

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**JAVAN MOISÉS GIRARDI**

**O “SINGULAR-PLURAL”: DISCUSSÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS ACERCA  
DA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA DE ARNALDO DARAYA CONTIER E  
MARCOS NAPOLITANO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA**

**UBERLÂNDIA**

**2017**

**JAVAN MOISÉS GIRARDI**

**O “SINGULAR-PLURAL”: DISCUSSÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS ACERCA  
DA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA DE ARNALDO DARAYA CONTIER E  
MARCOS NAPOLITANO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em História.

Área de concentração: Linguagens, Estética e Hermenêutica

Orientador: Prof. Dr. André Fabiano Voigt

**UBERLÂNDIA – MG**

**2017**



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

G521s  
2017      Girardi, Javan Moisés, 1986-  
            O "singular-plural" : discussões teórico-metodológicas acerca da  
            abordagem historiográfica de Arnaldo Daraya Contier e Marcos  
            Napolitano sobre a música brasileira / Javan Moisés Girardi. - 2017.  
            118 f. : il.

            Orientador: André Fabiano Voigt.  
            Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,  
            Programa de Pós-Graduação em História.  
            Inclui bibliografia.

            1. História - Teses. 2. Historiografia - Teses. 3. Música popular  
            brasileira - História - Teses. 4. Estética - Arte - Teses. I. Voigt, André  
            Fabiano. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-  
            Graduação em História. III. Título.

---

CDU: 930

**O “SINGULAR-PLURAL”: DISCUSSÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS ACERCA  
DA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA DE ARNALDO DARAYA CONTIER E  
MARCOS NAPOLITANO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA**

Dissertação aprovada para a obtenção do título  
de Mestre no Programa de Pós-graduação em  
História da Universidade Federal de Uberlândia  
(MG) pela banca examinadora formada por:

Uberlândia, 24 de fevereiro de 2017.

---

Prof. Dr. André Fabiano Voigt (orientador), UFU/MG

---

Prof. Dr. Sérgio Paulo Marais, UFU/MG

---

Prof. Dr. Fábio Adriano Hering, UFOP/MG

## **AGRADECIMENTOS**

Em um lugar de destaque, gostaria de agradecer ao André - amigo (e orientador deste trabalho) -, pelas horas dispendidas tanto nas leituras e correções da dissertação, quanto nas horas – com maior somatória, talvez – de conversas sobre todos os demais assuntos – desde sobre a “verdade, o universo e tudo mais”, até o suporte emocional para continuar a pesquisar.

Posteriormente, à família. Primeiro à consanguínea pelo apoio incondicional: obrigado papai Gilson, mamãe Maristella, maninha Jaíne. E, em segundo, mas jamais menos importante, à família que a vida – generosa – me concedeu: em destaque, meu amor, Pauline, pelo incentivo e compreensão nessa fase turbulenta que foi a escrita dessa dissertação; em seguida meus amigos/irmãos que desde sempre estiveram presentes ora me incentivando, ora me fazendo relevar as possíveis turbulências da vida: Tiago, Jorimar, Gabriel, Renersson, Charles, Marcelo Maas, Sara, Rafael, Marina, Marcelo Palma, Fabiano, Fábio, Carlos, Jonas, Ricardo Oneda e Maurício.

Gostaria de agradecer também ao professor Doutor Silvano Baia e à professora Doutora Dilma de Andrade pelas contribuições essenciais quando da banca de qualificação. Acredito que ter seguido suas sugestões contribuiu para uma melhoria considerável da minha pesquisa.

Ainda, com bastante ênfase, agradecer aos professores doutores Fábio Adriano Hering (UFOP) e Sérgio Paulo de Moraes (UFU) pelas gentis considerações acerca do trabalho enquanto avaliadores membros da banca de defesa. Nossa conversa plantou novas sementes para a continuidade - em algum lugar num futuro próximo - dessa pesquisa.

Olhando essa página de agradecimentos e refletindo sobre a vida eu chego a uma conclusão: que sorte que eu tenho.

Muito obrigado!

*Eu não sou cristão*  
*Eu não sou ateu*  
*Não sou japa não sou chicano*  
*Não sou europeu*  
*Eu não sou negão*  
*Eu não sou judeu*  
*Não sou do samba nem sou do rock*  
*Minha tribo sou eu*  
*[...]*  
*(Zeca Baleiro, 2002)*

## RESUMO

O objeto deste trabalho foi definido a partir da análise inicial do conceito de *MPB (Música Popular Brasileira)* na historiografia da música do Brasil. O projeto tem como objetivo específico discutir a aplicação teórico-metodológica nas análises sobre a *história da música brasileira* de Arnaldo Daraya Contier e Marcos Napolitano. Para isso, tratamos de pesquisar a base teórica desses historiadores com o intuito de entender as fontes de inspiração política e intelectual e seus procedimentos metodológicos. Além disso, discutimos sobre a busca da classificação acerca do “*nacional*” e do “*popular*” no Brasil a partir da abordagem da arte musical. Posteriormente, como objetivo tangencial, buscamos compreender e verificar a *continuidade/descontinuidade* historiográfica dessa linha de abordagem, a fim de identificarmos as possíveis ligações e afastamentos teórico-metodológicos entre os autores. Por fim, há a intenção também de propor uma abordagem historiográfica acerca da música popular brasileira a partir da ideia de *regime estético das artes*.

**Palavras-chave:** *Arnaldo Contier; Marcos Napolitano; Música Popular Brasileira; singular-plural; historiografia; estética.*

## ABSTRACT

The object of this work was defined from the initial analysis of the concept of “MPB” (Brazilian Popular Music) in the historiography about Brazilian music. The project has as a specific objective to discuss the theoretical and methodological application in the analyzes on the history of Brazilian music written by Arnaldo Daraya Contier and Marcos Napolitano. In order to do this, we seek to investigate the theoretical basis of these historians, to understand the sources of political and intellectual inspiration and their methodological procedures. In addition, we discuss the search for the classification of "national" and "popular" in Brazil from the musical art. Subsequently, as a tangential objective, we aim to understand and verify the historiographic continuity / discontinuity of this line of approach, in order to identify the possible theoretical and methodological links and departures between the authors. Finally, there is also the intention of proposing a historiographic approach on Brazilian popular music from the idea of an aesthetic regime of the arts.

**Keywords:** *Arnaldo Contier; Marcos Napolitano; Brazilian Popular Music; singular-plural; historiography; Aesthetics.*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
Delimitação do tema e o Estado da Arte.....	8
Fundamentos teóricos essenciais para o entendimento da perspectiva aplicada na análise das obras dos intelectuais citados na dissertação.....	16
Organização da Dissertação.....	36
<b>1. O DEBATE SOBRE O “NACIONAL” E O “POPULAR” NA MÚSICA BRASILEIRA: REPRESENTATIVIDADE E REPRESENTAÇÃO EM ARNALDO CONTIER .....</b>	<b>38</b>
1.1 A questão da representatividade do nacional e do popular: uma questão de classe? ...	40
1.2 A origem do “nacional” e do “popular” nas vanguardas do Modernismo: o problema teórico-metodológico da representação .....	48
1.3 Villa-Lobos como síntese modernista entre o nacional e o popular: os limites da linguagem musical .....	60
<b>2. O CONCEITO DE MPB EM MARCOS NAPOLITANO .....</b>	<b>78</b>
2.1 Gênese da música popular no Brasil.....	85
2.2 Discussões sobre a origem do acrônimo MPB (Música Popular Brasileira).....	94
2.3 Música Popular e ideologia: crítica .....	100
2.4 Possíveis aproximações entre Arnaldo Contier e Marcos Napolitano: uma análise sobre a aplicação teórica e metodológica .....	105
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>115</b>

## INTRODUÇÃO

Não há como desvincular essa pesquisa de dissertação da esfera particular, pois ela nasceu assim. O primeiro contato com a temática, com o intuito de pesquisá-la, deu-se no fim do ano de 2012, quando participei de um evento de História, na Universidade Federal de Uberlândia e, concomitantemente, reencontrei um amigo. Nesse dia, falávamos sobre a *música popular brasileira* e uma possível reflexão acadêmica sobre ela em uma tangível dissertação de mestrado.

No princípio, cogitamos a ideia de iniciar a pesquisa a partir de um artista em específico, para que, em retroação, pudéssemos entender como foi construída a historiografia da música popular no Brasil, suas tendências metodológicas e ideologias. Naquela oportunidade, o artista escolhido, a princípio, fora o cantor e compositor Zeca Baleiro, justamente por sua obra conter uma heterogeneidade de influências rítmicas, culturais e estéticas.

No entanto, após essa conversa inicial e algumas leituras sobre o tema, chegamos à conclusão que muito faltava ser entendido acerca da historiografia da música popular brasileira até podermos discutir uma aplicação conceitual a um artista em específico, ou a um movimento musical determinado.

Após uma fase de análise de trabalhos e teorias sobre o tema em questão, encontramos na literatura *uspiana*, uma certa *média* teórico-metodológica que nos interessou buscar sua origem, pois, de primeiro momento, percebemos uma aproximação entre aqueles autores, porém era algo que ainda estava somente na esfera das primeiras *impressões*. Nessa monta, optamos por selecionar, para a análise deste trabalho, autores ligados à Universidade de São Paulo que reiteradamente aparecem citados como base teórica em diversas pesquisas sobre a música brasileira, justamente para podermos entender seu caminho metodológico e suas inspirações ideológicas e discutir se há, realmente, uma ligação de continuidade acadêmica entre eles.

### **Delimitação do tema e o Estado da Arte**

Um trabalho muito importante que aborda grande parte da historiografia acerca da música brasileira e que nos ajudou muito a percorrer o “*estado da arte*” do tema, é a tese de doutoramento do professor Doutor Silvano Fernandes Baia, intitulada *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*.

Nela, o historiador analisa a produção acadêmica, sobretudo da área de pós-graduação



em História – ou pelo menos com aproximações a esta área – buscando “[...] identificar e analisar os conteúdos, abordagens, conceitos, fontes e metodologias, entender as agendas, dinâmicas e tendências de pesquisa, bem como seus influxos estéticos e ideológicos ao longo do tempo” (BAIA, 2011, p. 09).

Seu trabalho, como o título propõe, reúne pesquisas acadêmicas realizadas entre as décadas de 1970 e 1990, analisando 35 dissertações e teses, além de livros e artigos já consagrados perante a importância historiográfica dentro do tema musical. Ou seja, o trabalho de Baia é um ótimo ponto de partida para entendermos a que pé estão as discussões teóricas e metodológicas acerca do estudo da música no Brasil – principalmente no ramo *popular* - e, ainda, nos dá dicas importantes dessas discussões em âmbito internacional.

Em relação à pesquisa de Silvano, embora seja um trabalho magistral e de uma abrangência considerável, o autor, por questões de limites de possibilidade prática, deixa claro que não é possível, em um trabalho, reunir toda a discussão acerca de um tema tão amplo quanto a produção musical nacional e suas discussões teóricas. Para delimitar bem o “território” analisado em sua tese, Silvano explica que:

[...] a pretensão de uma abrangência nacional criaria dificuldades, dada a dimensão continental do país e a dificuldade de acesso às teses e dissertações produzidas em outros estados. Acreditamos que as dissertações e teses realizadas em São Paulo e Rio de Janeiro oferecem um painel representativo da produção acadêmica, até porque são muito poucos e pontuais os trabalhos realizados na área de História em outros estados até 1999, considerando-se o processo de consolidação do objeto e a juventude da maioria dos programas de pós-graduação atualmente existentes. Os Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro são os mais produtivos em termos de pesquisas sobre música popular, ainda que hoje existam outros centros importantes, e sua produção é uma amostragem muito significativa da produção nacional (BAIA, 2011, p. 13).

Após elucidar seu método de escolha territorial, o professor Silvano Baia também demonstra seus critérios materiais para a escolha dos trabalhos produzidos naqueles estados. Baia elenca sua escolha da seguinte maneira:

[...] teses e dissertações que: 1) tenham a música popular, dentro da concepção aqui apresentada, como objeto principal; 2) utilizam a música popular como fonte primordial de pesquisas que visam o estudo de outros objetos; 3) pesquisas que tratam do campo musical de forma mais ampla, nas quais a música popular tenha presença relevante; 4) pesquisas sobre produção, reprodução e consumo musical (BAIA, 2011, p. 13).

Complementando, Silvano explica que é a partir da década de 1980, na área de História, que a música popular, timidamente, começa a se tornar objeto de estudo mais presente, e que fora definitivamente “[...] incorporado à área por volta do final da década de 1990, ainda que até hoje venha buscando um melhor posicionamento na hierarquia interna da disciplina” (BAIA, 2011, p. 10). Contudo, antes desse momento de “*consolidação*” das pesquisas acadêmicas na área da música

[...] os pesquisadores se enfrentaram com a escassez e dificuldade de acesso às fontes primárias, com poucos e desorganizados acervos públicos e parte importante da documentação disponível apenas em arquivos particulares. Assim, as pesquisas sobre música popular que estudavam os eventos das primeiras décadas do século XX, num primeiro momento, recorreram a fontes secundárias, narrativas de memorialistas e à historiografia de pesquisadores não acadêmicos. Como as narrativas e a própria seleção das fontes destes autores foram, em grande parte, orientadas por suas concepções estéticas e ideológicas, sua utilização como fonte e referencial privilegiado para outros estudos tendia a reproduzir e consolidar uma determinada leitura dos fatos, uma certa visão da história, por vezes sem a devida contextualização crítica. Por outro lado, o estudo dos eventos mais recentes, da segunda metade do século XX, para os quais as fontes estavam mais disponíveis, também ecoavam influências estético-ideológicas, uma vez que os pesquisadores geralmente tinham vínculos políticos ou afetivos com uma determinada corrente musical (BAIA, 2011, p. 11-12).

Nesse primeiro momento historiográfico da música popular, segundo Baia, existiam *tensionamentos* – que mais tarde, no decorrer dos capítulos, serão abordados mais detidamente – que, de certa forma, direcionavam o debate entre os “musicólogos, memorialistas e os primeiros historiadores”. Baia elenca três principais: “as dicotomias entre brasilidade e influências estrangeiras, entre o erudito e o popular e entre modernidade e tradição” (BAIA, 2011, p. 23-24).

Nessa corrente pioneira, existiram diversos estudiosos que colaboraram muito para a pesquisa – ainda que, de certa forma, com fontes precárias e um ramo de estudo ainda sem muita sofisticação teórica. Para Silvano Baia

[...] o principal personagem desta corrente historiográfica é José Ramos Tinhorão, que dá um passo além em relação aos pesquisadores que o antecederam na consolidação de uma narrativa para a história da música popular no Brasil, ao incorporar, além da pesquisa exaustiva e da constante citação de suas fontes, uma metodologia histórico-sociológica que orienta o seu trabalho desde os primeiros textos. Seus livros foram e ainda são influentes no debate sobre música popular e incluem-se entre aqueles trabalhos que foram seminais para as pesquisas acadêmicas (BAIA, 2011, p. 34).

Em relação a José Ramos Tinhorão, este defende um ponto de vista marxista para a história da música. De acordo com a citação de Silvano Fernandes Baia sobre Tinhorão:

[...] numa sociedade de classes toda cultura é uma cultura de classes. Existiria assim uma cultura de classes dominantes, geralmente chamadas de “elites”, e uma cultura popular, entendida como cultura das camadas mais baixas da pirâmide social. As classes médias, dentro desta lógica, não conseguiriam jamais um caráter próprio dadas a sua posição nas relações de produção (BAIA, 2011, p. 37).

Portanto, para Tinhorão, a autenticidade da cultura popular estava no povo semianalfabeto, pobre e que não se rendera ao mercado cultural da chamada classe média, ou da elite brasileira. Vemos isso a partir do prefácio do seu livro *Música Popular*, onde consta que:

O autor assume reacionariamente a defesa da cultura que melhor representa o estágio de semi-analfabetismo das camadas mais baixas da população, contra a pretendida “evolução” que alguns supõem resultar do encontro dessa cultura com a semi-erudita,

ou até mesmo a erudita, atualmente ao alcance da classe média. [...] o autor explica sua posição intelectual com o fato de, no presente instante do desenvolvimento brasileiro, a cultura das camadas mais baixas representar valores permanentes e históricos (o latifúndio ainda não foi abolido), enquanto a cultura da classe média reflete valores transitórios e alienados (o desenvolvimento industrial ainda se submete a implicações do Capital estrangeiro). Isso quer dizer que enquanto o que se chama de “evolução”, no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas [...], e não autênticas as formas mais “adiantadas” (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo). (TINHORÃO apud BAIA, 2011, p. 37).

Nessa perspectiva, José Ramos Tinhorão encaminha seu pensamento para uma eterna luta de classes, que transfere suas forças ao espectro da cultura no Brasil, onde, só era autêntica a produção artística vinda da classe pobre e “genuinamente brasileira”, sem influências estrangeiras, nem desvirtuada pelo mercado cultural da época. Tinhorão dava ênfase, portanto, às criações regionalistas e territorializadas como as músicas do sertão nordestino e do interior do Brasil – classificando, assim, essa cultura como *popular* – e vendo com certo preconceito o que era produzido nas grandes capitais, por estarem impregnadas de ‘estrangeirismos’ e estarem submissas ao mercado da *elite*.

Para Tinhorão, só existem dois territórios possíveis para a criação cultural: “o da cultura das elites detentoras do poder político-econômico e das diretrizes para os meios de comunicação – que é a cultura do dominador – e a cultura das camadas mais baixas do povo urbano e das áreas rurais, sem poder de decisão política – que é a cultura do dominado” (TINHORÃO apud BAIA, 2011, p. 38).

Segundo Baia, no entanto, a visão de Tinhorão sobre a música brasileira é “reducionista, pautada numa visão determinista, (com) linearidade na sucessão dos gêneros musicais e submissão do sentido cultural e político da música às ligações de classe e seus agentes criadores” (BAIA, 2011, p. 79). Ainda assim, por terem uma abordagem e um objeto inéditos e polêmicos, as obras de Tinhorão tornaram-se uma grande fonte de pesquisa para os pesquisadores da música popular, mesmo que tenham sido escritas fora do ambiente acadêmico.

Porém, embora reconheçamos sua imensa contribuição, sobretudo para os primeiros momentos da escrita historiográfica sobre a música popular, decidimos não abordar detidamente suas ideias, pois nos limitamos às análises das correntes acadêmicas que tenham, de certa forma, continuidades a partir de teses e dissertações autorais, ou que ainda influenciam através de trabalhos de orientações na escritura acadêmica por parte de novos estudiosos do tema.

Continuando a argumentação de Baia, numa “segunda etapa” historiográfica, temos outros dois importantes estudiosos sobre a música brasileira. “A partir dos anos 1980, foram

influentes os textos de José Miguel Wisnik, na elaboração do lugar do popular e do erudito na cultura nacional, e de Arnaldo Daraya Contier, na proposição de uma nova abordagem para o estudo das relações entre música e política numa perspectiva diretamente historiográfica [...]” (BAIA, 2011, p. 16).

Wisnik e Contier – ao contrário de Tinhorão – têm suas intenções de pesquisa mais ligadas ao meio acadêmico e também são considerados muito importantes para o início da historiografia musical do Brasil. Ambos lançaram teorias inéditas sobre a música popular, apesar de iniciarem suas pesquisas voltadas mais à música erudita, acreditando que existia uma ligação escondida entre as formas de reprodução cultural da *elite* (erudito) e do *povo* (popular), divergindo, dessa forma, com a ideia mais ortodoxa de música popular apresentada por José Ramos Tinhorão.

Segundo Marcos Napolitano – outro importante pesquisador que será abordado posteriormente – os trabalhos de José Miguel Wisnik e Arnaldo Contier seguem um padrão metodológico parecido. Para Napolitano,

Os trabalhos de ambos, sobre a vanguarda musical dos anos 1920/1930, apontavam para uma conexão inovadora entre estética e ideologia e, ressaltadas as diferenças de objeto e abordagens, o que se pode dizer é que, do ponto de vista metodológico, ambos exploravam as tensões e contradições entre projeto autoral, fatura estética e circulação sócio-cultural. O problema da identidade nacional se colocava de maneira dialética, sem os vícios nacionalistas da historiografia tradicional (NAPOLITANO, 2007 apud BAIA, 2011, p. 79-80).

José Miguel Wisnik foi acadêmico do curso de Letras e concentrou suas pesquisas na Teoria Literária. Wisnik iniciou sua pesquisa musical escrevendo artigos e textos que discutem o contrassenso entre música erudita e popular no Brasil, sobretudo acerca da chamada “vanguarda musical” das décadas de 1920 e 1930. Segundo Silvano Baia,

[...] Wisnik inicia o estudo das relações da música com a literatura no Brasil tendo por objeto privilegiado um momento específico e emblemático, a Semana de Arte Moderna de 1922, em estudo que se tornou clássico sobre o tema. Aqui o foco do autor ainda estava no estudo do campo de produção erudito. Já na sua tese de doutorado, *Dança Dramática (poesia/música brasileira)*, Wisnik vai fazer um cruzamento de sua pesquisa sobre o Modernismo, que então se desdobrava no estudo das relações entre o pensamento musical e a poética de Mário de Andrade, com atenção para a música popular que dedicava na sua atividade de crítico musical no jornal *Última Hora*. (BAIA, 2011, p. 80).

De acordo com o próprio Wisnik, sua intenção quando escolhera o tema *erudito/popular* era desobstruir um possível “túnel que passava necessariamente por zonas acidentadas e obscuras, e por dimensões da vida cultural nem sempre explicitadas, embora subjacentes a grande parte das discussões envolvendo arte e sociedade” (WISNIK apud BAIA, 2011, p. 80-81). Ou seja, seu intuito era tentar encontrar pontos de ligação entre diversos domínios e linguagens dentro das artes – como, por exemplo, entre a literatura e a música, assim como

entre o erudito e o popular.

É justamente Wisnik que inaugura uma linha de pensamento que dá mais atenção ao conceito de *popular* sem contrapô-lo diretamente ao conceito do erudito. José Miguel acredita que há uma ligação entre estes territórios musicais e, para comprovar sua tese, sugere representantes dessa ligação, tais como Mario de Andrade e o compositor Heitor Villa-Lobos.

Uma das abordagens mais interessantes no que se refere à comparação entre erudito e popular, no trabalho de Wisnik, é a diminuição da hierarquização entre essas duas vertentes musicais. Porém, a relação entre elas e seus públicos se dava a partir de uma territorialização bem demarcada. Segundo Wisnik, a música erudita no Brasil “nunca chegou a formar um sistema onde autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade” (WISNIK apud BAIA, 2011, p. 81). Poderíamos inferir, por essa afirmativa, a ideia de que o público comum não teria capacidade de entender uma música “mais elaborada” e, por isso, precisariam de pessoas que explicassem essas ligações, ou de artistas que “simplificassem” a música erudita e a transformassem em popularesca? Se for desse modo, compreendemos que há, em uma inferência ao pensamento de Wisnik, a construção de um lugar acima do *popular*, onde a música *erudita* se encontra e que a música popular, por sua vez, veio para inserir o povo “ignorante” nas artes.

Em relação à música popular, Wisnik “buscava um olhar para as conexões entre música e literatura de uma maneira mais ampla” (BAIA, 2011, p. 81). Dessa análise, Wisnik conclui que há uma “resistência à música popular urbana, vista como vulgar, desqualificada e comercial” (BAIA, 2011, p. 83) e que esse embate entre *nacional-popular* e *vanguarda-mercado* “já era incisiva nos anos 1930 e 1940 e estará no centro das tensões na área musical dos anos 1960” (BAIA, 2011, p. 83). Assim, Wisnik demonstra acreditar que há uma *brasilidade* inerente à arte popular que hora ou outra apareceria, mas que naquele momento estava escondida nos meandros entre a cultura popular e erudita. Esses “túneis” – como ele chama essas ligações obscuras entre as diversas formas culturais – serviriam de objeto para o desenvolvimento de seus estudos, assumindo assim, o papel de esclarecer ao público, o que encaixava na concepção de *popular* e o que continuaria sendo elitista.

