético-contemplativo e que a multiplicidade dos seus usos corresponde à multiplicidade dos modos como ela é escutada, Wisnik desqualifica a validade da teoria adorniana, assegurando que em Adorno “a má vontade para com a música popular é grande”:

Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida

⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: ESTUDOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001c, p. 3-4.

⁶⁰ Ao constatar a consolidação do mercado brasileiro de discos nos anos 1970, bem como a mercadoria musical e a decorrente naturalidade entre consumidores e produtos, Marcia Tosta Dias afirma que “nunca o conceito de indústria cultural teve tanto sentido”. DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 19.

⁶¹ WISNIK, José Miguel. Comentário. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p. 20.

⁶² SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981. In: ANTELO, Raul et al. *Declínio da arte / Ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998, p. 17.

⁶³ *Ibid.*, p. 17-19.

na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das forças de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.⁶⁴

Na medida em que considera que o uso predominante da música no Brasil não foi o “da ‘música desinteressada’, como dizia Mário de Andrade”, mas o “interessado” como “instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais”, potencializado com a urbanização e a industrialização, Wisnik remete o uso interessado ao conceito benjaminiano de distração. O autor conclui que “embora se produza dentro do contexto da indústria cultural”, a música popular brasileira “não se reduz às regras da estandardização”.⁶⁵

Ainda assim a teoria adorniana se sustenta, sobretudo, na descrição dos mecanismos de produção cultural, de modo que mesmo Richard Middleton afirma que “Anyone wanting to argue the importance of studying popular music has to absorb Adorno in order to go beyond him”.⁶⁶ Middleton sugere ler Adorno considerando a sua escrita localizada e datada, com base em uma concepção de música popular que ignora as inovações que se seguiram ao desenvolvimento das teorias adornianas, cujos problemas emergem inclusive no discurso das comunidades musicais criticadas.

Middleton argumenta que o desenvolvimento de uma teoria materialista do movimento musical implica a dicotomia que sustenta as concepções de Adorno, cujo problema reside na concepção de um conceito de autonomia musical inscrito no problema do individualismo da sociedade burguesa.⁶⁷ Assim, reduzem-se as possibilidades dos usos e dos sentidos das formas e dos materiais musicais em nome de uma pretensa autonomia.⁶⁸ Ao considerar que os modos de produção afetam a forma musical, o pensamento adorniano postula a homogeneidade da cultura no capitalismo tardio, o que implica interpretar a forma musical popular sob o signo dos conceitos de estandardização e pseudo-individualização.⁶⁹

⁶⁴ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, 2005, p. 29.

⁶⁵ Ibid., p. 30.

⁶⁶ MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 35.

⁶⁷ Ibid., p. 40.

⁶⁸ Ibid., p. 40-42.

⁶⁹ Ibid., p. 45.

A despeito de reconhecer a realidade da descrição dos mecanismos de produção cultural, Middleton compreende que o problema do pensamento adorniano reside na concepção de recepção associada com a noção de um significado musical permanentemente imanente, restando ao receptor um papel estreitamente limitado.⁷⁰ O problema se revela, portanto, na concepção importada de uma tradição musical particular, de modo que Middleton afirma: “Adorno’s theory of standardization, which wants to be a total theory, is in fact strictly limited in its applicability”.⁷¹ Se o pensamento adorniano parte do pressuposto da dicotomia entre o erudito e o popular, o postulado segundo o qual em Adorno “a má vontade para com a música popular é grande”⁷² por Wisnik pode ser traduzido e confirmado como “Adorno evidently had little time for popular music”⁷³ por Middleton.

Não obstante, Middleton encontra justamente em Benjamin um fundamento para o reconhecimento das possibilidades oferecidas pela tecnologia no contexto da produção cultural: “Adorno’s Frankfurt School colleague, Walter Benjamin, put forward a more optimistic view of the potentials of the productive forces within advanced capitalism”.⁷⁴ E reconhece ainda que:

Benjamin wrote nothing about music. But his arguments can be generalized for all mass cultural forms; indeed, taking more recent popular music developments and music theorizing into account, we can see him at the head – implicitly and sometimes explicitly – of a “Benjaminian” tradition, pointing perhaps “beyond mass culture”.⁷⁵

Apesar de Benjamin ignorar o campo musical em seus escritos, Middleton salienta que as teorias benjaminianas podem ser perfeitamente aplicadas ao referido campo no atual contexto das tecnologias de produção e reprodução musical, oferecendo potencial para analisar a audição em detrimento da passividade concebida por Adorno.⁷⁶

⁷⁰ MIDDLETON, 1990, p. 59.

⁷¹ Ibid., p. 53-54.

⁷² WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, 2005, p. 28-29.

⁷³ MIDDLETON, op. cit., p. 34.

⁷⁴ Ibid., p. 62.

⁷⁵ Ibid., p. 64.

⁷⁶ Ibid., p. 65-66.

1.4. Aproximação e diferenciação

A aproximação que recorrentemente se estabelece entre as teorias de Benjamin e Adorno condiz com a diferença entre as artes tradicionais e as industriais, a qual estaria sedimentada no processo que diferencia o artesão e o artista na passagem da Antiguidade para o Renascimento.⁷⁷ A diferenciação entre as teorias de ambos os autores, por sua vez, condiz com a capacidade de deslocamento da arte industrial pressuposta por Benjamin ao conceber a historicidade da percepção humana. O autor associa o meio no qual ocorre a percepção ao momento histórico, de modo que o advento da tecnologia de reprodução implica um impacto na produção e recepção dos objetos e uma percepção diferenciada da realidade.⁷⁸ Essa diferenciação estabelece uma dicotomia entre as possibilidades de atividade e de passividade na recepção, de modo que Benjamin considera a possibilidade de comportamento ativo, ao passo que Adorno a rejeita.

Assim, Adorno compreende os seus escritos sobre o campo musical como uma resposta aos preceitos benjaminianos, sobretudo da tecnologia de reprodutibilidade, com os quais aborda a condição musical no capitalismo tardio.⁷⁹ Ao conceituar a “regressão da audição”, que significa a incapacidade crescente da massa de avaliar aquilo que os monopólios culturais oferecem aos seus ouvidos, Adorno entende que “a consciência das massas ouvintes é adequada à música fetichizada”. O autor critica a “distração” com que os sucessos comerciais são consumidos pelo público em geral, redirecionando o conceito benjaminiano: “A indicação de Benjamin sobre a apercepção (sic) do filme no estado de distração vale igualmente para a música leve”.⁸⁰

As modificações da consciência dos consumidores, determinadas pelas alterações de funções nas formas musicais tradicionais, implicam, portanto, um comportamento passivo, associado ao conceito de “falsa consciência”,⁸¹ cunhado para descrever o papel da música no ocultamento da situação social. A fruição cognitiva perde o lugar para a inviabilidade da

⁷⁷ No referido processo a arte se afasta de um erotismo compreendido pela busca do belo e do bom, de modo que se perde o sentido do conceito grego de Aisthesis, equivalente ao alemão *Sinnlichkeit*, que, segundo Alvaro Valls, “refere-se ao sensível, ao sensual e ao sensorial”. Cf. VALLS, 2002, p. 16.

⁷⁸ DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 24.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 33-34.

⁸¹ VALLS, op. cit., p. 107.

“participação pensante” pela recepção. Para Adorno, o sempre-igual exige uma audição adequada, ou seja, uma audição desconcentrada: “o modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração”.⁸² Uma vez que a distração representa uma forma de percepção coisificada, o autor emprega a noção benjaminiana de distração associando esta forma de percepção ao esquecimento, relacionado ao fato de que o direcionamento das formas musicais para o mercado repercute em que o “valor de uso (...) vem a ser substituído pelo valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume enganadoramente a função de valor de uso”.⁸³

Na medida em que Adorno considera que “toda coisificação é um esquecer”, e a impotência da falta de relação com o objeto implica o esquecimento, a distração se associa à impotência e, conseqüentemente, ao esquecimento.⁸⁴ No entanto, posteriormente, Adorno e Horkheimer, concomitantemente com o advento do conceito de indústria cultural, reavaliam a possibilidade de distração. Para os autores, os sentidos aparecem condicionados pelo aparelho conceitual antes que a percepção ocorra, amparados pelos padrões de entendimento. A automatização da atenção sugere que “os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente”, de modo que “pode-se questionar se a indústria cultural ainda preenche a função de distrair”.⁸⁵

A partir do pressuposto da historicidade da sensibilidade perceptiva humana, Adorno e Horkheimer compreendem que o corpo foi ajustado pelo sistema de produção para o manejo da aparelhagem social, acarretando um “empobrecimento das vivências” que aparece associado com a “incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos”.⁸⁶ Com o advento conceitual da indústria cultural, permanece, portanto, o princípio da teoria da regressão da audição, de modo que se associa o senso da audição ao do tato, aludindo à percepção tátil para afirmar a impotência da incapacidade sensorial provocada pela coisificação.

⁸² ADORNO, 1938 apud VALLS, 2002, p. 122.

⁸³ Ibid., p. 121.

⁸⁴ Ibid., p. 122-123.

⁸⁵ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 83-130.

⁸⁶ Ibid., p. 47.

Se Benjamin, por um lado, comemora a tatibilidade da percepção concebida com o advento da reprodutibilidade, configurando uma forma de percepção por meio da distração, por outro lado, Adorno promove um deslocamento dessas categorias para o campo musical. Mas a proposta apresentada por Adorno, sobretudo a teoria da “regressão da audição”, como observa Habermas, “lembra bastante a ‘superioridade reivindicada pelos Aufklärer sobre os que ainda devem ser iluminados’,”⁸⁷ de modo que sustenta o racionalismo associado ao processo de autonomização sofrido pela arte a partir do Renascimento.

O racionalismo que se estabelece com o advento do materialismo progressista e cientificista se radicaliza com os problemas da ideologia e da luta de classes, confundidos com o problema do gosto, de modo que se espera da arte uma recusa da sensibilidade normal para consolidar uma ruptura entre o saber legitimado e o senso comum. O problema colocado por Adorno como um processo de desnaturalização, ou seja, como distanciamento contra o condicionamento do ouvido musical provocado pelo automatismo, reverbera, no Brasil, de um modo particular e potencializado pelos acontecimentos de 1964 e 1968. Segundo Wisnik:

é o que explica a perspectiva daqueles que, em nome de uma crítica radical da ordem social e do papel consolador da arte, e conscientes disso, gostariam que ela se *calasse* de vez. Por outro lado há a perspectiva daqueles que, já que ela não se cala, e já que é forte, que pelo menos *falasse* a verdade, dissesse a que vem, e se tornasse veiculadora de mensagens políticas (...) Há também uma perspectiva política diferente, que não quer nem que a música se cale como tal, nem que se cale para deixar que as palavras falem, mas que seja música, que exista como força, que seja assim mesmo uma estranha no campo de forças, e que atue como propulsora a seu modo próprio.⁸⁸

Contraposta aos conceitos benjaminianos de tatibilidade e distração, a metodologia da filosofia adorniana consiste na descoberta dos procedimentos que constituem as obras, apoiada, para tanto, no conceito de distanciamento. A filosofia adorniana reivindica, portanto, uma autonomia para a nova música que, segundo o autor, garante a conservação de sua verdade social e, por outro lado, seu perecimento. Com isso, a nova música se diferencia da obra de arte tradicional na medida em que esta se priva do conhecimento.

⁸⁷ VALLS, 2002, p. 117.

⁸⁸ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, 2005, p. 32-33.

Considerando que a natureza de sua obra consiste em uma arte intuitiva, a arte tradicional dissimula a superação da ruptura entre sujeito e objeto, em cuja articulação se estabelece o conhecimento. Nesse sentido, Adorno relaciona a obra de arte fechada com a obra aurática, compreendendo o conceito benjaminiano de aura enquanto “adesão perfeita e total das partes com o todo que constitui a obra de arte fechada”.⁸⁹

Ao passo que a obra de arte tradicional promove a dissociação entre sujeito e objeto, a nova arte, ao conservar o contraste entre sujeito e objeto, promove o conhecimento que se estabelece com a conservação da contradição e com o abandono da forma. Nesse processo, ocorre o procedimento de dessensibilização do material, que implica a negação da identidade entre sujeito e objeto, que caracteriza, por sua vez, a noção tradicional de arte.⁹⁰ Ao mesmo tempo em que a impenetrabilidade conferida pelas relações industriais ou comerciais garante ideologicamente a popularidade da arte tradicional que, segundo Adorno, se separou do movimento social, o isolamento da arte nova representa a transformação do seu aspecto social. Assim, a nova música subtrai-se à aparência do belo, repercute sem que ninguém a escute, sem eco, constituindo a experiência do esquecimento absoluto: “é verdadeiramente uma mensagem encerrada numa garrafa”.⁹¹

Não obstante, a alienação, que, inclusive, constitui um elemento fundamental para compreender os discursos sobre a música popular brasileira nos anos 1970, pressupõe justamente distanciamento. Segundo o prematuro Adorno dos ensaios dos anos 1930, citado por Valls:

A melhor música, a única dialética, agarra-se justamente a esta “alienação” positiva, da qual ela já tomou consciência, e não se deixa identificar com essa sociedade regida pela lei do capital. Na medida em que essa música constitui uma apresentação das antinomias sociais, ela será “tanto melhor, quanto mais profundamente conseguir moldar com exatidão em sua figura o poder daquelas contradições e a necessidade destas serem vencidas na e pela sociedade; quanto mais puramente ela formular, nas antinomias de sua própria linguagem formal, a miséria da situação social, e convocar à transformação, na escrita cifrada do sofrimento”.⁹²

⁸⁹ ADORNO, 1989, p. 100-101.

⁹⁰ Ibid., p. 101-102.

⁹¹ Ibid., p. 105-107.

⁹² VALLS, 2002, p. 103.

A partir do exposto por Valls, a saber, que a música deve ser considerada mais que reflexo do processo social, mas reflexão ativa sobre esse processo,⁹³ pode-se depreender o motivo das proposições adornianas. Adorno elege a arte de vanguarda na medida em que sua estética materialista se caracteriza pelo argumento de que o valor da música não reside na sua intenção política, de modo que encontra uma convergência estrutural entre a lógica musical interna e uma compreensão crítica marxista da realidade da sociedade contemporânea.⁹⁴ Mas ainda que renegasse rebaixar a arte ao engajamento, o que Adorno espera da arte não deixa de ser a revelação das condições sociais. Para tanto, a arte deveria representar uma forma de comunicação, mesmo que ela comunique apenas a sua incomunicabilidade, o que justifica, por exemplo, que Adorno afirme que, “em termos musicais, o jazz contém erros ortográficos, gramaticais e sintáticos”,⁹⁵ quando deveria compreender que, contra a norma, o jazz representa o desvio.⁹⁶ A capacidade de apresentar as contradições sociais que Adorno atribui a uma determinada música em detrimento de outra, a alienada, apresenta, no entanto, a sua própria contradição. Afinal, se, por um lado, a música apresenta as contradições da sociedade, por outro, a relação música-sociedade é a alienação. A alienação, inclusive, é a categoria fundamental dos seus ensaios dos anos 30, o problema central diagnosticado na produção, reprodução e recepção da música. A aplicação de categorias originadas no campo da economia certamente se justifica na medida em que a música equivale à mercadoria,⁹⁷ pois, desde que prevalece o seu valor de troca, a música se

⁹³ VALLS, 2002, p. 102-3.

⁹⁴ BUCK-MORSS, Susan. Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, México: Siglo XXI, 1981, p. 63.

⁹⁵ ADORNO, 1936 apud VALLS, 2002, p. 115.

⁹⁶ Ao tratar a percepção estética, o formalista russo Vítor Chklovski inaugura preceitos que integram as preocupações da Escola de Frankfurt. Chklovski atribui as leis do discurso prosaico (linguagem cotidiana) a um processo de automatização que enfraquece a percepção do objeto. Na medida em que compreende que o objetivo da arte consiste em devolver a sensação do objeto, Chklovski postula o procedimento da arte como processo de singularização do objeto que, por meio do estranhamento produzido pela linguagem da arte, libera-o do automatismo perceptivo. CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

⁹⁷ Susan Buck-Morss identifica os sentidos com os quais Adorno ressignifica os conceitos marxistas: “En los artículos sobre música de Adorno de los años treinta, ‘fuerzas productivas’ no hacía referencia a la industria musical, ni a la producción de la música como empresa económica, sino a las técnicas de composición y al material musical tal como se desarrollaba históricamente; y ‘relaciones de producción’ no significaba la relación entre capitalista y obrero, ni entre director e músico (no hay mención de algo tan mundano como un sindicato de músicos), sino la relación entre el compositor (o el director, músico o auditorio) y la propia música. Los artículos de Adorno se referían a la ‘producción’ musical en el sentido de la interpretación del músico y el director, y ‘consumo’ en el sentido de la acogida del auditorio”. Cf. BUCK-MORSS, 1981, p. 86.

encontra subordinada à abstração do valor de mercado.⁹⁸ Mas Adorno atribui o aspecto da coisificação ao processo receptivo, uma vez que analisa a “coisificação no comportamento social do ouvinte”.⁹⁹

A despeito do fato de Adorno, segundo constata Susan Buck-Morss, compreender que a arte era demasiado importante para ser tratada como fenômeno economicamente determinado,¹⁰⁰ o autor, como observa Valls, permanece todo o tempo no interior da análise econômica, centrada na mercadoria, nas necessidades humanas e nos valores.¹⁰¹ Mas a contradição mais saliente condiz com a solução elitista da proposição adorniana. Essa solução, intimamente associada ao problema da coisificação do processo receptivo, significa que a supressão da alienação só pode ser realizada por uma elite contra a “simples massa”.¹⁰² O problema reside em que Adorno parte de uma premissa elitista justamente para resolver os problemas apresentados pela sociedade burguesa a partir de conceitos que confirmam a dicotomia entre o erudito e o popular, premissa desqualificada por Wisnik no contexto da produção musical brasileira.

Ao constatar os modos industrial e artesanal de produção musical coexistindo no Brasil, Wisnik repensa ainda a dicotomia entre as artes tradicionais e as industriais que motiva o pensamento adorniano. Contudo, o distanciamento elitista proposto por Adorno – que, ao considerar que o material conteria os problemas da arte, pretende que o artista e o intelectual, ao enfrentarem os problemas de sua disciplina, tratem de forma mediatizada os problemas da totalidade social, de modo que a arte coincida com a teoria social¹⁰³ – permanece, de um modo ou de outro, nos discursos cujas perspectivas Wisnik descreve nos anos 1970.¹⁰⁴ Afinal, para Adorno, a música, como a teoria, deve articular as condições em detrimento da ideologia: “La música que pretenda justificar su derecho a existir hoy debe poseer, en cierto sentido, el *carácter de conocimiento*”.¹⁰⁵

No Brasil, a tese, execrada por Adorno, de que apenas a música intencionalmente política teria significado se dissemina nos discursos sobre a música popular brasileira, de

⁹⁸ VALLS, 2002, p. 101.

⁹⁹ Ibid., p. 118.

¹⁰⁰ BUCK-MORSS, 1981, p. 61.

¹⁰¹ VALLS, op. cit., p. 132-133.

¹⁰² Ibid., p. 117-118.

¹⁰³ BUCK-MORSS, op. cit., p. 90.

¹⁰⁴ Cf. cap. 1, p. 31.

¹⁰⁵ ADORNO, 1932 apud BUCK-MORSS, 1981, p. 94.

modo que esta deveria exercer a função de negatividade como se pudesse, afinal, resolver as condições sociais – o que Adorno jamais admitiria – como harmonicamente se resolve um acorde dissonante.

2. MODERNISMO E NACIONALISMO

2.1. Nacional e estrangeiro

A instauração de um discurso nacionalista em torno da música, baseado na oposição cultural entre nacional e estrangeiro, fundamenta-se sobremaneira na produção textual sobre a cultura brasileira ensaiada por Mário de Andrade ainda nos anos 1920, a qual representa, segundo Jorge Coli, “um testemunho capital da inflexão definitivamente nacionalista, tomada pela nossa modernidade”.¹ Ao analisarem a categoria de autenticidade no interior da historiografia musical brasileira, Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman observam que o problema da historiografia que se concentra em determinar as origens e as formas musicais associadas com a identidade musical brasileira se intensifica com o debate no modernismo ao longo dos anos 1920 e 1930.²

Paulo Castagna ressalta que a elaboração de uma historiografia musical brasileira nos anos 1920 estava condicionada a uma procura nacional fundamental para o modernismo. Assim, Renato Almeida questiona em sua pioneira historiografia musical: “Por que havemos de imitar e com o agravante de buscar os modelos em outros meios?”. O autor conclui que “trair o meio seria tão funesto quanto trair o tempo”.³ O herdeiro de um pensamento determinista mantinha um aspecto defensivo contra “escolas e preconceitos estrangeiros”, bem como contra “cópias e imitações”, vislumbrando a possibilidade de criação de uma arte brasileira universal:

¹ COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 17. Ao abordar o aspecto do modernismo brasileiro voltado “para a elaboração de um projeto de cultura mais amplo”, de modo que “a questão da brasilidade se transforma assim no centro da atenção dos escritores”, Eduardo Jardim constata o papel de Mário de Andrade na “ponte entre uma vontade de modernidade e a construção da identidade nacional”: “por trás dessas contradições existe um terreno comum quando se afirma que só seremos modernos se formos nacionais”. Cf. ORTIZ, 2001, p. 35.

² NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre música popular brasileira. In: REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 157-189, 2000, p. 168. Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman observam que “para Mário de Andrade, a preocupação em encontrar uma identidade musical e nacional para o Brasil vai remeter à fixação dos traços da música popular desde finais do século XVIII, quando já podiam ser notadas ‘certas formas e constâncias brasileiras’ no lundu, na modinha, na sincopação”.

³ CASTAGNA, Paulo. *Impressionismo, modernismo e nacionalismo no Brasil*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003, p. 4.

Necessário, porém, é nos livrarmos das escolas e dos preceitos estrangeiros, das cópias e das imitações, sentirmos por nós mesmos, com toda a força e barbaria de um temperamento jovem, neste mundo jovem que habitamos. Que a cultura não seja uma densa cerração para ocultar o brilho do nosso estro, antes um meio de comunicar a emoção nativa com o universo. Façamos uma arte independente, aproveitando toda a riqueza formidável de ritmos, essa abundância de cor, essa exuberância da natureza magnífica. Tenhamos fé na ascensão do nosso espírito e no aperfeiçoamento de suas forças criadoras para realizar uma grande arte que seja universal e perpétua.⁴

Castagna argumenta que a concepção de música popular adotada por Mário de Andrade exclui a urbana na medida em que esta se apresenta sob influências externas e sob a forma de produto para consumo: “a crítica interessada na ‘música brasileira’ ainda tratava desse fenômeno de forma idealizada, considerando a ‘verdadeira’ música popular aquela que surgia nos ambientes rurais ou nas pequenas cidades que ainda não conheciam um capitalismo mais avançado”.⁵ Como a música popular urbana se encontra vinculada a um ambiente industrial e, portanto, “distante dos meios primitivos nos quais seriam observadas as características ‘puras’ da música nacional”, F.B. Figueiredo Sobrinho compreende que “a música popular brasileira somente poderia ser encontrada nos ambientes rurais, uma vez que nas cidades, a ‘contaminação’ por elementos oriundos do jazz a teria descaracterizado”: “A pouco e pouco, foi-se inoculando de ‘jazz’, de transições, de dissonâncias, que nunca se resolvem. E, enfim, deixou de ser brasileira”,⁶ escreve o autor.

Embora Mário de Andrade abdique de simplesmente banir toda a influência estrangeira, como observa Castagna, ao citar um verso do poeta modernista que defende o uso de sua técnica para uma música brasileira de concerto universal, partindo do particular para o geral – “sou um Tupi tangendo um alaúde” – ele defende o sacrifício em nome da música nacional a partir da premissa da utilidade. Para tanto, cabe ao compositor brasileiro a tarefa de compor uma obra ideologicamente funcional, colaborando para a determinação dos caracteres constitutivos permanentes da musicalidade brasileira, de modo que o artista

⁴ ALMEIDA, 1926 apud CASTAGNA, 2003, p. 8-9.

⁵ CASTAGNA, op. cit., p. 6. A esse respeito Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman destacam que “a música urbana não se constituía no material privilegiado para o projeto marioandradiano, na medida em que nele a fala da brasilidade estaria mesclada a outras sonoridades, oriundas de outras nacionalidades (...) canalizada para o consumo, na forma de música ligeira”. Cf. NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 169.

⁶ FIGUEIREDO SOBRINHO, 1926 apud CASTAGNA, 2003, p. 7-8.

brasileiro “que fizer arte internacional ou estrangeira”, segundo Mário de Andrade, “é um inútil, um nulo. É uma reverendíssima besta”. Por outro lado, como observa Castagna, “o autor acreditava que a reação contra o que é estrangeiro deveria ser feita pela deformação e adaptação dele e não simplesmente pela sua repulsa”.⁷

A despeito de uma lacuna no pensamento folclorista marioandradiano, constatada pelos intelectuais interessados na autenticidade da produção musical urbana que, no final dos anos 1940, culmina com a consolidação de uma sistematização da historiografia musical, as categorias do pensamento de Mário de Andrade parecem preservadas, permanecendo no discurso musical brasileiro. Assim, mesmo o “folclorismo urbano”, que consiste em uma perspectiva folclorista aplicada ao produto musical da urbe, caracteriza-se pelo temor da internacionalização e perda de referenciais para a cultura nacional, buscando o estabelecimento de uma linguagem nacional para a canção. “A preocupação em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais do ‘povo brasileiro’ reuniu intelectuais de vários setores e a música brasileira tornou-se objeto de um amplo debate”, como constata Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman, observando que o referido debate visa pensar e preservar as origens e a identidade da música popular brasileira.⁸

O estabelecimento de uma Antologia da Música Popular Brasileira por parte dos mesmos folcloristas ilustra as preocupações nacionalistas que motivaram a coleção de discos:

O folclore musical e a música popular brasileira estão sofrendo o impacto de influências estranhas à medida que o progresso (...) penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização, que são a fonte de todo o nosso patrimônio musical. (...) Urge, portanto, tomar medidas no sentido de preservar a nossa música, seja pela regravação e popularização dos velhos discos hoje esgotados, seja pela gravação de novos compositores e sambistas que, considerados não comerciais, tem na sua música toda a pureza tradicional dos temas e formas brasileiras.⁹

A pesquisa marioandradiana do popular empreendida a partir dos anos 1920, e efetivamente institucionalizada nos anos 1930 com a Missão de Pesquisas Folclóricas do

⁷ CASTAGNA, 2003, p. 10.

⁸ NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 174.

⁹ Texto redigido por Lúcio Rangel para a Antologia da Música Popular Brasileira. Cf. NAPOLITANO; WASSERMAN, op. cit., p. 175.

Departamento de Cultura de São Paulo por ele dirigido, antecipa o intuito de reter e defender as tradições culturais ameaçadas pelo processo de “deculturação”. A compreensão da música popular e do folclore associados com a identidade nacional remonta, portanto, ao trabalho de Mário de Andrade de reter o passado em busca de uma tradição. As viagens ao norte e nordeste brasileiros, com as quais o modernista “convence-se de que as bases da nacionalidade estavam distantes dos centros urbanos desenvolvidos”,¹⁰ onde as tradições culturais permaneciam imunes aos processos de industrialização e urbanização, conscientizam o autor da “necessidade do registro em discos, fotos e filmes, das manifestações que o progresso colocava em risco de desaparecimento”.¹¹

A partir de um discurso folclorista que se justifica diante do interesse em divulgar a cultura popular como instrumento da nacionalidade, emerge a necessidade de “recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor”,¹² como argumenta o pesquisador. Assim, a coleta das manifestações culturais se configura como um meio de reter as mesmas e garantir a construção de uma cultura musical brasileira. Para tanto, o modernista, ao atuar como diretor do Departamento de Cultura e como chefe da Divisão de Expansão Cultural, idealizou a Missão de Pesquisas Folclóricas e, com a Discoteca Pública, criou a “primeira coleção científica de registro sonoros” no Brasil.¹³

Enquanto coleta e colecionamento de canções apreendidas como objetos dos saberes da musicologia e do folclore, a proposta marioandradiana se inscreve no nacionalismo musical que ocorre na Europa moderna e se estende ao nosso continente. A busca de uma tradição nacional que contribua para a modernização das artes musicais por meio da incorporação de elementos populares nas obras eruditas por parte de intelectuais interessados nas origens converge para a coleta de canções populares e primitivas compreendidas como expressão da especificidade dos povos.¹⁴ O nacionalismo musical propunha uma produção musical que afirmaria as culturas modernas dos povos cujas particularidades pareciam se dissipar diante do desenvolvimento, mas no Brasil a busca de

¹⁰ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Cantos Populares do Brasil: a missão de Mário de Andrade*. São Paulo, 2004, p. 47.

¹¹ TONI, Flavia Camargo. In: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 2004, p. 7.

¹² ANDRADE, Mário de. In: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, 2004, p. 14.

¹³ TONI, op. cit., p. 6-9.

¹⁴ TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997, p. 7-19.

uma modernização baseada na tradição se configura como um processo formador. Afinal, a proposta marioandradiana parte de uma premissa que considera como inexistente a comunidade e a cultura nacional brasileiras,¹⁵ com o agravante de que o processo formador parece posto em perigo pelo internacionalismo e pelo individualismo.¹⁶ O problema assim consolidado no Brasil se associa, portanto, ao nacionalismo musical, inaugurando o nosso modernismo folclorista, para o qual a coleta de canções populares e primitivas representa um meio de acesso a culturas particulares e suas respectivas mentalidades.

A despeito do emprego erudito dos elementos populares pelo nacionalismo musical, as elaborações posteriores ao colecionamento de canções de Mário de Andrade – cuja personalidade se associa a um “modelo de proibidade intelectual e de comprometimento com a sorte da cultura nacional”,¹⁷ de modo que se elabora discursivamente um consenso que confirma o papel desempenhado pelo autor na configuração dos discursos musicais no Brasil a partir do mesmo discurso – perpetuam-se no campo da canção popular e convergem ao folclorismo urbano. Embora sustente uma concepção que se apresenta como subproduto da noção de cultura dinamizada pela dicotomia entre erudito e popular, ao analisar o modo como a burguesia no Brasil aceitou “as formas musicais negras do povo e as adotou”, “deformando-as pela aculturação semierudita da classe”,¹⁸ Mário de Andrade inaugura as premissas de um problema que permanece no discurso musical ainda nos anos 1970, fornecendo uma resposta para o folclorismo urbano preocupado com a autenticidade do samba desde os anos 1940: “Felizmente, no ar mais alto dos morros, o samba continuava a bater, ignorado, formando-se com mais liberdade e pureza”.¹⁹

Os mesmos conceitos concorrem para um projeto que procura delimitar marcas de origem na historiografia musical brasileira no momento em que a bossa nova aponta para uma ruptura.²⁰ A noção que perpassa toda a obra de José Ramos Tinhorão, por exemplo, consiste em “definir um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatiza a ligação direta entre ‘autenticidade’ cultural e base social”. A sua tese de expropriação musical popular na sociedade de classes, por exemplo, consiste na

¹⁵ TRAVASSOS, 1997, p. 105.

¹⁶ Ibid., p. 151.

¹⁷ Ibid., p. 20.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. Ernesto Nazareth. In: _____. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976a, p. 322.

¹⁹ Ibid., p. 323.

²⁰ Cf. NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 178.

apropriação dos materiais musicais em estruturas ditadas pelo mercado cultural internacionalizado, provocando a perda dos referenciais de origem e, portanto, da autenticidade que a torna efetivamente “popular e brasileira”.²¹ A referida tese parece constituir apenas uma atualização dos problemas apresentados a partir dos pressupostos do pensamento musical marioandradiano, quando deriva de discursos que ultrapassam as fronteiras nacionais.

O discurso musical nacionalista invariavelmente compreende narrativas como as da autonomia, da autenticidade e da cultura de massa, entre outras que regularmente privilegiam determinados estilos musicais em detrimento de outros. Ao analisar as narrativas modernas sobre o campo musical popular, Charles Hamm observa:

Historical and critical writing about popular music is itself a product of the modern era. In the spirit of its time, much of it attempts not only to ‘legitimate the rules of its own game’ and ‘the validity of the institutions governing the social bond’ but also attempts to ‘seek the truth’, drawing on some ‘philosophy of history’ to ‘legitimate knowledge’.²²

Na medida em que as narrativas modernas elaboradas por intelectuais interessados pela produção musical popular representam produtos da era moderna, segundo Hamm, a sua origem no pensamento moderno determina que se constitua hierarquicamente, tendendo a excluir os estilos desprivilegiados pelas mesmas narrativas. Como portador de uma das vozes que ecoam essas narrativas no Brasil, Tinhorão, ocupado com o segmento nacionalista, politicamente preocupado com o internacionalismo programado pelas multinacionais, argumenta que, no final dos anos 1960, “a alienação voltou sob o império de rock”.²³ O autor associa o fato com o processo de desnacionalização da economia brasileira promovido pelo regime militar: “a contrapartida cultural de tal processo de desnacionalização da economia brasileira só poderia ser, pois, a de igual perda de peso dos valores tradicionais”.²⁴

²¹ NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 179.

²² HAMM, Charles. *Putting popular music in its place*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 2.

²³ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998, p. 318. José Ramos Tinhorão constata ainda que nos fins dos anos 1950 “os jovens começam a criar seus primeiros ídolos macaqueadores de ritmos de massa, e dos quais a primeira representante foi a cantora de rock Celi Campelo”. Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 206.

²⁴ TINHORÃO, 1998, p. 329.

Não admira que, em meados dos anos 1970, um autor escreva que “a importação de cultura continua e com ela a importação de tudo o mais”,²⁵ ao elaborar uma antropologia da música brasileira opondo o qualificativo “brasileiro” ao “importado”.²⁶ Ao insistir em conceituar a música popular brasileira de forma negativa: “Repito: ela seria brasileira, não porque é bela, mas, porque não é importada”,²⁷ J. B. Martins concorda com a proposta de Tinhorão, uma vez que, como este, compreende que a bossa nova “ainda não é canção, porque não há ainda cultura brasileira”, o que atribui ao fato de que os compositores tratam assuntos e problemas das sociedades modernas.²⁸ Não obstante, o autor critica a expressão Música Popular Brasileira na medida em que compreende que “traduzimos apenas uma denominação que ela recebe no exterior”, de modo que expressão denomina um produto exportado como “matéria-prima”.²⁹

Ao observar que “hoje podemos registrar algum toque de despertar de consciência para a tarefa de construir uma cultura autenticamente brasileira” em detrimento de uma cultura que pretende se formar brasileira por importação cultural, como “se tem feito erroneamente no Brasil”, o mesmo autor define a “brasilidade” revelada pela “genialidade musical brasileira”: “É o que não é importação entre nós”.³⁰ Apesar de associar a literatura de Mário de Andrade e o modernismo brasileiro a um produto primitivo para exportação, o autor reproduz a proposta do modernista de participação nacional enquanto tarefa dos músicos, ao afirmar, a respeito da insatisfação com a autenticidade da cultura brasileira: “essa insatisfação poderia ser melhor formulada (...) se os músicos (...) dispusessem sua genialidade em cooperar na formação de nossa cultura”.³¹ J. B. Martins ainda reproduz o pensamento marioandradiano que sintetiza o universal e o individual, ao criticar a modernidade da bossa nova: “Querer ser internacional sem ser primeiro brasileiro ou nacional é iludir-se em benefício de não brasileiros”.³²

A despeito das suas particularidades no curso dos anos, o discurso musical nacionalista se apresenta como herdeiro do projeto modernista de uma cultura nacional no

²⁵ MARTINS, J.B. *Antropologia da música brasileira*. São Paulo: Obelisco, 1978, p. 105.

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸ *Ibid.*, p. 127.

²⁹ *Ibid.*, p. 60.

³⁰ *Ibid.*, p. 61-62.

³¹ *Ibid.*, p. 95.

³² *Ibid.*, p. 126.

Brasil. Afinal, o modernismo, como constata Antonio Candido a respeito do desenvolvimento da cultura no Brasil, deixou “um sulco definitivo – na política, na educação, na literatura, nas artes, no movimento geral das idéias e no estabelecimento de instituições culturais”.³³ E, na medida em que Mário de Andrade representa consensualmente o mais alto grau de consciência atingido pelo Modernismo, a partir de suas atividades se modelam as instituições culturais do Brasil contemporâneo,³⁴ de modo que “a reflexão do nacionalismo posterior, dos anos 60, é, de algum modo, tributária do pensamento ‘idealista’ de Mário”.³⁵ Ele mesmo reconhece o seu pioneirismo ao revelar: “Resolvi trabalhar a ‘matéria’ brasileira, especificá-la, determiná-la o quanto em mim e na complexidade dela”, constatando que: “Não havia folclore musical brasileiro. Fiz folclore musical brasileiro”, assim como: “Não havia História da Música em nossa língua”.³⁶

As elaborações posteriores ao colecionamento de canções populares, como a organização de coleções, artigos, livros, eventos, etc.,³⁷ bem como a concretização das tarefas relacionadas com a necessidade de pesquisa musical constatada pelo autor, que produz amplos estudos sobre os aspectos da linguagem musical,³⁸ contribuem para tornar consenso a autoridade marioandradiana perante as atividades intelectuais, culturais e institucionais dedicadas ao estudo musical. Considerado “o verdadeiro iniciador da musicologia nacional”,³⁹ cuja “autoridade no saber” e “participação em instituições” garantem o renome de “o mais autorizado” autor do modernismo,⁴⁰ o nome do escritor se torna objeto de um discurso que o autoriza em detrimento de outros autores do modernismo brasileiro.

³³ CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 13.

³⁴ ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 2.

³⁵ *Ibid.*, p. 155.

³⁶ ANDRADE, Mário de. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 18.

³⁷ TRAVASSOS, 1997, p. 19.

³⁸ MATOS, Claudia Neiva de. Mário de Andrade: música, folclore e religião. Da necessidade do corpo para os negócios da alma. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – CONGRESSO. 5., 1987. Rio de Janeiro. *Cânones e contextos: anais*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1998. p. 515-519. 2 v., p. 515.

³⁹ ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974, p. 40.

⁴⁰ COLI, 1998, p. 185.

A institucionalização do nacionalismo modernista ocorre concomitantemente com o momento em que “o discurso de governo vai ao encontro dos discursos intelectuais”.⁴¹ Enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade elabora o “anteprojeto de criação de um instituto destinado a ‘determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional’.”⁴² Como integrantes ou colaboradores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, os modernistas lideram a elaboração fundamental do conceito de “patrimônio histórico”, de modo que, “convocados para formar os quadros do SPHAN”, passam a “deter o poder de seleção daquilo que deve ser realizado e conservado como monumento nacional”. Assim, no Brasil se estabelece uma particularidade, pois os modernistas se configuram paradoxalmente como “herdeiros de toda uma tradição construtiva brasileira”.⁴³

Com a tarefa de “formação da mentalidade futura do homem brasileiro” e o poder de estabelecimento no presente do que importa do passado, os modernistas se encarregam de erigir os monumentos do Estado, sendo “considerados ‘dignos’ pelo mesmo para tornarem ‘digna’, em seu nome, a produção do passado que será por ele protegida para a posteridade”.⁴⁴ O discurso do governo “vai de encontro dos discursos dos intelectuais” na medida em que o Estado pretende, no plano cultural, “fazer formas e estilos que incorporassem uma realidade pouco estudada em um projeto de transformação dessa mesma realidade”.⁴⁵ E assim se determina que “coleções” e “museus” expunham “as obras de arte colecionadas para cultura e enriquecimento do povo brasileiro pelo Governo Federal”.⁴⁶

Se, com o Estado Novo, o movimento nacionalista assimila as suas particularidades, paralelamente ao processo de nacionalização do samba, com o Golpe de 1964 e o decreto do Ato Institucional no. 5 em 1968, o Estado estabelece uma “política de preservação e defesa dos bens culturais” compreendidos como “patrimônio nacional”, desenvolvendo uma proposta que “recuperaria a memória e a identidade brasileiras reificadas no tempo”.⁴⁷ Enquanto o rock constitui o signo da “alienação política e do culto à sociedade de

⁴¹ CAVALCANTI, Lauro (org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 18.

⁴² *Ibid.*, p. 9.

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44-45.

⁴⁷ ORTIZ, 1985, p. 96-98.

consumo”,⁴⁸ o texto impresso na contracapa dos discos que integram uma coleção de música popular brasileira reproduz o discurso daquela coleção dos anos 1950, subordinando-se aos interesses do Estado preocupado ainda com a construção de uma identidade nacional. A Série Talento Brasileiro pretende projetar a tradição de uma cultura popular pretensamente nacional e proveniente dos trabalhos de pesquisa dos ritmos regionais e populares que caracterizam os anos 1970:

O que caracteriza (...) esta série de lançamentos (...) é a alta qualidade na escolha do repertório dos mais afamados compositores de música popular brasileira. (...) Cada vez que se grava um disco com o que há de melhor no nosso cancionário, estamos preservando para o futuro o que deve ser mostrado às novas gerações. (...) Num tempo de confusas e estranhas incursões nos acordes do nosso samba, numa hora em que proliferam ritmos importados numa propaganda violenta e ostensiva, esta gravadora brasileira se mantém firme no propósito de falar na nossa língua, de dizer no nosso ritmo. Poetas populares, músicos inteiros e versos puros é o que vamos encontrar nestas gravações (...) Há sempre muito a buscar nesse mergulho pelas profundezas da nossa música (...) em favor do nosso homem compositor, brasileiro de profissão.⁴⁹

2.2. Nacionalismo musical

Mário de Andrade se posiciona a favor de uma “criação musical especificamente brasileira como caráter e função”, entusiasmando-se com o fato de que “a nossa música” exerce “uma função verdadeiramente nacional e social”,⁵⁰ tanto que, para tornar “verdadeiramente” brasileiras as composições, “as obras devem inserir-se na bela continuidade nacional”.⁵¹ Assim se estabelece o sentido da “luta fecunda mas sacrificial pela nacionalização da nossa música”⁵², proposta pelo autor em nome de um nacionalismo musical brasileiro, sobretudo a partir dos tempos ditatoriais do Estado Novo. Apesar de se

⁴⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultura na MPB*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001a, p. 34.

⁴⁹ BUARQUE, Chico. *As músicas de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: CID, 1978. 1 disco sonoro. (Série Talento Brasileiro)

⁵⁰ COLI, 1998, p. 24.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

⁵² ANDRADE, 1939 apud COLI, 1998, p. 18.

direcionar ao campo musical erudito, a proposta marioandradiana germinou no campo musical popular e floresceu efetivamente nos anos 1960 e 1970, sobretudo depois dos acontecimentos de 1964 e 1968.

Mário de Andrade compreende que a música brasileira representa “a mais desenvolvida das artes nacionais”⁵³. Assim, “nossos compositores podem conceber normas caracteristicamente brasileiras”,⁵⁴ o que confere ao cancionário popular brasileiro o que autor denomina “entidade”, o ethos da música brasileira, conceito que, segundo Jorge Coli, traduz o esforço social consciente do compositor⁵⁵, expresso pela incorporação de caracteres musicais convencionalmente brasileiros.⁵⁶ Ao aspirar a uma tradição nacional, visando “descobrir os traços psicológicos do homem brasileiro ou de tipos brasileiros” por meio da musicologia,⁵⁷ Mário de Andrade contribui para a naturalização de uma tipologia musical brasileira representativa de uma entidade dotada de “fisiopsicologia” apropriada, para a qual concorre o ritmo, o mais “fisiológico” dos componentes musicais.⁵⁸

Estabelecem-se, portanto, a partir de Mário de Andrade, os paradigmas por meio dos quais se pode reconhecer uma “‘especificidade musical’ brasileira”,⁵⁹ traduzida por determinadas figuras rítmicas, como a recorrente figura que o autor denomina ora “síncope característica”,⁶⁰ ora “síncope legítima”⁶¹:



Mário de Andrade se refere recorrentemente à constante presença dessa figura na canção brasileira, cuja característica fundamental reside em um tipo de contrametricidade configurada pelos paradigmas rítmicos consensualmente relacionados a uma concepção de brasilidade musical. Ao analisar os “processos da criação popular”, por exemplo, o autor

⁵³ ANDRADE, Mário de. Terminologia musical. In: ANDRADE, 1976a, p. 57.