Ainda, José Miguel Wisnik acredita que há uma territorialização social dentro dos determinados estilos musicais. Segundo o autor, “a industrialização do som através do disco e do rádio, seguida pela incrementação acelerada dos meios de reprodução capazes de colocá-la numa rede de terminais disseminados em toda a parte, alterou decisivamente o papel e o lugar social da música” (WISNIK apud LAMARÃO, 2008, p. 90). Dessa forma, percebe-se que a

ideia do autor concorda com as teses de intelectuais como Adorno<sup>1</sup>, que dizem que a cultura virou mercadoria e que existem lugares específicos para cada corrente musical, e que a música popular brasileira não fugiria a essa regra.

Depreendemos que os estudos de José Miguel Wisnik são basilares para a discussão da formação da música popular brasileira. Portanto, a partir desse diagnóstico inicial, destacamos sua importância e, desde já, gostaríamos de confirmar a utilização de seus conceitos como aporte para eventuais discussões teóricas. Entretanto, por ser um estudioso mais voltado à área das Letras, preferimos, pela delimitação material desta pesquisa, não adentrarmos profundamente em suas obras.

Dando continuidade à argumentação de Baia, Arnaldo Contier é outro autor que se debruça inicialmente sobre a questão da música erudita e dela, passa a estudar a música popular do início das décadas de 1920 e 1930, muito influenciada pela semana da arte moderna de 1922 – tendo como base eruditos como Oswald e Mario de Andrade, entre outros, assim como fez Wisnik.

A abordagem de Contier é bastante importante dentro da historiografia da música popular porque “inaugura [...] a abordagem da música” onde se desemaranham “as dificuldades de articulação das informações do contexto sócio-histórico com a análise musicológica do texto musical” (BAIA, 2011, p. 181). Contier concentra sua análise da música a partir de uma leitura “literária” da canção, buscando desembaraçar o entendimento a partir de uma semiótica atrelada à história social da música. Segundo Contier:

A História Social da Música visa a questionar possíveis elos que se poderia estabelecer entre a música e as estruturas econômicas, políticas e culturais de uma formação social, num momento histórico cronologicamente determinado. Tais estudos históricos devem privilegiar as conexões entre produção artística e sua decodificação por um público específico. Além disso, devem discutir os possíveis obstáculos para a concretização de um determinado projeto estético [...]. Em síntese, a História Social da Música deve ter em mira não somente o estudo da criação artística em relação à sociedade, mas também da vida de um grupo social e da relação deste com a arte (CONTIER apud BAIA, 2011, p. 124-125).

Acerca desse tema, Contier concentra seus estudos em duas vertentes. “De um lado, a pesquisa das canções folclóricas, caracterizadas como as falas do povo, de outro, a atualização do código, da linguagem, conforme pressupostos estéticos internacionais” (CONTIER apud BAIA, 2011, p. 87). Ou seja, sua análise estava pautada no estudo da escrita das canções como discursos políticos, pois, na época, “intelectuais envolvidos com a estética nacionalista negavam possíveis relações entre a música e a política” (CONTIER apud BAIA, 2011, p. 87).

1

Sobre este tema, conferir o livro *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Portanto, a preocupação dos estudos de Arnaldo Contier pauta-se no jogo de poder político que a música proporciona, sobretudo no embate entre erudito e popular do fim do século XIX e início do século XX.

Tinhorão, Wisnik e Contier, na visão de Baia, são tidos como precursores nas suas áreas de atuação historiográfica sobre a música popular no Brasil. A partir deles, vários outros escritores têm despendido esforços para tentar explicar a criação do termo *música popular brasileira*. Esses três autores supracitados concentram seus trabalhos principalmente sobre a música brasileira do início do século XX, onde há um choque maior entre o erudito – que era vista como a música universal e cosmopolita – e a música popular do Brasil.

Porém, embora gostaríamos de tratar detalhadamente de cada autor, suas obras são muito vastas para caberem em um trabalho de conclusão de um curso de mestrado. Além disso, a proposta desta pesquisa não é esgotar e revisar a historiografia acerca da música popular – mesmo porque, o trabalho do professor Silvano Baia já seria suficiente, pela vasta e competente pesquisa efetuada. Nossa proposta, contudo, é lançar um olhar crítico e argumentativo mais voltado aos *princípios e fundamentos* que embasam algumas das pesquisas acadêmicas sobre música no Brasil.

Portanto, não por ordem de importância, nem por ordem de predileção pessoal, escolhemos analisar, entre Tinhorão, Wisnik e Contier, aquele que mais nos propiciaria uma análise da base teórico-metodológica dentro do estudo da História da *música popular* brasileira acadêmica. No caso, acreditamos que seja Arnaldo Daraya Contier o primeiro autor para empreendermos nossa análise dos princípios teórico-metodológicos – ainda que Wisnik seja, hora ou outra, citado como aporte teórico.

Entretanto, para formarmos um panorama mais interessante sobre os princípios teóricos do estudo da música popular no Brasil faltava-nos uma abordagem – tanto do tema, quanto do autor – da produção musical mais contemporânea. Nesse sentido, por conta da sua também vasta e importantíssima obra sobre o tema e sua carreira acadêmica, escolhemos analisar os princípios teóricos da obra de Marcos Napolitano que fora o orientador da pesquisa desenvolvida pelo professor Silvano Baia – pesquisa esta que nos serviu de introdução e nos colocou em um bom posicionamento no que se refere ao *estado da arte* da pesquisa acerca da historiografia da música brasileira.

À guisa de uma brevíssima introdução e apresentação, Napolitano é Doutor em História Social pela USP e concentra sua análise principalmente no período de institucionalização do termo MPB – sobretudo as décadas de 1960 e 1970. Posteriormente, no segundo capítulo da pesquisa, no deteremos de forma mais prolongada sobre sua obra e suas perspectivas.

Além desses intelectuais que serão efetivamente discutidos nessa pesquisa, temos como inspiração várias outras leituras de artigos, livros, entre outros materiais, mas que, por motivo do trabalho ter se direcionado mais à discussão sobre a base teórica e metodológica de Contier e Napolitano, por ora ficarão nas sombras. Mas, sobre esses textos ora “inutilizados”, gostaríamos de pegar emprestado mais uma citação do trabalho do professor Baia, para servir inclusive de homenagem àqueles que se dedicam a pensar e escrever sobre a música no Brasil. Gostaríamos de deixar claro, então, que

Este trabalho é devedor de todos estes textos, mesmo daqueles dos quais o tom de discordância fica patente, e isto não apenas por serem eles as fontes desta pesquisa. Inclusive nos momentos em que apresento elaborações que tentam ser originais, a leitura destes trabalhos ampliou minha compreensão da história da música popular; depois de ler todo este rico material, é difícil saber exatamente o que é elaboração própria, assimilação ou ainda reelaboração de ideias alheias. Ainda que, de um ponto de vista crítico, que espero que tenha utilidade para futuras pesquisas, este trabalho tem uma visão respeitosa dessa produção e dos pesquisadores pioneiros (BAIA, 2011, p. 19-20).

Ademais, concordamos ainda com Baia neste caso, pois, “acredito que o estado do conhecimento que vai se formando em torno da música popular é devedor de todos estes trabalhos, mesmo daqueles que apresentaram elaborações que foram refutadas posteriormente, pois conduziram à reflexão e à busca de outros caminhos” (BAIA, 2011, p. 19).

### **Fundamentos teóricos essenciais para o entendimento da perspectiva aplicada na análise das obras dos intelectuais citados na dissertação**

No campo da análise formal, percebemos que, embora haja autores que defendam uma distinção entre a análise técnica da música e seu eventual conteúdo sociopolítico, há, contudo, também aqueles que problematizam a música e a arte a partir de uma indissociabilidade entre o *estético* e o *político*.

Nesse sentido, ainda existem muitas formas de análise que são aplicadas para explicar a função política da arte em relação à sua apresentação estética dentro de contextos históricos e é muito comum encontrar pesquisas que apontam a política das artes a partir de uma vontade intrínseca ao desejo do artista. Ou seja, há autores que pensam uma política das artes a partir de *representações* criadas e de *hierarquias* definidas entre temas e estilos, onde alguns são mais importantes que outros, de acordo com cada ideologia.

No entanto, antes de iniciarmos os capítulos concernentes à análise historiográfica dos autores supracitados sobre a história da música brasileira, achamos de suma importância planarmos sobre o panorama que explica teoricamente nossa análise aplicada, justamente para enaltecermos o trabalho daqueles, antes de tecermos nossas críticas.



Nesse sentido, de antemão, é importante também frisarmos que não há a intenção de desqualificar as análises feitas por aqueles historiadores, entretanto, como nosso ponto de vista analítico é, de princípio, diverso, encontramos algumas divergências interpretativas de escopo teórico e metodológico e, para satisfazer o entendimento sobre o ponto analítico do qual partimos, vamos, a partir de agora, iniciar uma sucinta explicação sobre os caminhos que preferimos seguir para, a partir de então, fazermos nossa análise dissertativa.

Para auxiliar a esclarecer nossa perspectiva, nos apoiaremos, por ora, no artigo intitulado “*Qual a importância de uma época? Anacronismo e história*”, do professor Dr. André Fabiano Voigt, no qual traz à discussão sobre teoria e método, cerca de duzentos anos de história, desde os estudos de Immanuel Kant e Georg W. F. Hegel – “cujas consequências de seus pensamentos foram significativamente trazidas para a obra de Karl Marx e outros pensadores da atualidade” (VOIGT, 2016 a, p. 02).

Faremos, tal qual o autor do artigo, um caminho cronológico para explanarmos acerca desse tema. Abordaremos, rapidamente, então, em primeiro lugar, os pensamentos de Immanuel Kant, perpassando pelas críticas de Georg W. F. Hegel, as diferenças de Hegel em relação à teoria de Karl Marx, chegando aos modernos a partir do francês Michel Foucault, e, finalmente, Jacques Rancière.

Segundo Voigt, Immanuel Kant, em sua *Crítica da Razão Pura*, “trata dos conceitos de tempo e espaço como ‘formas puras da intuição sensível’, que tornam possível fazer a síntese do diverso dos fenômenos na consciência por meio de conceitos do entendimento, formando o que o autor chama de ‘unidade sintética originária da apercepção’” (KANT, apud VOIGT, 2016 a, p. 02).

Em continuação ao entendimento kantiano sobre o tempo, Voigt aponta que Kant vê uma diferença entre fenômeno e númeno, e que essa diferença coloca em cheque os limites do conhecimento humano (VOIGT, 2016 a, p. 02). Para Kant, “a doutrina da sensibilidade é a das coisas que o entendimento deve pensar, independentemente da relação com o nosso modo de intuir” (KANT, 2010, p. 268-269, B 337-338).

Essa peculiaridade faria essas coisas serem entendidas como “coisas em si” (númenos) e, assim, tornar-se-iam impossíveis de serem entendidas a partir de categorias do entendimento, já que estas categorizações só teriam validade dentre a idealidade específica de tempo e de espaço (KANT apud VOIGT, 2016 a, p. 02). Assim, “para conhecer a coisa em si, não poderíamos aplicar as categorias do entendimento, limitadas à sua condição meramente fenomênica, e teríamos que tomar como fundamento uma intuição diferente da sensível, ou seja: uma intuição intelectual” (VOIGT, 2016 a, p. 02).

Seguindo essa ideia de fenomenologia na filosofia *kantiana*, percebemos que a aplicação dessa intuição intelectual “está totalmente fora do alcance da nossa faculdade de conhecer”, uma vez que “a aplicação das categorias não pode transpor a fronteira dos objetos da experiência” (KANT, 2012, p. 269-270, B 338-340).

Nesse sentido, segundo Voigt, “Kant admite que a sensibilidade talvez não seja a única forma possível de intuição, concluindo que ‘os conhecimentos sensíveis não podem estender o seu domínio sobre tudo o que o pensamento pensa’ [...] concebendo uma não-coincidência entre ser e pensar” (VOIGT, 2016 a, p. 03), desvencilhando as amarras tempo-espaciais do pensamento filosófico, que tende sempre a aparecer a partir de análises contextualizadas.

No entanto, é importantíssimo destacar que “a distinção kantiana entre ser e pensar não é a da fantasia ilimitada ou da loucura, mas sim, o reconhecimento de que o ser humano talvez conheça coisas que não estão limitadas por nossas intuições espaço-temporais [...]” (VOIGT, 2016 a, p. 03). A exemplo disso, Voigt nos chama a atenção para as ideias de “liberdade e de felicidade, [que] não pertencem à intuição empírica, mas sim, à intuição intelectual. Em outros termos: a prática da liberdade e a busca da felicidade, que estão no centro da atitude ética, não se encontram limitados pelos conceitos de tempo e espaço” (VOIGT, 2016 a, p. 03).

Como explica o professor André, em relação à ética, Kant, em sua *Metafísica dos Costumes*, “propõe que exista um limite na coerção externa realizada pelo direito das gentes e pelos costumes enraizados pela educação”. Isso se dá, segundo Voigt, porque “o exercício da virtude ética – que é a prática refletida do uso da liberdade do arbítrio – não pode ser feito a partir de uma coerção externa, pois alguém pode ser coagido por outrem a ações que como meio [...], mas, por outro lado, ninguém pode ser coagido a ter um fim [...] (KANT apud VOIGT, 2016 a, p. 03).

Por causa dessa relação, Kant afirma que:

[...] a ética também pode ser definida como o sistema dos fins da razão prática pura. Fim e dever distinguem as duas divisões da doutrina universal dos costumes. Que a ética contenha deveres cuja observação não podemos ser coagidos (fisicamente) por outros, é meramente uma consequência do fato de ela ser uma doutrina dos fins, pois tal coerção (a ter fins) se contradiz a si própria (KANT, 2013, p. 191).

É essa relação da liberdade com a ética que pode proporcionar ao ser humano a livre reflexão que, não necessariamente, estaria de acordo com as leis de costumes, nem as leis do direito. Desta maneira, “[...] o exercício da liberdade não necessariamente coincide com os limites do direito e dos costumes, da mesma forma que não pode ser imposto por alguém conforme fundamentos empíricos das máximas do dever” (KANT apud VOIGT, 2016 a, p. 03). Logo, depreende-se dessa explanação sobre a ética que “[...] **o exercício da liberdade é uma**

**questão de princípio, que pode ser tomada a todo momento por qualquer um, independentemente de um processo histórico de desenvolvimento do direito ou da consciência dos povos”** [grifado pelo autor] (VOIGT, 2016 a, p.03).

Seguindo essa explanação acerca dos princípios filosóficos de Kant, gostaríamos de destacar e discutir alguns aspectos da obra *Crítica da Faculdade do Juízo*, do filósofo de Königsberg. Nela, Kant trabalha acerca do juízo de gosto, que para o filósofo

[...] deve assentar, por assim dizer, sobre uma autonomia do sujeito que julga sobre o sentimento de prazer (na representação dada), isto é, sobre seu gosto próprio, conquanto não deva tampouco ser derivada de conceitos; [...] o juízo de gosto [...] tem uma peculiaridade dupla e na verdade lógica; ou seja, primeiramente validade universal *a priori*, e contudo não uma universalidade lógica segundo conceitos, mas a universalidade de um juízo singular; em segundo lugar, uma necessidade [...] que, porém, não depende de nenhum argumento *a priori*, através de cuja representação a aprovação, que o juízo de gosto imputa a qualquer um, pudesse ser imposta (KANT, 1995, p. 128).

Portanto, segundo a ideia apresentada por Kant, é impossível que alguém seja compelido a estabelecer um juízo de gosto acerca de algo somente pelo viés racional, ou pelo convencimento puro. O juízo de gosto sobre a beleza tem que ser autônomo, tendo em vista a possibilidade universal de seu assentimento. Nesse sentido, Kant afirma ainda que “o juízo de gosto determina seu objeto com respeito à complacência (como beleza) com uma pretensão de assentimento de qualquer um, como se fosse objetivo” (KANT, 1995, p. 128) e ainda que “[...] o juízo de gosto [...] não se funda absolutamente sobre conceitos e não é em caso algum um conhecimento, mas somente um juízo estético” (KANT, 1995, p. 129).

Portanto, analisando a forma que alguns escritores sobre a música brasileira trabalham suas fontes – porém, a partir da perspectiva *kantiana* – podemos perceber que suas posições não seriam estritamente relacionadas ao juízo estético, mas seriam também uma tentativa de convencimento por explicações racionais, pois, Kant sustenta que “jamais [...] o que aprova a outros pode servir como fundamento de um juízo estético [...] Portanto, não existe nenhum argumento empírico capaz de impor um juízo de gosto a alguém” (KANT, 1995, p. 130-131). Dizemos isso porque podemos sugerir que haja, talvez, uma tentativa de “seleção de gosto” no momento em que são escolhidos alguns artistas para representarem a música brasileira, transformando determinadas canções e correntes musicais como sinônimo de *brasilidade* e de boa música, em detrimento de outras – que, porventura, possam estar em desacordo com as seleções minuciosas daqueles escritores.

Muitas vezes, lendo as obras sobre a história da música no Brasil, parece que há uma tentativa de reiterar algumas correntes historiográficas, porém, em algumas, falta o elemento “povo” – estritamente falando –, pois, o que se lê são escritos de intelectuais reconhecidos pela

comunidade acadêmica. Assim, seria possível afirmar que há mesmo uma corrente majoritária de gosto popular? Poderia haver, ao mesmo tempo, a tentativa de criar uma história “unificada” a partir de representantes escolhidos por esses intelectuais, que tentam “demonstrar empiricamente” suas teorias “aplicadas”? Essa tentativa poderia ter êxito no sentido teórico?

Pelo menos, segundo Kant, não há como convencer, simplesmente por conceitos, alguma pessoa a gostar de algo, porque, conforme já sugerido acima, “[...] a incompatibilidade de juízos estéticos do sentido (sobre o agradável e o desagradável) não é dialética. Tampouco o conflito dos juízos de gosto, na medida em que um refere-se simplesmente ao seu próprio gosto, constitui uma dialética do gosto, porque ninguém pensa em tornar seu juízo em uma regra universal” (KANT, 1995, p. 182).

A partir dessa ideia, podemos questionar uma tradição *aristotélica* no que se refere ao gosto. Talvez possa ser possível convencer outra pessoa, através da dialética, sobre assuntos econômicos ou administrativos, mas o juízo de gosto é personalíssimo – ainda que jamais privado – e ninguém é capaz de nos fazer gostar ou desgostar de uma pintura, uma escultura, ou alguma música, a partir de um convencimento retórico. Isto porque “[...] a arte bela enquanto tal não tem que ser considerada um produto do entendimento e da ciência, mas do gênio e, portanto, obtém a sua regra através de ideias estéticas, que são essencialmente distintas de ideias racionais de fins determinados” (KANT, 1995, p. 195).

Assim seria, porque qualquer objeto a ser contemplado teria a possibilidade de ser belo universalmente. Nesse sentido, podemos ratificar que

[...] o juízo de gosto funda-se sobre um conceito [...] a partir do qual, porém, nada pode ser conhecido e provado acerca do objeto, porque esse conceito é em si indeterminável e inadequado para o conhecimento; mas o juízo ao mesmo tempo alcança justamente por esse conceito validade para qualquer um [...] (KANT, 1995, p. 185)

Esse conceito é chamado por Kant de *sensus communis*, que, em sua concepção é:

[A] ideia de um sentido comunitário [...], isto é, de uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração em pensamento (*a priori*) o modo de representação de qualquer outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que, a partir de condições privadas subjetivas [...] teria influência prejudicial sobre o juízo (KANT, 1995, p. 139-140).

E é essa possibilidade de que o objeto tem de ser belo universalmente que transforma o juízo de gosto em juízo estético, pois, nesse sentido, depende menos do objeto observado e mais daquele que o contempla. Ao encontro dessa assertiva, Kant escreve ainda que:

[...] visto que considerado em si um juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento e a beleza não é nenhuma qualidade do objeto, assim o racionalismo do princípio de gosto jamais pode ser posto no fato de que nesse juízo a conformidade a fins seja pensada como objetiva, isto é, que o juízo tenha a ver teoricamente, por conseguinte também logicamente [...] com a perfeição do objeto, mas só esteticamente

no sujeito com a concordância de sua representação na faculdade da imaginação com os princípios essenciais da faculdade do juízo em geral (KANT, 1995, p. 191).

Portanto, segundo essa perspectiva, não seria possível que terceiras pessoas se apoderassem do nosso juízo de gosto e fizessem delas conceitos universais. Pois, “juízo de gosto” seria a premissa contrária dessa padronização.

Para finalizar por ora a explanação *kantiana* acerca da fruição estética da *arte* e, ainda corroborando com a discussão acima exposta, apresentamos outro artigo do já citado professor André Fabiano Voigt, intitulado *O uso da arte no ensino de História: problemas*, onde ele afirma, entre outras coisas, que:

A partir de análises como a presente na Crítica da faculdade do juízo, de Immanuel Kant, admite-se que o juízo estético sobre a arte não se submete à capacidade de elaboração lógica de seu significado, o que não significa dizer que o fator estético aqui mencionado seja a mera “contemplação desinteressada”, mas sim, ele se encontra na forma de exercer o juízo, independentemente da hierarquização socialmente imposta entre quem tem o domínio da palavra e quem não tem [...]. Se isso, para alguns, pode ser a instauração do caos na educação a respeito do valor da arte, pensamos que é exatamente este fator de instabilidade que nos proporciona debates ricos e, ao mesmo tempo, libertadores em relação ao papel que a arte desempenha em nossa atualidade. Este debate nos permite pensar novas formas de compreender as esferas do coletivo e do comunitário, fora da condução dos “menos favorecidos” pelos “mais prudentes” (VOIGT, 2016 b, p. 13).

Essa liberdade *fruitiva* de “qualquer um”, é uma característica muito importante de se ter em mente quando da leitura do restante desta dissertação, por tentarmos partir desse pressuposto quando aplicarmos nossas análises aos livros e artigos a serem estudados.

Como, certa maneira, “*antítese*” do supra exposto, apresentaremos agora as ideias de Hegel e Marx, para servirem de contraponto teórico. Em relação a Hegel e seu discernimento sobre o tempo, ao contrário de Kant, ele sugere que “não é no tempo em que tudo surge ou perece, mas o próprio tempo é esse devir, o surgir e o perecer” (HEGEL, apud VOIGT, 2016 a, p. 04). Ou seja, segundo depreende Voigt, “Hegel entende que o real, [...] está no tempo e é distinto do tempo [...], mas o conceito [...] não está no tempo e nem é temporal. Desta maneira, Hegel conclui que apenas o natural está submetido ao tempo, por ser finito, enquanto que o verdadeiro, pelo contrário, é eterno” (HEGEL, apud VOIGT, 2016 a, p. 04). Assim, “ao fazer coincidir o verdadeiro com a eternidade, [Hegel] entende que a eternidade não é algo que está fora do tempo ou seria mera abstração, mas sim, seria o próprio tempo em sua essência. Ora, desta maneira, a essência do tempo é a verdade, que é eterna, em si e para si” (VOIGT, 2016 a, p. 04).

Percebe-se, portanto, nos escritos *hegelianos*, que o tempo carrega a essência da verdade e, assim, intrinsecamente, “as noções de tempo e de espaço servem para a aplicação de um princípio do desenvolvimento (*das Princip der Entwicklung*) para a história” (VOIGT, 2016

a, p. 04).