⁵⁴ Id. Lundu do escravo. In: ANDRADE, 1976a, p. 80.

⁵⁵ Id. A música no Brasil. In: ANDRADE, 1976a, p. 22.

⁵⁶ Ibid., p. 81.

⁵⁷ TRAVASSOS, 1997, p. 95.

⁵⁸ Ibid., p. 151.

⁵⁹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 20.

⁶⁰ Ibid., p. 29.

⁶¹ ANDRADE, Mário de. Dinamogênias políticas. In: ANDRADE, 1976a, p. 107.

As sensações provocadas por determinados fatores elementares, como o som, o volume, a linha e a cor, constituem sensações “puramente sensuais”,⁶⁶ ao passo que as sensações “mais elevadas” são organizadas pela combinação de determinados elementos. Segundo Mário de Andrade, a forma, na sua combinação de fatores elementares, fornece a sensação estética propriamente dita. Assim, o intelecto determina o que é belo. A sensação de prazer desinteressado nunca vem isolada. A percepção de um objeto produz sensações provenientes principalmente da forma e da sua universalidade.⁶⁷ Pode-se concluir que a aceção geral, qual seja, o belo enquanto o que desperta um prazer deslumbrado, relaciona-se mais intimamente com o aspecto sensorial do belo, uma vez que se associa mais com a fisiologia e menos com o intelecto.

A propósito, ao definir o belo como “uma circunstância fisiológica” que agrada ao “ser racional”,⁶⁸ Mário de Andrade pretende destacar justamente que a racionalidade se associa com a fisiologia, salientando que “os prazeres fisiológicos das artes, principalmente da música são muito importantes”.⁶⁹ Ora, a proposta musical de Mário de Andrade, como observa Jorge Coli, “envolve relações francamente fisiológicas”⁷⁰ que, não obstante, remetem ao fator de percepção pelos sentidos derivado da etimologia de “estética”. A etimologia do termo indica que a estética representa uma forma de cognição alcançada pelos aparatos sensoriais do corpo. Ao concluir que a simultaneidade da sensação estética e da sensação de universalidade do mundo fenomenal importa para determinar o objetivo e a finalidade da arte, o autor salvaguarda a arte musical da infecundidade de determinadas teorias modernas provenientes da impossibilidade de se isolar a sensação estética do mundo fenomenal. Afinal, os fatores musicais como o som e o ritmo não constituem representações.

O interesse pela fisiologia da arte permanece nos artigos marioandradianos sob a forma de “dinamogenia” e “cenestesia”, relacionadas, por sua vez, ao potencial “coletivizador” ou “associativista”, que o autor atribui à música, “que de todas as artes é certamente a que mais unanimita, mais socializa o povo”.⁷¹ A música apresenta

⁶⁶ ANDRADE, 1995b, p. 15.

⁶⁷ Ibid., p. 17.

⁶⁸ Ibid., p. 15.

⁶⁹ Ibid., p. 18.

⁷⁰ COLI, 1998, p. 352.

⁷¹ ANDRADE, Mário de. O ditador e a música. In: ANDRADE, 1976a, p. 267.

poder dinâmico sobre o corpo, conseguindo ritmar um agrupamento humano como nenhuma arte consegue (...) capaz de socializar os homens, de fundi-los numa unanimidade, num organismo só. Isso se manifesta principalmente nas civilizações primárias em que, por assim dizer, o corpo importa mais do que a livre manifestação espiritual.⁷²

Embora constata uma lacuna a “respeito das transformações da sensibilidade nos tempos da sociedade dos meios de comunicação de massa”⁷³ por parte do interesse marioandradiano nos anos 1930, Coli reconhece que o autor elabora uma “estética da percepção” fundamentada na complexa relação da música com o ouvinte, de modo que o modernista “se incorpora a uma antiga e ilustre cadeia do pensamento musical”.⁷⁴ Preocupado com a “responsabilidade social”, no entanto, o autor se aproxima do conceito de “dinamismo do som”, relacionado com a impossibilidade de percepção do som na “pureza” significativa, considerando que a cultura demarca campos significativos associados com as sonoridades por meio de informações extra-musicais que se tornam constitutivas do campo musical. A incorporação da palavra se torna um aparato fundamental: “se o ritmo ‘animalizava’, a palavra devolve a consciência, contaminando o som com seu sentido”, tornando-a mais opaca.⁷⁵

Coli acentua a preocupação marioandradiana por um empenho “marxizante”, proveniente do “artista-artesão” na dimensão internacional conferida pela Segunda Guerra.⁷⁶ Segundo Coli, Mário de Andrade “indica uma nostalgia pelos tempos em que o artista, sendo em realidade um artesão da arte (...) dominava profundamente a ‘técnica’ exigida por sua produção”. O autor repudia a independência conquistada pelo artista moderno, exigindo que este sirva o “artefazer”, objeto que deve ser produzido no cotidiano sem visar à sacralização.⁷⁷ Como “o ‘nacional’ significa a recusa do distanciamento entre música das elites (...) e a busca da transposição do fosso cavado entre o ‘popular’ e o

⁷² ANDRADE, 1937 apud COLI, 1998, p. 20.

⁷³ COLI, op. cit., p. 238.

⁷⁴ Ibid., p. 19.

⁷⁵ Ibid., p. 21.

⁷⁶ Ibid., p. 239.

⁷⁷ Ibid., p. 270.

‘erudito’”, o conflito entre tradição nacional e internacionalismo se estabelece, de modo que “a defesa do ‘nacional’ se faz (...) em nome do ‘popular’”.⁷⁸

Ao prescrever a arte como um instrumento de comunicação contra o distanciamento, Mário de Andrade valoriza a arte imediata: “a arte verdadeira é sempre um instrumento de comunicação entre os homens”, uma vez que deriva de uma necessidade e de uma fatalidade do artista. “Neste sentido toda e qualquer obra de arte legítima é sempre uma obra de circunstância”, afirma o autor, ao conjecturar: “teremos exatamente que distinguir entre o artista gratuito e o artista participante”.⁷⁹ Assim, ao avaliar o “resultado sensorial” produzido pela obra de um compositor do nacionalismo musical russo, Mário de Andrade considera o “poder funcional” coletivo derivado de elementos anestéticos que psicologicamente sugerem e definem a qualificação musical.⁸⁰ Na medida em que a obra analisada intenta uma arte erudita para uma coletividade popular, a sua lição, segundo o autor, consiste em que “o artista não tem que qualificar a massa proletária como incapaz de viver os gêneros e formas mais esteticamente refinados”. O autor nega a “insensibilidade estética do homem qualquer”,⁸¹ diferenciando sensibilidade e compreensibilidade. Contudo, permanece filiado a uma narrativa relacionada ao conceito de ideologia:

é preciso lembrar que as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não tem suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação para conscientizarem o seu gosto estético e suas preferências artísticas.⁸²

O interesse marioandradiano a “respeito das transformações da sensibilidade nos tempos da sociedade dos meios de comunicação de massa” que, segundo Coli, inexistem nos artigos dos anos 1930, transparece na medida em que a “evolução pela música mecânica” resolve a contradição entre o erudito e o popular:

postos em condição de serem explorados comercialmente e educativamente o disco, o rádio, o cinema sonoro e demais instrumentos

⁷⁸ COLI, 1998, p. 288.

⁷⁹ Ibid., p. 108-109.

⁸⁰ ANDRADE, Mário de. Introdução a Shostakovich. In: COLI, 1998, p. 396-402.

⁸¹ Ibid., p. 398.

⁸² Ibid., p. 396.

mecânicos, eles modificaram a qualificação da música erudita, que se tornou acessível a todos.⁸³

A respeito da arte erudita, o autor afirma que, mediante sua popularização, “pela primeira vez ela deixou de ser (...) um instrumento de classe e de aprimoramento educativo”, prevalecendo uma “concepção imediata e conscientemente política”, uma “momentaneidade funcional das obras”, como nas civilizações da antiguidade.⁸⁴

Com a condição da popularização permitida pelas tecnologias de reprodução na sociedade de massa, emerge o “valor eterno” derivado da “funcionalidade moral” do ethos, cujo pressuposto anestético consiste em representar a sociedade.⁸⁵ O ethos musical se apresenta, portanto, como um problema cujo pressuposto parece independente do intelecto. Afinal, o seu sentido fisiologicamente sensual, associado a “dinamizadores de massas populares”, não pressupõe refinamento culto, como assegura Mário de Andrade. O “‘gozo’ artístico (não apenas estético)” se relaciona com o “valor de participação e de identificação”, proveniente do conceito de ethos, que repercute objetivamente nos elementos estruturais e nos processos da composição musical, de forma convencional e preliminar, considerando a ininteligibilidade do som musical.⁸⁶

Em nome da funcionalidade da arte, cujas obras concorrem para o destino da cultura brasileira,⁸⁷ a musicologia marioandradiana associa a arte participante ou de combate com a transitoriedade da obra de interesse imediato, a qual se revela eficaz para o “intencionismo do combate”.⁸⁸ Segundo Oneyda Alvarenga, para a musicologia de Mário de Andrade, as atividades do artista apenas se justificam enquanto servem aos interesses da coletividade: “Isto é, a certeza de que a obra de arte não tem apenas o destino gratuito de ser bela” mas “de contribuir para a solução de problemas vitais do seu meio e do seu tempo”, sobretudo em tempos ditatoriais como os do Estado Novo, de modo que o autor valoriza a arte participante ou combativa que emprega elementos extra-musicais que permitem a inteligibilidade intelectual por meio da palavra.⁸⁹

⁸³ ANDRADE, Mário de. Introdução a Shostakovich. In: COLI, 1998, p. 397.

⁸⁴ Ibid., p. 397.

⁸⁵ Ibid., p. 403.

⁸⁶ Ibid., 1998, p. 405.

⁸⁷ ALVARENGA, 1974, p. 43.

⁸⁸ Ibid., p. 94.

⁸⁹ Ibid., p. 51-56.

Ora, ao elevar a utilidade e a transitoriedade da arte, o autor sacrifica a beleza permanente, contrariando a beleza institucionalizada. Segundo Alvarenga, o modernista concebe a beleza justamente como o instrumento de que a arte se serve: “Consciente de que a obra de arte tem sempre função social” e de que pode “servir de instrumento de distinção e opressão classista”, emerge o ethos expresso por meio de “normas caracteristicamente brasileiras” conscientemente empregadas pelo compositor. O ethos representa o valor moral que se perdeu com o surto individualista do cristianismo e da burguesia capitalista. Ao compreender um pressuposto e uma sugestividade “delapidadora do capitalismo”, o ethos contraria o “distanciamento” purista da arte anti-ética da burguesia capitalista que opera como prova da subalternidade.⁹⁰

Alvarenga conclui que o autor prega justamente o retorno ao ethos: “o dever do músico de dar um conteúdo moral à sua música e de participar, por ela, das lutas do seu tempo”.⁹¹ Para tanto, Mário de Andrade prescreve “processos anestéticos que poderão dar plena funcionalidade à vagueza específica da música”, de modo que “convoca os músicos a abandonarem o preconceito da intangibilidade da pureza estética do som musical e a humanizá-lo nas lutas de todos nós”:

a música, pela ação psicológica e fisiológica das suas características intrínsecas, pode exercer uma influência moral, que será mais claramente determinada pelos ideais que a coletividade ligar a ela, “pelo pressuposto anestético de representar a sociedade para a qual é feita”, pelo valor convencional e simbólico que, lhe senso dado pela sociedade, “repercute objetivamente nos elementos estruturais e nos processos construtivos da composição sonora”.⁹²

A produção de sentido a partir apenas da palavra repercute, para o autor, na valorização da canção, “pois que a palavra e a comoção da voz humana suprem o som do sentido preciso que ela não tem”.⁹³ No entanto, a relação entre o ethos e os processos anestéticos se estabelece por meio das informações extra-musicais que participam dos respectivos processos. Para tanto, corrobora o conceito marioandradiano de artesanato, pois representa um corretivo do esquecimento da relação social constitutiva da obra de arte,⁹⁴

⁹⁰ ALVARENGA, 1974, p. 96-101.

⁹¹ Ibid., p. 97.

⁹² Ibid., p. 96.

⁹³ Ibid., p. 97.

⁹⁴ COLI, 1998, p. 256-258.

apontando para o aspecto do condicionamento social evidenciado por Antonio Candido, ao frisar a proposta marioandradiana de uma arte cuja funcionalidade definitivamente humana se encontra na pesquisa do seu sentido nacional.⁹⁵ É justamente essa capacidade da arte musical de “atingir uma especificidade técnico-estilística particular que se torna a expressão imediatamente compreensível duma ideologia qualquer e da sua aplicação social”⁹⁶ que o autor atribui ao artista participante. Mas a sua proposta precisa ser problematizada:

e é mesmo refletindo sobre as funções sociais da arte (que no caso de Mário são antes psicossociais) que se pode passar a uma etapa mais profunda dos deveres do artista. Pois a reflexão sobre o problema da função social da arte não somente levaria o artista a intervir em fatores mais exteriores como a concepção do assunto, mas de um modo mais íntimo, da própria técnica.⁹⁷

Mário de Andrade postula que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão, compreendendo por artesanato a parte da técnica que se pode ensinar e que se relaciona com o elemento material da arte.⁹⁸ Com “O artista e o artesão”, segundo Jorge Coli, “Mário de Andrade propõe um retorno (...) à ‘materialidade’ na arte”⁹⁹ e, mais importante, “uma moralização do fazer artístico, uma ética do artesanato”.¹⁰⁰ Para Coli, o artesanato adquire uma dupla função, ou seja, “moralizar o artista, colocando-o por trás de sua produção”, e possibilitar uma “consciência política exigindo que ele ponha a obra a serviço do seu empenho.” Portanto, a música, “a mais social das artes”, é, de acordo com Coli, “a primeira de todas a dever submeter-se a esta exigência”, de modo que o músico deve ser sacrificado “pela política e pela consciência artesanal”.¹⁰¹

Nesse sentido, os músicos brasileiros que interessam representam “os que pesquisam sobre a coisa nacional”.¹⁰² Não obstante, as coleções provenientes do trabalho de

⁹⁵ COLI, 1998, p. 260-262.

⁹⁶ ANDRADE, Mário de. Introdução a Shostakovich. In: COLI, op. cit., p. 402.

⁹⁷ COLI, Jorge; DANTAS, Luiz Carlos da Silva. Sobre *O banquete*. In: ANDRADE, Mário de. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989b, p. 30.

⁹⁸ ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: ANDRADE, 1963. São Paulo: Martins, 1963, p. 11.

⁹⁹ COLI, 1998, p. 234.

¹⁰⁰ Ibid., p. 235.

¹⁰¹ Ibid., p. 23.

¹⁰² ANDRADE, 1944 apud COLI, 1998, p. 372.

pesquisa, agregando artistas adeptos da linha de pesquisa do folclore e dos ritmos tradicionais dos anos 1920 e 1930 aos anos 1960 e 1970, ilustra o modo como a vertente modernista se institucionaliza, tendo na figura de Mário de Andrade, sobretudo em seu assumido “gosto defensivamente nacional”¹⁰³, o fundamento para o discurso nacionalista ao longo do curso dos anos.

Nos anos 1940, questiona o modernista: “Ora, neste tempo de guerra haverá lugar para as artes da paz?”.¹⁰⁴ A resposta parece incisiva e significativa do sentido tomado pelo discurso nacionalista musical, quando a sua proposta se radicaliza depois dos acontecimentos de 1964 e de 1968: “em certos momentos decisivos da vida, a arte só tem que voluntariamente servir”.¹⁰⁵ Para tanto, Mário de Andrade incita “os músicos a tomar partido nos acontecimentos políticos da vida (...) pela criação musical”.¹⁰⁶ O projeto proposto pelo autor para a nacionalização da música popular brasileira implica, pois, um “assento numa tradição necessária. E, no caso, o nosso caráter nacional (...) seria essa necessária tradição”.¹⁰⁷

2.3. Estética e anestética

A noção de Mário de Andrade de “dinamismo do som” se relaciona com a possibilidade de resposta induzida pela harmonia, pela melodia e pela letra, em detrimento da passividade a que o ritmo induz o ouvinte. Elizabeth Travassos recorda que, segundo o pensamento do modernista, o ritmo se diferencia dos demais componentes musicais pela atividade da fisiologia e da biologia inerentes ao ritmo, de modo que o mesmo se associa a uma forma de primitivismo que prescinde do intelecto.¹⁰⁸ O primitivismo se manifesta por meio de qualidades presentes em expressões culturais imunes ao processo da civilização,¹⁰⁹ encontradas na subjetividade das emoções e na expressão de individualidades marginais da

¹⁰³ ANDRADE, Mário de. Música nacional. In: ANDRADE, 1976a, p. 286.

¹⁰⁴ ANDRADE, 1943 apud COLI, 1998, p. 30.

¹⁰⁵ Ibid., p. 33.

¹⁰⁶ ANDRADE, Mário de. Músicas políticas I. In: COLI, 1998, p. 122.

¹⁰⁷ Id.. Música popular. In: ANDRADE, 1976a, p. 282.

¹⁰⁸ TRAVASSOS, 1997, p. 159.

¹⁰⁹ Ibid., p. 7.

sociedade.¹¹⁰ A identificação de um fundo genericamente primitivo pela perspectiva marioandradiana sobre a cultura popular se reconcilia, segundo a autora, com o intento de descrição das particularidades brasileiras e de seus tipos por meio de suas respectivas expressões musicais.¹¹¹

Mário de Andrade relaciona o potencial fisiológico da música ao primitivismo, visto que este atua “sobre o corpo”, o que se manifesta, segundo o autor, principalmente entre os povos primitivos, para os quais assume um papel deveras importante.¹¹² Não obstante, o conceito, enquanto designação de orientações estéticas encontradas nos povos primitivos, indica uma “atitude mental”,¹¹³ ou seja, uma busca intencional de determinados efeitos, que apenas equivocadamente pode ser considerada primitiva. Nesse sentido, o primitivismo interessa como efeito de nacionalizar as obras, por meio de uma “busca na cultura material das nossas raças”, que produz fenômenos de afirmação e “repurificação nacional”, derivados da busca para “reachar na fonte” os “caracteres nacionais perdidos”, bem como para adquirir as “fontes nacionais insuspeitadas”.¹¹⁴

A obra primitiva se caracteriza psicologicamente pela imitação e pelo prazer, associados a usos e interesses, sendo que o primitivo imita, em detrimento da natureza, os fatores da beleza ou do prazer, os quais dissocia do modo como se manifestam na natureza, adquirindo as noções de cor, linha, volume e som.¹¹⁵ O primitivismo aponta para o desenvolvimento de certas faculdades do corpo, como a tatilidade, cujo sentido se dissocia das Belas Artes na medida em que se apresenta como insuficiente para a produção do conhecimento.¹¹⁶ Assim, o primitivismo marioandradiano converge com os conceitos peculiares da arte primitiva de tatilidade e de recusa da forma natural evidenciados por Carl Einstein,¹¹⁷ ao associar a arte primitiva aos conceitos de movimento, forma e sensação, em detrimento da imitação real-naturalista.

¹¹⁰ TRAVASSOS, 1997, p.157-158.

¹¹¹ Ibid., p. 201-202.

¹¹² Cf. COLI, 1998, p. 20.

¹¹³ ANDRADE, Mário de. Primitivos. In: REVISTA DA ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS. São Paulo, n. 27, p. 21-28, set. 1944, p. 23.

¹¹⁴ Ibid., p. 23-24. Mário de Andrade analisa ainda o emprego do mesmo conceito para designar, por um lado, o homem pré-histórico e o homem natural e, por outro, a criança. Esta apresenta um “prazer interessado”, associado ao jogo, ao acaso e, ao contrário daqueles, ainda não nocionou nem a sensação estética, nem a arte.

¹¹⁵ ANDRADE, 1995b, p. 21-22.

¹¹⁶ Ibid., p. 30.

¹¹⁷ Cf. EINSTEIN, 2002, p. 56.

Ao postular um limiar anestésico, confrontando o consenso sobre a percepção da arte, Carl Einstein inaugura conceitos que contrariam o prazer desinteressado assumido pelas Belas Artes. Assim, Einstein contribui para a recepção da arte de massa. Em Benjamin, os fatores sociais relacionados ao processo de transformação da percepção historicamente condicionada pela reprodutibilidade se associam aos movimentos de massa, cuja recepção se apresenta como distração. Para tanto, a tutilidade constitui uma forma de recepção interessada, caracterizada pela utilidade, indicada, segundo Benjamin, para a arte, sobretudo para mobilizar as massas em momentos de crise.

Ora, ao conceber que a transitoriedade do produto urbano¹¹⁸ implica esquecimento, a exemplo das modinhas imperiais, cuja “função de divertir a gente” se imprime na letra de uma modinha denominada “Chiquinha si eu te pedisse...” – “Uma modinha num ai, distrai”¹¹⁹ – Mário de Andrade postula que o esquecimento e a passividade da atitude desinteressada caracterizam a recepção do ouvinte por meio da distração, de modo que, assim, a canção representa “um sedativo para os nossos nervos contorcidos de tanto torcer pela esquiva Democracia”¹²⁰ e, portanto, uma anestesia.

A potencialização da arte implica, segundo o pensamento do autor, sintetizar a fisiologia e o intelecto, pressupondo os processos anestésicos, compreendidos como aparatos intelectuais extra-musicais para reparar o sentido do som de sua ininteligibilidade. Para tanto, uma re-aculturação contra os limites esteticamente determinados pela arte desinteressada permite devolver a capacidade de percepção interessada, ativando a sensibilidade musical dos sentimentos sugeridos pelos sons. Nesse sentido, um personagem marioandradiano reflete sobre a música brasileira, exigindo, como observam Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas, “o princípio de utilidade, imediato, ligado à construção de um espírito nacional de música que está se formando”:¹²¹

– Mas si não deve ter uma estética, o artista deve sempre ter uma estesia. Uma estética delimita e atrofia, uma estesia orienta, define e combate.¹²²

¹¹⁸ COLI, 1998, p. 178-179.

¹¹⁹ ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 5.

¹²⁰ COLI, 1998, p. 113.

¹²¹ COLI, Jorge; DANTAS, Luiz Carlos da Silva. Sobre *O banquete*. In: ANDRADE, 1989b, p. 35.

¹²² ANDRADE, 1989b, p. 60.

Ao analisar a alienação sensorial como uma condição sensual da modernidade, Susan Buck-Morss reivindica justamente o sentido de *Aistitikos* como perceptivo por meio do tato, o qual se inverte no decurso da era moderna na medida em que o termo se associa, em detrimento de sua etimologia, com as formas culturais determinadas pela arte.¹²³ Buck-Morss compreende que o aparato sensorial do corpo se depara com o mundo prelingüísticamente. Portanto, os sentidos antecedem a significação, ao passo que a sua aculturação se estabelece apenas posteriormente, o que explica o interesse pelos sentidos para o primitivismo, uma vez que os mesmos permanecem parcialmente imunes aos efeitos da civilização.

Não obstante, Elizabeth Travassos argumenta que o primitivismo acentua o imediatismo e a espontaneidade, constituindo uma expressão manifesta por meio de sintomas, enraizada na natureza humana, sem linguagem propriamente dita.¹²⁴ Assim, a expressão musical dos povos primitivos difere necessariamente do prazer desinteressado da beleza, apontando para o interesse marioandradiano pela espontaneidade das formas de primitivismo compreendidas enquanto retorno a fontes nacionais.¹²⁵

A fisiologia musical explica o movimento do ato reflexo provocado pela sensação sonora se difundindo por todo o organismo, ou seja, a sensação sonora cria dinamogênias. Para tanto, os fatores musicais estimulam a motricidade, de modo que a sensação sonora se segue de gesto cujo movimento, segundo Mário de Andrade, o adulto reprime por preconceitos sociais que o primitivo ignora.¹²⁶

Mário de Andrade concebe uma inteligibilidade musical primitiva a partir da qual a arte musical se estilizou conforme as necessidades das dinamogênias humanas.¹²⁷ No entanto, o autor considera o seu sentido convencional. Na medida em que reafirma que a possibilidade de inteligibilidade musical decorre apenas da memória das sensações expressas pelo gesto,¹²⁸ seu pensamento, considerando a tatilidade da sensação sonora,¹²⁹

¹²³ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: TRAVESSIA – REVISTA DE LITERATURA. Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996, p. 14-15.

¹²⁴ TRAVASSOS, 1997, p. 40.

¹²⁵ Ibid., p. 157-9.

¹²⁶ ANDRADE, 1995b, p. 38.

¹²⁷ Ibid., p. 50.

¹²⁸ Ibid., p. 37.

¹²⁹ Ibid., p. 31.

categoria que, em Benjamin, retorna associada com a tecnologia,¹³⁰ aponta definitivamente para a noção segundo a qual “a percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado”.¹³¹ Susan Buck-Morss compreende que o “isolamento da memória do passado” insensibiliza os sentidos, de modo que “nesta situação de ‘crise na percepção’,” caracterizada pela insensibilidade que define a anestésica, “já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição”.¹³²

Não admira que Elizabeth Travassos afirme que Mário de Andrade “encaminhou-se para a politização da arte”.¹³³ Politização da arte que, segundo Benjamin, representa a resposta do comunismo ao fascismo e sua estetização da política, afirmação que se encontra na origem da releitura benjaminiana da obra de arte por Susan Buck-Morss.

2.4. Tradição e contradição

Se a fisiologia da arte se associa, segundo Mário de Andrade, ao racional, o ritmo, sobretudo quando remete ao seu aspecto primitivo, representa, por sua vez, justamente uma forma de suspender a racionalidade. O ritmo consiste em um “poderoso organizador” que “anula a racionalidade”,¹³⁴ de modo que, ao mesmo tempo que interessa para o projeto de nacionalização cultural ao possibilitar a unidade e unanimidade, apontando para a homogeneidade, o primitivismo problematiza a racionalidade ocidental moderna fundamentada nessa mesma homogeneidade. Como uma sorte de primitivismo, a apropriação dos paradigmas que informam a MPB, promovida pelo rock no Brasil dos anos 1970, funda um discurso que problematiza a naturalidade dos ritmos brasileiros pela contradição que desnaturaliza conceitos de valor evidentes, e que, paralela e paradoxalmente, procura naturalizar a relação do corpo com o ritmo do rock.

A convergência entre o primitivismo e o ritmo, que se organiza para suspender a racionalidade, apontando, no sentido oposto do proposto pelo discurso nacionalista, para a

¹³⁰ Cf. cap. 1, p. 22.

¹³¹ BUCK-MORSS, 1996, p. 23.

¹³² Ibid., p. 24.

¹³³ TRAVASSOS, 1997, p. 217.

¹³⁴ COLI, 1998, p. 20.

heterogeneidade, permite agora compreender o modo como as deformações promovidas pelo rock remetem aos processos de “deformação” pelos quais elementos musicais estrangeiros passam no Brasil. Segundo Mário de Andrade, esses processos consistem em uma “deformação que transforma fontes exclusivamente estrangeiras numa organização que sem ser propriamente original, já é necessariamente nacional”,¹³⁵ obtendo como resultado um documento “caracteristicamente nacional”.

Para tanto, concorrem, segundo Mário de Andrade, elementos transformados pelos “imperativos da fisiopsicologia brasileira”, acarretando um produto inconfundivelmente original. A formação e a fixação dos caracteres musicais constitutivos do Brasil que integram a “entidade” da música popular brasileira¹³⁶ representam um aspecto fundamental para o referido processo, cujo procedimento opera sobre os elementos musicais e textuais das canções, de modo que, em termos marioandradianos, “trocam-se textos e melodias; ajuntam-se vários textos ou várias melodias; os textos se fracionam e as melodias também; inventam-se melodias novas pra textos tradicionais”, etc.

Assim, o autor analisa as modinhas imperiais que se apresentam como uma adaptação de textos brasileiros sobre melodias estrangeiras: “nossa modinha de salão se ajeitava à melódica européia e se nacionalizava nela e apesar dela”, tanto que “nossa modinha tem um cunho muito particular que nos pertence”.¹³⁷ Ao analisar os seguintes versos adaptados a uma melodia preexistente:

pela amizade trocamos
a ilusão passageira,
para longe expiarmos
a invasão estrangeira!

Mário de Andrade conclui que “o que parece é que os nossos modinheiros coloniais e imperiais, ao em vez de se desnacionalizarem na erudição e na imitação, iam buscar na melódica européia os elementos em que ela comprazia com a sensibilidade nacional

¹³⁵ ANDRADE, Mário de. Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil. In: ANDRADE, 1976a, p. 93.

¹³⁶ Ibid., p. 81.

¹³⁷ ANDRADE, 1980, p. 7. O texto se apresenta segundo a atual norma da ortografia do Português do Brasil.

nascente”,¹³⁸ de modo que as modinhas “vencem o eruditismo que as dominava e o deformam de maneira adorável”.¹³⁹

Ora, o mesmo processo persiste nas deformações promovidas pelo rock brasileiro dos anos 1970 a partir da formação e da fixação dos caracteres musicais constitutivos de uma musicalidade brasileira elaborada sobretudo a partir do pensamento marioandradiano, como o emprego da “nossa brasileiríssima síncopa de colcheia entre duas semicolcheias, tomando um tempo do dois-por-quatro”,¹⁴⁰ recorrentemente mencionada pelo autor. Enquanto modelo de um procedimento que opera sobre os elementos musicais e textuais das canções, a apropriação pelo rock brasileiro de versos de “Aquarela do Brasil” sob uma nova melodia exemplifica o processo de deformação compreendido segundo o emprego de “textos tradicionais” subordinados a “melodias novas”:

The image displays a musical score for a rock version of 'Aquarela do Brasil'. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The guitar accompaniment features a characteristic syncopated rhythm of eighth notes. The lyrics are written below the vocal line.

System 1: Chords G and A. Lyrics: A - bre a cor - ti - ra do pa - ssa - do

System 2: Chord C. Lyrics: Ti - ra a mãe pre - ta do ce - ra-

System 3: Chords G and G. Lyrics: do Bo - ta o rei con-

¹³⁸ ANDRADE, 1980, p. 7.

¹³⁹ Ibid., p. 9.

¹⁴⁰ ANDRADE, Mário de. Música política. In: ANDRADE, 1976a, p. 129.

G A

To - da a can - ção do meu a - mor

C

Bra - sil pra

G

mim

Abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do cerrado
 Bota o rei congo no congado
 E toda a canção do meu amor

Deixa cantar de novo o trovador
 À merencória luz da lua
 Toda a canção do meu amor
 Brasil! Pra mim...¹⁴¹

A apropriação de versos de *Aquarela do Brasil* interessa na medida em que a canção, considerada a origem do samba exaltação, caracterizado pelo ufanismo do Estado

¹⁴¹ MADE IN BRAZIL. *Aquarela do Brasil*. In: MADE IN BRAZIL. *Made in Brazil*. São Paulo: RCA Victor, p1974. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 4 (2min 49s).

Novo, representa o paradigma do segmento nacionalista que culmina com a “consolidação do samba como padrão de música brasileira”.¹⁴² Embora Mário de Andrade afirme que o samba “é por excelência a nossa dança popular urbana”,¹⁴³ integrando o “binário do povo nacional”,¹⁴⁴ Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman atentam para o fato de que os autores preocupados com o problema da autenticidade do samba não encontram no pensamento musical marioandradiano apoio para legitimar uma tradição da música urbana, uma vez que o material musical popular pesquisado pelo mesmo “não contribuía significativamente para organizar uma ‘tradição’ aceitável para a música popular urbana, na qual o samba passava a ser o eixo central”.¹⁴⁵

Ao processo de apropriação dos versos tradicionais sob uma nova melodia descrito acima antecede imediatamente uma progressão equivalente aos versos apropriados da canção original, de modo que o compasso dois por quatro – $\frac{2}{4}$ – do samba, reproduzido a partir da canção tradicional, cede ao compasso quatro por quatro – $\frac{4}{4}$ ou C – do rock:

The image displays two staves of musical notation. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 4/4 time. Both staves show a sequence of chords: G, G(#5), G6, G, G(#5), G6, G, G(#5), G6, G, G(#5), G6. The bottom staff also includes Am, Am(#5), and Am6 chords.

Os versos propostos a cantar o Brasil brasileiro do samba que circulou sob estilo definido como “cena brasileira” nos anos do Estado Novo se re-significam na medida em que se recortam e se deslocam no respectivo processo. Uma vez que o procedimento se elabora a partir da canção original, o referido rock brasileiro assume a tarefa a que se atribui o sujeito da canção de cantar o Brasil nos seus versos. Para tanto, interessam os sentidos produzidos pelos versos deslocados para o contexto em que emerge um outro

¹⁴² NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 172.

¹⁴³ ANDRADE, Mário de. Ernesto Nazareth. In: ANDRADE, 1976a, p. 323.

¹⁴⁴ Id. Música brasileira. In: ANDRADE, 1976a, p. 357.

¹⁴⁵ NAPOLITANO; WASSERMAN, op. cit., p. 172.

sentido para o verso “Brasil! Pra mim...”, tanto quanto os sentidos produzidos pelos versos silenciados:

É o Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil! Brasil!
Pra mim... Pra mim...

Ao mesmo tempo em que o rock brasileiro silencia para soar o silenciamento constitutivo dos projetos de unidade e unanimidade nacionais, o sentido produzido pelo verso “deixa cantar de novo o trovador” aponta para o seu silenciamento na medida em que o rock retoma a tradição dos trovadores, como constata Ned Rorem. A deformação promovida pelo rock no Brasil dos anos 1970 se associa igualmente ao primitivismo propagado pelo pensamento marioandradiano ao conceber os artistas como deformadores da natureza, cuja tarefa condiz com a necessidade da arte se afastar do belo natural, contrariando o realismo propugnado pela arte engajada.

Ao observar que “a tradição artística da grande canção foi transferida dos domínios das elites para os Beatles e seus imitadores”,¹⁴⁶ Ned Rorem afirma que “esses grupos” combinam “a tradição dos trovadores do século XII, dos madrigalistas do século XVI, e dos artesãos musicais do século XVIII”.¹⁴⁷ Ned Rorem constata que os mesmos grupos “eliminaram o martírio estéril da arte e reviveram o sensual”,¹⁴⁸ concebendo a música como uma reação criadora e um estímulo físico. Assim, finalmente se “estimulava mais o corpo do que a mente”, comemora o autor, ao constatar que “o estímulo corporal sempre constituiu a função da música”,¹⁴⁹ sobretudo entre as sociedades primitivas. Rorem ainda associa o rock ao barbarismo e ao sensualismo, bem como a aspectos primitivos como a tatilidade e a corporeidade. Ao conceber a sensualidade e o primitivismo em contraste com o intelectual, o autor notadamente recorre a conceitos similares aos de Mário de Andrade.

O conceito marioandradiano de primitivismo decorre da premissa de utilidade da arte, cuja produção se define pela construção de uma obra que agrada sensivelmente,

¹⁴⁶ ROREM, Ned. *Música e gente*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 16.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 139.

contribuindo com o processo de conhecimento e agindo sobre a sociedade.¹⁵⁰ Portanto, o conceito se apresenta como elemento perturbador dos efeitos padronizadores da modernidade, contraposto aos efeitos globalizadores da racionalidade moderna, na mesma medida em que configura uma identidade cultural.¹⁵¹ Assim:

em oposição à estética desinteressada do civilizado, que aceita o real como dado, o realismo primitivista seria uma arte estridente e anticartesiana que se vincula funcionalmente à sociedade, tentando explicar a ilusão normativa da arte dominante através da desmontagem dos seus pressupostos. Seu discurso marcha a contrapelo.¹⁵²

O conceito de artesanato, compreendido como a coordenação da alma, do olhar e da mão, encontrada onde quer que a arte de narrar seja praticada,¹⁵³ associa-se, portanto, ao conceito de artesanato, compreendido, por sua vez, como a parte da técnica que se pode ensinar e que se relaciona com os elementos materiais da arte.¹⁵⁴ Os pensamentos benjaminiano e marioandradiano convergem, afinal, ao artesanato, cujo conceito implica uma ruptura que separa a arte do patronato, garantindo uma autonomia a partir da qual Mário de Andrade particularmente concebe o artista como artesão ou cortesão. O contexto internacional de crise promove os imperativos sociais que justificam a necessidade de responsabilidade da arte, a qual se configura, entretanto, distintamente, de modo que, entre o pensamento marioandradiano e o adorniano a respeito do campo musical, por exemplo, oferece-se de forma praticamente oposta.

Ao rememorar a cultura coletiva por meio das formas culturais populares, o pensamento de Mário de Andrade implica a passagem do sentir ao conhecer para voltar ao

¹⁵⁰ ANTELO, 1986, p. 101.

¹⁵¹ OLMOS, Ana Cecília Arias. *Políticas do primitivo: as estéticas modernistas de Mário de Andrade e Lezama Lima*. 1993. 149 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993. Ana Cecília Arias Olmos observa que a presença do primitivo coloca em crise a identidade cultural ocidental, descentrando as soluções propostas pela identidade racional do Ocidente e atentando contra as homogeneizações modernas com o surgimento do Outro ou com a irrupção da diferença no Mesmo. Não obstante, a noção de “traição da memória”, associada ao procedimento de nivelamento / desnivelamento da música popular, formulada por Mário de Andrade a partir das pesquisas folclóricas sobre música popular, fundada num jogo de descontextualização / contextualização de fragmentos, configura apropriações transgressivas como formas diferenciadas de interpretação.

¹⁵² ANTELO, op. cit., p. 98.

¹⁵³ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov. In: BENJAMIN, 1994, p. 211.

¹⁵⁴ ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: ANDRADE, 1963, p. 11-13.

sentir, o que potencializa a apreensão da realidade e a sua transformação.¹⁵⁵ Para tanto, o colecionamento benjaminiano, associado com a sua teoria da historiografia, bem como o colecionamento marioandradiano, apresentam-se como resposta ao progresso. Para ambos os autores, o deslocamento de elementos tradicionais pressuposto pelo colecionamento recupera o passado para o presente. E na medida em que se percebe a barbaria no progresso ocidental, emerge o imediatismo do primitivo.

¹⁵⁵ ANTELO, 1986, p. 100.

3. TRADIÇÃO E CONTRADIÇÃO

3.1. Sincopação e institucionalização

Carlos Sandroni revela que a musicologia no Brasil atribui à síncope uma “característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral”, tanto que “considerar as síncopes índice de certa ‘especificidade musical’ brasileira tornou-se um lugar comum”.¹ Segundo Sandroni, os pesquisadores brasileiros preocupados com a síncope tendem a atribuir a sua paternidade aos africanos vindos ao continente americano com o regime escravocrata. Assim, como constata o autor, Mário de Andrade, ocupado com a questão, conclui que “a fusão criada em solo americano era algo de novo, e igualmente novas eram as condições sociais que lhe deram lugar”.²

O conceito de síncope se define como efeito de ruptura produzido no discurso musical por meio do deslocamento do acento, o que perturba a regularidade da acentuação. Sandroni observa que a teoria musical a conceitua como um desvio da ordem normal do discurso musical, de modo que uma articulação sincopada estaria fora do lugar, constituindo uma contradição com um fundo de metricidade definido pelo pulso, cuja regularidade o ritmo pode confirmar ou contradizer, o que se expressa respectivamente pela “cometricidade” ou “contrametricidade”.³

Sandroni observa que os ritmos africanos se constituem de frases caracterizadas pela mistura do que teoricamente se compreende por unidades de tempo binário e ternário. Precisamente a mistura sistematizada entre agrupamentos de duas e três pulsações nos compassos desempenha um papel fundamental na música africana subsaariana.⁴ Com isso, Sandroni conclui que o conceito – apenas o conceito – de síncope não existe na música africana:

¹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 19-20.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

Assim, mesmo se a noção de síncope inexiste na rítmica africana, é por síncopes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncopes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África.⁵

O que o europeu compreende como um desvio passa a ser praticado como uma norma no continente americano, pois “a síncope reiterada e elevada a norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde a razão de ser”. No entanto, Sandroni observa que “o emprego da palavra ‘síncope’ para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão freqüente que se transformou (...) numa verdadeira ‘categoria nativa-importada’,” tanto que “a palavra entrou no vocabulário do leigo e dos músicos populares”.⁶

Ao evidenciar a síncope entre os caracteres presentes nas manifestações musicais brasileiras, Mário de Andrade contribui para que a mesma seja nacionalizada e institucionalizada. Para tanto, recorre a um tema caro ao seu pensamento, qual seja, como um motivo rítmico passa a ter um valor significativo no interior de uma cultura.⁷ A capacidade de uma forma musical assumir um valor significativo para uma determinada cultura constitui justamente o argumento de Carlos Sandroni. Segundo o autor, existe uma relação entre o tipo de contrametricidade configurada pelo paradigma mencionado e certa concepção do “afro-brasileiro” e do “tipicamente brasileiro”.⁸ Para tanto, o autor afirma que “essa insistência das síncopes não é uma característica puramente formal, mas carregada semanticamente: ela é associada com o ‘Brasil’, com ‘negro’ e com ‘popular’”.⁹ Não admira que o autor se insira no discurso marioandradiano, inclusive, ao elencar a “síncope característica” como a mais importante variação do paradigma analisado, mesmo a despeito de problematizar o termo consagrado pelo uso.¹⁰

⁵ SANDRONI, 2001, p. 26.

⁶ Ibid., p. 27.

⁷ Cf. COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 350.

⁸ SANDRONI, op. cit., p. 31-32.

⁹ Ibid., p. 47.

¹⁰ Ibid., p. 29.

No entanto, o folclorismo de Mário de Andrade reproduz a superioridade de formas culturais privilegiadas no Ocidente, de modo que “a produção musical é hierarquizada em relação às suas inserções sociais, institucionais, etc., opondo-se ‘música popular’ e ‘música erudita’”.¹¹ A postura do autor descrita por Claudia Neiva de Matos deriva das narrativas ocidentais modernistas analisadas por Charles Hamm, sobretudo da autonomia musical, que, segundo Hamm, postula uma distinção entre elite e povo ao estabelecer uma relação entre forma musical e civilização. Assim, o valor da autonomia reside na composição musical em detrimento da sua recepção e do seu uso, convergindo ao problema da autenticidade.¹²

Richard Middleton, por sua vez, problematiza os conceitos de folclore e de popular, os quais se relacionam intimamente com as narrativas analisadas por Hamm. De acordo com Middleton, o discurso em torno do folclore e do popular constitui um problema social e historicamente datado, de modo que, influenciado pelas ideologias da democracia, torna-se um termo legitimador associado com o nacional e o tradicional.¹³ Por um lado, o popular passa a ser compreendido segundo uma postura positivista, para a qual o conceito adquire um sentido quantitativo metodologicamente definido pelo mercado e, por outro, segundo uma postura essencialista, a qual relaciona o conceito a narrativas de autenticidade e espontaneidade associadas ao povo.¹⁴

Segundo Middleton, as definições dividem o campo musical ao postularem pares opostos como alto ou baixo e elite ou massa, ignorando, por conseguinte, as contradições do processo de produção. Ao considerar que essas se revelam na medida em que a sociedade de classes se caracteriza internamente pela contradição, o autor sugere que o termo “música popular” intenciona se inserir entre as suas polaridades e organizar o problema de maneira particular. Essa organização ocorre de acordo com cada sociedade, impondo a necessidade de contextualização. Para tanto, as possibilidades de sentidos de

¹¹ MATOS, Claudia Neiva de. Mário de Andrade: música, folclore e religião. Da necessidade do corpo para os negócios da alma. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – CONGRESSO. 5., 1987. Rio de Janeiro. *Cânones e contextos: anais*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1998, p. 518.

¹² HAMM, Charles. *Putting popular music in its place*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 3-4.

¹³ MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 3-4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

“música popular” devem ser historicamente localizadas, uma vez que o surgimento da “cultura popular” no discurso surge em sociedades e em momentos determinados.¹⁵

Ora, o Brasil conforma um sistema cultural diferenciado para o sistema musical em torno da MPB. Marcos Napolitano afirma que a configuração do conceito de MPB ocorre a partir do Golpe de 1964. O conceito se estabelece como uma instituição cultural capaz de atribuir uma identidade nacional e popular, bem como legitimar a hierarquia cultural brasileira,¹⁶ uma vez que “o processo instituinte define uma determinada hierarquia cultural” a partir da qual o consumo tende a ser organizado.¹⁷ O processo ocorre concomitantemente ao debate em nome do engajamento musical como redimensionamento com a tradição com fins de popularização e afirmação nacional em contraposição ao rock,¹⁸ compreendido como a contraface do golpe de 64,¹⁹ ao passo que a MPB permaneceria associada aos discursos de autenticidade, de origem, etc.