Esse princípio é explicado da seguinte forma:

Inicialmente, o princípio interior (Espírito) desenvolve suas potencialidades pressupostas na história do mundo (espaço e tempo), contra a ação externa dos acidentes [...]. Assim, há na história mundial grandes períodos que se extinguiram, em que foi aniquilado todo o seu “ganho de cultura” (*Gewinn der Bildung*), não aparentando uma continuidade do seu desenvolvimento; por outro lado, há contínuos desenvolvimentos (*fortbestehende Entwicklungen*), observados em “estruturas e sistemas de cultura” (*Gebäude und Systeme von Bildung*) em seus elementos peculiares [...]. Portanto, Hegel conclui que a história do mundo apresenta o progresso gradual (*Stufengang*) do desenvolvimento do princípio, cujo conteúdo é a consciência da liberdade [...]. Nesta caminhada em etapas, o princípio do desenvolvimento consiste em atestar como desde os primeiros vestígios do espírito já se contém virtualmente toda a história mundial (VOIGT, 2016 a, p. 05).

Conforme questionado por André Voigt, qual seria o critério usado para identificar, na história mundial, as ações individuais que representariam o que é a caminhada do espírito rumo à sua realização no mundo e aquelas que não a representariam? Para Hegel, a resposta está em seus “heróis”, que são os “indivíduos históricos [...], cujos objetivos particulares contêm o substancial, o qual é a vontade do espírito do mundo” [...] (HEGEL, apud VOIGT, 2016 a, p. 05). É importante frisar a característica das vontades universais contidas nas ações dos heróis *hegelianos*. Voigt continua sua explanação, apontando que, segundo Hegel,

[...] em contraposição às ações dos indivíduos movidos por “interesses particulares” [...], cujos “afetos anseiam por satisfação” [...], os indivíduos históricos – [os] “heróis” – têm a visão/compreensão [...] do que é necessário e em que momento, incorporando a “razão, a justiça, a liberdade” [...], ainda que “não tenham consciência da Ideia como tal” [...] (HEGEL apud VOIGT, 2016 a, p. 05-06).

Dessa maneira, para Hegel, existe uma importância indispensável em destacar esses *heróis* para que um acontecimento protagonizado por esses “indivíduos históricos” tenha importância no tempo/espaço histórico. A partir disso, seguindo o raciocínio do professor Voigt, notamos que, para Hegel,

[...] o exercício da liberdade depende de um processo histórico empírico [...] – tomando um rumo bem diferente da separação *kantiana* entre a doutrina do direito e a doutrina da virtude – centralizando a mudança entre uma época e outra na ação de indivíduos históricos que incorporam a “verdade do seu tempo e de seu mundo” (HEGEL apud VOIGT, 2016 a, p. 06).

Em complementação a essa espécie de antítese dos pensamentos *kantianos*, André Fabiano Voigt nos introduz ao pensamento de Karl Marx. Este, segundo o autor do artigo, discute as ideias de Hegel e conclui, em seu livro *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, que a teoria *hegeliana* acima exposta seria de difícil aplicação na Alemanha, pois, esta ainda não teria alcançado “os degraus intermediários da emancipação política no mesmo tempo que as nações modernas”, pois, ainda que os tenha superado “teoricamente” – por meio da religião e da “atividade abstrata do pensamento” – ainda não teria alcançado “praticamente” – por meio

das “lutas reais desse desenvolvimento” (MARX apud VOIGT, 2016 a, p. 06).

Quais seriam as consequências disso, afinal, segundo a análise de Marx? Para o filósofo germânico, a Alemanha conseguira realizar apenas uma revolução política, mas não a “emancipação humana universal”. Mas, no entanto, como seria possível realizar uma revolução política? Segundo Voigt:

Marx responde afirmando que ela é possível apenas quando “uma parte da sociedade civil se emancipa e alcança o domínio universal”, quando uma determinada classe, “a partir da sua situação particular, realiza a emancipação universal da sociedade” [...]. Ora, esta classe não poderia ser, na visão de Marx, a burguesia, mantida em um Estado que garantisse a propriedade privada. No pensamento de Marx, a revolução humana – e não apenas a revolução política – só poderia ser feita por uma classe que “não seja uma classe”, de um “estamento que seja a dissolução de todos os estamentos”: o proletariado [...]. Ao fim da introdução do mesmo livro, Marx defende que a “cabeça dessa emancipação é a filosofia, o proletariado é seu coração” [...] (VOIGT, 2016 a, p. 07).

Qual seria, então, a aproximação da ideia *marxista* com a ideia *hegeliana* que forma uma contrapartida às análises de Kant? Percebemos que, embora os termos sejam distintos – para Hegel, *herói*; Para Marx, *classe* (ou, especificamente, *proletariado*) – as funções são bastante parecidas. Senão, vejamos, o conteúdo escrito no *Manifesto do Partido Comunista de 1848*, quando Marx e Engels afirmam que o *partido comunista* – apesar do poder de transformação social estar centrado no proletariado – teria uma vantagem “ao ter uma ‘visão [...] clara das condições, da marcha e dos resultados gerais do movimento proletário’” (MARX apud VOIGT, 2016 a, p. 07). Ou ainda, a aproximação do fundamento do universal em detrimento ao particular, já apresentado quando tratamos de Hegel, conforme citação do próprio manifesto:

Os comunistas [...] Não propõem princípios particulares, com os quais desejariam modelar o movimento proletário. [...] As proposições teóricas dos comunistas não se baseiam de forma alguma em ideias, em princípios inventados ou descobertos por este ou aquele reformador do mundo. São apenas a expressão geral das condições efetivas de uma luta de classes já existente, de um movimento histórico que se desenrola sob nossos olhos (MARX, 2010, p. 59-60).

Terminaremos essa comparação entre Hegel e Marx reproduzindo e, por ora, deixando em suspenso, duas indagações feitas pelo autor do citado artigo. Primeiramente:

[...] até que ponto Marx, em sua crítica a Hegel, não mantém aspectos cruciais do pensamento hegeliano, sobretudo na necessidade de haver agentes históricos catalisadores da mudança entre épocas, justamente por ter uma “visão/compreensão” (*Einsicht*) superior a respeito de seu tempo e de seu mundo – de modo a garantir um plano geral da história da humanidade rumo à sua emancipação? [grifo do autor] (VOIGT, 2016 a, p. 08).

E então, se

É a partir do debate estabelecido entre Hegel e Marx que se coloca um problema que marcará boa parte das análises históricas, trazendo reflexos para os dias atuais [...] até que ponto podemos pressupor que há indivíduos ou grupos com uma visão (*Einsicht*)

privilegiada de seu próprio tempo e lugar, cujos interesses nunca são particulares, mas sempre coletivos e até universais? (VOIGT, 2016 a, p. 08).

Pensando a partir dessas abordagens entre Marx, Hegel e Kant – este último, com quem mais nos aproximamos, teoricamente falando – gostaríamos de dar um salto cronológico na história da filosofia e apresentar uma continuação – de certa maneira – da aplicação da análise *kantiana* para servir como explanação da metodologia analítica aplicada a essa dissertação, já que, anteriormente, já deixamos claro que vemos problemas nas abordagens tanto de Hegel, quanto de Marx. A nosso ver, estas condicionam a história à ação de agentes representativos – indivíduos ou grupos – que virtualmente “saberiam”, ou, pelo menos, “representariam” os melhores caminhos a serem seguidos pela humanidade.

Quem nos ajuda, primeiramente, nesta empreitada para tentarmos entender este imbróglio dado a partir do nome das coisas e seus conceitos a partir da análise das *representações* é o filósofo francês Michel Foucault, principalmente pela leitura de sua obra intitulada *As palavras e as coisas* (2007).

Em primeiro lugar, vamos tratar a tríade “homem, tempo e história”, discutida por Foucault, retomando os elementos do *kantismo* para afirmar um problema “fundamental em nossa *épistémè* moderna: “[...] a quebra de um plano contínuo do tempo e a descoberta das diversas historicidades que caminham em planos espaço-temporais distintos que se encontram fragmentados caracterizando, na visão do autor, que ‘o homem não é, ele próprio, histórico’” (FOUCAULT apud VOIGT, 2016 a, p. 08-09).

Nesse sentido, o homem estaria submetido “[...] à superposição de tempos diferentes e, embora o historicismo tivesse como objetivo justificar relações concretas entre totalidades limitadas [...], estas só são possíveis em sua positividade a partir da finitude que as delimita e as distingue” (FOUCAULT apud VOIGT, 2016 a, p. 09). Esse entrelaçamento dos acontecimentos com as diversas relações do homem com o tempo pode criar uma promessa do devir sobre a compreensão do que é a consciência, posta em um espiral eterno, sempre apontando para um futuro (como um eterno devir).

É bom antecipar que, no decorrer deste trabalho, levantaremos alguns questionamentos sobre inspirações ideológicas e metodológicas dos autores estudados – sobretudo de Contier e Napolitano –, que, em alguns momentos, poderão parecer “anacrônicos” se olharmos a história como um desenrolar de acontecimentos *progressivamente* colocados no tecido espaço-temporal, seguindo uma teleologia própria. Porém, gostaríamos de chamar a atenção, a partir do que fora exposto até agora sobre a análise do que chamamos de *tríade foucaultiana*, e apoiados no artigo do professor André, reiteradamente citado, para a possibilidade de uma



análise baseada na *descontinuidade temporal*. Segundo Voigt:

Talvez [...] as formas de querer resgatar uma temporalidade de base para a história e relacionar todas as outras temporalidades àquela de base podem ser vistas, a partir da reflexão de Foucault, como uma última tentativa da história em se colocar como um saber que ainda quer reconciliar o homem com sua duplicidade empírico-transcendental em um fim específico, resgatando uma teleologia da história que coincide com esta tomada de consciência nunca alcançada pelas “consciências ingênuas”, mas que pode ser conseguida por aqueles que podem conduzir as massas para a “grande conscientização”, reproduzindo a mesma dinâmica dos mecanismos que regem a diferença entre dominantes e dominados. Desta maneira, é possível concluir que o estudo da história está delimitado pela superposição de temporalidades coexistentes que não se encaixam de maneira estável, caracterizando uma inevitável descontinuidade temporal não apenas como sua condição ontológica, mas também como condição epistemológica *sine qua non* para a interpretação histórica (VOIGT, 2016 a, p. 09).

Foucault reitera a perspectiva da descontinuidade afirmando, a esse respeito, que:

Sabe-se que, nas ciências humanas, o ponto de vista da descontinuidade (limiar entre a natureza e a cultura, irredutibilidade mútua dos equilíbrios ou das soluções encontradas por cada sociedade ou cada indivíduo, ausência de formas intermediárias, inexistência de um *continuum* dado no espaço e no tempo) se opõe ao ponto de vista da continuidade. A existência dessa oposição se explica pelo caráter bipolar dos modelos: a análise em estilo de continuidade apoia-se na permanência das funções [...], no encadeamento dos conflitos [...], na trama das significações [...]; a análise das descontinuidades, ao contrário, procura antes fazer surgir a coerência interna dos sistemas significantes, a especificidade dos conjuntos de regras e o caráter de decisão que elas assumem em relação ao que deve ser regulado, a emergência da norma acima das oscilações funcionais (FOUCAULT, 2007, p. 496-497).

É importante frisarmos isso e apontarmos possibilidades a partir das apresentações descontínuas pois, quando criticarmos algumas tomadas de bases ideológicas apriorísticas pelos autores que serão estudados nos capítulos a seguir, não os queremos acusar de terem cometido algum ato de corrupção por terem alguma aproximação com filiações ideológicas determinadas, muito menos queremos tomar para nós uma suposta “verdade histórica”, nem tampouco parecer amantes do “anacronismo” histórico. Esse trabalho não se prestaria a isso, mas sim, gostaríamos de, a partir da nossa crítica, expor os perigos de uma certeza profunda que, não devidamente questionada em seus limites, pode levar a problemas de difícil solução, como por exemplo a citação de Foucault, feita por Voigt, problematizando que:

[...] à força de celebrar que nossa organização social ou econômica carecia de racionalidade, nós nos encontramos frente eu não sei se demais ou insuficiente razão, em todo caso seguramente frente a poder demais; à força de ouvir cantar as promessas da revolução, eu não sei se aí onde ela se produziu ela é boa ou má, mas nós nos encontramos frente à inércia de um poder que indefinidamente se mantém; e à força de ouvir cantar a oposição entre as ideologias da violência e a verdadeira teoria científica da sociedade, do proletariado e da história, nós nos encontramos com duas formas de poder que se assemelhavam como dois irmãos: fascismo e stalinismo (FOUCAULT apud VOIGT, 2016 a, p. 09-10).

Essa relação e exaltação desses “grupos com visão privilegiada” – relembrando o *herói hegeliano*, ou ainda o *partido comunista* na visão marxista – pode ser trazida para a discussão

reiteradamente na análise da História, pois “os totalitarismos [...] sempre podem ser retomados em nome de uma ‘certeza’ sobre o que é melhor para todos, conforme a pressuposta visão (*Einsicht*) privilegiada de uma vanguarda revolucionária”. Dessa forma, chamamos mais uma vez a atenção para que “a crítica não coincide com a formulação de uma ‘certeza’ privilegiada, mas é sempre a colocação de uma dúvida sobre os limites – do conhecimento, da autoridade, da ação” (VOIGT, 2016 a, p. 10).

Existe outro ponto importante de ser trazido à discussão no tocante à análise *foucaultiana*, que seria referente à questão restrita a das *representações* e suas consequências para as Ciências Humanas. Foucault explica a trajetória epistêmica dessa relação entre significante e significado, afirmando que

Desde o estoicismo, o sistema dos signos no mundo ocidental fora ternário, já que nele se reconhecia o significante, o significado e a “conjuntura” [...]. A partir do século XVII, em contrapartida, a disposição dos signos tornar-se-á binária, pois que será definida, com Port-Royal, pela ligação de um significante com um significado. No Renascimento, a organização é diferente e muito mais complexa; ela é ternária, já que apela para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas; porém, como a semelhança é tanto a forma dos signos quanto seu conteúdo, os três elementos distintos dessa distribuição se resolvem numa figura única (FOUCAULT, 2007, p. 58).

De uma análise da relação entre linguagem, pensamento e mundo da Antiguidade greco-romana até os autores da Lógica de Port-Royal do século XVII, adotava-se um sistema ternário, sendo substituído – na chamada “idade clássica” – pela representação binária (significante/significado). Foucault continua:

Essa nova disposição implica o aparecimento de um novo problema até então desconhecido: com efeito, perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda independência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então nessa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz (FOUCAULT, 2007, p. 59).

A adoção de um critério representativo binário permite uma explosão semântica, que vai fazer com que a autonomia do conceito seja premente em relação com à conceituação antiga, deixando assim o conceito cada vez mais atrelado à uma significação mais restrita. Entretanto, é importante ainda apontar por que o filósofo francês chama a atenção para a forma pela qual a representação possui fragilidades quanto ao reforço da origem como critério fundamental. Sobre esse tema, Foucault destaca que:

Nessa posição de limite e de condição [...], a semelhança se situa do lado da imaginação ou, mais exatamente, ela só aparece em virtude da imaginação, e a imaginação, em troca, só se exerce apoiando-se nela. Com efeito, se se supõem, na cadeia ininterrupta da representação, impressões por mais simples que sejam, e se não houvesse entre elas o menor grau de semelhança, não haveria nenhuma possibilidade para que a segunda lembrasse a primeira, a fizesse reaparecer e autorizasse assim sua representação no imaginário; as impressões se sucederiam na mais total diferença: tão total que não poderia sequer ser percebida, visto que uma representação jamais teria ensejo de se estabelecer num lugar, de ressuscitar outra mais antiga e de se justapor a ela para dar lugar a uma comparação; a tênue identidade necessária a toda diferenciação sequer seria dada. A mudança perpétua se desenrolaria sem referência na perpétua monotonia. Mas, se não houvesse na representação o obscuro poder de tornar novamente presente uma impressão passada, nenhuma jamais apareceria como semelhante a uma precedente ou dessemelhante dela. Esse poder de lembrar implica ao menos a possibilidade de fazer aparecer como quase semelhantes [...] duas impressões, das quais uma porém está presente enquanto a outra, desde muito talvez, deixou de existir. Sem imaginação não haveria semelhança entre as coisas (FOUCAULT, 2007, p. 95).

No entanto, essa “cola” que liga significados e significantes é feita habilmente pela linguagem. Esta “confere à perpétua ruptura do tempo a continuidade do espaço, e é na medida em que analisa, articula e recorta a representação, que ela tem o poder de ligar através do tempo o conhecimento das coisas” (FOUCAULT, 2007, p. 160). Assim, as palavras podem ganhar interpretações não apenas pelo conhecimento da origem cronológica em si, mas também pode se dar a partir da hierárquica coação do agente conceituador em relação a seu público receptor, a partir do momento em que se identifica uma determinada origem como critério canônico para estabelecer seu significado representativo.

Reconhecer a linguagem como ponto nodal da classificação prévia é, ao mesmo tempo, reconhecer a hierarquia entre os conceitos. Levando este debate para o campo da análise dos significados da arte, aplicar uma lógica baseada na representação binária – assentada em uma origem cronológica tomada *a priori* – pode levar à conclusão que se faça acreditar que exista arte superior e arte inferior, a partir da crença em um laço representativo entre o signo e sua suposta “origem” – ainda que imaginada por um agente específico. Ainda para Foucault,

Esse denominador comum, esse fundamento de todos os conhecimentos, essa origem manifestada em um discurso contínuo é a Ideologia, uma linguagem que reduplica em toda a sua extensão o fio espontâneo do conhecimento: “O homem por sua natureza tende sempre para o resultado mais próximo e mais premente. Pensa primeiramente em suas necessidades, depois em seus prazeres. Ocupa-se da agricultura, de medicina, de guerra, de política prática, depois de poesia e de artes, antes de pensar na filosofia; e quando se volta sobre si mesmo e começa a refletir, prescreve regras para seu juízo, é a lógica, para seus discursos, é a gramática, para seus desejos, é a moral. Julga-se então no cume da teoria”; mas apercebe-se de que todas essas operações têm “uma fonte comum” e que “esse centro único de todas as verdades é o conhecimento de suas faculdades intelectuais” (FOUCAULT, 2007, p. 117-118).

No sentido de refletir sobre a atuação ideológica no século XVIII, Foucault nos faz pensar acerca da arqueologia dos pensamentos ideológicos, tornando possível ver alguns

perigos da aplicação de um conceito de “ideologia” como forma de situar o saber no espaço das representações. Acerca disso, Foucault diz que:

Ciência das ideias, a Ideologia deve ser um conhecimento do mesmo tipo que aqueles que se dão por objeto os seres da natureza, ou as palavras da linguagem, ou as leis da sociedade. Mas, na medida mesma em que tem por objeto as ideias, a maneira de exprimi-las em palavras e de ligá-las em raciocínios, ela vale como a Gramática e a Lógica de toda ciência possível. A Ideologia não interroga o fundamento, os limites ou a raiz da representação; percorre o domínio das representações em geral; fixa as sucessões necessárias que aí aparecem; define os liames que aí se travam; manifesta as leis de composição e de decomposição que aí podem reinar. Aloja todo saber no espaço das representações e, percorrendo esse espaço, formula o saber das leis que o organiza. É, em certo sentido, o saber de todos os saberes. Mas essa reduplicação fundadora não a faz sair do campo da representação; tem por finalidade calcar todo saber sobre uma representação de cuja imediatez jamais se escapa: “Alguma vez vos apercebestes um pouco do que seja precisamente pensar, do que experimentais quando pensais em qualquer coisa que for?... Vós vos dizeis: eu penso isto, quando tendes uma opinião, quando formais um juízo. Efetivamente, fazer um juízo verdadeiro ou falso é um ato do pensamento; esse ato consiste em sentir que existe uma ligação, uma relação... Pensar, como vedes, é sempre sentir e não é mais que sentir” (FOUCAULT, 2007, p. 331-332).

No tocante a essas citações, Foucault busca demonstrar que há, desde muito, uma possibilidade de mudança acerca da perspectiva histórico-filosófica no que diz respeito à análise dos acontecimentos e suas nomenclaturas postas de acordo com critérios assentados na representação. Nesse sentido, Foucault retoma na análise *kantiana* uma possibilidade de avançarmos na direção de uma nova forma analítica. Assim, Michel Foucault explica que

Em face da Ideologia, a crítica kantiana marca [...] o limiar de nossa modernidade; interroga a representação, não segundo o movimento indefinido que vai do elemento simples a todas as suas combinações possíveis, mas a partir de seus limites de direito. Sanciona assim, pela primeira vez, este acontecimento da cultura europeia que é contemporâneo do fim do século XVIII: a retirada do saber e do pensamento para fora do espaço da representação. Este é então posto em questão no seu fundamento, na sua origem e nos seus limites: por isso mesmo, o campo ilimitado da representação, que o pensamento clássico instaurara, que a Ideologia quisera percorrer num passo a passo discursivo e científico, aparece como uma metafísica. Mas como uma metafísica que jamais se teria delimitado a si mesma, que se teria assentado num dogmatismo desavisado, e jamais fizera vir à plena luz a questão de seu direito. Nesse sentido, a Crítica ressalta a dimensão metafísica que a filosofia do século XVIII quisera reduzir unicamente pela análise da representação. Mas abre, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma outra metafísica que teria por propósito interrogar, fora da representação, tudo o que constitui sua fonte e origem; ela permite essas filosofias da Vida, da Vontade, da Palavra, que o século XIX vai desenvolver na esteira da crítica (FOUCAULT, 2007, p. 334).

Sobretudo, desde Immanuel Kant, portanto,

A ordem clássica da linguagem encerrou-se agora sobre si mesma. Perdeu sua transparência e sua função principal no domínio do saber. Nos séculos XVII e XVIII, ela era o desenrolar imediato e espontâneo das representações; era nela primeiramente que estas recebiam seus primeiros signos, recortavam e reagrupavam seus traços comuns, instauravam relações de identidade ou de atribuição; a linguagem era um conhecimento, e o conhecimento era, de pleno direito, um discurso [...]. A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem. Tornou-se um objeto do conhecimento entre tantos outros: ao lado dos seres vivos, ao lado das riquezas e do valor, ao lado da história dos acontecimentos e dos homens. Comporta,

talvez, conceitos próprios, mas as análises que incidem sobre ela são enraizadas no mesmo nível que todas as que concernem aos conhecimentos empíricos [...]. Conhecer a linguagem não é mais aproximar-se o mais perto possível do próprio conhecimento, é tão somente aplicar os métodos do saber em geral a um domínio singular da objetividade (FOUCAULT, 2007, p. 409-410).

E é a partir dessa quebra com a tradicional hierarquia entre *sujeitos*, *conceitos* e *ideologias* que há a possibilidade de questionarmos não só o desenrolar dos acontecimentos históricos a partir de uma sequência cronológica, mas também problematizarmos a partir do epicentro dos imbróglis, que geralmente se dão a partir de uma disputa, aparentemente, entre lados de uma mesma moeda. A partir da quebra com essa força hierárquica que esteve vigente até meados do século XVII, como nos mostrou Foucault, tornou-se possível não só perguntar “quem fala”, como se preocupou Friedrich Nietzsche, mas também perguntar “o que quer dizer quando fala aquele que fala”, como propôs Mallarmé.

Mais uma vez, é Foucault quem explica essa preocupação conceitual fundamental para o pensamento sobre a arte e a literatura. Ainda no seu “*As palavras e as coisas*”, reflete acerca do que ele chama de “*questão nietzschiana*”:

A esta questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retornar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário. Enquanto Nietzsche mantinha até o fim a interrogação sobre aquele que fala, com o risco de fazer afinal a irrupção de si próprio no interior desse questionamento para fundá-lo em si mesmo, sujeito falante e interrogante: *Ecce Homo* – Mallarmé não cessa de apagar-se na sua própria linguagem, a ponto de não mais querer aí figurar senão a título de executor numa pura cerimônia do Livro, em que o discurso se comporia por si mesmo. É bem possível que todas as questões que atravessam atualmente nossa curiosidade [...] se coloquem hoje na distância jamais superada entre a questão de Nietzsche e a resposta que lhe deu Mallarmé (FOUCAULT, 2007, p. 421).

Após a nossa análise acerca do sistema representacional que trabalha Michel Foucault, lançamos o questionamento: **será que as análises de alguns historiadores da música não seriam permeadas pela aplicação de critérios representacionais, utilizando agentes socialmente autorizados, resgatando “origens” no repertório musical nacional/internacional e, simultaneamente, lançando conceitos também a partir de ideologias específicas?**

Seguindo estes questionamentos, acreditamos que a escolha minuciosa da forma de apresentação dos temas estudados em relação à história da arte, conforme explica Foucault, pode suscitar verdades para além dos objetos estudados. Ou seja, a narrativa acerca do objeto também pode determinar o *regime de verdade* da análise, se esta se der de forma *representacional*. Assim,

[...] deve existir, com efeito, uma verdade que é a da ordem do objeto – aquela que pouco a pouco se esforça, se forma, se equilibra e se manifesta através do corpo e dos rudimentos da percepção, aquela igualmente que se desenha à medida que as ilusões

se dissipam e que a história se instaura num estatuto desalienado; mas deve existir também uma verdade que é da ordem do discurso – uma verdade que permite sustentar sobre a natureza ou a história do conhecimento uma linguagem que seja verdadeira. É o estatuto desse discurso verdadeiro que permanece ambíguo. Das duas uma: ou esse discurso verdadeiro encontra seu fundamento e seu modelo nessa verdade empírica cuja gênese ele retrança na natureza e na história, e ter-se-á uma análise do tipo positivista (a verdade do objeto prescreve a verdade do discurso que descreve sua formação); ou o discurso verdadeiro se antecipa a essa verdade que define a natureza e a história, esboça-a de antemão e a fomenta de longe, e, então, ter-se-á um discurso de tipo escatológico (a verdade do discurso filosófico constitui a verdade em formação). A bem dizer, trata-se aí menos de uma alternativa que da oscilação inerente a toda análise que faz valer o empírico ao nível do transcendental (FOUCAULT, 2007, p. 441).

Porém, ainda segundo o autor, “[...] se trata não mais da verdade, mas do ser; não mais da natureza, mas do homem; não mais da possibilidade de um conhecimento, mas daquela de um desconhecimento primeiro [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 446). Todas essas novas relações do homem com a história, perpassam, no entanto, por aquela condição moral proposta por Kant que fora anteriormente apresentada aqui nesta mesma introdução.

Essa indicação *kantiana* está insinuada quando Foucault sustenta que:

O pensamento moderno jamais pôde, na verdade, propor uma moral: mas a razão disso não está em ser ele pura especulação; muito ao contrário, desde o início e na sua própria espessura, ele é um certo modo de ação. Deixemos falar aqueles que incitam o pensamento a sair de seu retiro e a formular suas escolhas; deixemos agir aqueles que querem, sem qualquer promessa e na ausência de virtude, construir uma moral [...]. Antes mesmo de prescrever, de esforçar um futuro, de dizer o que é preciso fazer, antes mesmo de exortar ou somente alertar, o pensamento, ao nível de sua existência, desde sua forma mais matinal, é, em si mesmo, uma ação – um ato perigoso (FOUCAULT, 2007, p. 452-453).

Assim, terminando nossa explanação sobre as reflexões *foucaultianas*, levantando uma reflexão sobre as escolhas das bases filosóficas que guiam os intelectuais em suas escritas – sobretudo nas Ciências Humanas –, questionamos a aplicação política universal dos conceitos filosóficos, suspeitando que “sua inépcia está em crer que todo pensamento exprime a ideologia de uma classe; [e] sua involuntária profundidade está em que apontam com o dedo o modo de ser moderno do pensamento (FOUCAULT, 2007, p. 453).

Seguindo nosso caminho – a fim de preparar o terreno para que o leitor possa entender a abordagem da dissertação a partir da nossa perspectiva analítica – vamos abordar, a partir de agora, as ideias de outro filósofo contemporâneo que nos traz mais perto para a aplicação da análise histórico-filosófica da arte.

Este autor, outro filósofo francês, tem uma vasta produção que trabalha principalmente colocando sob crítica os vários “regimes da arte”. Jacques Rancière, em sua obra intitulada *La méthode de l'égalité* (2012), sustenta que, “[...] para compreender sua noção de ‘regimes de identificação da arte’, é preciso se desvincular de uma espécie de historicismo – que vincula o

que é visível e pensável à luz de noções específicas de tempo e de espaço, as quais funcionam como limitadoras da interpretação dos vestígios do passado” (RANCIÈRE apud VOIGT, 2016 a, p. 10).

Essa desvinculação dar-se-ia, primeiramente, separando “[...] a noção de espaço de uma concepção completamente material-empírica, considerando-a também como ‘uma disposição, uma distribuição, um conjunto de relações’”. Assim, seria possível “desvincular a ideia de espaço de uma submissão a duas coisas: a primeira, à noção de ideologia como ‘estrutura de ilusão’; a segunda, à ideia de tempo como ‘operador de interdição’ (VOIGT, 2016 a, p. 10).

Assim, essa proposta de desvinculação da “noção de espaço de uma estratificação dada *a priori*”, segundo Voigt, possibilitaria a diminuição “do risco de interpretar que as pessoas não teriam capacidade para compreender algo porque são incapazes de ver o que acontece com elas”. E, ainda implicaria em “reprimir as questões de origem, como se a origem do pensamento, do conhecimento e da política definisse melhor uma suposta ‘conscientização’ do estado atual das coisas” (VOIGT, 2016, p. 11).

Para Rancière, é preciso se desvencilhar desse critério espaço-temporal, pois

Há história na medida em que os homens não se “parecem” com seu tempo, na medida em que eles agem em ruptura com “seu” tempo, com a linha de temporalidade que lhes põe em seu lugar e lhes impõe fazer de seu tempo tal ou qual “emprego”. Mas essa ruptura não é possível senão pela possibilidade de conectar esta linha de temporalidade a outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo (RANCIÈRE apud VOIGT, 2016 a, p. 12).

Portanto, segundo Voigt:

Pensar o espaço fora de uma noção clássica do tempo como delimitador de possibilidades é, de certa forma, evitar o perigo de reduzir apenas a um grupo ou ao momento presente a possibilidade de “conhecer” as grandes questões de um determinado momento passado. Talvez, os próprios grupos ou indivíduos, por mais que fossem dominados, conhecessem sua própria situação e, por sua vez, pensaram suas práticas de liberdade fora do critério de emancipação intelectual imposto por um modelo escolar bastante comum ainda em nossa atualidade: o do embrutecimento (VOIGT, 2016 a, p. 12-13).

Isso nos leva ao cerne do nosso posicionamento teórico acerca da historiografia da música do Brasil, pois entendemos, que **“supor, a partir da ideia de virtude kantiana repensada por autores como Foucault e Rancière, a capacidade de juízo de todos e de qualquer um [...] pode ser um elemento crucial para repensar os limites da atitude crítica em nosso momento conturbado”** [grifos do autor] (VOIGT, 2016 a, p. 13).

E é exatamente sobre essa perspectiva que Jacques Rancière enxerga a arte. Para ele “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17) e, essa prática é denominada pelo autor como ‘partilha do sensível’, que, segundo Rancière

é “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. [...] fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Além do mais, é pela partilha do sensível que se determina “os que tomam parte” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Esse jogo de ver e ser visto, a partir de uma concepção *estética* forma as teias da *política*. Partindo desse princípio, é nítido que fazer arte está intrinsecamente ligado a fazer política. Porque, segundo Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17). E, dessa forma, convencer racionalmente o gosto do povo, estaria ao alcance do projeto político da elite cultural que poderia utilizar a arte para este fim.

Isso, claro, se a arte continuar a ser pensada na perspectiva da *mimesis aristotélica*, “que orientava a relação entre o fazer do artista e os efeitos a serem produzidos no espectador, [onde] esta relação se dava a partir de um triplo constrangimento: da superioridade da palavra sobre a imagem, do ordenamento das ações das personagens sobre a vida dos mesmos, da verossimilhança sobre a realidade” (VOIGT, 2016 b, p. 12). E essa competência de ver e ser visto, para Rancière, perpassa pela desierarquização entre os temas.

Segundo André Voigt, foi a superação da arte em relação à sua aplicação mimética que possibilitou essa equação entre os gêneros, temas e eventos. Portanto, a partir disso, “não há mais gêneros apropriados às diversas ocupações sociais, assim como não há temas mais ou menos apropriados a um ‘lugar social’ específico, da mesma forma em que não há mais eventos primários ou secundários no que tange ao sentido da obra”. (VOIGT, 2016 b, p. 12).

Dessa forma, depreende-se que:

[...] não há mais uma forma de traduzir, por meio da análise representativa dos signos de linguagem, o significado de uma obra de arte. O que não quer dizer que a arte seja algo inefável, intransitivo: as relações de semelhança produzidas pela arte apenas não são mais redutíveis à gramática e à filologia, às figuras e tropos da retórica, à identificação com seu argumento ou tema principal. Os signos produzidos pela arte não possuem mais uma característica discursiva que seja permutável com a linguagem dos dicionários ou das gramáticas. Por mais que os profissionais das ciências humanas tentem compreender as várias expressões artísticas do ponto de vista do estabelecimento de uma cientificidade das atividades humanas, a arte sempre escapa a esta regulamentação triplíce das “representações sociais”, tão bem apontadas por Foucault (VOIGT, 2016 b, p. 12-13).

Assim, não se pode mais sustentar a ideia de que continue havendo

[...] um lugar “privilegiado” de interpretação sobre o significado da arte. Ainda que se façam exigências lá e cá a todo momento acerca deste privilégio, o debate intenso que ocorre atualmente acerca dos significados de uma expressão artística qualquer é, tão somente, um sinal da quebra das hierarquias que colocavam os intelectuais como leitores privilegiados em relação ao espectador “ignorante” ou mesmo “alienado” (VOIGT, 2016 b, p. 13).



O filósofo francês chama a atenção para esse assunto, ainda, expondo a ideia de Schiller:

O estado “estético” de Schiller, suspendendo a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva, quer arruinar, com uma ideia da arte, uma ideia da sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais (RANCIÈRE, 2005, p. 66)

Ou seja, já no século XVIII, Schiller defendia a ideia de que o entendimento da arte a partir de uma educação estética acabaria com tal hierarquização, não só dos temas dentro de determinado tipo de arte, mas também colocaria em cheque a posição privilegiada de algumas pessoas que se colocam *politicamente* como condutoras das demais.

Sobre essa forma de eleição hierárquica, pensamos que talvez seja esse o método inicial para a eleição dos estudos “tradicionais” acerca da música brasileira. Busca-se elencar quais ritmos, quais temas, quais harmonias, quais artistas – entre outras coisas – podem fazer parte da relevância da música no Brasil, porque, intrínseca a essa metodologia, a “hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra [...], entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). São essas eleições que “definem a maneira como obras ou performances ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais” (RANCIÈRE, 2005, p. 18-19).

Assim, todas essas eleições sobre o “bom gosto” restringem as práticas de liberdade do “qualquer um”. Conforme trabalhado acima, as artes são formas de se fazer política e esse exercício deve ser livre. Rancière defende que a forma de encontrar essa liberdade acontece a partir da educação estética do indivíduo. Segundo o filósofo:

Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea [...]: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber [...]. O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Assim, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma (RANCIÈRE, 2005, p. 32-34).

Dessa maneira, o ser humano consegue buscar a liberdade na política, porque “o regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação” (RANCIÈRE, 2005, p. 47). Portanto, “é esse modo específico de habitação do mundo sensível que deve ser

desenvolvido pela 'educação estética' para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre” (RANCIÈRE, 2005, p. 39).

A reboque, pensamos que a análise artística seja um ramo privilegiado para percebermos essas inter-relações político-estéticas, porém, acreditamos também que

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (RANCIÈRE, 2005, p. 26).

Com isso, queremos dizer que há, na análise artística, algo para além das formalidades de estilos, da ideologia do artista, do engajamento do grupo. E, contudo, ainda nesse rumo, podemos dizer que a arte nunca teria a capacidade de cumprir com essa função, pois, ela é maior do que uma cartilha partidária. Sua significação sempre escapa ao domínio do criador ou de quem se apropria dela. Isso, porque

[...] uma coisa é a historicidade própria a um regime das artes em geral. Outra, são as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime. A noção de modernidade estética recobre, sem lhe atribuir um conceito, a singularidade de um regime particular das artes, isto é, um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas (RANCIÈRE, 2005, p. 27-28).

O regime *representativo* das artes cumpre com sua função, na medida em que ele delimita quem são os representantes, quais seus objetivos, quais são os valores importantes, e ainda, quem são os verdadeiros representados. Ou seja, esse regime tem delimitações territoriais e ideológicas muito específicas e – diríamos ainda – muito frágeis.

Dizemos que são frágeis porque são sustentadas por elementos que não têm fundamento sólido, como por exemplo a própria base *retórica*, que, aplicada, cria uma hierarquia forjada entre artistas e temas pelo simples convencimento. Isso nos faz pensar na fragilidade do sistema representativo de análise das artes – que é também político – porque este está assentado em um conceito relativo de verdade. Dizemos “relativo”, pois a verdade em questão estará sempre com aqueles que se dizem representantes do povo, da ideologia dominante, do bem comum, entre outras salvaguardas *heroicas*.

Os representantes se revestem de autoridade para, no lugar do povo, falar por si e por ele. Essa tomada do lugar do outro, muitas vezes traz consequências desgostosas. Como, por exemplo, a dualidade entre “nós e eles”. Porém, o conceito dessa coletividade em embate nunca é muito bem delimitado. Talvez, justamente, porque não seja possível estabelecer o que é e qual a função do “povo” em relação à análise e gosto artístico-político.

Por isso, buscamos outras alternativas teóricas para analisar a escrita sobre a história das artes e, sobretudo, a história da música brasileira – que é o mote desta pesquisa. E, nessa busca,

encontramos uma opção atrativa de análise justamente no regime *estético*, em contraposição ao regime *representativo* e esse será, portanto, o nosso norte metodológico desde o início.

É importante frisar ainda que a escolha da perspectiva da análise artística não tem que ver com uma suposta “sofisticação intelectual”. O próprio Rancière afirma que “o regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 35). Ou seja, é uma forma diferente de analisar a mesma temporalidade de maneira mais complexa, admitindo outras linhas de temporalidade para a análise de um tema específico.

Além da proposta do regime de historicidade ser diferente, ainda a qualidade da análise é divergente, senão conflitante. Perpassa, inclusive, a análise da feitura artística. Por exemplo, “a tese benjaminiana [...] supõe [...] a dedução das propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas. As artes mecânicas induziriam, enquanto artes *mecânicas*, uma modificação de paradigma artístico e uma nova relação da arte com seus temas” (RANCIÈRE, 2005, p. 45). Já “o regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação (RANCIÈRE, 2005, p. 47).

Essa mudança na perspectiva da análise histórica das artes – e, em consequência, da política – gera novas possibilidades de entender o decorrer dos acontecimentos históricos e a formação, inclusive, das narrativas historiográficas. Porém, o que vemos comumente é a história sendo escrita a partir de metodologias tradicionais que, mais das vezes, partem de lugares comuns e chegam a conclusões já sedimentadas.

O conhecimento histórico é herdeiro disso [...]. O que ele deixa de lado [...] é a lógica da tradição romanesca [...] esse pensamento do verdadeiro do qual Marx, Freud e Benjamin e a tradição do “pensamento crítico” são herdeiros: o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro. E ele se torna rastro do verdadeiro se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica. Essa dimensão fantasmagórica do verdadeiro, que pertence ao regime estético das artes, teve um papel essencial na constituição do paradigma crítico das ciências humanas e sociais. A teoria marxista do fetichismo é seu testemunho mais fulgurante: é preciso extirpar a mercadoria de sua aparência trivial, transformá-la em objeto fantasmagórico, para que nela seja lida a expressão das contradições de uma sociedade. O conhecimento histórico entendeu fazer uma seleção no interior da configuração estético-política que lhe dá seu objeto. E aplana essa fantasmagoria do verdadeiro nos conceitos sociológicos positivistas da mentalidade/expressão e da crença/ignorância (RANCIÈRE, 2005, p. 50-51).

Portanto, mapear as bases ideológicas e historiográficas atuais acerca da música no Brasil é uma das preocupações desse trabalho e, com isso, poder compreender melhor os caminhos escolhidos pelos pesquisadores deste tema muito apazível, componente do cotidiano do *povo* brasileiro.

## Organização da Dissertação

Esta pesquisa está dividida em dois capítulos. No primeiro deles, buscamos discutir como se deu a preocupação de discutir o significado de “*cultura brasileira*” a partir das ideias do “*nacional*” e do “*popular*”, permeada em boa parte pelos trabalhos de Arnaldo Contier e José Miguel Wisnik, por exemplo.

Essa preocupação acerca da *nacionalização* da cultura foi um assunto universalmente em voga nos fins do século XIX e início do século XX. Em consequência, vários intelectuais de países diversos escreveram sobre o assunto. Na primeira parte do primeiro capítulo deste trabalho, ensejamos discutir e problematizar a aproximação das ideias entre Arnaldo Contier e Antônio Gramsci, justamente a partir dessa preocupação com os temas relativos ao “*nacional*” e ao “*popular*”. Em um segundo momento, ainda no primeiro capítulo, nossa preocupação se volta para a origem desse “*nacional*” e “*popular*” de acordo com uma metodologia de trabalho que toma a *representação* como fundamentação e análise, mas que, de certa forma, por outro lado, não leva em consideração a questão *representacional apriorística* da relação entre *significantes e significados*.

Noutra monta, procuramos identificar e entender as diferenças entre os intelectuais da música brasileira sobre a época em debate, a fim de destacar quais as substâncias históricas que os mesmos buscavam para basear suas conclusões. Com esse objetivo em vista, investigamos a ideia de “*popular*” para as diversas correntes historiográficas que estavam em formação.

Na busca por esses extratos artístico-políticos, Contier segue sua metodologia quando aponta um possível representante da sua tese de “*brasilidade*” cultural e esse escolhido é o maestro Heitor Villa-Lobos – e é sobre quais os critérios utilizados para essa escolha que trataremos no último tópico do primeiro capítulo.

A tangente dessa parte é a discussão que se fortaleceu a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, que sedimentou no meio artístico essa preocupação sobre a chamada “antropofagia” cultural. Sobre esse tema, buscamos entender como Arnaldo Contier percebe a obra de Villa-Lobos.

A partir dessas discussões acerca da base da historiografia da música popular brasileira, sobretudo de início do século XX, partimos para a análise de como o termo “*música popular brasileira*” se tornou um estandarte – inclusive comercial. Para tal empreitada, buscamos explorar, no segundo capítulo, a obra de Marcos Napolitano.

Há a possibilidade de identificar convergências entre as perspectivas de Contier, Wisnik e Napolitano e, por sua vez, a análise dessa possível identidade é também objeto de abordagem

desta dissertação. Para tentar demonstrar essa “continuidade”, iniciamos o capítulo abordando a perspectiva política de Marcos Napolitano e sua hipotética aproximação com vertentes em comum com Arnaldo Contier e Wisnik. Na sequência, partimos para a discussão levantada por Napolitano sobre a gênese da música popular no Brasil, onde o autor se apoia na tradição do *samba* para analisar sua origem.

No tocante a essa temática, o autor trabalha com várias vertentes, inclusive políticas, que, algumas defendem o samba como originário da cultura musical popular; outras afirmam que outros gêneros foram os responsáveis por isso. Ainda, Napolitano trabalha a hipótese de *dicotomias* mesmo dentro da vertente que elege o samba como “fundador” da cultura musical popular.

Após a “pacificação” da origem da música popular, Napolitano apresenta e discute a sistematização do que representaria a “boa música” no país, a partir da criação do acrônimo MPB (Música Popular Brasileira). Nesse fragmento da pesquisa, há a apresentação de vários movimentos que teriam *continuado* a tradição do samba e culminaram no extrato musical que, nas décadas de 1960 e 1970 (principalmente), fizeram parte da conduta da “esquerda” brasileira contra a Ditadura Militar que se instaurou desde 1964.

Logo, há também a discussão em relação à função política da música, questionando os requisitos levantados pelo historiador Marcos Napolitano, referente à sua análise de música brasileira *engajada* e/ou de *protesto*. Esta é, portanto, a divisão dos capítulos desta dissertação, tomando como base os critérios teórico-metodológicos discutidos ao longo desta introdução.

## 1. O DEBATE SOBRE O “NACIONAL” E O “POPULAR” NA MÚSICA BRASILEIRA: REPRESENTATIVIDADE E REPRESENTAÇÃO EM ARNALDO CONTIER<sup>2</sup>

No Brasil do século XIX, após vários acontecimentos nacionais desde o evento da Independência, em 1822, buscou-se ferrenhamente incitar cada vez mais o sentimento de pertencimento à nacionalidade brasileira nas pessoas que aqui viviam, embora esse tema já estaria supostamente em voga em períodos ainda anteriores.

Porém, as palavras “povo” e “nacional” não tinham suas definições bem claras – assim como ainda hoje pairam dúvidas sobre seus significados – e, tanto eruditos influentes, quanto pessoas do governo, trabalhavam arduamente para tentar exaltar a importância de se classificar quem era brasileiro – em todos os sentidos, desde o jurídico até o sentimento de pertencimento – e quais eram as características desse país que estava surgindo e se estruturando desde então.

A preocupação acerca da classificação certa sobre esses termos poderia ser percebida em vários países. Somente a título de exemplo desta questão, encontramos no italiano Antonio Gramsci um autor que se preocupa em perscrutar essa definição e, seu posicionamento, por sua vez, nos dá pistas importantes acerca do que se discutiu no Brasil. Ele observa que

[...] em muitas línguas, “nacional” e “popular” são sinônimos ou quase [...]. Na Itália, o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente e, de qualquer modo, não coincide com “popular”, já que na Itália os intelectuais estão afastados do povo, ou seja, da “nação”; estão ligados, ao contrário, a uma tradição de casta, que jamais foi quebrada por um forte movimento político popular ou nacional vindo de baixo [...]. O termo “nacional” de uso corrente está ligado na Itália a esta tradição intelectual e livresca: daí a felicidade tola (e no fundo perigosa) de chamar de “antinacional” qualquer pessoa que não tenha esta concepção arqueológica e carcomida dos interesses do país (GRAMSCI, 2002, p. 41-42).

---

<sup>2</sup> Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1966), pós graduado em História Moderna e Contemporânea, USP (1967 - 1969), pós graduado em História Contemporânea - Université de Toulouse - Faculté des Letres et Sciences Humaines (1970) e doutorado em História Contemporânea pela Universidade de São Paulo (1973), pós doutorado em História Contemporânea da Sorbonne - Paris 3 (1985). Livre Docente em História Contemporânea pela USP (1988) e aprovado no concurso para o cargo de Professor Titular em História Contemporânea pela USP em (1996). Pioneiro na historiografia brasileira em duas áreas de pesquisa: a- história política, imprensa e linguística; b- música e história. Atualmente é professor titular na área de História Cultural na Universidade Presbiteriana Mackenzie; assessor "ad hoc" do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e do Conselho da Enciclopédia de Música do Itaú Cultural (SP). Membro do conselho editorial da revista Fênix (Uberlândia), - dos Anais do Museu Paulista e da revista Diálogos da Universidade Estadual de Maringá (Paraná), revista Trama da Universidade Mackenzie. Ex-professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP, Campus de Assis), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e da Universidade de São Paulo (USP, Departamento de História, FFLCH). Tem experiência na área de História Cultural, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: música erudita, modernismo, nacionalismo, modernidade. Bolsista Pesquisador Senior do CNPQ renovada para o período de 2012-2017 (Disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787445Y3>, acesso em 09 de novembro de 2016).