O historiador compreende que o ano de 1968 marca a consolidação do processo final de institucionalização da MPB, dado que a partir desse momento o panorama se modifica com o mercado musical com um capital institucional suficientemente grande para determinar os rumos do consumo musical.²⁰ Assim se consolida um sistema cultural diferenciado para o campo musical no Brasil, cuja estrutura garante autonomia à MPB ao longo dos anos 1970. Nesse momento, a hegemonia da MPB contribui para a autonomia do processo de produção e circulação das canções, de modo que, em meados dos anos 1970, a indústria racionaliza seus produtos musicais, o que Napolitano atribui ao processo de institucionalização da MPB.²¹

Nesse processo, a MPB constitui o centro do sistema de produção e circulação de canções no Brasil. Ao mesmo tempo, “agregava-se ao ‘produto’ MPB um sentido ‘político’, na medida em que construía-se uma perspectiva que foi incorporada pela memória social acerca do período: o triunfo da MPB (...) era, ao mesmo tempo, um triunfo

¹⁵ MIDDLETON, 1990, p. 7.

¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultura na MPB*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001a, p. 12-13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 338.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

²⁰ *Ibid.*, p. 84-85.

²¹ *Ibid.*, p. 312.

político”.²² Nesse sentido, Carlos Sandroni observa que, no decorrer dos anos 1960, a expressão “música popular brasileira”, serviu para

delimitar um certo campo (...) suficientemente estreito para excluir (...) a música eletrificada influenciada pelo rock anglo-saxão. A expressão ‘música popular brasileira’ cumpria, pois, (...) certa função de ‘defesa nacional’. (...) Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB.²³

Napolitano ressalta que “a MPB talvez tenha sido o produto mais eficaz na realização de uma identidade cultural”,²⁴ funcionando como uma esfera pública de oposição civil ao regime militar. Tanto que “concomitantemente à abertura política, a sigla passou a ser adotada de modo mais amplo (...) permitindo que, quando nos anos 1980 o rock nacional ganhou novo alento, seus representantes fossem considerados (...) como parte integrante da música popular brasileira”,²⁵ como observa Sandroni.

Sandroni compreende que a concepção de música popular brasileira, “marcada ideologicamente e cristalizada na sigla ‘MPB’”, relaciona-se com um momento em que “a idéia de ‘povo brasileiro’ (...) esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores”. “É nesse momento que”, como escreve o autor, “reconhecer-se na MPB passa a ser (...) acreditar em certa concepção (...) dos ideais republicanos”, de modo que o gosto por sua forma musical implica “eleger um certo universo de valores e referências que traziam embutidas as concepções republicanas cristalizadas na ‘MPB’.”²⁶

Se, como sugere Middleton, o termo “música popular” pretende se inserir entre as polaridades no interior da contradição e organizar o problema de maneira particular, no Brasil, a MPB, justamente pelo sentido que adquire, constitui uma polaridade da contradição. A MPB articula a oposição de uma cultura nacional a uma cultura estrangeira ao delimitar uma autenticidade que supostamente se realiza nas manifestações populares e regionais que reafirmariam a identidade nacional, contribuindo para o estabelecimento de

²² NAPOLITANO, 2001a, p. 176.

²³ SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice et al. (Org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 29.

²⁴ NAPOLITANO, op. cit., p. 334.

²⁵ SANDRONI, op. cit., p. 30.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

um paradigma firmado na diferença com uma cultura estrangeira ou alienada. Afinal, como afirma Napolitano, “como em todo processo de institucionalização de uma determinada expressão cultural, a pluralidade e as contradições da experiência histórica tendem a se perder”.²⁷

Ao sugerir que os padrões representam momentos de hegemonia cultural, compreendidos como “naturais”,²⁸ Middleton afirma que os estilos musicais agregam elementos provenientes de diferentes origens, com distintas conotações, sendo que essas agregações eventualmente podem ser abertas e seus elementos rearticulados em diferentes contextos.²⁹ O referido processo descreve exatamente o que ocorre com a MPB em variadas etapas de sua institucionalização, mas, sobretudo, o que ocorre nos anos 1970 com o rock brasileiro, principalmente em torno dos paradigmas da MPB.

Sandroni observa uma particularidade brasileira baseada na valorização de determinada forma musical. Com a nacionalização do samba, acompanhada pelo registro do seu emprego pelos intelectuais, o uso do termo se faz em duas vertentes concomitantes, pois convergem na mesma palavra uma significação proveniente do folclore e outra do popular: “quando ela se consoma, o samba popular beneficia-se de toda a carga positiva atribuída por boa parte dos intelectuais brasileiros desde os anos 1930 ao folclore”.³⁰ Segundo Sandroni, interessava aos intelectuais nacionalistas atribuir a um produto musical que acabava de nascer a respeitabilidade das coisas antigas e tradicionais. Para tanto, o samba se apresenta como a mais tradicional expressão musical do Brasil inteiro:

Assim, numa composição como a famosa “Aquarela do Brasil” (...), o samba que se escuta é uma produção musical cujos contornos são recentes, são em parte fruto do Brasil urbano, do disco, do rádio; mas o samba de que se fala – “Brasil, terra de samba e pandeiro” – é definido com referências à época escravocrata (...) A mensagem implícita é que nossos ancestrais da época da Colônia e do Império já conheciam um “samba” que seria, no essencial, o mesmo de “Aquarela do Brasil”.³¹

²⁷ NAPOLITANO, 2001a, p. 343.

²⁸ MIDDLETON, 1990, p. 9.

²⁹ MIDDLETON, 1990, p. 16.

³⁰ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 97.

³¹ *Ibid.*, p. 98-99.

Outro paradigma da historiografia musical analisado por Sandroni condiz com uma concepção segundo a qual “o samba não teria sido inventado (...) ele já existia, confinado às noites da senzala, dos terreiros de macumba e dos morros do Rio de Janeiro (...) O ‘lugar’ do samba seriam os redutos da cultura negra, nichos onde esta se refugiou e resistiu”. Essa concepção remonta ao pensamento marioandradiano, uma vez que o modernista estipula que: “Felizmente, no ar mais alto dos morros, o samba continuava a batucar, ignorado, formando-se com mais liberdade e pureza (...) desceu para a cidade, e o Brasil o adotou”.³²

Hermano Vianna nota que o triunfo do samba acompanha um “projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira”, de modo que o Estado Novo garante ao Brasil um “ritmo nacional” que o torna “o Reino do Samba”.³³ Não admira que, nos anos 1970, a mesma banda de rock brasileiro que se apropria dos versos de “Aquarela do Brasil”, subvertendo os sentidos observados por Sandroni em torno do samba de Ary Barroso, cante em “Uma banda made in Brazil”:

Quem não me entende
Diz que a terra é do samba
E aqui não tem lugar para a gente...³⁴

3.2. Problematização das dicotomias

Na medida em que o conceito que origina a categoria MPB representa uma das “principais manifestações da cultura nacional”,³⁵ o mesmo informa o debate sobre a identidade nacional ao inaugurar “uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira” contra a “descaracterização dos ‘nossos verdadeiros valores culturais’”.³⁶ Segundo Hermano Vianna, a nacionalização do samba a partir dos anos 1930 fundamenta o discurso nacionalista musical, ao passo que os demais ritmos são

³² ANDRADE apud SANDRONI, 2001, p. 114.

³³ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995, p. 127.

³⁴ MADE IN BRAZIL. Uma banda made in Brazil. In: MADE IN BRAZIL. *Paulicéia desvairada*. São Paulo: BMG, 1978. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

³⁵ SANDRONI, 2004, p. 26.

³⁶ VIANNA, op. cit, p. 131.

considerados regionais. Para tanto, o “elemento central para a definição da identidade nacional”³⁷ conferido ao samba abarca, nos anos 1960, um paradigma mais amplo que constitui a categoria da MPB, fundamentando o discurso contra a “influência alienígena” que ameaça a “‘autenticidade’ da cultura brasileira” a ser “protegida”³⁸ de modo igualmente mais amplo e em acordo com uma “certa função de ‘defesa nacional’”³⁹ preservada pela MPB.

Enquanto a nacionalização do samba o integra aos sentidos do folclore e do popular a partir de um agenciamento intelectual que o insere em uma tradição nacional, Sandroni constata que um determinado ritmo regional relativiza a dicotomia entre o popular e o folclore. Ambos os ritmos nacional e regional originados do lundu se elaboram discursivamente a partir de atributos consagrados ao ritmo nacional, desde quando Mário de Andrade “fala do lundu como a ‘primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade’.”⁴⁰ A origem africana do lundu consiste em um ponto comum para os pesquisadores brasileiros que o consideram “descendente direto do batuque africano”, de modo que o lundu canção herda o sentido secular de representação direta ou velada do universo afro-brasileiro.⁴¹

O peso da “contribuição das artes musicais para auxiliar um povo em sua marcha para a guerra”,⁴² associado ao modo como um ritmo incorpora valor significativo no interior de uma cultura, marcha, segundo o pensamento marioandradiano, a contrapelo do progresso da humanidade no interior de um tempo vazio, como entrevistado por Benjamin. Afinal, para Mário de Andrade, “há de ser de chocalho e reco-reco o tremor que arrepiará os culpados”.⁴³ A partir da Revolução de 1930, assiste-se a uma polarização radicalizada que, ao convergir para toda a sociedade brasileira, reduz culturalmente a compreensão da arte aos valores de arte engajada ou arte alienada, evidenciando um aspecto preeminente cuja perspectiva considera apenas a arte politizada, a partir da percepção da realidade social articulada fundamentalmente por meio da categoria de alienação. Levado a termo o projeto de politização cultural assumido pela canção popular e depreendido desde a proposta de

³⁷ VIANNA, 1995, p. 28.

³⁸ Ibid., p.118.

³⁹ SANDRONI, 2004, p. 29.

⁴⁰ SANDRONI, 2001, p. 66.

⁴¹ Ibid., p. 40.

⁴² ANDRADE, Mário de. Ra-ta-plã. In: COLI, 1998, p. 113.

⁴³ ANDRADE, 1944 apud ALVARENGA, 1974, p. 85.

nacionalização musical marioandradiana implica, no final dos anos 1960, o recrudescimento da repressão, tanto pela esquerda, quanto pela direita. Roberto Schwarz reconhece que “apesar dos tanques da ditadura rolando periodicamente pelas ruas (...) não faltou quem reclamasse (...) contra o terrorismo cultural da esquerda”.⁴⁴

A difusão dos meios de comunicação, que integram todo o Brasil nos anos 1970, corresponde ao processo de hegemonia da ideologia do Estado ao elaborar politicamente uma cultura nacional, de modo que as manifestações culturais tendem a ser inseridas em um processo de subordinação. Renato Ortiz compreende que o problema se apresenta como relação de forças em detrimento do conceito de alienação, uma vez que “a questão do nacionalismo tal como era considerada nos anos 60, deixa de ter sentido”.⁴⁵ Ao operarem ideologicamente, na medida em que recuperam uma identidade nacional, as manifestações culturais regionais e populares se apresentam como projeto da hegemonia do Estado, ao passo que, a partir do Golpe de 1964, a economia se insere em um processo de internacionalização do capital.⁴⁶

Ortiz argumenta que o Estado normatiza a esfera cultural ao integrar as diferenças no interior de uma hegemonia estatal. Para tanto, o conceito de integração nacional elaborado pela ideologia de Segurança Nacional procura justamente submeter as diferenças aos Objetivos Nacionais. O interesse do governo pela cultura se intensifica nos anos 1970, ao desenvolver um projeto cultural politicamente organizado por uma comissão que se institui em 1965 com a finalidade de elaborar as bases de um plano nacional de cultura, justamente enquanto se assiste a uma “relativa hegemonia cultural de esquerda” constatada por Roberto Schwarz como uma “anomalia” que constitui “o traço mais visível do panorama cultural entre 64 e 69”⁴⁷, a qual se estabelece no vazio deixado pela falta de uma ideologia do governo imposto pelo Golpe de 1964.

⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 67.

⁴⁵ ORTIZ, 1985, p. 78.

⁴⁶ Os anos 1970 consagram o mercado musical regional consolidado com o sucesso dos resultados das pesquisas sobre os ritmos regionais e populares mais ou menos subordinados aos interesses do Estado. Com efeito, em meados dos anos 1970, Ana Maria Bahiana constata, em detrimento de representação para o rock brasileiro, um “inusitado interesse no disco documental”, observado a partir do “o aumento do interesse” por parte do mercado musical pelo “disco de documentação cultural, recuperando e divulgando parcialmente o acervo musical popular”. BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 151.

⁴⁷ SCHWARZ, op. cit., p. 62.

Para tanto, o governo recorre aos intelectuais tradicionais, cuja incorporação permite estabelecer uma relação entre o presente e o passado. Assim, “o Estado ideologicamente coloca o movimento de 64 como continuidade” associada “com as origens do pensamento sobre cultura brasileira”,⁴⁸ resgatando uma preocupação constante dos pensadores do final do XIX: a miscigenação. Ortiz sublinha o papel do significado de heterogeneidade inerente ao conceito de miscigenação e o interesse no aspecto da diversidade.⁴⁹ Assim, a cultura brasileira se define como um “produto da aculturação de diversas origens”, proveniente, segundo o documento da Política Nacional de Cultura de 1975, do “sincretismo de diferentes manifestações que hoje podemos identificar como caracteristicamente brasileiras, traduzindo-se num sentido que, embora nacional, tem peculiaridades regionais”.⁵⁰ O emprego do conceito de sincretismo cultural se justifica na medida em que “a ideologia do sincretismo exprime um universo isento de contradições”.⁵¹

Enquanto o duvidoso conceito de MPB mantinha uma “certa função de ‘defesa-nacional’”, o rock brasileiro dos anos 1970 produz sentidos a partir da incorporação de caracteres preestabelecidos nos discursos acerca do que se compreende como nacional. Nesse sentido, ao dialogar com os aspectos constitutivos da cultura brasileira e da identidade nacional presentificados na MPB, Raul Seixas contraria o silenciamento sobre o rock brasileiro dos anos 1970 ao se consagrar como representação do rock na MPB, na medida em que subverte os seus limites e integra a sua historiografia como o “primeiro artista a misturar sistematicamente o rock com ritmos brasileiros, principalmente o baião”.⁵²

Raul Seixas relativiza a dicotomia instaurada no campo da MPB, entrevedo as suas contradições, ao se apoiar em Luiz Gonzaga que, segundo Sandroni, antecipa, por sua vez, a relativização da dicotomia entre o popular e o folclore ao inscrever o regional no interior da música popular brasileira. Para tanto, Raul Seixas equipara os ritmos do rock and roll de Elvis Presley e do baião de Luiz Gonzaga por meio da suas respectivas historicidades, conservando em “Let me sing, Let me sing” similaridades como a sensualidade e a

⁴⁸ ORTIZ, 1985, p. 91.

⁴⁹ Ibid., p. 92.

⁵⁰ Ibid., p. 93.

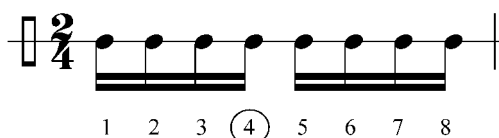
⁵¹ Ibid., p. 95.

⁵² ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 283.

comicidade constatadas nos referidos ritmos. Ao comparar “Good Rockin’ Tonight” a “Cintura fina”, Raul Seixas retoma os sentidos incorporados pela materialidade das formas musicais com a historicidade dos respectivos ritmos,⁵³ em detrimento da unidade de sentido que sustenta o discurso nacionalista que contribui para o silenciamento do rock brasileiro dos anos 1970, com o qual corrobora a historiografia na medida em que se revela uma narrativa que se legitima a partir do momento em que se orienta para atender a determinadas necessidades sociais.⁵⁴

3.3. Naturalização do rock no Brasil

Carlos Sandroni estipula que a música popular brasileira sucede a um paradigma que se caracteriza fundamentalmente pela contrametricidade recorrente na quarta pulsação ou quarta semicolcheia do compasso dois por quatro:



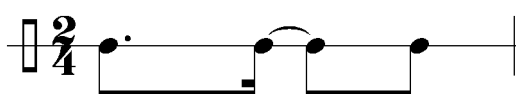
O paradigma acima se caracteriza pela imparidade proveniente da mistura de unidades binárias e ternárias que, segundo Sandroni, consta de manifestações musicais de diferentes lugares do continente americano onde se importaram escravos. Com efeito, esse paradigma se difunde em toda parte no lundu do final dos oitocentos, de modo que as

⁵³ Ao conceituar a forma por meio de uma linha que circunscreve um objeto, Hans Ulrich Gumbrecht postula que o ritmo constitui uma forma que permite o seu reconhecimento a partir da repetição constitutiva da mesma, decisiva, por sua vez, para a constituição do sentido. Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Rhythm and meaning*. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 174 e GUMBRECHT, H.U. O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: _____. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 148-150. Não obstante, José Miguel Wisnik argumenta que, por meio do ritmo, as músicas populares “passam senhas sobre os seus modos de sociabilidade”. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 214.

⁵⁴ ALMEIDA, Tereza Virginia de. *A ausência lilás da semana de arte moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998, p. 113.

figuras resultantes do paradigma constituem formas largamente empregadas nas composições brasileiras do XIX e do XX.⁵⁵

Ora, justamente o deslocamento por antecipação do tempo forte caracteriza o ritmo do baião, o qual respeita a imparidade interna a figuras que habitualmente são encaradas pela binaridade do compasso. Ao se estruturar a partir da sistematização de uma introdução musical do folclore, estilizada como ritmo por Luiz Gonzaga, o baião resulta em uma figura sincopada no compasso dois por quatro:



Segundo José Ramos Tinhorão, o ritmo do baião se transforma em um estilo musical popular a partir de meados dos anos 1940, pela estilização do acordeonista pernambucano Luiz Gonzaga. De acordo com o pesquisador, o ritmo se origina de uma “batida” denominada baião, tendo “nascido provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural no nordeste”.⁵⁶ Assim, o baião constitui uma reminiscência do ponteado do lundu que, segundo a preocupação folclorista do pesquisador, evoluiria imune aos estilos populares urbanos.⁵⁷ O baião representa, portanto, o processo de urbanização de um estilo rural proveniente do folclore no Brasil. Nesse sentido, como sugere Sandroni, Luiz Gonzaga antecipa a relativização da dicotomia entre o popular e o folclore, com a inscrição da música regional no interior do campo da música popular brasileira,⁵⁸ contrariando a narrativa de autenticidade que concebe sua irreconciliabilidade com a popularização por meio da produção comercial.

O lundu se configura como representação do encontro entre negros e brancos no Brasil, com a particularidade de inscrever as relações sociais da sociedade escravocrata nas relações amorosas tematizadas nas letras, cuja abordagem do amor se oferece de forma risonha e sexual, apelando ao humor de duplo sentido, a exemplo de um lundu cuja autoria se atribui ao poeta Lagartixa:

⁵⁵ SANDRONI, 2001, p. 30.

⁵⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 211.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁸ SANDRONI, 2004, p. 33.

O diabo desta chave
 Que sempre me anda torta...
 Por mais jeitos que lhe dê
 Nunca posso abrir a porta.

Tome lá esta chave,
 Endireite, sinhá,
 Você é quem sabe
 O jeito que lhe dá.⁵⁹

Carlos Sandroni atenta para um lundu que conteria o mais antigo exemplo de uma “imagem muitíssimo recorrente na música popular brasileira (...), que consiste em usar a comida como metáfora do sexo”:

Esta noite, oh céus, que dita,
 Com meu benzinho sonhei...
 Eu passava pela rua,
 Ela chamou-me, eu entrei...
 Deu-me um certo guisadinho
 Que comi muito e gostei
 Do ardor das pimentinhas
 Nunca mais me esquecerei.⁶⁰

Sandroni observa que posteriormente prevalece a comicidade em detrimento das demais particularidades do lundu, ainda que as canções carnavalescas que o sucederam se referissem aos temas sexuais sem jamais perder a ambigüidade:

– Vem cá, mulata!
 – Não vou lá não!
 – Sou Democrata
 De coração.⁶¹

Tanto que esse aspecto perdura mesmo no baião, a exemplo dos versos de “Vem morena” de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, de modo que o sexo aparece impregnado na sensualidade do ritmo:

Vem morena pros meus braços
 Vem morena, vem sambar

⁵⁹ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998, p. 145.

⁶⁰ SANDRONI, 2001, p. 52-59.

⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

Quero ver tu remexendo
 Quero ver tu requebrar
 Quero ver tu remexer
 No resfolego da sanfona
 Até o sol raiar

O fato é que o lundu venceu a resistência contra as manifestações culturais do negro e a impermeabilidade da sociedade branca por meio da comicidade, que, associada com a sensualidade, permitiria a sua difusão nas classes dominantes, tanto que “é a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras”.⁶² E na medida em que o fato se relaciona com o ritmo, o mesmo impregna a forma musical com seus sentidos, sobretudo a partir do gerenciamento intelectual. Assim, a “primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade”, segundo a autoridade marioandradiana, corresponde ao modo de aquisição de um valor significativo no interior de uma cultura. O baião, ao sintetizar o folclore e o popular, herda os significados que o tornam “tipicamente brasileiro”.

Ora, a despeito das peculiaridades de cada manifestação cultural, com o blues nos Estados Unidos não foi diferente.⁶³ “Back door man”, de Howlin’Wolf, por exemplo, sintetiza em si a ambigüidade presente no lundu, seja pela relação social metaforizada pela relação sexual entre brancos e negros, seja pela relação sexual metaforizada pela comida:

I am a back door man.
 I am a back door man.
 Well the men don't know
 But the little girls understand.

When everybody's sound asleep,
 I'm somewhere making my midnight creep.
 Yes in the morning, the rooster crow.

⁶² SANDRONI, 2001, p.53.