Para tal empreitada, no Brasil, vários assuntos foram avaliados e, como não poderia deixar de ser, a cultura “brasileira” também passou a ser objeto desses estudos. Dentro do campo cultural, um importante tema que passou a ser estudado e, então, definido pelos intelectuais, foi a música produzida e executada no Brasil. E é este ponto em específico que o presente capítulo se preocupa.

Para tanto, percebemos que alguns autores são reiteradamente citados em diversos trabalhos acadêmicos sobre essa mesma temática e, portanto, buscamos aqui trazer à discussão a perspectiva estudada por alguns desses intelectuais. Estudaremos e discutiremos neste capítulo ideias e escritos de autores como José Miguel Wisnik e, principalmente, Arnaldo Daraya Contier, buscando, além de destrinchar suas ideias, pensar acerca de outras possibilidades de análise sobre a importância que se dá ao tema do “nacional” e do “popular” na música brasileira – sobretudo, nesta parte, de fins do século XIX até, aproximadamente, meados do século XX, quando surge a bossa-nova e, de certa forma, sedimenta-se um conceito de música brasileira.

Como um dos importantes estudiosos citados acerca do tema do “nacional” e do “popular”, Arnaldo Daraya Contier tem vários textos acerca do assunto e, além de seus próprios textos, suas ideias são muito recorrentes em citações de outros escritores sobre a música brasileira.

É interessante deixar claro, antes de adentrarmos especificamente na análise de Contier sobre o tema, que o autor, além de inspirar trabalhos posteriores, também tem suas fontes de inspiração. Uma delas é Theodor Adorno. A seguir, no fim desse capítulo, buscaremos analisar as escolhas teóricas que Contier faz e relacioná-las mais intrinsecamente a esses teóricos que ele se baseia para fazer a análise. Desta maneira, aqui faremos uma curta abordagem a aspectos da obra de Adorno, na medida em que se torne possível ver como sua escolha teórico-metodológica por parte de Contier demonstra, a partir de que ponto, este autor entende o papel da música em diálogo com os demais temas – que fazem parte do grande projeto de nacionalização e modernização do Brasil dos fins do século XIX e, principalmente, no início do século XX.

Contier assevera que é inspirado em Adorno a maneira pela qual pretende discutir a “exterioridade histórica dos sistemas musicais, numa tentativa de resgatar a música como representação de mensagens presas a uma determinada visão de mundo” (CONTIER, 1988, p. XI). Assim como o autor acredita que a mensagem musical é condição para a percepção de determinada visão de mundo, acreditamos que diferentes perspectivas de análise das artes também nos proporcionam possibilidades autônomas de entendermos e nos posicionarmos

acerca de várias visões de mundo. É, portanto, nesta tripla via que trataremos neste capítulo inicial a questão do “nacional” e do “popular” nos trabalhos de Contier: em primeiro lugar, questionando a *representatividade* de um grupo específico como base para analisar a história da música brasileira, sob argumentos de base classista e sociológica; em segundo, indagando a validade do uso de uma suposta “origem” da questão “nacional” e de disseminação “popular” na música nacional no Modernismo como critério *representacional* para estabelecer um modelo de análise histórica para o tema; por último, questionando os limites *representativos* da linguagem musical como denotativos de determinada mensagem ligada à uma específica visão de mundo, atrelada a uma hierarquia social posta *a priori*.

### 1.1 A questão da representatividade do nacional e do popular: uma questão de classe?

Sobre essa busca de definição do ideal de nacional-popular perseguido no Brasil, no início de seu trabalho intitulado ***Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30***, publicado pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1988, Contier afirma que

Iniciou-se, durante a década de 20, uma luta em prol da nacionalização da música através de obras de historiadores, como Renato Almeida (*História da Música Brasileira*, 1926), de críticos, como Mário de Andrade (*Ensaio sobre a Música Brasileira*, 1928), e de compositores, como Heitor Villa-Lobos (*Os Choros*). Esses intelectuais envolvidos com a estética nacionalista, negavam possíveis relações entre música e a política (CONTIER, 1988, p. I).

Ou seja, segundo o autor, foi no início do século XX que houve um esforço coletivo entre intelectuais – como historiadores e críticos – e músicos – mais a frente, veremos que também de políticos e governantes – para criar uma “aura” de nacionalização das músicas produzidas no Brasil até então, apontando também alguns prognósticos.

Além disso, precisamos lembrar que é na década de 1920 que ocorre no Brasil a Semana de Arte Moderna, que fortalece os ideais de “antropofagismo” – aproximando a ideia de nacionalização das artes em sua “essência” estética e política – amplificando ainda mais a necessidade de discussão do que seria o modelo nacional, ou qual seria a “cara” da arte brasileira. A Semana fora um marco importante, haja vista ter chamado a atenção para a produção artística nacional.

Para fins de contextualização, sobre a Semana de Arte Moderna, segundo José Miguel Wisnik, outro estudioso do tema, ela

[...] não deve ser entendida como a amostra por excelência do modernismo de Villa-Lobos mas, coroando uma fase de produções que inclui obras de 1914 a 21, apresenta as matrizes de sua evolução imediatamente posterior, quando os traços mais



particulares efetivamente se aprofundam, e o compositor deixa em definitivo a órbita debussysta para intensificar a liberação sonora que suas obras faziam esperar (WISNIK, 1983, p. 163).

A Semana teria buscado, por sua vez,

[...] um conceito que corresponde àquilo que ela desejou ser: um marco, um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, inserindo-se ostensivamente na “tradição de ruptura” que caracteriza, segundo Octavio Paz, a ideia de modernidade, e que põe acentuada ênfase na oposição entre o velho e o novo (WISNIK, 1983, p. 63).

E, nessa busca pela ruptura de conceitos arraigados na discussão entre o velho e o novo, o antigo e o moderno, entre o Brasil atrasado e o que se aguardava da Pindorama, analisa Wisnik que a Semana de Arte de 1922, “ao desencadear a corrente de opiniões, [...] [converte-se] o problema estilístico [...] rapidamente, em um emblema ideológico, e a oposição entre o velho e o novo não se restringe ao estético, mas ganha conotações éticas e políticas, ainda que difusas” (WISNIK, 1983, p. 65).

Contier, em sua análise, corrobora com a assertiva de Wisnik, quando afirma que

[...] a Semana de 22, caracterizada como um índice de um possível surgimento de uma nova etapa da música brasileira, refletia a internalização de uma nova ideia de Brasil nos campos histórico e estético, objetivando construir um projeto hegemônico, fundamentado no nacional (folclore + povo) como fonte de inspiração dos compositores envolvidos cientificamente e emotivamente, visando escrever obras capazes de construir uma identidade cultural da Nação [...] (CONTIER, 2004, p. 14-15).

Nesse período de caracterização do nacionalismo, a música no Brasil estava, de forma simplificada, dividida entre: de um lado, a música erudita, oriunda – ou, pelo menos, inspirada – da Europa; de outro, a música folclórica, que era a música executada pelo povo “comum”, muitas vezes “hereditária”, transferida pelas tradições de cada localidade.

Há estudiosos que classificam essa diferença partindo de uma análise sociológica, onde a música erudita faria parte dos costumes da elite econômica e, por sua vez, a música folclórica ficaria relacionada aos trabalhadores – em geral à população de menor renda. Mais adiante voltaremos a esse tema para discutir e perceber o que estava em jogo nessa dicotomia entre erudito e folclórico (popular). Nesse momento, é interessante chamar a atenção na afirmação de Contier, quando diz que:

A livre-iniciativa era vista como um entrave para o florescimento da cultura nacional. Somente o governo poderia interferir diretamente nessa área, para acabar com os preconceitos que levavam o público amante da música clássica ou romântica a considerar a música brasileira como uma planta exótica, sem importância estética (CONTIER, 1988, p. 220).

O autor faz entender que o Estado precisaria intervir para pacificar os gostos dos brasileiros para criar um entendimento acerca da música erudita brasileira. Ou seja, por meio

da institucionalização do projeto de Modernismo Nacional que se buscava transformar a música (erudita) brasileira em algo originalmente nacional. Assim sendo, aglutinou-se nessa prática o projeto de nação, intentado pelos governos nacionais que perpassaram o período, junto com os intelectuais e artistas – catalisados, por assim dizer, pelos ideais lançados a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. O que nos faz pensar à primeira vista que, por demandar tanto esforço externo, talvez esse movimento não fosse de predileção do “povo brasileiro”.

A preocupação de Contier em cogitar que a mudança conceitual dar-se-ia hierarquicamente – da elite em direção às camadas populares – poderia estar insinuada quando ele escreve que

As escutas das elites da *Belle Époque* valorizavam a arte como uma simples imitação da natureza. A decodificação desses novos signos musicais esbarrava na preservação da estética clássico-romântica, nas mentalidades e nas sensibilidades dessas elites em face às novas linguagens que vinham surgindo na Europa desde os fins do século XIX. Por esse motivo, o modernismo nacionalista transfigurou-se, em momentos posteriores a 1922, numa polêmica contrária à permanência dos signos musicais internalizados pelos frequentadores do Teatro Municipal de São Paulo (CONTIER, 2004, p. 04).

Em nosso entendimento, dar ênfase à importância dos costumes eruditos é homologar essa visão elitista da escritura da história musical brasileira, sobretudo nesse período de rupturas e novas significações estético-políticas. Haveria, no entanto, uma *hierarquia* fundamentada de gostos e estilos?

Contier segue sua interpretação sobre o movimento modernista, explicando que o “lema modernista ‘do nacional para o universal’, [...] referia-se a uma circularidade de ideias estético-ideológicas surgidas, [...] por meio de uma circularidade de ideias estéticas-políticas, afloradas em muitos países da Europa Ocidental, Oriental e nas Américas” (CONTIER, 2004, p. 11), e que justamente o “modernismo nacionalista visava buscar uma independência cultural em face dos polos artísticos e hegemônicos europeus. Ainda que [...], pós Golpe de 1930, os intelectuais contribuíram para o fortalecimento da política cultural getulista [...]” (CONTIER, 2004, p. 15).

Entretanto, Contier continua sua explicação acerca do movimento modernista destacando uma certa dualidade “nós-eles” – comentando a intenção deles (modernistas), tecendo uma crítica acerca do entendimento deste grupo. Assevera o autor que

Os modernistas pretendiam romper com o projeto cultural dos homens da *Belle Époque* carioca e paulistana. As elites burguesas e intelectuais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, a partir dos fins do século XIX e, em especial, nas duas primeiras décadas do XX, imbuída dos ideais de “civilização” e de “progresso”, visavam eliminar os vestígios do “atraso” brasileiro simbolizado pela escravidão [...] e pela economia marcadamente rural da Colônia e do Império (CONTIER, 2004, p. 05).

E que, para isso ocorrer

[...] era imprescindível [...] exterminar todos os traços culturais que lembravam a “barbárie”: danças obscenas, como, por exemplo, o maxixe e os ritmos frenéticos e dionisiacos dos cordões carnavalescos [...]. Sob a perspectiva cultural, essas elites sentiam-se envergonhadas com a permanência dos entrudos, cordões carnavalescos que “lembravam os bacanaís do Império Romano” [...] (CONTIER, 2004, p. 05 - 06).

Talvez o grande nó que se expõe nas análises em qualquer período histórico acerca da música brasileira é, justamente, *o descompasso entre poder e representatividade*. E, com isso, constatamos aqui que a *tradição* sempre tem um peso a mais na análise feita do que a *inovação*. Concorda com essa afirmação Contier, quando afirma que

Durante os anos 20, o sonho da concretização dos ideais dos músicos nacionalistas esbarrava no gosto da elite dominante, acostumada à música universal, de tendência cosmopolita, no ensino tradicional da música, fundamentado nos métodos escritos pelos autores estrangeiros durante os séculos XVIII e XIX, e na mentalidade conservadora dos críticos e dos intérpretes, apegados à música romântica (CONTIER, 1988, p. 217).

Além de setorizar a população brasileira em segmentos *a priori* para estabelecer sua análise, essa citação pode trazer à discussão duas características: a primeira é que parte considerável das pessoas preocupadas com a música brasileira da época estavam receosas quanto às mudanças que começavam a ser propostas; a segunda, que quem estava realmente preocupado com tais mudanças era a parte da elite, que seria diretamente afetada quando fosse aos teatros ouvir os próximos concertos. O povo menos favorecido economicamente talvez nem se importasse muito com tais alterações, pois, ao fim do seu trabalho diário, continuaria se reunindo nos morros, sertões, terreiros – ou em qualquer outro lugar que lhes fosse pertinente – e continuariam executando seus choros, sambas, maxixes, ou tantos outros ritmos de sua predileção.

Talvez, nem mesmo os artistas que se apresentavam nos teatros, para a elite, estivessem preocupados em agradar, ou mesmo em revolucionar, a produção musical brasileira. É possível que sua preocupação se resumisse em conseguir continuar ganhando alguns trocados para poder sustentar suas famílias. E isso não falamos para denegrir a imagem desses artistas, mas sim, para questionar se o projeto nacionalista era tão importante quanto o dia-a-dia no trabalho de músicos e compositores, que precisavam sobreviver e alimentar sua prole. A aplicação de critérios tradicionais à análise histórica pode, às vezes, revelar a tendência de subestimar ou superestimar os indivíduos – afinal, ela pode variar de acordo com interesses daqueles que a escrevem.

Para Contier, “em sua essência, o nacionalismo modernista representou uma espécie de contradiscurso, em face da mentalidade dominante, ainda presa à música romântica do século XIX” (CONTIER, 1988, p. XXXIII). Então, possivelmente percebendo que o projeto de nacionalização da música necessitava ser bastante sofisticado – pois precisava convencer tanto a crítica elitizada e a própria elite consumidora dessa música, quanto exercer o papel de representação frente à população brasileira – alguns artistas iniciaram experimentações, a fim de buscar unir a técnica – apreendida pelos cursos de música tradicionais no Brasil, influenciados sobretudo pela música europeia – com elementos que fossem inspirados de alguma forma nas temáticas populares.

Para tal, a “ideologia nacionalista, numa primeira fase, configurou-se numa determinada visão estética da sociedade, propiciando o surgimento de novas experimentações técnicas e sintático-morfológicas, no âmbito da composição musical [...]” (CONTIER, 1988, p. II). Essas novas experimentações abriram algum caminho, segundo Contier, para a busca da independência artística em relação aos europeus. O que, ao nosso olhar, é distinto e incomensurável tanto esteticamente, quanto formalmente.

Afinal, o “nacionalismo musical era um projeto estético que preconizava [...] a pesquisa das canções folclóricas, caracterizadas como as falas do povo e [...] a atualização do código, da linguagem, conforme pressupostos estéticos internacionais” (CONTIER, 1988, p. 05). Além disso, para finalizar a caracterização desse movimento, Contier termina afirmando que o nacionalismo modernista no Brasil foi “como uma busca da incorporação do popular e do nacional no campo da música artística, quanto ao plano ideológico, e na manutenção de certos traços linguísticos do Romantismo, do Classicismo e do Impressionismo” (CONTIER, 1988, p. 459).

Porém, conforme assertiva de Contier, essa “nova música” com tema essencialmente nacional não agradava nem ao “povo” – acostumado e satisfeito com seus ritmos “populares” – nem a elite, que “estava muito mais acostumada à música italiana (óperas) e francesa ou alemã (instrumental) do que às músicas baseadas em temas nacionais. A língua portuguesa [...] e a temática brasileira representavam, para essa elite, signos estranhos ao seu universo mental” (CONTIER, 1988, p. XXXVIII).

A partir de então, os artistas, críticos e intelectuais que defendiam o nacionalismo começaram a buscar formas de, sinteticamente, aproximar o “povo” que compunha o Brasil daquela elite que vivia com os costumes europeus em terras tropicais.

Sendo assim, esses “nacionalistas tentaram apoiar-se numa discussão mais profunda sobre o aproveitamento dos [...] ritmos oriundos de manifestações folclóricas [...] negra ou

indígena. Pretendia-se encontrar a essência ou originalidade da música brasileira [...]” (CONTIER, 1988, p. XIV). O que isso suscita a hipótese de haver, na época, uma descrença na possibilidade da autonomia de gosto da população que não estava ligada à cultura europeia. Existe uma preocupação muito grande no projeto de nacionalização de separar e demasiadamente explicar o gosto da elite em detrimento da liberdade da maioria da população em geral.

É possível que a elite não aprovasse o gosto popular, assim como ainda hoje existe esse conflito. Se outrora o samba ou o maxixe eram alvos de perseguição pelos mais instruídos – ou seja lá o que “*elite*” signifique ao passar dos anos – é fácil reconhecermos movimentos musicais contemporâneos que sofrem enxovalho por uma parcela da população por motivos muito parecidos àqueles incorporados aos ritmos populares do início do século XX.

Contier fala em uma “sociedade de classes em permanente conflito”, “onde o preconceito contra a música nacionalista fortemente inspirada nas falas populares coadunava-se com o conservadorismo político das elites” (CONTIER, 1988, p. 44-45), mas nos parece que, neste caso específico, Contier procura deslocar o protagonismo desta questão para o gosto da denominada “elite”. Portanto, “sociedade de classes em permanente conflito” é um termo que necessita de maiores análises. A quem interessa afirmar, neste caso, que existe conflito entre “elite” e “povo”? Quais as consequências dessa afirmação a partir da perspectiva da representação estético-política da música brasileira?

É interessante perceber que Arnaldo Contier apresenta o projeto modernista da música brasileira como sendo de idealização *governamental* – ou pelo menos fortemente apoiado pelo governo – e de aplicação de músicos muito mais ligados à elite, como Villa-Lobos e outros que serão abordados mais à frente. Porém, ao mesmo tempo que Contier apresenta sua ideia de que o projeto seja discutido de cima para baixo – havendo uma hierarquia classista *a priori* na sua aplicação empírica – ele demonstra que setores populares também estão, de certa forma, interessados nessa temática. Essa dicotomia está demonstrada nos trechos em que o autor afirma que o “nacional começava a brotar, consciente ou inconscientemente, nesses *planeiros*, nos chorões e nos compositores populares das duas primeiras décadas do século XX” (CONTIER, 1988, p. 16) e que

A tentativa de caracterizar-se o Modernismo como um movimento ligado, técnica, estética e ideologicamente, à cultura popular torna-se bastante explícita nos textos escritos por Darius Milhaud, quando esteve trabalhando na cidade do Rio de Janeiro, junto a uma missão diplomática chefiada pelo poeta Paul Claudel (CONTIER, 1988, p. 35).

Mesmo porque, segundo o próprio Contier,

[...] o nacionalismo modernista considerava-se a vanguarda artística que haveria de criar uma nova música, amplamente apoiada na pesquisa do folclore musical brasileiro. Paradoxalmente, essa música brasileira já existia nas falas dos artistas populares, em especial, entre os chorões da cidade do Rio de Janeiro. Por via das criações deles é que a tendência nacionalista corporificou-se no âmbito da música erudita (CONTIER, 1988, p. 523).

Aparentemente, há uma confusão nas assertivas de Contier, quando ele tenta caracterizar a *gênese* do movimento da nacionalização da música no Brasil. É possível que essa confusão se dê pela origem incerta dessa preocupação, mas é possível também que essa confusão seja propícia para, a partir dela, encontrar alguém que represente tanto os valores erudito-musicais da elite, quanto a simplicidade e o cotidiano do popular. Essa questão ficará flutuante por ora, mais adiante voltaremos a discuti-la.

Além de Contier, é importante destacar que o movimento modernista, segundo Wisnik, também incita eixos de discussão sobre a música brasileira:

[...] a saber: (a) a discussão em que se opõem passado e presente e mais especialmente arte do presente e arte do passado; (b) a discussão que opõem música pura e música descritiva, prolongamento das grandes polêmicas estéticas do século XIX na Europa; (c) a discussão que envolve a relação entre música brasileira e música europeia, desenvolvida na questão do aproveitamento erudito do folclore. Podemos dizer que, no contexto das ideias musicais do Modernismo, estes são os três grandes eixos da discussão (WISNIK, 1983, p. 31).

E ainda que

[...] sob a justificativa de maior aderência ao real, ou de captação de um real mais complexo, opõem-se duas visões de linguagem. Uma disposição conservadora minada pelas cunhas inovadoras com que os modernistas pretendiam abrir brechas na compacta adoção da ideia de arte como mimese direta do real (WISNIK, 1983, p. 90).

A fim de explicar o cenário intelectual contemporâneo às mudanças apresentadas em relação à música brasileira e ao projeto nacionalista – ou seja, no início do século XX –, Contier encontra em Mário de Andrade um “muro de arrimo”, utilizando os estudos deste como embasamento e crítica. O próprio Contier revela sua inspiração em seu trabalho, quando afirma que o “projeto para a nacionalização da música brasileira via Arte Culta foi sistematizado por Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*” (CONTIER, 1988, p. 141).

Parece importante para o autor delimitar detidamente quais os posicionamentos de Mário de Andrade, pois, reiteradamente, em seus trabalhos, Contier volta aos escritos *andradianos*. Portanto, achamos salutar explicar aqui suas impressões sobre Mário, a fim de contrapor-las posteriormente com as ideias próprias de Contier – pois, aparentemente, existem ora aproximações e ora conflitos ideológicos e metodológicos entre estes escritores.

Segundo Contier, “Mário de Andrade [...] visava construir um discurso sobre identidade cultural fundamentando-se numa ideia de brasilidade e seus possíveis diálogos com algumas

técnicas das linguagens contemporâneas europeias” (CONTIER, 2004, p. 01). Esse discurso seria “uma nova etapa na ‘evolução’ da música brasileira chamada de fase da nacionalidade, marco zero de um novo período revolucionário e inovador capaz de romper com os cânones do passado caracterizados pelo mimetismo das experiências europeias” (CONTIER, 2004, p. 14).

Ainda, a partir da Análise de Contier,

A relação música-política sempre foi negada por Mário de Andrade. [...] no sentido de unir o nacionalismo a uma questão socialista e que Mário de Andrade simpatizasse com o socialismo, ainda assim, ele continuou acreditando ser empresa temerária a politização da obra de arte, seja pelas diretrizes da direita ou da esquerda (CONTIER, 1988, p. 183).

Aparentemente, Mário de Andrade estaria exclusivamente preocupado com a linguagem musical, sem vinculá-la com nenhum projeto político em específico. Em relação a esta análise “apolítica” da Mário de Andrade, Contier assevera que

[...] Mário de Andrade defendia, de um lado, a música pura, sem nenhuma vinculação direta com o sentido literário ou verbal do texto musical e, por outro lado, preconizava o resgate do folclore como um primeiro passo a ser dado pelo compositor, em busca de sua afirmação nacional (CONTIER, 1988, p. VII)

Desta forma, o autor sustenta que a música brasileira dos anos de 1920 “deveria ser definida a partir de sua originalidade, especificidade ou ainda, pelo seu estilo inconfundível, contrapondo-se, assim, aos pluralismos internos ou às disparidades regionais ou sociais” (CONTIER, 1988, p. 159).

Ou seja, a pesquisa do folclore e dos costumes locais não estava para Mario no sentido de entender realmente o Brasil e deixá-lo ser explicado pelo “povo” a partir da efetivação dos costumes urbanos e rurais, mas parece que a preocupação em estudar o folclore poderia servir de ferramenta para a elite escrever a história da música popular brasileira. Contier, em relação a isso, destaca ainda que

[...] Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito preocupado [...] com a criação de uma música nacional e [...] com a sua universalização através da difusão nos principais pólos culturais do exterior [...] (CONTIER, 2004, p. 01).

Porém, não era somente para Mario de Andrade. Essa prática fora aplicada por diversos músicos e estudiosos, como demonstra Contier quando afirma que “a pesquisa do folclore como fonte de inspiração do artista culto foi endossada pelos intelectuais modernistas ligados às mais diversas tendências políticas: liberais, comunistas, anarquistas, integralistas” (CONTIER, 2004, p. 03). Ao nosso olhar, essa forma de escrever a História pode apresentar lacunas, pois retira efetivamente a voz dos reais atores, submetendo-os ao entendimento de porta-vozes instituídos

em um *métier*, o qual muitas vezes acabam, em suas análises, confundindo projetos coletivos nacionais com interesses de grupos específicos.

O problema, afinal, consistiria em que todo o esforço para tornar um determinado tipo de música como “representante de brasilidade” estaria se demonstrando *ineficaz* pois, aparentemente, não conseguia romper a barreira dos costumes da “elite”; não estava, ao mesmo tempo, totalmente aderida pela classe que produzia e fomentava tal música; não chegava nem por vias formais – tampouco por vias materiais – à boa parte da população, que não tinha condições de frequentar os teatros – e mais tarde comprar os discos. Olhando em retrospecto, podemos afirmar que não havia consenso sobre os caminhos que deveriam ser seguidos e que, de certa forma – apesar dos esforços de incutir gostos nas pessoas – percebe-se que as pessoas são mais autônomas e livres do que alguns “representantes” poderiam admitir.

Ilustrando esse cenário, o próprio Contier dá pistas das incertezas e insucessos que a empreitada artificial no nacionalismo estava colhendo. Para ele

[...] tal gênero de música [nacionalista] não conseguiu popularizar-se. De um lado estava a burguesia preconceituosa e os imigrantes adeptos das músicas românticas europeias. De outro lado, estavam as camadas subalternas envolvidas pelo rádio, pelos compositores carnavalescos ou pela música popular internacional (CONTIER, 1988, p. 398).

O que nos chama a atenção é a tentativa de justificar a não adesão de grande parcela da população. Segundo a citação acima, todos os problemas enfrentados pela música dita nacionalista, não estava na música, propriamente dita. Será que existia mesmo um abismo cultural entre as pessoas? Estaria o gosto e a apreciação da música condicionados ao *status* social dos atores? Ou será que haveria a possibilidade de fruição e inter-relação entre estilos musicais e classes sociais?

## **1.2 A origem do “nacional” e do “popular” nas vanguardas do Modernismo: o problema teórico-metodológico da representação**

Referente à representação, existe uma discussão que pensamos ser necessária. Há, de um lado, a *representatividade* – no sentido de eleger pessoas que sejam capazes de aglutinar propostas e significações tangentes à política – mas existe também uma *questão representacional apriorística*, ligada diretamente entre os significantes e os significados. Ou seja, uma ligação entre as palavras que conceituam objetos e a significação que os indivíduos – ou a sociedade – dão para esses objetos.

Voltando à análise feita na Introdução dessa pesquisa em relação à *representação* em Foucault, alguns questionamentos surgiram: será que a distinção entre o *erudito* e o *popular* é



algo tão claro para se tomar como critério de base para analisar a música brasileira do ponto de vista histórico? Será que essa distinção não se pauta mais nas ideologias postas à mesa, do que no quesito formal da música? Teriam, por outro lado, os historiadores, em suas análises, alguma influência pela aplicação de critérios *representacionais*, utilizando agentes socialmente autorizados, resgatando “origens” no repertório musical nacional/internacional e, simultaneamente, lançando conceitos a partir de ideologias específicas?

Complementando estes questionamentos, corrobora com nossa desconfiança sobre as diferenças formais entre *erudito* e *popular* o compositor francês Darius Millhaud – quando fala aqui citado por Wisnik – acerca da música folclórica brasileira:

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam (...). Eu compreendi então uma porção de maxixes e de tangos, e me esforcei para tocá-los com suas síncopes que passam de uma mão para outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse ‘quase nada’ tão tipicamente brasileiro” (WISNIK, 1983, p. 43).

Contier também relembra que em “1954 [...] Villa-Lobos foi acusado de ter plagiado Catulo da Paixão Cearense”, afirmando que “as fronteiras entre o erudito, o popular e o folclórico eram muito imprecisas e de difícil conceituação durante esse momento histórico” (CONTIER, 1988, p. 385). Ou seja: parece-nos, neste momento, que a distância entre erudito e popular está mais nas páginas de apologia à uma interpretação ideológica da música nacional do que, talvez, presente nas síncopes das pautas musicais.

No entanto, Contier sugere que o gosto musical do início do século XX se daria a partir de uma divisão de classe. Sobre o assunto ele fala que

Nos inícios do século XX, a dicotomia música erudita ou artística versus música popular ou popularesca enraizava-se na mentalidade da burguesia. A arte erudita, internacional ou estrangeira, era uma propriedade exclusiva dessa classe, em oposição à música folclórica, popular, que brotava no seio das camadas subalternas (CONTIER, 1988, p. XL).

Entendemos que possa haver uma tendência classista por conta dos meios materiais que a música erudita dispndia, como por exemplo, ser amplamente executada em teatros e casas de show, onde o acesso quedava-se seletivo, por conta dos caros ingressos.

Mas, de outra monta, talvez pelas mudanças exercidas por certas relações de poder que emergiram no início do século XX – ou ao que a tecnologia permitiu a partir da popularização da música pelo rádio, pela facilitação do acesso aos instrumentos por conta do barateamento do custo de produção, ou pelo surgimento do vinil – apressou-se a necessidade da discussão e conceituação por parte dos intelectuais acerca dos temas “erudito” e “popular”. O próprio

Contier demonstra interesse da História em fotografar a mudança dos espaços musicais e culturais, quando escreve que

Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, com o surgimento dos cinemas, dos *dancings*, cafés, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exhibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes... E se os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época [...] que descobriram um Novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical (CONTIER, 2004, p. 07).

Mas, acreditamos que essa distinção apriorística entre popular e erudito seja problemática de se fazer, pois carrega conceitos de “povo” e de “elite” já definidos, mas, ao mesmo tempo, não dá conta de explicar, afinal, se existia mesmo essa diferença desta maneira, ou se ela não passa de uma generalização histórica de difícil aplicação.

Tanto que, conforme o próprio Contier afirma, “durante os anos 20 e 30, os intelectuais preocupados com os rumos a serem seguidos pela música brasileira começaram a valorizar a pesquisa do folclore” (CONTIER, 1988, p. 160) e isso já é uma possibilidade de pensarmos que a busca pela aproximação da elite intelectual com os ritmos do povo não fosse uma questão de pauta estritamente conduzida pelo incentivo do Estado, ou de algum projeto em específico. Pensamos que essa aproximação possa ter se dado, também, por uma questão estético-política não relacionada com uma divisão classista tomada *a priori*, mas sim, com a própria *confusão* desta divisão de lugares. Porém, são somente levantamentos críticos, porquanto não temos evidências mais concretas dessa afirmação.

De encontro ao nosso pensamento, Contier defende que “o nacionalismo musical visava, além do aproveitamento temático das canções folclóricas, a estabelecer alguns princípios norteadores de uma possível estética” (CONTIER, 1988, p. 178) e que a “música popular deveria ser o elo de ligação entre o compositor e o povo” (CONTIER, 1988, p. 162). Dizemos que seu pensamento vai de encontro ao nosso, pois o autor coloca o tema estético em segundo plano, limitando-o à uma dimensão meramente formal ou conseguida por meio da técnica.

Aparentemente, Contier acredita que a estética esteja a serviço de um projeto e que ela seja apenas o extrato comum entre a ideia de nacionalismo com a aproximação com o folclore. Ou seja, essa aproximação se dá de maneira artificial com objetivos específicos, conforme Contier mesmo afirma. O objetivo era “a exaltação da cultura popular [que] refletia o desejo do Historiador de declarar a independência da arte brasileira em face dos polos europeus [...]” (CONTIER, 1988, p. 195). Portanto, o foco não estaria na busca de enaltecer algo que era tido como brasileiro por um viés de reconhecimento e de valorização de nossa cultura originária,

mas sim, no esforço, por parte de um grupo restrito de intelectuais, em criar um significado de brasilidade frente às influências internacionais que o Brasil carregava em sua história.

A partir dessa constatação, buscamos tratar, a contrapelo, do processo de apropriação da cultura popular pelos eruditos e intelectuais. Aparentemente, a primeira preocupação fora a de tomar para si a voz “popular”, pois, a partir dessa perspectiva, “a palavra povo tornou-se a lexia-chave de todos os discursos daqueles músicos nacionalistas e abrigou um critério que homogeneizava as classes sociais, dissimulando os conflitos existentes entre estas e suas diferenças culturais” (CONTIER, 1988, p. 531). Contraditoriamente ou não, percebemos que essa foi justamente a tentativa de vencer o discurso prévio de divisão de classes: atribuindo à palavra “povo” e à música “popular” uma forma de estabelecer um modelo de vanguarda para a música nacional, mantendo, por outro lado, uma segmentação do gosto artístico conforme cada espectro social – resguardando o protagonismo da elite e, sobretudo, de alguns artistas e intelectuais neste momento histórico.

Não podemos deixar de concordar que deva ter sido uma tarefa dura para os intelectuais formadores de opinião fazer as pessoas esquecerem o conceito “primitivo” de povo e dar novos significados ao termo, pois “durante os anos 30, a exegese do popular na música continha um paradoxo: o popular significava atraso, mas também uma fonte de emancipação cultural” (CONTIER, 1988, p. 368).

Contudo, é interessante pensar que, embora muitos historiadores tratem a população em geral como “massa de manobra”, “contingente histórico”, “consumidores”, “alienados”, muitas vezes os movimentos artísticos que são estudados e que ganham *status* de *vanguarda* surgem justamente dessa parcela da população.

Talvez isso seja possível porque o artista “livre” – aquele que não deve a projetos político-partidários, nem a projetos de governo – prescinde de conceituadores. E que, apesar dos intelectuais e dos conceitos formulados – cunhados sempre posteriormente –, os artistas continuam fazendo sua arte livremente. Acreditamos que Contier também concorde com isso, pois em outra parte do seu trabalho, ele afirma que:

Por outro lado, historicamente, a descoberta dos ritmos nacionais, como o maxixe, o samba, o frevo, o choro, ou o aproveitamento de instrumentos populares (novos timbres), como o violão, e os improvisos dos planeiros ou chorões foram despertando a consciência dos intelectuais modernistas para a experimentação, para a pesquisa da cultura popular, como a matriz do projeto nacionalista (CONTIER, 1988, p. 23).

Aparentemente, de forma parecida com o que ocorre na atualidade, os movimentos vindos do “povo”, da “periferia”, da arte não submetida de antemão a um critério de classe,

despertaria inovações artísticas e estéticas que seriam deglutidas e estudadas pelos intelectuais do campo artístico somente quando a “massa” já as teria afirmado – e não o contrário.

Formalmente, a afirmativa está demonstrada, quando Contier reitera que

O estudo sistemático do folclore musical visava a buscar as especificidades técnicas dessa arte nacional, por exemplo: a passagem do modo maior para o menor, característica fundamental da modinha, era um aspecto a ser pesquisado pelos compositores preocupados com a nacionalização da música, porque esse artifício passou a constituir o “jeito característico” ou a maneira modulatória nacional (CONTIER, 1988, p. 164).

Passou-se, assim, a permear a linguagem popular nos estudos dos músicos eruditos, com o interesse de levá-la às salas de concerto; porém, isto teria se dado, conforme o autor, somente após a catalisação desta música por artistas e intelectuais previamente “autorizados”.

Conforme artigo seu de 2004, intitulado “Nacional na música erudita brasileira: Mario de Andrade e a questão da identidade cultural”, Contier reitera que

A partir das pesquisas folclóricas sobre o jongo, o martelo, o pastoril, entre outras manifestações populares e as suas respectivas internalizações, conscientes ou inconscientes, o compositor modernista procurou, paralelamente, utilizar novos elementos técnicos introduzidos nas linguagens musicais contemporâneas – polimodalidade, polirritmia, politonalidade (CONTIER, 2004, p. 13).

Ou seja, conforme já sugerido, a música folclórica – outrora chamada de popular (ou até pejorativamente chamada de popularesca) – é que teria dado o tom da mudança do conceito de música brasileira no início do século XX. Fortalece essa hipótese a afirmação de Contier, quando diz, apoiado no debate realizado por Marilena Chauí em 1980 sobre o “autoritarismo das elites”, que “[...] a noção de popular implica acreditar que todas as manifestações folclóricas, [...] encontradas nas camadas subalternas, eram geradas pelo povo ‘... em suma, não é porque algo está no povo que é do povo’” (CONTIER, 1988, p. 03). Apesar da preocupação explícita de Chauí em demonstrar que o “padrão cultural único e melhor” poderia implicar “a interdição do acesso a essa cultura ‘melhor’ por parte de pelo menos uma das classes da sociedade” (CHAUÍ, 1980 *apud* CONTIER, 1988, p. 03), façamos algumas perguntas diante desta questão: o que seria essa “cultura melhor”? Quem estaria autorizado a dizer o que está “no povo” e o que, por sua vez, “é do povo”? Quais são as intenções presentes quando se fala em nome do povo? O bem-estar comum, apoiado apenas no juízo dos intelectuais sobre o que é “melhor” para o povo?

Chamamos a atenção aqui para a importância de questionarmos a manutenção da tradição relacionada aos estudos da música brasileira. Em muitos dos trabalhos acerca da música brasileira, encontram-se nomes de pessoas ligadas ao estudo, ou à produção musical, como sendo aqueles que seriam responsáveis e capazes de explicar a transformação da cultura

musical brasileira a partir de *representatividades*, ou seja: a partir de escolhas muitas vezes feitas por esses mesmos eruditos. Pouco se vê efetivamente em relação à música em si, pois, geralmente, suas críticas baseiam-se em outros elementos, como, por exemplo, os meios sociais, o contexto histórico, a época em que se desenrolaram os fatos, entre outras características.

Sabemos que em nossa pesquisa pouco há de análise musical também e que essa crítica, num primeiro momento, estaria apta a ser aplicada a esta dissertação. Porém, queremos esclarecer que este trabalho não se presta a escrever uma “*nova história da música popular brasileira*”, senão discutir os elementos teórico-metodológicos aplicados às pesquisas acerca desse tema. Em miúdos, nossa preocupação está voltada aos fundamentos que levam às análises, não as análises em si.

Voltando à questão da tradição, Contier nos auxilia a pensá-la na história da música brasileira quando ele diz que “os compositores eruditos e os intelectuais envolvidos com o modernismo nacionalista mostravam-se arredios durante o *boom* da música popular” (CONTIER, 1988, p. 324), ou seja, em sentenças como essa está demonstrada a possibilidade de pensarmos a história da música de forma distinta do que vem tradicionalmente se fazendo nas últimas décadas. E, ainda, ele afirma que “as camadas subalternas se identificavam muito mais com o chorinho Urubu, de Pixinguinha, por exemplo do que uma música mais refinada, de Villa-Lobos” (CONTIER, 1988, p. 367). Isso quer dizer o quê? Não seria um indício de que o gosto “*popular*” prescinde de conceitos? Será que o gosto estético se estabelece por casta ou classe de maneira fixa?

Questionamos isso, porque parece que a música é um elemento que não tem um peso muito importante na análise como a apresentada acima. Talvez essa falta da análise musical esteja relacionada à diminuição da importância dada às subjetividades de gosto, ou seja, do sentimento e não na “*intelectualização*” da música. Suspeitamos, assim, que nem sempre a vanguarda tem o poder de definir ideologicamente o que é o gosto popular.

Assim parecido ocorre quando da análise das ideias de Mario de Andrade. Embora este esteja mais ligado ao futurismo, conforme aparece no livro de Aurora Bernardini, intitulado “O Futurismo Italiano: manifestos”, onde Paolo Angeleri afirma que

Num país como o Brasil em que a influência futurista [...] não deixou de ser sentida, assimilada e elaborada (como ocorreu com Mario de Andrade, por exemplo [...]), a escolha e a publicação dos manifestos daquele movimento assume um significado particular. Por outro lado, o discurso enquadra-se num contexto internacional de retomada do interesse por este aspecto relevante da cultura das primeiras décadas do século passado (ANGELERI, apud BERNARDINI, 1980, p. 15).

É importante destacar que tanto Contier quanto Mário de Andrade foram fortemente influenciados por ideias estrangeiras. Quem endossa a citação acima em relação a essa influência italiana em Mário de Andrade é o próprio Contier, quando afirma que

Mário de Andrade procurou esboçar uma estética do Modernismo, aproximando a música da poesia, para demonstrar que os princípios da simultaneidade e da horizontalidade eram praticados pelos polifonistas desde o século XV. Na poesia, ao contrário, os princípios eram eminentemente monódicos. Na verdade, Mário foi fortemente influenciado pelo futurismo italiano, somente opondo restrições a esse movimento no que se refere à transformação deste numa escola ou num conjunto de dogmas [...] (CONTIER, 1988, p. 57-58).

E, ainda, quando assevera que em relação à estética na análise de Mário de Andrade

[...] a presença italiana transfigurava-se, em sua essência, na preservação do Romantismo. Muitos desses professores procuravam conservar ideais nacionalistas oriundos do Risorgimento, momento da consolidação do Estado Liberal na Itália (1848-1861). Por outro lado, a maioria dos professores brasileiros havia estudado na Alemanha, França ou na Itália (CONTIER, 1988, p. 70).

E, em pesquisa sobre o movimento futurista, entendemos melhor as proposições da Mário de Andrade quando este sugere rupturas com o passado – no que tange, sobretudo, à música brasileira. Ora, o próprio movimento futurista fora fundado a partir de ideia semelhante, conforme nos apresenta Filippo Tommaso Marinetti, quando declara a *Fundação e Manifesto do Futurismo* (1909):

Em verdade eu lhes declaro que a frequência diária aos museus, às bibliotecas e às academias [...] é para os artistas tão prejudicial, quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens ébrios de engenho e de vontade ambiciosa. Para os moribundos, para os enfermos, para os prisioneiros, vá lá: - o admirável passado é, quiçá, um bálsamo para seus males, visto que para eles o porvir está trancado... Mas nós não queremos mais nada com o passado, nós, jovens e fortes futuristas! (MARINETTI, apud BERNARDINI, p. 35).

E, ainda mais especificamente, quando Balila Pratella apresenta o Manifesto Técnico (1911) sobre a música futurista dizendo que:

Nós futuristas proclamamos que os diferentes modos antigos de escala, que as várias sensações de maior, menor, excedente, diminuto e também os mais recentes modos de escala por tons inteiros não são outra coisa senão simples particularidades de um único modo harmônico e atonal de escala cromática. Declaramos também inexistentes os valores de consonância e dissonância (p. 58).

Pensando a partir desse movimento denominado futurista, Mario de Andrade aparentemente buscou encontrar um caminho novo para entender a história musical do Brasil. Uma das sugestões dele, fora deixar um pouco as cidades mais desenvolvidas à época de lado e começar a estudar a cultura dos interiores do Brasil. “Mário de Andrade privilegiava a música folclórica de procedência rural do sertão nordestino ou do ambiente caipira paulista [...]”. Porém, essa preocupação com os interiores foi posterior ao seu projeto de ruptura com a história

conservadora da época, porque, conforme escreve Arnaldo Contier “na verdade, Mário, a certa altura, interessava-se pelas manifestações culturais urbanas, como o samba carnavalesco. Mas, segundo o projeto de nacionalização, a produção musical de origem popular deveria ser essencialmente rural, nacional, coletiva e anônima” (CONTIER, 1988, p. 171).

Entretanto, parece-nos que o que mais importava para Mario de Andrade era a oposição do erudito para com o popular. Nota-se, em sua postura, que há uma predileção apriorística ao que seja popular, contrário ao erudito, pois, “para Mário de Andrade, o popular era símbolo do coletivo, em oposição ao chamado individualismo burguês: ‘...me repugna dizer que uma coisa de caráter popular é banal. O povo jamais é propriamente banal...’” (CONTIER, 1988, p. 333).

Nesse sentido, Contier critica o projeto *andradiano*, quando demonstra em sua tese que

Mário de Andrade e os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet procuraram atribuir novos significados às concepções sobre o “popular” e o “erudito”, oriundos do Romantismo do século XIX, tendo como ponto nodal o papel do povo na elaboração de uma música erudita nacional modernista, não deixando de abandonar os seus diálogos com as tendências estéticas europeias (CONTIER, 2004, p. 09).

Quando analisamos citações como a acima exposta, parece que a experiência estética musical está em segundo plano e o que conta é a condição *sociológica* dos sujeitos. Essa *positivação* da história política da música brasileira é comentada por Contier:

O projeto nacionalista desdobrou-se, sob o ponto de vista de uma prática político-artística, através de um veio fortemente populista. A luta pela nacionalização da música apoiava-se nos temas de inspiração folclórica, oriundos do povo, e almejava ampliar o público tradicional consumidor de música, no Brasil, tentando alcançar todos os segmentos sociais, dominantes e dominados (CONTIER, 1988, p. 230).

Muito do que vem sendo escrito sobre a música brasileira, como pudemos perceber até então, baseia-se no próprio projeto do movimento nacionalista e – mais uma vez, reiterando – não estaria se pensando na experiência estética musical, mas sim em movimentos histórico-sociológicos e de grupos de poder embora, no fim, haja influência estética tanto pela própria relação criada entre a música e a política, quanto pelo extrato histórico-político que dessa relação resulta.

O que é interessante perceber ainda, é que embora esses eruditos pregassem uma “puritanização” da escrita da História da Música Brasileira a partir da música folclórica, refutando e até negando a influência da música internacional – sobretudo a europeia – eles buscavam seus embasamentos teóricos em literatos intelectuais importados. Essa via de mão dupla pode ser notada tanto no caso de Contier, quanto no caso de Mário de Andrade.

Em relação a Contier, percebemos sua aproximação com Gramsci<sup>3</sup>, em detrimento à aproximação de Mário de Andrade com os intelectuais futuristas, como Marinetti. Contier insinua essa sua aproximação, quando diz que

Os intelectuais italianos preocupavam-se com temas que não guardavam qualquer relação com o universo popular. A literatura nacional deveria ser criada pelos intelectuais orgânicos, para desenvolver, nas camadas populares, um tipo de cultura que as levasse a romper o totalitarismo fascista e burguês (CONTIER, 1988, p. 538).

E continua asseverando que, em Gramsci, “a noção de arte e de cultura ligava-se diretamente a uma concepção política, muito nítida, da própria História. Os modernistas, ao contrário, sempre procuravam negar que houvesse um vínculo entre política e arte” (CONTIER, 1988, p. 545). É exatamente neste ponto que se mostra o nó entre arte e política inerente à problemática que Contier levanta – tanto em sua inspiração em Gramsci quanto em sua abordagem de Mario de Andrade influenciada pelo futurismo. O que se pretende, nas duas propostas, é **fazer coincidir a vanguarda política e a vanguarda artística**. Se adotamos a via *gramsciana*, torna-se tarefa dos intelectuais orgânicos a condução do gosto popular para a saída de sua dominação; se adotamos a via futurista de Mario, é exatamente na aposta da autonomia da arte frente aos instrumentos de governo e de mercado que a arte autônoma deve ser a vanguarda da emancipação do gosto artístico.

Se formos tratar especificamente da relação do “nacional” e do “popular” em Gramsci, notamos aqui um problema em sua aplicação à argumentação de Contier: o mesmo questiona, em relação à Itália, o que significa o fato de que o povo italiano lê preferencialmente os escritores estrangeiros. E ele mesmo responde: “significa que ele sofre a hegemonia intelectual e moral dos intelectuais estrangeiros, que se sente mais ligado aos intelectuais estrangeiros do que aos ‘patrícios’, isto é, que não existe no país um bloco nacional intelectual e moral, nem hierárquico nem [...] igualitário” (GRAMSCI, 2002, p. 42-43). E, antes que possamos setorizar essa análise somente para a literatura – que é ao que Gramsci se refere na citação acima – é importante mencionarmos que, mais adiante, o mesmo autor completa dizendo que “a questão deve ser estendida a toda a cultura nacional-popular e não se restringir apenas à literatura narrativa: o mesmo deve ser dito do teatro, da literatura científica em geral (ciências naturais, história, etc.)” (GRAMSCI, 2002, p. 43).