⁶³ Nos Estados Unidos, o blues sofre oposição de determinados grupos sociais, de modo que a imprensa, ao constatar a “importação do Oeste de uma orgia sincopada”, critica o “desastre moral” que “irrita os nervos e excita o sexo”. Um escritor afirma que o resultado do blues “produziu uma hiperexcitação dos nervos e afrouxou os poderes do autocontrole”, provocando, segundo o autor, “um retrocesso da natureza do Homem para os instintos”, uma vez que se associa aos produtos musicais dos “selvagens primitivos”. Cf. TAME, David. *O poder oculto da música*. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 207-210. O mesmo autor que o constata, ao registrar uma dicotomia determinada historicamente entre a produção musical civilizada e primitiva, reproduz a oposição: “creio inflexivelmente que o rock e todas as suas formas são um problema crítico que a nossa civilização precisa enfrentar de alguma forma genuinamente eficaz, e sem demora, se quiser sobreviver por algum tempo”. TAME, 1993, p. 222.

Something tell me, I got to go.

I am a back door man.
I am a back door man.
Well the men don't know
But little girls understand.

They take me to the doctor. Shot full o' holes.
Nurse cried, please save the soul.
Killed him for murder, first degree.
Judge's wife cried. Let the man go free.

I am a back door man.
I am a back door man.
Well the men don't know
But little girls understand.

Stand out there. Cop's wife cried.
Don't take him down. Rather be dead.
Six feet in the ground.
When you come home you can eat pork and beans.
I eats mo' chicken any man seen

I am a back door man.
I am a back door man.
Well the men don't know
But the little girls understand

Howlin' Wolf recorre a enunciados agora ambivalentemente sexuais em “Shake for me”, similares, ao seu modo, aos versos de Luiz Gonzaga:

Shake it baby, shake it for me
Shake lil' baby, shake it for me
Oh, shake it little baby
Shake like a willow tree

O rock and roll deriva do blues produzido pelo escravo do Sul dos Estados Unidos, cuja expressão influencia toda e qualquer forma musical que, nas palavras de Irving Sablosky, evidentemente derivadas de um discurso de autenticidade, “possa ser considerada autenticamente norte-americana”.⁶⁴ O blues se origina musicalmente a partir do contato entre negros e brancos no norte do continente americano, estando, portanto, intimamente relacionado aos costumes religiosos e musicais do continente africano. No processo de

⁶⁴ SABLOSKY, Irving L. *A música norte-americana*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994, p. 40.

aculturação que sucede ao contato, o blues, na medida em que deriva de canções funcionais relacionadas ao trabalho escravo, cujas letras ironizam ambigualmente o senhor de modo nada passivo,⁶⁵ torna-se expressão da condição do negro na excludente sociedade posterior ao processo de libertação dos escravos.

Na medida em que o ritmo foi dinamizado e urbanizado propriamente em Chicago e New York, uma nova derivação do blues se opera nos anos 1940, qual seja, o rhythm and blues, caracterizado pelo alto grau de intensidade sonora e emocional, o que, segundo pesquisadores, remete ao ritual.⁶⁶ O aspecto ritual derivado da intensidade pode ser compreendido sob o conceito de sensação imediata, como concebido por Carl Einstein, provocada pela transcendentalidade da obra de arte negra, correspondente a um modo de recepção que desconsidera a atividade,⁶⁷ apontando para um regime de distração em detrimento do de atenção, apropriado para a arte de massa.

Ao conceber a representação do volume como forma na arte africana, Einstein observa que a arte se apresenta como pertencente a uma ordem de intensidade, de modo que o volume deve ser representado na subordinação das percepções como intensidade tectonizada.⁶⁸ O conceito de volume da plasticidade parece apropriado para o seu sentido sonoro e musical, uma vez que a intensidade do volume sonoro permite atribuir ao som a capacidade sensorial da tatibilidade. Ao atribuir a autoria da arte negra estudada a um povo para o qual a arte surte efeitos imediatos, cujos poderes adquirem visibilidade sobre si mesmo, Einstein indica o erotismo implicado na concepção do corpo como obra inacabada que se transforma no ato, o que aponta para uma objetivação de si mesmo que consiste em influenciar o conjunto do corpo inteiro.⁶⁹

Ritmicamente, o blues e o rhythm and blues se caracterizam por um modelo conhecido como swing. O swing corresponde ao modelo tercinado que constitui a base do cancionário popular norte americano de origem negra. O ritmo do blues e do rhythm and

⁶⁵ CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 81-85.

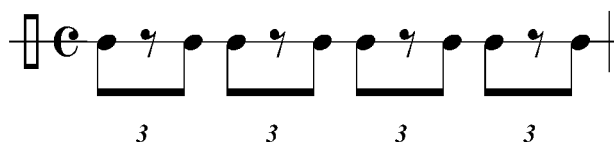
⁶⁶ Ibid., p. 97. David Tame observa que “musicólogos e historiadores não têm dúvidas de que os ritmos de tambores da África foram transportados para a América e ali transmitidos e traduzidos no estilo de música que veio a ser conhecido como jazz. Visto que o jazz e os blues foram os pais do rock and roll, isso também significa que existe uma linha de descendência direta entre as cerimônias do vodu africano, através do jazz, e o rock and roll e todas as outras formas de música de rock hoje existentes”. TAME, 1993, p. 205.

⁶⁷ EINSTEIN, Carl. La escultura negra. In: _____. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gil e Gaya, 2002, p. 40.

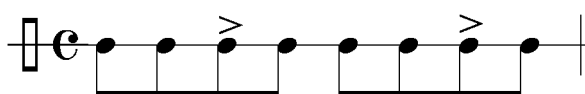
⁶⁸ Ibid., p. 47-51.

⁶⁹ Ibid., p. 55-56.

blues se denomina shuffle e se estrutura a partir de tercinas compreendidas pela binaridade das unidades do compasso:



O rock and roll, por sua vez, resulta fundamentalmente da conjugação entre os estilos populares do rhythm and blues e do country and western, efetuada em meados dos anos 1950 e popularizada por Elvis Presley. O rock and roll sintetiza tanto os referidos estilos musicais considerados de origem negra e branca, quanto sintetiza socialmente os dois grupos em tempos assombrados pela Guerra Fria, depois do fim das Grandes Guerras. O rock and roll se caracteriza ritmicamente pela cometricidade da estrutura do blues, a qual eventualmente pode ser contrariada pelo deslocamento da acentuação:



O termo “rock and roll” sempre esteve impregnado por uma conotação sexual, sendo encontrado em letras de blues desde o findar do XIX.⁷⁰ Um antigo blues denominado “Rock me Baby” explicita a conotação sexual da expressão:

rock me baby, rock me all night long
 rock me baby, rock me all night long
 'cause when you rock and roll me
 my back ain't got a bone

Ambos os termos “rock” e “roll” sinonimizam fornicação entre os negros norte-americanos, exprimindo diferentes movimentos exercidos durante a relação sexual. Assim, “Rock Me Baby” subverte os sentidos do verbo e do sujeito. Posteriormente, a expressão

⁷⁰ Ao constatar que a expressão “rock and roll” alude ao ato sexual, David Tame conclui que “torna-se manifesto o elo entre essas formas de música e a sexualidade”. TAME, 1993, p. 208.

deixa de se restringir apenas ao ato sexual e passa a sugerir a sensualidade do ritmo, como em “Rockin’ in Rhythm”. A expressão se populariza entre a comunidade branca enquanto os Estados Unidos mantinham a sociedade dividida pela lei de segregação racial, de modo que os discos gravados por artistas negros exclusivamente para a comunidade negra eram compreendidos obrigatoriamente em uma categoria denominada “race records”. Com o interesse pela produção musical negra por parte da comunidade branca, intensificado nos anos 1950, a categoria “race records” se substitui ao “rhythm and blues”. Contudo, como essa categoria, ao explicitar sua origem negra, provoca os segmentos conservadores da comunidade branca, o radialista Alan Freed rebatiza o estilo, agora fundido ao country and western, como rock and roll, termo difundido pelo blues desde os anos 1920.

Portanto, “Good Rockin’ Tonight”, o rock and roll equiparado por Raul Seixas ao baião “Cintura Fina” de Luiz Gonzaga, foi fundamental para que se transformasse a condição de segregação musical dos Estados Unidos. “Good Rockin’ Tonight” sugere a sensualidade do ritmo perpetuamente relacionado com o sexo:

Well, I heard the news
there's good rockin' tonight.
Well, I heard the news
There's good rockin' tonight.
I'm gonna hold my baby
as tight as I can.
Tonight she'll know
I'm a mighty, mighty man.
I heard the news,
there's good rockin' tonight.

I say, well, meet me in a hurry
behind the barn,
Don't you be afraid, darling,
I'll do you no harm
I want you to bring
along my rockin' shoes,
'Cause tonight I'm gonna rock away
all my blues.
I heard the news,
there's good rockin' tonight.

Well, we're gonna rock. We're gonna rock.
Let's rock. Come on and rock.
We're gonna rock all our blues away.

“Good Rockin’ Tonight” foi gravada em 1948 por Roy Brown e, posteriormente, regravaada por Elvis Presley. Roy Brown manteve o compasso do blues, mas dinamizou o seu andamento, gerando o rhythm and blues que, interpretado por Elvis Presley influenciado pelo country and western, gerou, por sua vez, o rock and roll. Assim, em meados dos anos 1950, Elvis Presley despontou ao som de “Good Rockin’ Tonight”, escandalizando certos segmentos sociais com o seu rebolado provocante e sensual herdado das origens negras e primitivas do rock and roll, caracterizado, como sugere Middleton, por uma contraditoriedade interna.⁷¹ Segundo o autor, essa particularidade implica uma categorização musical para Elvis que concerne a um estilo definido pela agregação de elementos musicais mediados por diferentes demandas de canções em diversos contextos, cuja articulação produz um padrão particular: o rock and roll.⁷²

No entanto, Philip Tagg e Bob Clarida atentam para um aspecto negativo da corporalidade associada por intelectuais ao rock como uma forma de corpismo que, segundo os autores, tende a celebrar um corpo socialmente descontextualizado. O problema produzido por tal perspectiva consiste em estudos sem negociação de significados entre texto e contexto. Não admira que os estudos posteriores ao processo de institucionalização do rock nos Estados Unidos e na Inglaterra, ao partir da materialidade sonora para os efeitos corporais do ritmo em detrimento dos significados,⁷³ recuperem conceitos como os de intensidade e de imediaticidade, que remontam a concepções derivadas da interpretação de Carl Einstein da arte negra e primitiva africana.

Na medida em que dialoga com os aspectos constitutivos da cultura brasileira e da identidade nacional presentificados na MPB por meio da relativização da dicotomia instaurada no discurso nacionalista musical, o rock brasileiro dos anos 1970 permite entrever as suas contradições. Raul Seixas suspende a referida dicotomia ao comparar os ritmos do rock and roll e do baião, respectivamente intercalados nas estrofes da canção:

⁷¹ MIDDLETON, 1990, p. 18.

⁷² MIDDLETON, 1990, p. 21. Middleton afirma que o processo de rearticulação em momentos particulares transforma seus sentidos, de modo que os elementos preservam os parâmetros de significação que trazem consigo, mas os sentidos precisos são orientados pelo efeito do novo contexto.

⁷³ TAGG, Philip; CLARIDA, Bob. *Ten little title tunes: towards a musicology of the mass media*. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2003, p. 67-70.

A7 D7

Let me sing Let me sing Let me sing my rock and roll Let me

A7 D7 A7

sing Let me swing Let me sing my blues and go Te - nho qua-

D7 A7 D7

ren - ta e oi - to qui - los certos Qua - ren - ta e oi - to qui - los de bai - ão

A7 D7 E7

Não vou can tar co - mo a ci - ga - rra can-----ta Mas de - sse meu can-

D7 A7

to eu não lhe a - bro mão

Let me sing, Let me sing
 Let me sing my rock and roll
 Let me sing, Let me swing
 Let me sing my blues and go

Tenho quarenta e oito quilos certos
 Quarenta e oito quilos de baião
 Não vou cantar como a cigarra canta
 Mas desse meu canto eu não abro mão⁷⁴

Ao ceder ao dois por quatro do baião, “Let me sing, let me sing” apresenta um significativo rompimento do compasso quatro por quatro do rock, que subverte o ritmo e produz sentido ao compreender a metade do compasso quatro por quatro no interior de um compasso dois por quatro, como graficamente representado pela partitura:

D7

Te - nho qua - ren - ta e oi - to qui - los certos

A singularidade de Raul Seixas enquanto representação do rock brasileiro para a historiografia da MPB, no mesmo momento em que o rock silencia diante da demanda por um discurso de identidade nacional, consiste na relação com a “musicalidade tradicional da MPB”, em cuja historiografia aparece como precursor do “rock brasileiro”⁷⁵, mesmo a despeito de abdicar da tradição da MPB: “Eu nunca fui muito ligado a essa coisa de raiz da música popular”.⁷⁶ Raul Seixas canta a ruptura com a tradição da MPB ao negar a

⁷⁴ SEIXAS, Raul. Let me sing, let me sing. In: SEIXAS, Raul. *Let me sing my rock'n'roll*. São Paulo: Independente, 1985. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1 (3min 15s).

⁷⁵ ALBIN, 2003, p. 352-353.

⁷⁶ BAHIANA, 1980, p. 84.

“retomada da ‘linha evolutiva’”⁷⁷, proposta por Caetano Veloso em um debate promovido e publicado pela Revista Civilização Brasileira, cujo objetivo era entender e equacionar os novos desafios compreendidos em termos de engajado ou alienado dispostos com a crise promovida pelo sucesso comercial da Jovem Guarda:

Acredite que eu não tenho nada a ver
Com a linha evolutiva da música popular brasileira
A única linha que eu conheço
É a linha de empinar uma bandeira⁷⁸

Ao abordar a MPB de modo a desalinhar a continuidade, sobretudo da “linha evolutiva” mencionada na letra, o rock brasileiro aborta a sua identidade e indivisibilidade, por meio de uma operação que impossibilita demarcar limites. O movimento que sincretiza o rock aos ritmos regionais e populares brasileiros se apresenta como intervenção no debate sobre a MPB, discutido em termos de nacionalidade no quadro da polarização social no limite da politização cultural sofrida na sociedade brasileira, culminando, como se não bastasse o regime militar, com a censura e a repressão dos adeptos radicais do “nacional-populismo” no embate com o “nacional-desenvolvimentismo” musical brasileiros. Diante de um problema que se revela como subordinação em detrimento da alienação, considerando que, nos anos 1970, o nacionalismo como era considerado nos anos 1960 deixa de ter sentido, o sincretismo remete ao sentido historicamente produzido pelo processo diante da hegemonia da ideologia do Estado que, ironicamente, contribui para a hegemonia da MPB nos anos 1970.

Diante de um debate que se estende desde os anos 1920 e que se potencializa com a promoção do samba a ritmo nacional nos anos 1930, quando se ensaia o projeto de homogeneização do Estado Novo, ao se afirmar e negar na relação com ambas as manifestações musicais, o rock brasileiro preserva a categoria a despeito do dilema da identidade nacional a partir das similaridades dos respectivos estilos. A autoridade marioandradiana concluiu que “de certo os antepassados coincidem”, de modo que incorporação do jazz preserva o aspecto musical brasileiro sem se prejudicar pelo ritmo do

⁷⁷ Cf. BARBOSA, Airton Lima (Org.). Que caminho seguir na música popular brasileira? In: REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro, n. 7, p. 375-385, maio 1966, p. 378.

⁷⁸ SEIXAS, Raul. As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor. In: SEIXAS, Raul. *Gita*. São Paulo: Philips, 1974. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

jazz,⁷⁹ conforme a sua teoria da deformação. Mas a despeito da postura de Mário de Andrade, Carlos Calado detecta uma xenofobia que se presentifica entre os estudos e pesquisas musicais desde os anos 1920.⁸⁰ Segundo Calado, o levantamento de dados que denunciam as “similaridades entre manifestações musicais de origem negra desenvolvidas aqui e nos Estados Unidos” revela a naturalidade com que “essas manifestações musicais possam aproximar-se ou mesmo fundir-se sem chegar a perder sua identidade”.⁸¹

3.4. Tradição da contradição

Na medida em que afirma e nega uma proposição simultaneamente, o sujeito da canção fere o preceito da não contradição que impossibilita a uma proposição ser simultaneamente verdadeira e falsa. E ao mesmo tempo em que problematiza a naturalidade dos ritmos brasileiros pela contradição que desnaturaliza conceitos de valor evidentes, o sujeito da canção contraditoriamente naturaliza a relação do corpo com o ritmo, seja do rock, seja da MPB.

Enquanto o sujeito da canção em Raul Seixas estabelece uma relação do seu corpo com o ritmo do baião, ao equiparar a sua massa corporal, correspondente a exatos quarenta e oito quilos, a uma mesma medida do respectivo ritmo, o sujeito da canção da banda Perfume Azul do Sol associa recorrentemente o mesmo ritmo a um aspecto da fisiologia que se apresenta como fundamental para a manutenção da vida do sujeito. O sentido do verso “o baião é minha respiração” se completa nos versos de outra canção, uma vez que o baião e o forró constituem o sangue do sujeito da canção, cujos versos “carrego triângulo e zabumba e levo no sangue o baião”, de “O abraço do baião”, somam-se aos transcritos abaixo:

⁷⁹ CALADO, 1990, p. 222.

⁸⁰ Ibid., p. 221.

⁸¹ Ibid., p. 223.

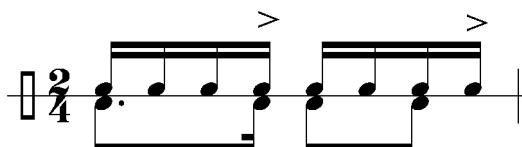
que, paralelamente ao relacionamento corporal com ritmos da MPB estabelecido pelo rock brasileiro, ocorra um discurso que o associa a um sentido supostamente natural, proveniente da fisiologia e da biologia. Ao se associar ao corpo e contrariar a naturalidade nacional, o rock transcende a nacionalidade e, por conseguinte, o preceito nacional da MPB, que afinal se revela como uma construção discursiva: “Rock eu gosto porque é meu sangue. E minha vida, desde que nasci”, afirma Arnaldo Baptista.⁸³

Ao depoimento de Arnaldo Baptista se somam versos que produzem o mesmo sentido, como em “Minha vida é rock and roll”:

Eu só respiro rock and roll
A minha vida é rock and roll⁸⁴

De qualquer modo, interessa o recorrente emprego pelo rock produzido no Brasil dos anos 1970 do paradigma que precede a MPB e que se caracteriza fundamentalmente pela contrametricidade na quarta semicolcheia do compasso dois por quatro que, na medida em que permite reconhecer uma “especificidade musical’ brasileira”, configura os paradigmas consensualmente relacionados com uma concepção de brasilidade musical. Enquanto as convenções musicais que informam os paradigmas da MPB adquirem significados ao se associarem a uma concepção do “tipicamente brasileiro”, o rock, ao incorporar as respectivas convenções musicais, problematiza os seus significados, sobretudo os relacionados com o problema da nacionalidade.

A contrametricidade na quarta semicolcheia do compasso dois por quatro, que consiste no deslocamento por antecipação do tempo forte, constitui o ritmo de uma canção de rock brasileiro datada de 1974, de uma banda denominada Ave Sangria:



⁸³ BAHIANA, 1980, p. 110.

⁸⁴ MADE IN BRAZIL. Minha vida é rock and roll. In: MADE IN BRAZIL. *Minha vida é rock and roll*. São Paulo: BMG, 1980. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

Ao mesmo tempo em que o ritmo se estrutura a partir de um modelo de sincopação que a musicologia no Brasil caracteriza como definidora da identidade musical popular brasileira, a melodia emprega a figura consolidada como a mais importante variação do paradigma a partir do consenso estabelecido com o discurso marioandradiano, qual seja, a “síncope característica”:

The musical score is written for guitar and voice in 2/4 time. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line in the treble clef and a guitar accompaniment in the bass clef. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents, creating a syncopated feel. The vocal line follows a similar syncopated melodic structure. Chord changes are indicated above the vocal line.

System 1: Chords C and Am. Lyrics: Na - da de no - vo no fron - t E na re - ta

System 2: Chord C. Lyrics: guar - da tam - bé - m Tu - do nor - mal des - de on - tem

System 3: Chords Am and Em. Lyrics: Qua - do hou - ve sol e al - guém can - tou lê lê

System 4: Chord G. The vocal line is empty, while the guitar accompaniment continues.

Nada de novo no front
 E na retaguarda também
 Tudo normal desde ontem
 Quando houve sol e alguém cantou⁸⁵

Enquanto o ritmo nordestino compreendido pelo compasso dois por quatro contrasta com o ritmo do rock, compreendido por sua vez pelo compasso quatro por quatro que cadencia o refrão, a letra situa o sujeito da canção em um meio urbano, cuja produção musical, considerada produto de consumo influenciado por uma cultura estrangeira, tanto uma concepção folclorista quanto uma concepção nacionalista da canção popular ignoram em nome da determinação dos caracteres constitutivos da musicalidade brasileira, cuja autenticidade poderia ser encontrada apenas no ambiente rural:

E7 6 C7 D7

Eu sou da ci - da - de Mas nasci no mar Tu - do o que eu quero é cantar

G7

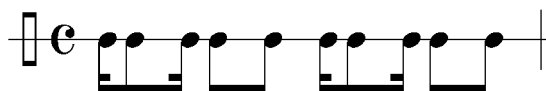
Por en - quan - to

Eu sou da cidade
 Mas nasci no mar
 Tudo o que eu quero é cantar
 Por enquanto

⁸⁵ AVE SANGRIA. Por quê? In: AVE SANGRIA. *Ave sangria*. São Paulo: Continental, 1974. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3 (4min 31s).

O desejo deliberado de cantar converge com outro paradigma constitutivo da tipologia da MPB. O contraste entre a canção e a não-canção define o fim da canção negativamente como um vazio,⁸⁶ o qual se associa ao conceito de “vazio cultural” que, segundo Silviano Santiago, foi estabelecido e consagrado pela esquerda cultural durante o regime militar, enquanto “a luta das esquerdas” detinha a hegemonia na cena cultural brasileira.⁸⁷ O vazio que se estabelece como o oposto de uma plenitude proveniente da canção representa uma figura que participa do paradigma dos valores negativos de uma narrativa de esquerda da MPB caracterizada pela nostalgia, a qual defende o canto contra a opressão silenciosa do cotidiano.⁸⁸

O mesmo desejo de cantar inserido em uma dicotomia entre os meios urbano e rural aparece em 1971 em uma canção representativa do rock brasileiro dos anos 1970. O tema aparece associado ao emprego de uma forma musical que, embora transcrita no compasso quatro por quatro, representa a mesma figura formada por “colcheia entre duas semicolcheias” que a autoridade marioandradiana denomina “síncope característica”. Paralelamente a uma tipologia da canção brasileira, a respectiva forma musical representa o ritmo constitutivo da convenção que descreve o suporte do ritmo para o ponteadado de viola do cateretê empregado em “Hoje ainda é dia de rock”:



O cateretê representa um ritmo executado principalmente na viola e nas palmas, largamente conhecido e praticado no interior do Brasil, sobretudo nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Goiás e, em menor medida, no Nordeste.