---

<sup>3</sup> Faz-se necessário esclarecermos um ponto importante: embora saibamos que o debate *gramsciano* foi inaugurado no Brasil somente na década de 1980, achamos importante trazer as citações que Contier faz de Gramsci, principalmente em sua tese de livre docência, para entendermos algumas de suas influências. É possível que Contier se aproxime muito mais dos conceitos trabalhados por Mikhail Bakhtin, no que se refere à cultura – esse tema será detidamente abordado mais adiante –, porém, como ele também cita Gramsci, achamos imprescindível manter uma breve discussão sobre os conceitos *gramscianos* que possivelmente teriam inspirado Contier.



Embora entendamos que haja diferenças entre o nacional-popular de Gramsci e nossa perseguição ao “nacional” e ao “popular” no Brasil, podemos simular a aplicação desse critério *gramsciano* para a análise de Contier, depreendendo dela que ele demonstra uma *contradição de princípio*, ao se basear na ideia que os “intelectuais orgânicos” brasileiros – quase sempre de inspiração europeia – deveriam demonstrar ao povo o que é a autenticidade nacional. Será que isso seria possível?

A partir dessa nossa suspeita, fomos brevemente a Gramsci para tentar entender sua proposição de explicar a arte a partir de pessoas representantes – o que Gramsci chama de “intelectual orgânico” – e qual sua proximidade com a análise de Contier. Encontramos escritos interessantes e que demonstram nitidamente sua preocupação em explicar a arte ao povo em parte de sua obra *Cadernos do Cárcere* – sobretudo em seu volume 06 (seis) – onde ele trata de temas como cultura e folclore.

Em uma das partes, Gramsci apresenta sua preocupação em amarrar as significações entre artista e povo. Segundo ele, há um vácuo entre a intenção do autor e o entendimento do público. Conforme Gramsci:

[...] não existe, de fato, nem uma popularidade da literatura artística, nem uma produção local de literatura “popular”, já que falta uma identidade de concepção do mundo entre “escritores” e “povo”, ou seja, os sentimentos populares não são vividos como próprios pelos escritores nem os escritores desempenham uma função “educadora nacional”, isto é, não se propuseram e nem se propõem o problema de elaborar os sentimentos populares após tê-los revivido e deles se apropriado (GRAMSCI, 2002, p. 40).

Aos nossos olhos, é esse *gap* que autoriza equivocadamente aos intelectuais – mais afastados ainda da questão entre significante e significado – tomarem a frente, a fim de explicar racionalmente movimentos artísticos, apesar de sua característica estética inerente. Uma parte importante referente a este tema é quando Gramsci defende o estudo do folclore. Ele ratifica que:

Seria preciso estudar o folclore [...] como “concepção do mundo e da vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (também esta, na maioria dos casos, implícita, mecânica, objetiva) às concepções do mundo “oficiais” (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas) que se sucederam no desenvolvimento histórico. (Daí a estreita relação entre folclore e “senso comum”, que é o folclore filosófico). Concepção do mundo não só não elaborada e assistemática – já que o povo (isto é, o conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade que existiu até agora) não pode, por definição, ter concepções elaboradas, sistemáticas e politicamente organizadas e centralizadas em seu [...] desenvolvimento –, como também múltipla. E múltipla não apenas no sentido de algo diversificado e justaposto, mas também no sentido de algo estratificado, do mais grosseiro ao menos grosseiro, se é que não se deve até mesmo falar de um aglomerado indigesto de fragmentos de todas as concepções do mundo e da vida que se sucederam na história, da maioria das quais, aliás, somente no folclore é que podem ser

encontrados documentos mutilados e contaminados que sobreviveram (GRAMSCI, 2002, p. 133-134).

Estudar o folclore, para Gramsci é aprender a ensinar ao povo o que seria o “bom gosto”, catalisando as linguagens culturais, lapidando-as – a partir de suas opiniões – as junções da técnica do erudito com a linguagem do popular. Gramsci deixa isso exposto quando afirma que

Não se consegue compreender concretamente que a arte é sempre ligada a uma determinada cultura ou civilização e que, lutando-se para reformar a cultura, consegue-se modificar o “conteúdo” da arte, trabalha-se para criar uma nova arte, não a partir de fora (pretendendo-se uma arte didática, de tese, moralista), mas de dentro, já que o homem inteiro é modificado na medida em que são modificados seus sentimentos, suas concepções e as relações das quais o homem é a expressão necessária (GRAMSCI, 2002, p. 35).

Além das influências de Gramsci, notamos a presença de outro autor que teria influenciado amplamente as análises de Contier para a escrita da história da música brasileira dos anos 1920: Theodor Adorno. Em sua introdução, Contier faz a seguinte menção à influência de Adorno em seu trabalho, aliada a outras referências teórico-metodológicas acerca da semiótica musical:

Para Adorno, a música é uma arte autônoma, que segue regras estabelecidas pela própria evolução da linguagem e, por outro lado, é um produto social, colocado em circulação como uma mercadoria a ser consumida, representando, pois, um veículo de reiteração da ideologia dominante. A autonomia da obra musical, segundo Adorno, confere a esta capacidade de se expressar mediante um código extremamente formal e, assim, poder protestar contra toda a dominação alienante (CONTIER, 1988, p. X).

Arnaldo Contier, em entrevista cedida a Zé Geraldo Vinci de Moraes (2007) aborda seus aportes teóricos e metodológicos, nos auxiliando no entendimento de seus pressupostos. Segundo o próprio Contier, sua teoria é apoiada em Adorno, quando se trata da análise da música erudita, por apresentar, segundo ele, questões importantes acerca da produção, das ideologias envolvidas e sobre a música em si. Já quando o assunto é a música popular, ele acredita que a teoria *adorniana* se torna incompatível (CONTIER, 2007, p. 188).

Além disso, Contier afirma que sua inspiração em Adorno se dá na exploração da “relação dialética entre arte e o seu contexto sociocultural”: de um lado, as chamadas forças produtivas; de outro, as condições de produção. A primeira estaria restrita ao que o autor chama de “discussão técnico-estética”, ligada ao trabalho de “composição e interpretação”. A segunda, por sua vez, estaria relacionada às “estruturas econômicas, sociais, políticas e ideológicas nas quais a obra musical deve ser inserida” (CONTIER, 1988, p. XI). Desta maneira, sua inspiração em Adorno concerne justamente ao resgate da “música como **representação** de mensagens presas a uma determinada visão de mundo” (CONTIER, 1988, p. XI, grifo nosso).

Este debate levantado por Contier a partir de Adorno lembra, basicamente, duas referências importantes da obra adorniana: o texto intitulado *Engagement*, publicado pela primeira vez em 1965; o livro *Filosofia da Nova Música*, publicado em 1949. No primeiro texto, Adorno defende o papel da *obra de arte autônoma* como crítica contundente às ideologias dominantes de uma época:

A autonomia brutal das obras, que se furta à submissão ao mercado e ao consumo, torna-se involuntariamente um ataque. Este porém não é abstrato, não é um comportamento invariável de todas as obras de arte para com o mundo que não lhes perdoa não se adaptarem totalmente a ele. O distanciamento das obras para com a realidade empírica é antes ao mesmo tempo intermediado por esta. A imaginação do artista não é nenhuma *creatio ex nihilo*; apenas diletantes e sutis imaginam-na assim (ADORNO, 1973, p. 66).

No segundo texto, Adorno defende que a chamada “nova música” – sobretudo a música atonal produzida a partir da Primeira Guerra Mundial – assim como a pintura moderna, representa uma ruptura em relação à “mercadoria artística mecanizada”, reagindo contra a “expansão da indústria cultural”. Adorno, aposta na música atonal de Schoenberg e na produção musical de Stravinski como dois extremos da nova música contra o avanço mercadológico, que teria causado uma assimilação à cultura de massas em virtude de uma “calculada imbecilidade” (ADORNO, 2011, p. 15).

Esta relação que Contier traz a partir dos escritos de Adorno surge como interessante forma de entender a questão do “*nacional*” e do “*popular*” – mobilizada a partir da influência de movimentos intelectuais sobre o assunto, ainda que contenha problemas em sua aplicação à história da música brasileira nos anos 1920 – a uma forma de leitura da obra musical como *representação* de uma mensagem ligada a uma visão de mundo – retirada dos escritos de Adorno acerca do tema.

Desta maneira, também seria possível aliar a *representatividade* do intelectual para a valorização do nacional em contraposição à ideologia dominante e, ao mesmo tempo, colocando a obra musical como *representação* de uma visão de mundo, considerando o “compositor como um agente ligado à visão de mundo de uma determinada classe social” (CONTIER, 1988, p. XI).

Neste momento, é possível compreendermos a característica dupla da representação que apontamos no início desta parte tendo como base o exposto em Foucault na introdução dessa pesquisa. Perguntamo-nos, desde então, até que ponto é possível empregar esta dupla característica da representatividade/representação sem fazer *tabula rasa* de alguns problemas inerentes à questão do “*nacional*” e do “*popular*” na escrita de uma história da música

brasileira – como a aplicabilidade das questões de classe nesta análise, além dos próprios limites da linguagem musical na representação desta “visão de mundo” a partir de uma classe?

Será que a eleição de um representante seria suficiente para aglutinar a erudição com a linguagem simples do povo brasileiro? Contier sugere que alguém “envolvido pela intensa circulação de sons eruditos e populares, [...] [que] construiu um imaginário baseando-se nos ideais de coletividade, povo, Nação, Civilização, progresso, trabalho e disciplina” (CONTIER, 1996, p. 106) e que “entre vaias e aplausos, [...] procurou modificar o gosto das elites e do povo, almejando criar um mercado de consumo voltado para a música erudita nacionalista e modernista brasileira” (CONTIER, 1996, p. 106). Seu nome: Heitor Villa-Lobos, “O selvagem da modernidade”.

### **1.3 Villa-Lobos como síntese modernista entre o nacional e o popular: os limites da linguagem musical**

Conforme já apontado previamente, no início do século XX o Brasil seguiu tendências internacionais em várias áreas, visto que fora um momento de turbulências políticas internas, como a recente proclamação da República, a aplicação do Estado Novo e, mais tarde, o alinhamento com os países aliados para lutar a Segunda Guerra. Embora esse não seja o epicentro desse trabalho, vale lembrar que o governo brasileiro estava, de certa forma, confuso, pois, ao mesmo tempo que mantinha cada vez mais uma aproximação com os Estados Unidos da América, em seu território – sobretudo no Sudeste e no Sul – havia um contingente enorme de imigrantes e de descendentes de imigrantes oriundos dos países que pertenciam à força do Eixo (principalmente de Alemanha e Itália).

O campo das artes também não passou ileso, quando pessoas de várias áreas artísticas passaram a pensar em como poderia ser representada a arte genuinamente brasileira. Essa tendência, segundo Contier, também fora uma preocupação internacional.

Durante as décadas de 30 e 40, o discurso nacionalista, sob matizes diversos, tornou-se o leitmotiv dominante dos programas de governo de Roosevelt, Trumann, Getúlio Vargas, E. G. Dutra, J. Perón, Franco, Hitler, Salazar, Mussolini, Stalin. Na música erudita, o nacional e o popular transfiguraram-se numa ampla tendência estética, aceita por vastos segmentos sociais. Traços simbolistas, primitivos (influência do jazz, dos choros, por exemplo), internalizaram-se nas obras dos mais significativos compositores ligados à Arte Culta ou à indústria do entretenimento (CONTIER, 1996, p. 118).

Essa preocupação atingiu com mais força o Brasil a partir da década de 1930, quando da efetivação do Estado Novo, onde se buscava cada vez mais, em todos os âmbitos, trabalhar o tema do nacionalismo. Criar um sentimento de Nação era uma preocupação em destaque do

governo de Getúlio Vargas. Para tal, a música brasileira – que é o tema desta dissertação, afinal – teve um papel central.

É certo que a Semana de Arte Moderna de 1922 teve uma importância de destaque para abordar as diretrizes das discussões posteriores sobre o movimento artístico que faria o lançamento da ideia de modernização das artes, mas “para muitos compositores e críticos, [...] 1930 simbolizou o marco zero da cultura musical no Brasil, admitindo que, somente através do auxílio e do apoio do Estado em favor da música nacional o projeto modernista poderia realmente se concretizar” (CONTIER, 1988, p. 23).

Na década de 1930 teriam sido efetuados esforços para se encontrar representantes que pudessem aglutinar as bases do que era chamado de “brasildade” – que era, principalmente, reconhecer a cultura popular e folclórica, a fim de exaltar o Homem brasileiro –, ao mesmo tempo que pudesse dar um ar de modernidade e sofisticação às correntes artísticas.

Para tal empreitada, um nome que teria começado a se destacar nas análises dos intelectuais da época, aparecendo cada vez mais como representante a ser ouvido acerca dos rumos a serem traçados para criação da música e posterior caracterização da cultura brasileira, seria o de Heitor Villa-Lobos. Arnaldo Contier é um dos historiadores que coloca Villa-Lobos numa posição de destaque em relação à sua concepção acerca da música brasileira a ser produzida na época.

Antes de adentrarmos especificamente na questão da escolha de Heitor Villa-Lobos como um dos representantes da “música brasileira”, gostaríamos de abordar a teoria da “re-significação” apresentada por Contier na entrevista concedida a Zé Geraldo Vinci de Moraes, já anteriormente citada, onde ele apresenta também sua crença na aplicação teórica do “*singular-plural*”.

Conceito chave para o entendimento de sua tese de livre docência, com o conceito de “re-significação”, Contier busca refutar “[...] o endeusamento do compositor e sua genialidade produzido pela historiografia romântica, que é a base da história da música tradicional” (CONTIER, 2007, p. 188). Pelo que entendemos, o conceito de “re-significação” importa a partir da diferença entre do contexto histórico em que a obra musical é produzida e executada. “A partitura, por exemplo, quando é executada, tem um significado num momento histórico. Quando ela é novamente executada, em outro momento, tem outro significado. Ou então ela pode ser esquecida, e esse fato tem alguma razão [...]. Deste modo estabeleci a relação da história com a música, a estética e a política” (CONTIER, 2007, p. 188).

Há também uma aplicação prática dos conceitos que tem a ver com os debates e posicionamentos histórico-filosóficos, intrínsecos, no nosso entendimento, à função dada à história pelo autor. Nesse sentido, Contier afirma que preferiu

[...] tratar tudo isso na esfera do dialogismo e da intertextualidade de Bakhtin e outros autores. Quer dizer, como que se dão os diálogos e como ocorrem os atravessamentos entre os discursos e culturas. O dialogismo facilita entender exatamente a novidade da produção artística e como ela foi construída. Por isso prefiro trabalhar com a ideia de culturas, e não de cultura, e analisar seu dinamismo e como dialogam entre si. Eu acredito no **singular plural**. O que é o singular plural?! **É o artista, que escuta mil coisas, capta aqui, ali e acolá, os ritmos, melodias, e estabelece uma síntese (singular)**. É uma pluralidade de escutas [grifo nosso] (CONTIER, 2007, p. 189).

Não estaria, o singular-plural, muito próximo do apresentado na introdução no que se refere à aplicação teórica do conceito do *herói hegeliano*, ou da *classe/grupo* com olhar privilegiado de Marx? A fim de entendermos melhor o que se trata esse conceito de singular e plural, vamos explorar um pouco mais detidamente esse assunto.

A aplicação do singular/plural é empregada por vários historiadores em suas perspectivas historiográficas. Entretanto, haja vista essa dissertação não se tratar de esgotar o estudo sobre o assunto, fizemos a seleção de algumas obras que possam nos ajudar a introduzir o assunto de modo que este possa quedar-se claro para o entendimento de sua aplicação.

Encontramos em Carlo Ginzburg um exemplo da aplicação do conceito de singular e plural conforme o autor demonstra já no prefácio à edição inglesa do seu livro ***O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição***. Segundo Ginzburg, seu livro surgiu a partir de

[...] uma investigação que, no início, girava em torno de um indivíduo, sobretudo de um indivíduo aparentemente fora do comum, acabou desembocando numa hipótese geral sobre a cultura popular – e, mais precisamente, sobre a cultura camponesa – da Europa pré-industrial, numa era marcada pela difusão da imprensa e a Reforma Protestante, bem como pela repressão a esta última nos países católicos. Pode-se ligar essa hipótese àquilo que já foi proposto, em termos semelhantes, por **Mikhail Bakhtin**, e que é possível resumir no termo "**circularidade**": entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo (exatamente o oposto, portanto, do "conceito de absoluta autonomia e continuidade da cultura camponesa" que me foi atribuído por certo crítico) (GINZBURG, 2006, p.10).

Depreendemos, portanto, que o papel feito por Menocchio, de acordo com Ginzburg, era o de "singular-plural" – que doravante se confunde com o termo "*circularidade*", pois esta ocorre a partir desses indivíduos que são destacados por sua suposta eminência. O que se entende, portanto, é que o papel do indivíduo que recebe o *status* de singular-plural, é o de *representar* as trocas culturais entre as classes.

Ginzburg explica melhor essa relação no prefácio à edição italiana do mesmo livro (*O queijo e os vermes*). Nele, o autor inicia explanando sobre as transformações dos termos que culminaram no conceito de *cultura*. Sobre essas transformações, segundo o autor

A existência de desníveis culturais no interior das assim chamadas sociedades civilizadas é o pressuposto da disciplina que foi aos poucos se autodefinindo como folclore, antropologia social, história das tradições populares, etnologia europeia. Todavia, o emprego do termo cultura para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural. Só através do conceito de "cultura primitiva" é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como "camadas inferiores dos povos civilizados" possuíam cultura. A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe. Dessa maneira foi superada, pelo menos verbalmente, não só a concepção antiquada de folclore como mera coleção de curiosidades, mas também a posição de quem distinguia nas ideias, crenças, visões de mundo das classes subalternas nada mais do que um acúmulo inorgânico de fragmentos de ideias, crenças, visões de mundo elaborados pelas classes dominantes provavelmente vários séculos antes. A essa altura começa a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes. Até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre os dois níveis de cultura? (GINZBURG, 2006, p. 12).

O autor aponta ainda que, reiteradamente, o que de novo aparece referente a crenças ou costumes, é referendado como sendo produtos das classes superiores e que, quando há a absorção desses costumes pelas classes subalternas “ênfatiza-se presunçosamente a ‘deterioração’, a ‘deformação’, que tais ideias ou crenças sofreram durante o processo de transmissão” (GINZBURG, 2006, p. 12).

Parece que é, por outro lado, no *protagonismo* do indivíduo *intercultural* que reside a essência do conceito do singular-plural, apresentado por Contier na entrevista mencionada e aplicada por Ginzburg quando da análise sobre Menocchio. O ponto de partida de Ginzburg está na leitura crítica sobre a análise feita por Geneviève Bollème. Segundo Ginzburg “essa pesquisadora viu na literatura de cordel, em vez do instrumento de uma (improvável) aculturação vitoriosa, a expressão espontânea (ainda mais improvável) de uma cultura popular original e autônoma, permeada por valores religiosos” (GINZBURG, 2006, p.14). Essa análise, segundo o autor apenas troca “‘literatura popular’ por uma ‘literatura destinada ao povo’, continuando, sem se dar conta, nos domínios da cultura produzida pelas classes dominantes. [...] essa indicação preciosa permanece estéril, já que desemboca no postulado da ‘criatividade popular’, indeterminada e aparentemente inatingível, própria de uma tradição oral que não deixou vestígios” (GINZBURG, 2006, p. 14).

Essa incongruência apresentada pelo italiano Carlo Ginzburg, faz com que sua aproximação com a análise de Bakhtin se apresente. Para Ginzburg, a análise “estereotipada e adocicada de cultura popular que constitui o ponto de chegada da pesquisa realizada por

Bollème contrasta profundamente com outra, vivíssima, delineada por Mikhail Bakhtin num livro fundamental sobre as relações entre Rabelais e a cultura popular do seu tempo” (GINZBURG, 2006, p. 15) e sua peculiaridade é suscitada quando Ginzburg sugere que “[...] Gargântua e Pantagrue, que talvez não tenham sido lidos por nenhum camponês, nos fazem compreender mais coisas sobre a cultura camponesa do que o *Almanach des bergers*, que devia circular amplamente pelos campos da França” (GINZBURG, 2006, p. 15).

Dessa forma é que se apresenta a circularidade em Bakhtin:

No centro da cultura configurada por Bakhtin está o carnaval: mito e rito no qual confluem a exaltação da fertilidade e da abundância, a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, o sentido cósmico do fluir destruidor e regenerador do tempo. Segundo Bakhtin, essa visão de mundo, elaborada no correr dos séculos pela cultura popular, se contrapõe, sobretudo na Idade Média, ao dogmatismo e a seriedade da cultura das classes dominantes. Apenas levando-se em consideração essa diferença é que a obra de Rabelais se torna compreensível. A sua comicidade se liga diretamente aos temas carnavalescos da cultura popular. Portanto, temos, por um lado, dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI (GINZBURG, 2006, p. 15).

Extraímos do texto de Bakhtin a importância que ele dá à análise das *culturas populares* que o carnaval – entre outros eventos – proporciona:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberada não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista (BAKHTIN, 1987, p. 04-05).

Seguindo aproximadamente a mesma importância, Ginzburg, em defesa da visão de Bakhtin, faz contraponto a outras pesquisas que têm como mote a “*cultura popular*”, confirmando sua predileção pela perspectiva “*bakhtiniana*”, senão vejamos:

Às classes subalternas das sociedades pré-industriais é atribuída ora uma passiva adequação aos subprodutos culturais distribuídos com generosidade pelas classes dominantes (Mandrou), ora uma tácita proposta de valores, ao menos em parte autônomos em relação à cultura dessas classes (Bollème), ora um estranhamento absoluto que se coloca até mesmo para além, ou melhor, para além da cultura (Foucault). É bem mais frutífera a hipótese formulada por Bakhtin de uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante. Mas precisar os modos e os tempos dessa influência [...] significa enfrentar o problema posto pela documentação, que no caso da cultura popular é, como já dissemos, quase sempre indireta. Até que ponto os eventuais elementos da cultura hegemônica, encontráveis na cultura popular, são frutos de uma aculturação mais ou menos deliberada ou de uma convergência mais ou menos espontânea e não, ao contrário, de uma inconsciente deformação da fonte, obviamente tendendo a conduzir o desconhecido ao conhecido, ao familiar? (GINZBURG, 2006, p. 18).



A reboque do elogio feito à teoria de Bakhtin, Ginzburg destaca que “a impressionante convergência entre as posições de um desconhecido moleiro friulano [Menocchio] e as de grupos de intelectuais dos mais refinados e conhecedores de seu tempo repropõe com toda força o problema da circularidade da cultura formulado por Bakhtin” (GINZBURG, 2006, p. 19), e isso se dá, segundo Carlo Ginzburg, porque

[...] Menocchio era um homem, ao menos em parte, diferente dos outros. Mas essa singularidade tinha limites bem precisos: da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação. Com rara clareza e lucidez, Menocchio articulou a linguagem que estava historicamente a sua disposição. Por isso, nas suas confissões é possível encontrar de maneira bastante nítida, quase exasperada, uma série de elementos convergentes; esses mesmos elementos, numa outra documentação análoga – contemporânea ou pouco posterior – aparecem dispersos, ou então só é possível vislumbrá-los. Algumas investigações confirmam a existência de traços que reconduzem a uma cultura camponesa comum. Em poucas palavras, mesmo um caso-limite (e Menocchio com certeza o é) pode se revelar representativo, seja negativamente – porque ajuda a precisar o que se deva entender, numa situação dada, por “estatisticamente mais frequente” –, seja positivamente – porque permite circunscrever as possibilidades latentes de algo (a cultura popular) que nos chega apenas através de documentos fragmentários e deformados, provenientes quase todos de “arquivos da repressão” (GINZBURG, 2006, p. 20-21).