⁸⁶ LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes, 1999, p. 300-301.

⁸⁷ SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981. In: ANTELO, 1998b, p. 12. Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves observam que “expressão ‘vazio cultural’ tornou-se um quase lugar-comum, servindo para salientar o papel da repressão política e da censura sobre a produção de cultura”, ressaltando que “a noção de ‘vazio cultural’ não deixava de conter uma dose de preconceito ou mesmo de desatenção em relação a uma série de manifestações do período”. In: NOVAES, 2005, p. 96.

⁸⁸ LOPES, 1999, p. 302.

A7 A7 E7

Eu tô doi - din por uma viola Mãe e pai de doze cordas e quatro cristais Pra eu po-

A7 G7 A7 E7 A7 E C

der tocar lá na cidade Mãe e pai esse meu blues de Minas Gerais E o meu ca - teretê lá do Alabama Mesmo que eu

D A7 G7 A7 E7 A7

toque uma vezinha só Eu desco - bri acho que foi a tempo Mãe e pai que hoje a - inda é di - a de rock

Eu tô doidin por uma viola
 Mãe e pai de doze cordas e quatro cristais
 Pra eu poder tocar lá na cidade
 Mãe e pai esse meu blues de Minas Gerais

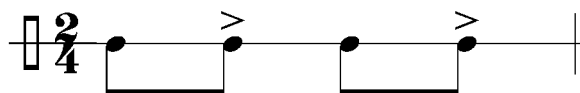
E o meu cateretê lá do Alabama
 Mesmo que eu toque uma vezinha só
 Eu descobri acho que foi a tempo
 Mãe e pai que hoje ainda é dia de rock⁸⁹

Ao se apropriar de um ritmo considerado nacional a partir de premissas musicais associadas ao ritmo do rock, a canção opera uma deformação que a letra, por meio de uma

⁸⁹ SÁ, RODRIX E GUARABIRA. Hoje ainda é dia de rock. In: SÁ, RODRIX E GUARABIRA. *Passado, presente, futuro*. São Paulo: Odeon, 1971. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 6 (2min 19s).

variedade da linguagem empregada no interior do estado de Minas Gerais, explicita nos versos em que equipara o “meu blues de Minas Gerais” ao “meu cateretê lá do Alabama”, subvertendo as origens dos ritmos dos seus respectivos estados. Na medida em que os contrastes constituem temas recorrentes para o sujeito da canção interpelado por polaridades contrastantes, este, cuja descoberta de que “hoje ainda é dia de rock” ocorre “olhando o milho verde” e “ouvindo a mula preta”, aparece (des)situado entre as polaridades contrastantes.

A despeito do fato de sua melodia apresentar a mesma forma musical deslocada e sob o efeito de tercinas, o que a diferencia da forma tradicional da “síncope característica”, uma canção denominada “Corta Jaca”, cuja letra questiona a unidade do ritmo – “tão pensando que isso é rock and roll?” – submete ritmicamente o compasso quatro por quatro do ritmo do rock and roll ao compasso dois por quatro do ritmo do xote:



Ao mesmo tempo em que se apropria de um tema do folclore, de modo que o verso “Se essa rua fosse minha eu mandava ladrilhar” forma “Se essa lua fosse minha eu não mandava o homem para lá”, a letra problematiza os contrastes que fundamentam os discursos folcloristas, como o rural e o urbano, o passado e o presente, conjeturando que “Cortar jaca na cidade não é mole não”. O termo que denomina a canção remete a um passo tradicional do samba e se homonimiza com uma canção de Chiquinha Gonzaga que se populariza com a letra de Machado Careca, a qual afirma que impera quem “sabe cortar a jaca nos requebros de suprema perfeição”. No entanto, uma letra posterior indica o duplo sentido do termo:

Sou a jaca saborosa
 Que amorosa
 Faça está a reclamar
 Para a cortar
 Ai, que bom cortar a jaca
 Sim, meu bem, ataca!
 Assim, assim...

A despeito dos versos, que retomam o recorrente tema popular que consiste em metaforizar o sexo por meio da comida, os movimentos ousados do corta jaca escandalizam os setores pudorosos da sociedade, de modo que a leitura instrumental da partitura de Chiquinha Gonzaga em uma instituição social provoca a ira de Rui Barbosa no Senado Federal.⁹⁰ Na medida em que recupera o referido termo nos anos 1970, “Corta jaca” agrega os sentidos adquiridos pela historicidade do mesmo:

The musical score is presented in two systems. The first system is marked with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. The vocal line begins with a whole note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), another triplet of eighth notes (D5, E5, F#5), and a quarter note G4. The lyrics under this system are "A - on - de foi parar minha boi - a - da Meu ser-". The piano accompaniment consists of a series of quarter notes with accents: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. The second system continues the vocal line with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), another triplet of eighth notes (D5, E5, F#5), a quarter note G4, a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), and another triplet of eighth notes (D5, E5, F#5). The lyrics under this system are "tão meu pre - to ve - lho me ori - en - te por fa - vor Eu - gos - to de ver vo - cê bo". The piano accompaniment continues with quarter notes with accents: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3.

⁹⁰ Rui Barbosa se pronuncia contra aqueles que “elevaram o ‘Corta-jaca’ à altura de uma instituição social. Mas o ‘Corta-jaca’ de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba.” SANDRONI, 2001, p. 89.

A partir do processo de incorporação de caracteres preestabelecidos nos discursos acerca do que se compreende como nacional por meio de aspectos constitutivos da cultura brasileira e da identidade nacional presentificados na MPB brasileiro, o rock, ao sintetizar as polaridades contrastantes representadas pelo rock e pela MPB, suspende a dicotomia e, por conseguinte, a contradição. Para tanto, apresenta recorrentemente o seu sujeito situado entre as polaridades contrastantes, o eu e o outro, o urbano e o rural, o presente e o passado, o rock e a MPB, de modo que o sujeito afirma e nega a identidade a partir de um lugar no qual a polaridade desaparece.

O processo de deformação que se verifica no respectivo procedimento opera discursivamente. O deslocamento de figuras musicais e textuais de outros textos e contextos permite uma leitura que problematiza a cultura brasileira e a identidade nacional, na mesma medida em que, ao questionar a necessidade da diferença, inscreve-se em um momento de crise no qual a sua problematização se torna ela mesma discurso sobre o tema. Ao problematizar a unidade convencionada a partir de uma identidade nacional e uma cultura brasileira, fundamentada na diferença, o rock representa o desaparecimento de cada categoria e, por conseguinte, a problematização da possibilidade de unidade de cada categoria.

A deformação entre o rock and roll e a MPB contraria a demanda por um sentido de nacionalidade ao mesmo tempo em que, ironicamente, condiz com a noção que aponta para a formação de uma unidade que representa a identidade nacional, qual seja, o mestiço. Renato Ortiz observa que a consolidação do Estado com a Revolução de 1930, a partir da qual o governo estabelece uma ação cultural “em direção à música popular brasileira”⁹², corresponde a um momento de despertar nacionalista, fundamentando os problemas dos intelectuais preocupados com “a construção de uma identidade de um Estado que ainda não é”,⁹³ para os quais o mestiço representa uma categoria pela qual se exprime uma necessidade social: a elaboração de uma identidade nacional.⁹⁴

A identidade configurada pelo sujeito do rock brasileiro encontra o seu correlato em uma figura representativa da identidade nacional, o malandro, que, segundo Antonio

⁹² ORTIZ, 1985, p. 43. Com efeito, Carlos Sandroni observa que a partir dos anos 1930 a música popular se tornaria um fato social gradativamente mais relevante, ensejando um “novo tipo de produção intelectual sobre a música”. Cf. SANDRONI, 2004, p. 27.

⁹³ ORTIZ, op. cit., p. 34.

⁹⁴ Ibid., p. 20-21.

Candido, permanece oscilando entre os extremos do jogo da ordem e da desordem. Candido caracteriza o malandro como uma anomia que se traduz na dança dos personagens entre o lícito e o ilícito.⁹⁵ Mas diferentemente do malandro descrito por Candido, o qual decide entre os extremos opostos, o sujeito do rock brasileiro decide pela indecidibilidade, de modo que se identifica mais propriamente com o malandro do samba, cuja nacionalização o inviabiliza historicamente, quando o seu discurso permanece, sobretudo por meio da comicidade e da ironia. Claudia Neiva de Matos descreve o malandro do samba – ou sua representação discursiva – como um ser da margem e em permanente mobilidade, cuja classificação se encontra impossibilitada: “A figura do malandro e seu discurso são construídos sobre esta linha fronteira entre afirmação e negação, topia e utopia, realidade e fantasia”.⁹⁶

O rock brasileiro recupera, portanto, um Brasil obliterado. E ao recuperar a malandragem por meio de um procedimento que opera pela contradição que desnatura conceitos de valor evidentes, procedimento que o naturaliza paradoxalmente pela desnatura da unidade do campo no qual se inscreve, o rock brasileiro comprova que as categorias constituem artefatos culturais tanto quanto as canções que as informam. Se o personagem principal do samba, cuja “vocalização para a mobilidade pressupõe o atrito e a troca”, caracteriza-se pela capacidade de transitar, o roqueiro representa mesmo um malandro. Afinal, “o malandro manipula o código do outro para poder penetrar (...) em seu território e contrabandear para lá sua mercadoria e sua voz...”.⁹⁷

⁹⁵ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 45.

⁹⁶ MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 54.

⁹⁷ SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981. In: ANTELO, 1998b, p. 21.

CONCLUSÃO

O processo consolidado com a institucionalização da MPB define uma determinada hierarquia cultural, a partir da qual o consumo tende a ser organizado, ao passo que o arquivo acumula sem estabelecer uma hierarquia entre os documentos. Analisado em contraste com os discursos sob os quais os documentos que o constituem produzem sentido, o arquivo revela os vazios que nos informam e formam em nome de uma unidade nacional. Enquanto o discurso social produz a sociedade como consenso,¹ o deslocamento de formas musicais e, por conseguinte, de sentidos significa a contradição, cuja rememoração ecoa as vozes silenciadas pela ideologia.

A dicotomia instaurada a partir dos discursos penetra a canção por meio da materialidade dos signos verbais e musicais. O rock, que se caracteriza internamente pela contraditoriedade, assimila as contradições das condições de produção musical do Brasil e, em detrimento dos sentidos que sustentam os discursos nacionalistas, suspende internamente as dicotomias que fundamentam discursivamente o seu silenciamento. Este ecoa, inclusive, nas letras do rock brasileiro dos anos 70 como signo do desejo de cantar verbalizado em versos como “deixa cantar de novo o trovador”, “let me sing my rock and roll”, “tudo o que eu quero é cantar”, “pra eu poder tocar lá na cidade um roquezinho para o meu amor”, etc.

Ao dispor fatos cronologicamente organizados a partir de sentidos institucionalizados, a historiografia tradicional contribui para a unidade de sentido que sustenta o discurso nacionalista. Mas a despeito do fato de a historiografia conceber “a chegada do rock brasileiro nos anos 1980”,² o silenciamento se perpetua ao se produzirem movimentos como o que realiza Hermano Vianna quando afirma, a respeito do rock nacional dos anos 1980, que alguns “compositores não mostram nenhum envolvimento

¹ ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2002, p. 113. Eni Orlandi observa que o discurso da MPB constitui um lugar em que se configura o consenso social no Brasil dos anos 1970, de modo que o deslocamento do consenso social da significação, ao simular o senso comum, produz outros sentidos. ORLANDI, 2002, p. 103.

² ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 14.

com o desatino nacional”, questionando “o próprio sentido do conceito de identidade”. Para tanto, Vianna destaca a letra de “Lugar nenhum”, de 1987:

Não sou brasileiro
 Não sou estrangeiro
 Não sou de nenhum lugar

Ora, o rock brasileiro produz o mesmo sentido, relacionado com o desatino e a identidade nacionais, nos anos 1970, uma vez que os Mutantes cantavam os seguintes versos em 1974:

Não sou daqui
 Nem sou de lá
 Sou de qualquer lugar³

O mesmo movimento de silenciamento se produz na medida em que o autor identifica apenas nos anos 1990 a “mistura desses estilos internacionais do rock com alguma ‘tradição’ musical brasileira”.⁴ A passagem para os anos 1980 se define, segundo Silviano Santiago, “pela lembrança dos fatos políticos recentes, e, ao mesmo tempo, pela audácia da nova geração que entra, arrombando a porta como impotentes e desmemoriados radicais da atualidade. Ao luto dos que saem opõe-se o vazio a ser povoado pelos atos e palavras dos que estão entrando”,⁵ argumenta o autor. Concomitantemente com as transformações nas ordens da cultura e do discurso, intelectuais cujas concepções polarizam o debate cultural nos anos 1970 rememoram e reinterpretam o passado recente, de modo que o debate entre vencedores e vencidos se transforma no tema de maior interesse. O rock se soma aos despojos carregados no cortejo triunfal como um movimento desprovido de uma identidade cultural e de representação intelectual.

Renato Ortiz observa que a cultura no Brasil se associa intimamente ao tema do nacional e do popular, a partir dos quais se desenvolvem as posições sobre a “identidade

³ MUTANTES. Cidadão da Terra. In: MUTANTES. *Todo foi feito pelo sol*. Som Livre, 1974. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

⁴ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995, p. 143.

⁵ SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981. In: ANTELO, 1998b, p. 12.

nacional”.⁶ Para Ortiz, “a discussão da cultura popular e da cultura brasileira constitui uma tradição” que configura um roteiro intelectual coletivo operante, por meio do qual se configura a compreensão da formação da nacionalidade.⁷ A par das tradições preocupadas com o problema do nacional-popular, Ortiz constata o esquecimento sobre a consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil, definido a partir de “transformações estruturais por que passa a sociedade brasileira” nos anos 1960 e 1970, uma vez que o Golpe de 1964 representa um “momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital”, o que “permite consolidar no Brasil o ‘capitalismo tardio’.”⁸

Para tanto, o Estado concentra a discussão sobre a integração nacional, de modo que os intelectuais o reconhecem, desde o Estado Novo, como meio privilegiado para a questão cultural,⁹ o que explica, segundo Lauro Cavalcanti, o que os modernistas foram fazer na repartição.¹⁰ No entanto, ao se inserirem em um discurso que se aplica a uma outra conjuntura, os intelectuais do nacional-popular se tornam incapazes de compreender que a falta da contradição “os impede inclusive de tomar criticamente consciência da sociedade moderna em que vivem”.¹¹ Segundo Ortiz, ao ambientar a cultura no campo da Segurança Nacional, o Estado estabelece uma “política de preservação e defesa dos bens culturais” compreendidos como “patrimônio nacional”,¹² de modo que a busca de uma identidade, a despeito dos conceitos que a consignam, conserva o motivo de “compreender a sociedade brasileira na sua especificidade e na sua alteridade”.¹³

Ortiz procura demonstrar que a identidade nacional está ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e ao processo de construção do Estado, de modo que o percurso da identidade nacional corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado. Em detrimento de uma identidade, Ortiz concebe, portanto, um percurso da “ideologia da cultura brasileira”, que varia segundo os

⁶ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 113-114.

⁹ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁰ CAVALCANTI, Lauro (org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 22-23.

¹¹ ORTIZ, op. cit., p. 181.

¹² ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 96-98.

¹³ ORTIZ, 2001, p. 183-184.

interesses dos grupos que a elaboram.¹⁴ Na medida em que representa um fato de linguagem, a cultura se caracteriza pela passividade de interpretação, mas, segundo Renato Ortiz, são “os interesses que definem os grupos sociais” que decidem sobre seu significado.¹⁵

Se a cultura participa da ordem da linguagem, o vazio constitutivo da unidade de sentido da ideologia conforma a cultura, de modo que os sentidos silenciados sejam impossibilitados de se elaborar historicamente, sem que representem uma realidade social. As vozes silenciadas no processo ecoam no vazio constituinte tematizado por Walter Benjamin como o movimento da linguagem que questiona a totalidade do discurso. Segundo uma teoria da historiografia baseada na perspectiva benjaminiana, as rupturas que escandem a narrativa indiciam uma ruptura da qual pode emergir uma outra verdade. A tarefa do historiador materialista se define precisamente pela produção dessas rupturas, de modo que a sua reflexão deve provocar um choque que imobilize o desenvolvimento falsamente natural da narrativa.¹⁶

A unidade prevista pela demanda por um sentido de nacionalidade implica o silenciamento constitutivo do processo de significação. A identidade social, por sua vez, implica a unidade entre o nacional e o popular, cuja ideologia silencia as contradições ao buscar referenciais identificadores para o consenso. Para tanto, a MPB, enquanto representação cultural que concentra o nacional e o popular, significa o referencial identificador solicitado pela ideologia. E na medida em que a construção da cultura e da identidade nacionais participa da ordem da ideologia, o resultado, em contrapartida, constitui o que Walter Benjamin denomina como o “cortejo triunfal”, cujos despojos “são o que chamamos bens culturais”.¹⁷

A hegemonia da MPB, concomitantemente com a hegemonia do Estado, coincide com o silenciamento do rock brasileiro nos anos 1970. Atuam no processo os segmentos sociais detentores da capacidade de produção de sentidos, inseridos em uma ideologia invariavelmente nacionalista que impossibilita compreender o rock sob o conceito de nacional. Ao passo que a MPB representa a forma que circunscreve o nacional e determina

¹⁴ ORTIZ, 2001, p. 183.

¹⁵ ORTIZ, 1985, p. 142.

¹⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 102-107.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, 1994, p. 225.

o potencial para o mercado nos anos 1970, os anos 1980 alteram o estatuto da MPB com o fim do regime militar. E a historiografia, ao constatar uma constante “crise de identidade” da MPB a partir da hegemonia do rock nacional nos anos 1980, reproduz o discurso fundamentado na dicotomia entre o rock e a MPB.

A naturalização do rock no Brasil se configura segundo os processos de nacionalização e familiarização. Aquele, por meio do qual o sujeito se nacionaliza, abdicando eventualmente da nacionalidade original, converge com este, no qual a realidade aparece como natural a partir do obscurecimento das contradições. A naturalização do rock no Brasil representa um limiar que o torna constitutivo da cultura brasileira, a partir da integração da categoria “rock nacional” no interior de um sistema que sugere uma identidade nacional: a MPB.

A tradição da modernidade se confunde com a formação de discursos nacionais entendidos como sistemas com autonomia, de modo que a concepção de nação coincide com a construção de uma tradição.¹⁸ Enquanto o discurso nacionalista fundado a partir do modernismo institucionalizado se fundamenta na tradição, o rock brasileiro encontra na (con)tradição o fundamento para a desconstrução da unidade convencionada para uma cultura brasileira e uma identidade nacional. Ao revelar as con(tradições da sociedade, a (con)tradição do rock brasileiro dos anos 1970 cumpre o papel de uma arte que espreita as margens do sistema sem se estabilizar em seu interior, sobretudo “nesta situação de ‘crise da percepção’”, quando, como afirma Susan Buck-Morss, trata-se de restituir a audição ao ouvido,¹⁹ de modo que, poder-se-ia dizer, o choque benjaminiano converge com o choque que ressuscita o corpo por meio da tecnologia.

A elaboração de uma leitura a contrapelo a partir da poeira acumulada sobre o arquivo, que se apresenta em um campo carregado de passado e presente, implica compreender o mesmo a partir de conceitos que remetem a uma alternativa ao paradigma fundamentado na dicotomia. Ao conservar a contradição em detrimento das categorias da forma, o rock brasileiro se apropria da proposta de autoconservação ulissiana entrevista por Adorno como “o recurso do eu para poder sair vencedor das aventuras: perder-se para se

¹⁸ ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis: UFSC, 1998a, p. 11.

¹⁹ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: TRAVESSIA – REVISTA DE LITERATURA. Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996, p. 24.

conservar”²⁰, por meio das lacunas do contrato que cumpre sem cumprir, a partir do processo que rege a relação entre a palavra e a coisa.²¹ A linha que circunscreve um objeto e que define a forma se transforma e, amorfa, desestabiliza as categorias de classificação, impostas, segundo Adorno, pelo esquematismo da produção.²²

A reapropriação do mito de Ulisses revela a armadilha em reduzir o consumo musical a uma passividade que desconsidera a possibilidade de apropriação e re-significação e permite devolver o valor de uso ao valor subsumido pelo valor de troca da mercadoria.

²⁰ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 57.

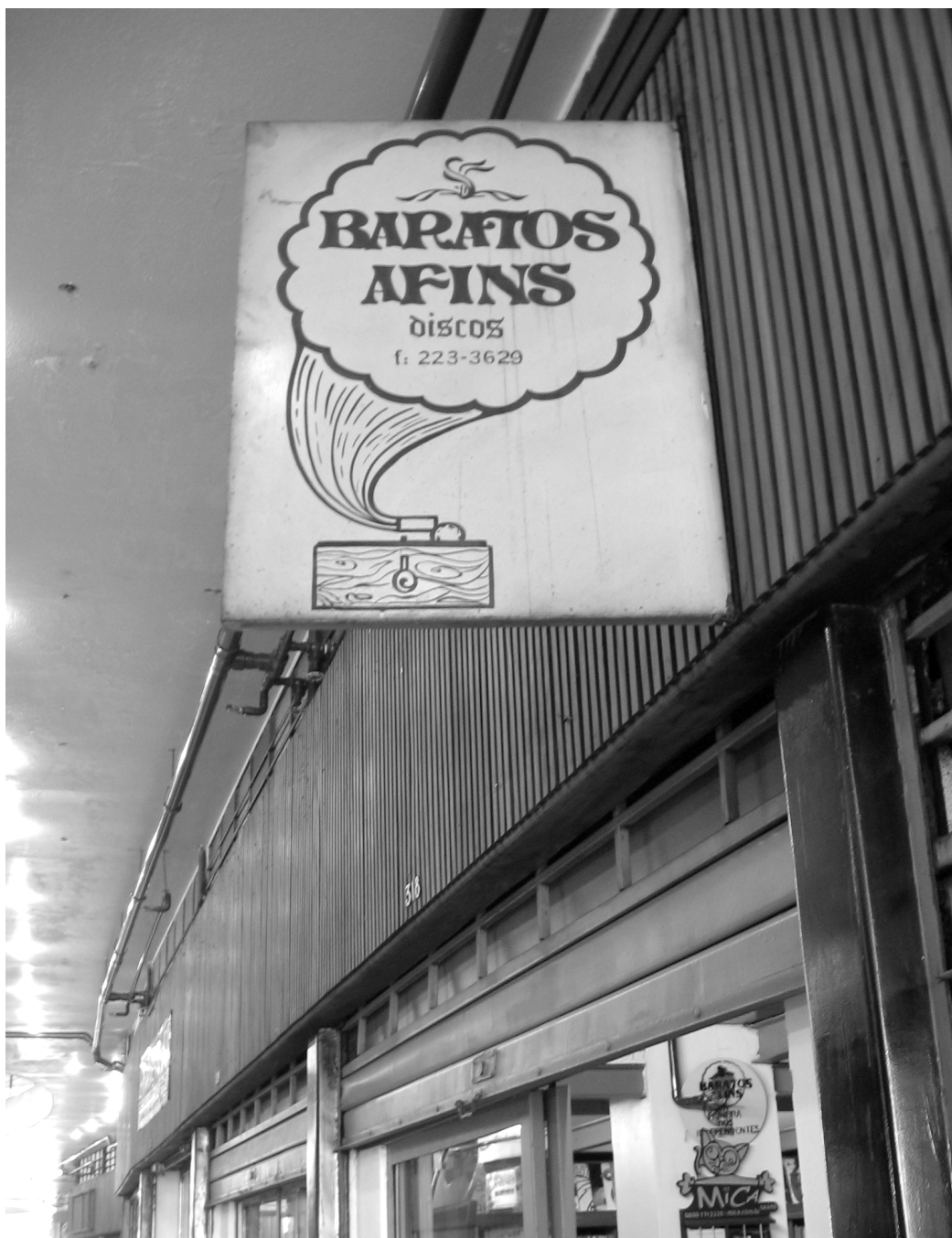
²¹ *Ibid.*, p.64-65.

²² *Ibid.*, p. 117. As categorias proporcionam a relação entre os conceitos e os objetos e, por conseguinte, a capacidade de interpretar os dados fornecidos pelos sentidos segundo padrões, de modo que o esquematismo da produção implica que nada resta para classificar aos consumidores. Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 54-55. Rodrigo Duarte observa que “é a partir dessa ‘relação a objetos’ que Horkheimer e Adorno se apropriam do conceito de esquematismo no sentido de mostrar em que medida uma instância exterior ao sujeito, industrialmente organizada no sentido de proporcionar rentabilidade ao capital investido, usurpa dele a capacidade de interpretar os dados fornecidos pelos sentidos segundo padrões”. DUARTE, 2003, p. 54. Adorno sugere que a naturalidade dos produtos seja produzida pelo idioma tecnicamente condicionado da indústria cultural e controlado pela linguagem cotidiana. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 121. O formalista russo Victor Chklovski inaugura a concepção de automatismo perceptivo provocado pela linguagem cotidiana. Segundo Chklovski, a deformação constitutiva do procedimento de singularização do objeto pela arte libera o objeto do automatismo perceptivo. Ora, o processo de incorporação de caracteres preestabelecidos nos discursos acerca do que se compreende como nacional, como problematização do sistema de classificação da canção a partir de aspectos constitutivos da cultura brasileira e da identidade nacional presentificados na MPB, representa um procedimento de singularização, procedimento da arte segundo Chklovski, que afirma que o ritmo da arte consiste em “uma violação do ritmo”. A deformação do objeto produz uma nova percepção para o mesmo em detrimento do automatismo perceptivo a partir do estranhamento produzido pela linguagem da arte, que “é freqüentemente uma língua estrangeira”. CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, 1973, p. 54-56.

ILUSTRAÇÕES



Arquivo de discos de rock produzidos no Brasil dos anos 1970
Os discos agregam valor de troca para o colecionador que circula com seus discos nas margens de um mercado cujos objetos integram o conjunto de mercadorias que circulam com o seu valor funcional de uso.



Baratos Afins

Loja de discos fundada em meados dos anos 1970 proposta a produzir e comercializar a produção cultural marginalizada pelos meios institucionais por meio de um selo independente cujo logotipo estampa uma quantidade significativa de discos de rock brasileiro dos anos 1970.

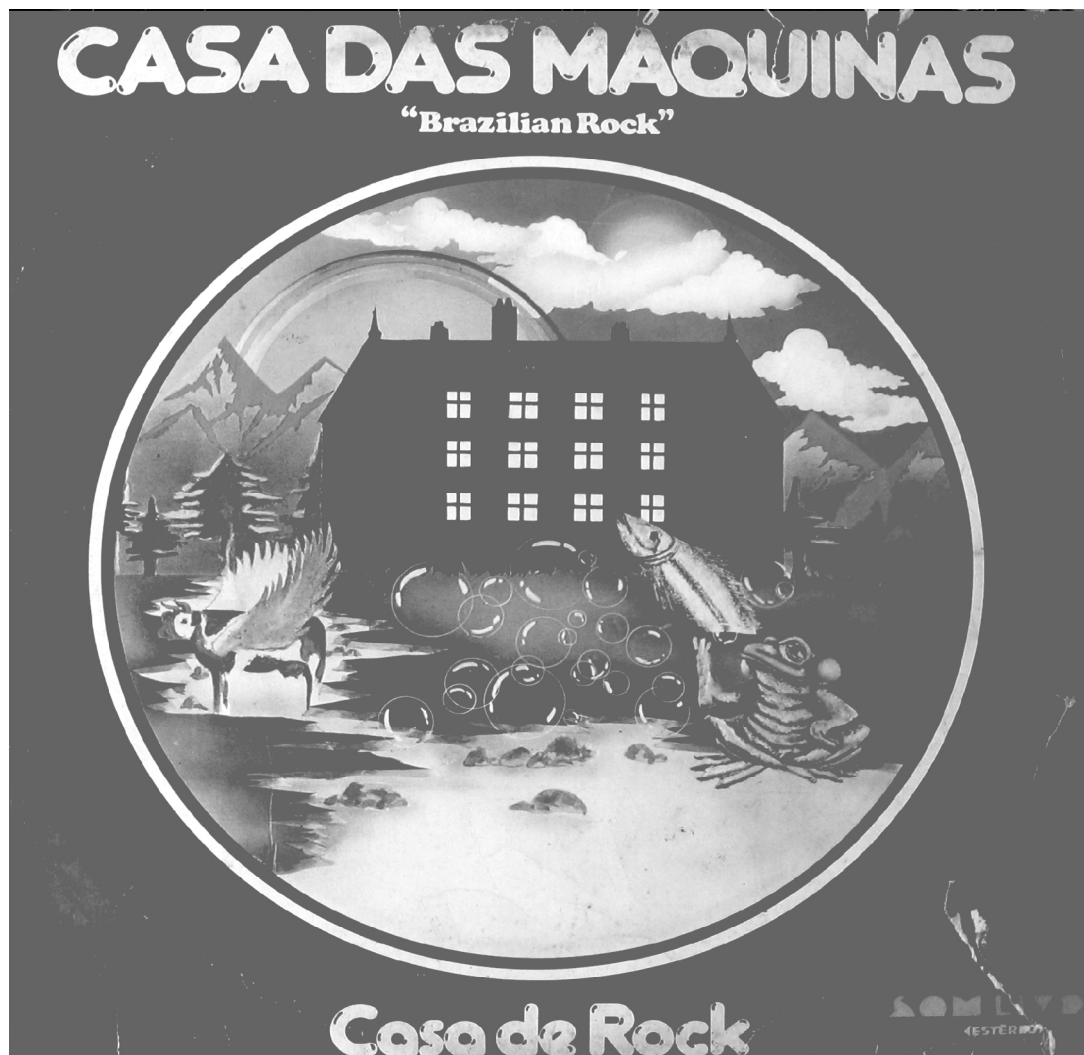


Cantos Populares do Brasil: a Missão de Mário de Andrade
Espaço expositivo permanente da coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas no Centro Cultural São Paulo que resulta da viagem de um grupo de pesquisadores ao Norte e Nordeste do Brasil concebida por Mário de Andrade a partir de suas pesquisas de campo nos anos 1920.



Made in Brazil

A contracapa de um disco de rock brasileiro de 1978, que empresta o nome de uma obra fundamental do modernismo brasileiro publicada no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, referencia a pluritonalidade da obra marioandradiana em detrimento do passadismo nacionalista.



Ao especificar a categoria musical por meio do termo "Brazilian Rock", retomando o modo como os antigos compactos informavam a categoria com o intuito de garantir a organização do consumo musical em seu respectivo mercado, a capa de um disco de 1976 define o rock brasileiro na sua especificidade e na sua alteridade.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. *A ausência lilás da semana de arte moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. (Coleção Ensaaios)

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

ANDRADE, Mário de. *A lição do guru (Cartas a Guilherme Figueiredo)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989a.

_____. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Estudos de Álvaro Lins. Apresentação de Ivan Cavalcanti Proença. Comentários de José César Borba e Marco Morel. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983a.

_____. *Cartas de Mario de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Cartas de Mario de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Organização de Georgina Koifman. Apresentação de Antonio Candido. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Correspondente Contumaz: Cartas a Pedro Nava*. Organização de Fernando da Rocha Peres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Mário e o pirotécnico aprendiz. (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião)*. Organização de Marcos Antonio de Moraes. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: IEB-USP; Giordano, 1995a.

_____. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983b.

_____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

_____. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976a.

_____. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995b.

_____. O artista e o artesão. In: _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. Memória e assombração. In: _____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976b.

_____. Primitivos. In: REVISTA DA ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS. São Paulo, n. 27, p. 21-28, set. 1944.

_____. Questões de arte. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 1995c.

_____. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989b.

ANTELO, Raúl. *Algaravia: discursos de nação*. Florianópolis: UFSC, 1998a.

_____ et al. *Declínio da arte / Ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998b.

_____. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARBOSA, Airton Lima (Org.). Que caminho seguir na música popular brasileira? In: REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro, n. 7, p. 375-385, maio 1966.

BENEDIKT, America Adriana. O espectador cinematográfico: entre a anestesia e a sensibilização. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas. v. 3)

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanna Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas. v.1)

_____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas. v. 2)

BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

_____. O que é arte política? In: REVISTA GRIFOS. Chapecó, n. 10, p. 15-27, jun. 2001.

_____. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Tradução de Norta Rabotnikov Maskivker. México: Siglo XXI, 1981.

_____. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: TRAVESSIA – REVISTA DE LITERATURA. Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

_____. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Debates)

_____. *Tropicália: a história de uma revolução*. 4. ed. São Paulo: 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates)

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CASTAGNA, Paulo. *Impressionismo, modernismo e nacionalismo no Brasil*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003. 23 p. Apostila do curso de história da música brasileira.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Paço Imperial; Tempo Brasileiro, 1993.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Cantos Populares do Brasil: a missão de Mário de Andrade*. São Paulo, 2004. 89 p.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, UNICAMP, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001. (Humanitas)

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Prefeitura do Município de São Paulo; Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Humanitas)

EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gil e Gaya, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: _____. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

_____. Rhythm and meaning. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig. *Materialities of communication*. Tradução de William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994.

HAMM, Charles. *Putting popular music in its place*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Mário de Andrade: música, folclore e religião. Da necessidade do corpo para os negócios da alma. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – CONGRESSO. 5., 1987. Rio de Janeiro. *Cânones e contextos: anais*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1998. p. 515-519. 2 v.

MARX, Karl. O dezoito brumário de Luiz Bonaparte. In: _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.

MARTINS, J.B. *Antropologia da música brasileira*. São Paulo: Obelisco, 1978.

MELLO, Zuzá Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: 34, 2003. (Coleção Todos os Cantos)

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001a.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001b. (Repensando a História)

_____. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). In: ESTUDOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001c.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre música popular brasileira. In: REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 157-189, 2000.

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005.

OLMOS, Ana Cecília Arias. *Políticas do primitivo: as estéticas modernistas de Mário de Andrade e Lezama Lima*. 1993. 149 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2002.

_____. Maio de 1968: Os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Mundialização da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

ROMERO BREST, Jorge. *Jorge Romero Brest: escritos 1928-1939*. 4. Ed. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004.

ROREM, Ned. *Música e gente*. Tradução Ruy Jungmann. São Paulo: Cultrix, 1970.

SÁ, Renato de. *211 levadas rítmicas*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

SABLOSKY, Irving L. *A música norte-americana*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice et al. (Org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: J. Zahar; UFRJ, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Tradução de Ismênia Tunes Dantas et. al. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

TAGG, Philip; CLARIDA, Bob. *Ten little title tunes: towards a musicology of the mass media*. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

TAME, David. *O poder oculto da música: a transformação do homem pela energia da música*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Círculo do livro)

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

_____. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: 34, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; J. Zahar, 1997.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

VALVERDE, Monclar (Org.). *As formas dos sentidos: estudos em estética da comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

VALLS, Alvaro L.M. *Estudos de estética e filosofia: numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

DISCOGRAFIA

A BOLHA. *Um passo à frente*. Rio de Janeiro: Continental, 1973. 1 disco sonoro.

_____. *É proibido fumar*. Rio de Janeiro: Polydor, 1977. 1 disco sonoro.

ARNALDO & A PATRULHA DO ESPAÇO. *Elo perdido*. São Paulo: Vinil Urbano, 1977, p1988. 1 disco sonoro.

_____. *“Faremos uma noitada excelente...”*. São Paulo: Vinil Urbano, 1978, p1987. 1 disco sonoro.

ASSIM ASSADO. *Assim assado*. Rio de Janeiro: CID, 1974. 1 disco sonoro.

AVE SANGRIA. *Ave sangria*. São Paulo: Continental, 1974. 1 disco sonoro.

BANGO. *Bango*. Rio de Janeiro: Musidisc, 1971. 1 disco sonoro

BAPTISTA, Arnaldo. *Lóki?*. São Paulo: Polygram, 1974. 1 disco sonoro

_____. *Singin'alone*. São Paulo: EMI, 1982. 1 disco sonoro.

_____. *Disco voador*. São Paulo: Baratos afins, 1987. 1 disco sonoro.

BARCA DO SOL, A. *A barca do sol*. São Paulo: Continental, 1974. 1 disco sonoro.

_____. *Durante o verão*. São Paulo: Continental, 1976. 1 disco sonoro.

_____. *Pirata*. São Paulo: Independente, 1979. 1 disco sonoro.

BENDEGÓ. *Onde o olhar não mira*. São Paulo: Continental, 1976. 1 disco sonoro.

BIXO DA SEDA. *Estação elétrica*. São Paulo: Continental, 1975. 1 disco sonoro.

BLOW UP. *Blow up*. São Paulo: Caravelle, 1969. 1 disco sonoro.

_____. *Blow up*. São Paulo: Caravelle, 1971. 1 disco sonoro.

CASA DAS MÁQUINAS. *Casa das máquinas*. São Paulo: Som Livre, 1974. 1 disco sonoro.

_____. *Lar de maravilhas*. São Paulo: Som Livre, 1975. 1 disco sonoro.

_____. *Casa de rock*. São Paulo: Som Livre, 1976. 1 disco sonoro.

_____. *Casa das máquinas ao vivo em Santos*. [S.l.]: Pirata, 1978. 1 disco sonoro.

EDY STAR. *Sweet edy*. São Paulo: Som Livre, 1974. 1 disco sonoro.

FLAVIOLA E O BANDO DO SOL. *Flaviola e o bando do sol*. Recife: Solar, 1974. 1 disco sonoro.

FLYING BANANA. *Flying banana*. São Paulo: Philips/Phonogran, 1977. 1 disco sonoro.

LIVERPOOL. *Por favor sucesso*. São Paulo: Equipe, 1969. 1 disco sonoro.

LULA CÔRTEZ E ZÉ RAMALHO. *Paêbiru*. Recife: Rozenblit, 1975. 2 discos sonoros.

MADE IN BRAZIL. *Made in Brazil*. São Paulo: RCA Victor, 1974. 1 disco sonoro.

_____. *Jack, o estripador*. São Paulo: RCA Victor, 1976. 1 disco sonoro.

_____. *Paulicéia desvairada*. São Paulo: RCA Victor, 1978. 1 disco sonoro.

_____. *Minha vida é rock and roll*. São Paulo: BMG, 1980. 1 disco sonoro.

MARCONI NOTARO. *No sub reino dos metazoários*. Recife: Rozenblit, 1973. 1 disco sonoro.

MATUSKELA. *Matuskela*. Rio de Janeiro: Chantecler, 1973. 1 disco sonoro.

MOTO PERPÉTUO. *Moto perpétuo*. São Paulo: Continental, 1974. 1 disco sonoro.

MÓDULO 1000. *Não fale com paredes*. Rio de Janeiro: Top Tape, 1970. 1 disco sonoro.

MUTANTES. *O A e o Z*. São Paulo: Philips, 1973, p1992. 1 CD.

_____. *Tudo foi feito pelo sol*. São Paulo: Som Livre, 1974. 1 disco sonoro.

_____. *Ao vivo*. São Paulo: Som Livre, 1977. 1 disco sonoro.

_____. *O último show*. [S.I.]: Pirata, 1978. 1 disco sonoro.

O BANDO. *O bando*. São Paulo: Polydor, 1969. 1 disco sonoro.

O JARDIM DAS BORBOLETAS. *O jardim das borboletas*. São Paulo: RCA/Canden, 1972. 1 disco sonoro.

O PESO. *Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Polydor, 1975. 1 disco sonoro.

OS LOBOS. *Miragem*. Rio de Janeiro: Top tape, 1971. 1 disco sonoro.

OS BRASAS. *Os brasas*. São Paulo: Musicolor, 1968. 1 disco sonoro.

OS BRAZÕES. *Os brazões*. São Paulo: RGE, 1970. 1 disco sonoro.

PÃO COM MANTEIGA. *Pão com manteiga*. [S.l.: s.n.], 1976. 1 disco sonoro.

PATRULHA DO ESPAÇO. *Patrulha*. São Paulo: Independente, 1978. 1 disco sonoro.

_____. *Patrulha do espaço*. São Paulo: Baratos Afins, 1983. 1 disco sonoro.

_____. *Patrulha 85*. São Paulo: Baratos Afins, 1985. 1 disco sonoro.

_____. *Dossiê volume 1: 1978/1981*. São Paulo: Baratos Afins, 1997. 1 CD.

_____. *Dossiê volume 2: 1982-1983*. São Paulo: Baratos Afins, 1997. 1 CD.

PAULO BAGUNÇA. *Paulo Bagunça e a tropa maldita*. São Paulo: Continental, 1973. 1 disco sonoro.

PERFUME AZUL DO SOL. *Nascimento*. Rio de Janeiro: Chantecler, 1974. 1 disco sonoro.

PHOLHAS. *Pholhas*. São Paulo: RCA Victor, 1977. 1 disco sonoro.

RECORDANDO O VALE DAS MAÇÃS. *As crianças da nova floresta*. São Paulo: GTA, 1977. 1 disco sonoro.

RITA LEE & TUTTI FRUTTI. *Atrás do porto tem uma cidade*. São Paulo: Philips, 1974. 1 disco sonoro.

_____. *Fruto proibido*. São Paulo: Som livre, 1975. 1 disco sonoro.

_____. *Entradas e bandeiras*. São Paulo: Som livre, 1976. 1 disco sonoro.

_____. *Babilônia*. São Paulo: Som livre, 1978. 1 disco sonoro.

RUBINHO E MAURO ASSUMPCÃO. *Perfeitamente, justamente quando cheguei*. São Paulo: Tapeçar, 1972. 1 disco sonoro.

SAECULA SAECULORUM. *Saecula saeculorum*. [S.l.]: Independente, 1976, p1996. 1 CD.

SÁ, RODRIG E GUARABIRA. *Passado, presente, futuro*. São Paulo: EMI-Odeon, 1972. 1 disco sonoro.

_____. *Terra*. São Paulo: EMI-Odeon, 1973. 1 disco sonoro.

SÃO QUIXOTE. *São Quixote*. São Paulo: Baratos Afins, 1981. 1 disco sonoro.

SEIXAS, Raul. *Let me sing my rock'n'roll*. São Paulo: Independente, 1985. 1 disco sonoro.

_____. *Gita*. São Paulo: Philips, 1974. 1 disco sonoro.

SOCIEDADE DA GRÃ-ORDEM KAVERNISTA. *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez*. São Paulo: CBS, 1971. 1 disco sonoro.

SOM NOSSO DE CADA DIA. *Snegs*. São Paulo: Continental, 1974. 1 disco sonoro.

_____. *Som nosso*. São Paulo: CBS, 1977. 1 disco sonoro.

_____. *A procura da essência: Ao vivo 1975-1976*. EP, p2004. 2 CD.

SOUND FACTORY. *Sound factory*. Rio de Janeiro: Castelinho, 1970. 1 disco sonoro.

SPECTRO. *Spectro*. São Paulo: Medusa, 1974, p2004. 1 CD.

SPECTRUM. *Geração Bendita*. Rio de Janeiro: Toda América Música, 1971. 1 disco sonoro.

TERÇO, O. *O terço*. São Paulo: Forma, 1970. 1 disco sonoro.

_____. *Terço*. São Paulo: Continental, 1973. 1 disco sonoro.

_____. *Criaturas da noite*. São Paulo: Underground, 1975. 1 disco sonoro.

_____. *Ao vivo em Londrina*. [S.l.]: Pirata, 1975. 1 disco sonoro.

_____. *Casa encantada*. São Paulo: Beverly, 1976. 1 disco sonoro.

_____. *Mudança de tempo*. São Paulo: Underground, 1978. 1 disco sonoro.

TERRENO BALDIO. *Terreno baldio*. São Paulo: Independente, 1975. 1 disco sonoro.

_____. *Além das lendas brasileiras*. São Paulo: Continental, 1977. 1 disco sonoro.

VELUDO. *Ao vivo*. [S.l.]: Independente, 1975. 1 disco sonoro.

VÍMANA. *On the rocks*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977.