A fim de complementar a discussão sobre a aproximação de Bakhtin com Ginzburg – e posteriormente detectar, se for o caso, na pesquisa de Contier – recorremos a um trabalho desenvolvido por Karina Kuschnir, intitulado sugestivamente de *Bakhtin, Ginzburg e a Cultura Popular*. Nele, a autora analisa “[...] as visões de Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg sobre cultura popular e a sua relação com uma teoria da cultura mais geral [...]. Destaca-se a preocupação de ambos em resgatar uma cultura popular ‘subterrânea’ [...], integrando-a e fazendo com que a sua compreensão ilumine o contexto cultural de uma época” (KUSCHNIR, 1991, p. 76).

Segundo a escritora, “para Bakhtin, principalmente essa cultura [“popular”] deve ser recuperada quando se pretende compreender uma obra literária. A prosa, na sua opinião, pode prescindir de um veículo com a realidade mais cotidiana, e é nessa relação – do autor com o seu mundo – que a cultura popular tem um papel fundamental” (KUSCHNIR, 1991, p. 77). Para Karina, Bakhtin deixa claro que a excentricidade de Rabelais consiste em este ter “outra visão de mundo, do homem e das relações humanas, totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado” (BAKHTIN *apud* KUSCHNIR, 1991, p. 77). Dessa maneira, para a autora do texto, “[...] Bakhtin está falando [...] de uma *descontinuidade*, de um ‘segundo mundo’” dentro de um determinado tempo histórico (KUSCHNIR, 1992, p. 77), porém, para ela, Bakhtin não está analisando alguém totalmente estranho à sua época e à cultura estabelecida, mas sim “[...] ao contrário, a existência dessa cultura cômica popular, ‘não oficial’,

só tem sentido se vista a partir de sua relação com o mundo gótico medieval, que faz parte do seu contexto e é, ao mesmo tempo, sua complementariedade e referência permanentes” (KUSCHNIR, 1991, p. 78). Portanto, para Bakhtin, “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo [...]. Universalismo e liberdade. Na análise de Bakhtin, [...] são as palavras chaves – os valores mais altos – desse mundo de cultura cômica popular” (KUSCHNIR, 1991, p. 79).

As aproximações entre Bakhtin e Ginzburg começam a aparecer a partir da constatação de Kuschnir de que

Menocchio não era o tipo “médio” de sua época, mas sua vontade de dizer o que pensava, seu acesso à literatura e a religiosidade ambígua em que acreditava, o mantinham indissolivelmente ligado a um contexto histórico específico. Em seu diálogo com o inquisidor, as dissonâncias aparentemente pouco significativas entre os dois discursos deixaram claro para Ginzburg que se tratava de duas tradições culturais distintas conversando entre si – uma com raízes profundas na cultura popular, na tradição oral camponesa, e outra, herdeira da cultura de elite (KUSCHNIR, 1991, p. 83).

A partir dessa constatação da indissolubilidade do comportamento excêntrico de Menocchio com o contexto histórico da época em que o *friuliano* viveu, Kuschnir apresenta as aproximações entre a análise de Rabelais – feita por Bakhtin – e a de Menocchio, por Ginzburg, afirmando que:

Assim como Bakhtin reconhecia no texto de Rabelais a expressão de uma cultura popular do seu tempo, Ginzburg, em *O Queijo e os Vermes*, parte do depoimento de Menocchio para formular um quadro mais amplo dos valores da cultura popular da Europa pré-industrial. Mais do que um procedimento análogo, o conceito de cultura popular delineado por Bakhtin em Rabelais [...] é, para Ginzburg, uma referência explícita e fundamental (GINZBURG, 1987:20). A visão de mundo de Menocchio implicava tanto uma flagrante descontinuidade em relação ao discurso elitizado do inquisidor, quanto uma série de evidentes referências a essa mesma cultura dominante (KUSCHNIR, 1991, p. 85).

Entretanto, em meio a tantas aproximações, há algumas peculiaridades entre as perspectivas ora expostas. Em relação ao historiador italiano, este “[...] propõe uma análise das variantes individuais dos mitos, ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica. Propõe também que dessa dupla perspectiva se chegue a um núcleo primário, supra-individual, sem perder de vista a dimensão histórica como base explicativa”, levando a análise sobre a cultura popular a “ter o sabor da *intuição indiciária*, da adrenalina das histórias de Sherlock Holmes”. Já, para Bakhtin, “é da cultura popular que se apreende uma *sabedoria* especial, uma ética de múltiplas possibilidades” (KUSCHNIR, 1991, p. 87).

Seriam essas características que Arnaldo Contier vê em Heitor Villa-Lobos quando o destaca como sendo “alguém envolvido pela intensa circulação de sons eruditos e populares que construiu um imaginário baseando-se nos ideais de coletividade, povo, Nação, Civilização,

progresso, trabalho, disciplina”? Seria possível pensarmos nas aproximações entre as teorias do singular-plural aplicada pela “circularidade”, de Bakhtin – e pela escolha de Villa-Lobos, por Contier – com as teorias de Ginzburg, com seu Menocchio; a de Gramsci, com seu “intelectual orgânico”; à de Hegel, com seu “herói”; e ainda com a de Marx, a partir do seu grupo “com olhar privilegiado”? Existiria, portanto, algum extrato filosófico em comum, ou seria apenas mera coincidência, ou ainda alguma espécie de reducionismo analítico feito por nós?

Voltando à eleição de Villa-Lobos e, apenas para questões formais, uma breve apresentação: Heitor Villa-Lobos nasceu em cinco de março de 1887, na cidade do Rio de Janeiro, falecendo em dezessete de novembro de 1959 na mesma cidade. Fora um compositor e maestro brasileiro de prolixa obra, tendo aprendido suas primeiras notas com seu pai, Raul Villa-Lobos. Aos doze anos, o músico já tocava seu violoncelo em teatros, cafés e bailes públicos do Rio de Janeiro. Inclusive, conforme afirma Contier, ele “foi bastante influenciado pelos chorões nas primeiras décadas do século XX [...]. Entretanto, devido ao seu interesse pela música erudita, acabou apresentando algumas soluções rítmicas mais refinadas [...] dessa música popular, chegando a ser tachado, pelos chorões, como um músico muito difícil” (CONTIER, 1988, p. 482-483). Villa-Lobos foi também um dos participantes das discussões da Semana de Arte Moderna de 1922 e, posteriormente, passou alguns anos em uma espécie de “intercâmbio” cultural na Europa.

Após essa sucinta apresentação, passamos a discorrer acerca da caracterização de seu perfil, sobretudo escrito por Contier, no intuito de entendermos seu papel para a discussão da história da música no Brasil, principalmente a partir do movimento modernista.

Segundo Contier, “Villa-Lobos, em 1930, considerava o povo brasileiro, infantil e atrasado. Por essa razão defendia a pesquisa folclórica como estratégia no sentido de aproximar o artista culto das massas, [...] e, a partir de suas obras, elevar o nível cultural desse povo inculto” (CONTIER, 1988, p. 235). A partir dessa citação, questionamos sua forte crença no poder da representatividade e da salvação do povo “ignorante” a partir de intelectuais.

A crença em líderes, mesmo para os mais “ateus”, é o indício de uma tendência “religiosamente histórica”. Aqui, podemos fazer várias perguntas sem respostas definitivas: pode alguém “salvar” outrem de sua própria ignorância? Ou ainda: qual a medida entre conhecimento e ignorância? Especificamente sobre a música: será que existe hierarquia entre razão (a partir de conceitos) e sentimento (em relação à experiência estética)?

Tanto para Contier, quanto para o próprio Villa-Lobos, parece que não há problema em afirmar que existe um papel intrínseco ao intelectual no que tange a levar “conhecimento” e “sabedoria” ao povo “inculto”. Segundo Contier,

Para ser aceito pelas elites republicanas, Villa-Lobos travou uma verdadeira cruzada em prol da nacionalização do gosto musical: “... o que posso afirmar é que muito me esforcei para encontrar uma ‘maneira bem brasileira’, pelo que tenho passado, sofrido, observado e aprendido por mim mesmo. A minha intenção foi que essa ‘maneira’ se transformasse numa espécie de farol invisível para iluminar o caminho por mim desbravado aos jovens artistas que viessem depois. Para amoldar a sincretização a um sabor nacional, utilizei-me de elementos das mais estranhas manifestações da natureza, quer através do homem primitivo ou civilizado, quer dos seres musicais, colhidos ao acaso (CONTIER, 1996, p. 104).

Além disso, Contier afirma que Villa-Lobos percebeu “[...] que os ideais de patriotismo, disciplina, trabalho, progresso, **deviam ser impostos para todos os brasileiros** pelas elites ilustradas, através de um amplo movimento artístico, capaz de canalizar as insatisfações populares afloradas nos fins dos anos 20 e início dos 30 [...] [grifo nosso] (CONTIER, 1996, p. 112). Destaco aqui o trecho em que Villa-Lobos afirma que estes ideais deveriam ser “impostos” ao povo, a partir dos parâmetros da elite sugerindo que hajam distinções das capacidades intelectivas a partir do letramento dessa referida classe.

Percebemos que a palavra democracia não é algo em destaque na posição de Villa-Lobos, pois, se ele trata com distinção de capacidade o que ele chama de “povo” e o que ele chama de “elite”, é impossível homogeneizar essa relação de maneira ingênua. E isso, para nós, é um problema teórico *a priori*, pois vai de encontro ao que acreditamos em relação ao regime das artes. Para nós, a distinção entre os sujeitos – como, por exemplo, a diferença entre “povo” e “elite” – não pode se dar de maneira hierárquica como critério prévio de avaliação. Nosso entendimento vai ao encontro da explicação de Jacques Rancière, quando este afirma que, em relação ao regime estético,

Há, em primeiro lugar, aquilo que se pode chamar “política da estética”, ou seja, o efeito, no campo político, das formas de estruturação da experiência sensível próprias a um regime da arte. No regime estético da arte, isso quer dizer constituição de espaços neutralizados, perda da destinação das obras e sua disponibilidade indiferente, encavalamento das temporalidades heterogêneas, igualdade dos sujeitos representados e anonimatos daqueles a quem as obras se dirigem (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Ao contrário disso, Villa-Lobos, segundo Contier, trabalha a serviço do Estado para criar uma nova cultura musical a partir das bases lançadas por ele próprio, conforme demonstra quando afirma que

Capanema e Villa-Lobos, nos inícios dos anos 40, uniram-se em torno de uma luta em prol do estabelecimento de uma política cultural mais homogênea, mais rigorosa sobre a música brasileira, a ser controlada, fiscalizada com rigidez pelos órgãos de censura do Estado, abrangendo o ensino, a difusão da música vocal e instrumental, a pesquisa do folclore (CONTIER, 1996, p. 116).

Ainda sob a análise de Arnaldo Contier, Heitor Villa-Lobos demonstra-se hierárquico também quando se trata de temas e de técnicas musicais, elegendo e privilegiando o que ele mesmo chama de “arte culta” em detrimento da “arte popular”, porém, buscando nesta, a “essência” para executar e sintetizar por meio daquela. O compositor não nega a música popular, contudo, coloca-a sob o “guarda-chuva” da técnica erudita, conforme nos apresenta Contier na seguinte citação:

Envolvido pelas músicas populares, folclóricas, sertanejas, ligeiras e eruditas, Villa-Lobos privilegiou a Arte Culta como o símbolo do progresso, da civilização: “...é preciso não esquecer que a música representa duas finalidades distintas, que só definem os povos cultos e progressistas: – a música popular, popularizada ou popularisca; – a música artística, científica (folclore), erudita, transcendente, sacra. O supremo ideal é compreendê-las e amá-las, colocando cada qual no seu devido lugar” (CONTIER, 1996, p. 107).

A partir da classificação entre erudito e popular, Villa-Lobos estabeleceria um lugar para cada tipo musical. Se existe um local pré-definido, podemos arriscar a dizer que o maestro nega, nesta afirmação, qualquer possibilidade de uso e intercâmbio mais horizontal entre essas duas facetas da música brasileira.

O que nos soa estranho, neste caso, é o fato de ser justamente ele quem vai fazer músicas orquestrais a partir de temas populares – como o caso dos “*choros*” e “*d’o trenzinho caipira*”, por exemplo, como elucida Contier quando nos ensina que “nos Choros, V. Lobos utilizou uma escritura muito complexa, com ritmos e sons dissonantes ou ainda empregando recursos politonais e atonais” (CONTIER, 1988, p. 487), ou ainda que “o ponto nodal dos Choros é representado pela problemática rítmica. Villa-Lobos conseguiu reescrever toda a variedade rítmica e melódica das canções folclóricas e urbanas dentro de critérios linguísticos eruditos” (CONTIER, 1988, p. 489).

A partir dessa constatação, não podemos deixar de questionar: se cada estilo musical tem seu lugar, quem estaria autorizado a dizer qual é o lugar de cada um? Há uma possibilidade de resposta para este questionamento, segundo Contier:

Para Villa-Lobos, as palavras-chave como clássico, romântico, popular, folclórico, somente poderiam ser empregadas pelo artista profissional e não pelo público infantil ou adolescente, que deveria aprender a reconhecer todos os tipos de sons para apreciá-los. Assim, o ideal de beleza deveria ser definido pelo hábito e pela educação: “...habitue-se o ouvido de nossa juventude ao que, segundo nossa herança acumulava, é belo, e o seu gosto será são” (CONTIER, 1996, p. 113).

Tendemos a acreditar que a resposta, a partir da postura de Villa-Lobos, é pelo viés da *representatividade*. O maestro, aparentemente, acreditaria que existe hierarquia entre gosto e, concomitantemente, entre conhecimento. À parte das convicções teórico-metodológicas de Villa-Lobos, existiu no Brasil uma imbricação entre, de um lado, as ideias dos intelectuais

acerca do reconhecimento de quem fora o artista/teórico responsável por melhor traduzir e aglutinar os elementos musicais e, de outro, o intuito de transformar a arte universal em arte “genuinamente” brasileira.

Depreendemos, da leitura de algumas obras de Arnaldo Contier, que ele analisa principalmente Villa-Lobos como sendo o principal representante da *brasilidade* musical do início do século XX, mas o faz de uma maneira bastante sofisticada, pois ao mesmo tempo em que demonstra que o maestro teria sido figura elementar para a miscigenação entre “erudito e popular”, insinua que o teria feito de maneira diferente e autônoma.

Primeiramente, Contier delimita o alcance do projeto nacional-modernista contrapondo com a postura *villalobiana*, afirmando que “[...] os modernistas procuravam consolidar e fortalecer o nacional, visando opor-se à música estrangeira ou à música exótica ou regional”. Já Villa-Lobos, “fortemente envolvido pelas modas de viola mineiras e pelos mais diversos gêneros populares executados pelos chorões [...], independentemente do projeto modernista, já vinha propondo a construção da Nação através da música” (CONTIER, 2004, p. 14). É possível pensarmos, então, que o compositor Villa-Lobos ia na contramão do projeto nacional-modernista, por estar mais preocupado com os ritmos e cultura “populares”?

No entanto, seria a partir da “*inediticidade villalobiana*” que Contier trabalha a perspectiva de que o maestro seria representação do que se buscava à época, ou seja, o conceito e o sentimento de brasilidade a partir da junção da música do “bom gosto” da elite – porém, que esta música também pudesse ser representativa do Brasil interiorano e “popular”.

Ainda segundo Contier, “Villa-Lobos foi considerado pelos principais partidários do projeto nacionalista como instrumento desse ideal, chegando, em certos momentos, a ser tido como portador da brasilidade e, às vezes, como a imagem da própria Nação Brasileira [...]” (CONTIER, 1988, p. 161).

Cabe lembrar também que, cinco anos antes que Arnaldo Daraya Contier explicasse sua predileção por Villa-Lobos em seu trabalho *Brasil Novo Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*, o músico José Miguel Wisnik, na sua dissertação de Mestrado – que posteriormente virou o livro, já anteriormente citado e intitulado *O coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22*, afirmara que

Villa-Lobos é, pois, modernista como autor e personagem, como fonte de imagens com que os escritores começaram a figurar o horizonte de uma grande arte nacional. Mas se é realmente modernista, ao desencadear uma nova dimensão da linguagem musical [...] vertida para uma representação do país, não se caracterizando pela consciência crítica, a não ser quando o extremo a-crítico dessa forma indiscriminada funcione localmente como perturbação e contestação de modelos rígidos de concepção da arte e do mundo (WISNIK, 1983, p. 171-172).

Em outras palavras, Wisnik seria o precursor da ideia de analisar de forma distinta a obra de Heitor Villa-Lobos, a fim de entender sua importância para a construção dos caminhos que a tradição da história da música brasileira seguiu a partir de então. Porém, segundo o autor, apesar de essas ideias terem sua origem a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, ela

[...] não deve ser entendida como a amostra por excelência do modernismo de Villa-Lobos mas, coroando uma fase de produções que inclui obras de 1914 a 21, apresenta as matrizes de sua evolução imediatamente posterior, quando os traços mais particulares efetivamente se aprofundam, e o compositor deixa em definitivo a órbita debussysta para intensificar a liberação sonora que suas obras faziam esperar (WISNIK, 1983, p. 163).

Porém, é exatamente a partir das obras *villalobianas* apresentadas nessa época que Wisnik corrobora para a discussão da “*genialidade*” incomum do compositor, trazendo uma análise formal de suas músicas. Como é o caso da “[...] peça [Farrapos] curiosamente híbrida na fusão dos motivos e da técnica, fundada sobre procedimentos de surpresa local ou de expansão estática a viabilidade daquilo que parece ser a sua função primeira: a recorrência infinita, a possibilidade de estender ao máximo a reiteração dos motivos sincopados” (WISNIK, 1983, p. 150).

Ainda sobre o elemento da “*síncopa*”, “na segunda peça das *Danças africanas*, baseada também na reiteração exaustiva da síncopa [...] e na oscilação entre os acordes de quinta maior e quinta aumentada [...] observamos ocorrências curiosas da escala de tons inteiros” (WISNIK, 1983, p. 150). E, para coroar sua análise formalista – que buscava elementos de aglutinação entre o erudito e o popular na obra de Villa-Lobos – José Miguel Wisnik afirma que “mais significativo é, no entanto, esse momento de transição do exemplo abaixo, quando se percorre descendentemente um extenso campo de tessitura, baseado modalmente nas escalas de Debussy e ritmicamente no gingado da síncopa”. (WISNIK, 1983, p. 151).

Figura 1 - Trecho da uma partitura de Villa-Lobos.



Fonte: O coro dos Contrários. Autor: José Miguel Wisnik. Arquivo pessoal.

Sua genialidade (que o tornaria um grande representante de toda uma tradição) estaria então na aglutinação de elementos entre a *música erudita* – como as escalas e dissonâncias *debussystas* no caso exemplificado – e a apropriação de elementos de *músicas populares* – como é o caso da síncope, amplamente utilizada já pelos chorões, *planeiros* e demais artistas populares? Ou será que a importância desse destaque se daria justamente pelos eruditos que fundamentam suas teses baseadas na *representação* a partir de uma dialética que busca criar essas “tessituras”? Porque, no caso exemplificado, o elemento que liga a música com a sua representação é unicamente sua temática exclusiva apresentada como “Danças africanas”.

Assim como para Contier, também para Wisnik, seriam essas características que destacariam o maestro dos demais compositores. Completa essa ideia Wisnik, dizendo que

Virtuosismo como modalidade de interpretação; selvageria “característica” e refinamento debussysta como áreas de conotação implicadas na escolha estilística; conciliação da surpresa e da previsibilidade; periodicidade redundante no plano rítmico e ambiguidade harmônica: me parece que estão nessas dualidades internas os motivos que fazem as reações divididas frente às peças de Villa-Lobos, ora entre o entusiasmo e a recusa, ora entre a exaltação de sua vitalidade concomitante com a condenação dos “exageros” modernistas (WISNIK, 1983, p. 151).

Nesse sentido, Contier continua apresentando a peculiaridade de Villa-Lobos no que se refere ao seu posicionamento frente ao “abrasiliamento” da cultura musical da época. O autor aponta que, enquanto os projetos do governo brasileiro, no que tange à ideologia nacional-populista, iam ao encontro das vontades de Villa-Lobos, este “[...] organizou grandes manifestações culturais nos estádios de futebol ou em praças públicas, procurando incutir, nas massas, os ideais de trabalho, civismo e disciplina, e transformando, assim, a arte num forte canal de propaganda das realizações do governo Vargas” (CONTIER, 1988, p. IV).

E, além de seguir as ideias do modernismo dentro do projeto nacional-populista, sugere Contier que Villa-Lobos,

Nos inícios de 1931, [...] apresentou ao governo um projeto sobre a organização do ensino da música. [O projeto] defendia a oficialização da música nacional pelo Estado, que deveria proibir a entrada de música estrangeira ou, pelo menos, reduzi-la à metade. Por outro lado, reconhecia as bases europeias da música brasileira (CONTIER, 1988, p. 222).

Com essa institucionalização, podemos perceber que o projeto de Villa-Lobos corroborava com o projeto do Estado, pois “o nacionalismo modernista procurou traçar os rumos verdadeiros para a História da Música, tentando demonstrar que a partir de Villa-Lobos havia surgido um único caminho a ser trilhado pelos jovens compositores interessados na criação de uma música brasileira” (CONTIER, 1988, p. LXIX). E quem se prevaleceria disso seria o próprio compositor.



Contier aponta ainda que “a obra de Villa-Lobos recebeu fundas marcas das músicas folclóricas e popular urbana (do Rio de Janeiro) e dos autores eruditos” (CONTIER, 1988, p. 53), e que essas marcas oriundas dos costumes folclóricos populares se deram pela oportunidade de construção musical inédita. O autor afirma que

O folclore significava o atraso, o marco zero ou ponto inicial de um longo caminho a ser trilhado pelo compositor interessado na construção de uma Arte Culta [...]. A partir dessa visão de mundo, Villa-Lobos resolveu, conscientemente, abandonar as suas experimentações estéticas mais sofisticadas [...] tentando escrever canções diretamente baseadas nas fontes folclóricas. Seu objetivo era o de se aproximar definitivamente do povo brasileiro (CONTIER, 1988, p. 266).

E que, portanto, Villa-Lobos “apoiou todas as manifestações culturais populares, eruditas ou folclóricas, fundamentadas em temas nacionais, sempre visando à realização de espetáculos destinados a uma grande massa humana, por exemplo, as comemorações de 7 de setembro ou o carnaval [...]” (CONTIER, 1988, p. 300). Ou seja, a questão temática em relação às músicas manteve uma importância muito grande.

Talvez sua importância, pelas práticas apresentadas por Villa-Lobos, era maior até do que a preocupação com a discussão e aplicação da própria técnica musical. Porém, ao mesmo tempo, Contier destaca que existia um alerta sobre não tornar a construção dessa nova “verdade” histórica uma coisa muito artificial. Segundo Contier

O nacionalismo musical implicava a construção de uma nação homogênea, por um processo antropofágico intimamente associado ao inconsciente coletivo do povo. A aceitação de temas indígenas ou de origem negra poderiam pôr em risco esse critério. A excessiva utilização de um tema indígena numa determinada composição poderia levar o compositor a fazer a apologia de uma outra nação, sob um matiz fortemente romântico, e esquecer-se do princípio unificador da cultura nacional, que se caracterizava, conforme Mário como um polo aglutinador de todas as outras culturas. Por esse motivo, Mário de Andrade criticava algumas obras de Villa-Lobos centralizadas em temas indígenas (CONTIER, 1988, p. 152).

Além do mais, a ruptura completa com a tradição, segundo Contier, não agradaria às pessoas mais envolvidas com a arte em seu *status quo*, ou seja, com a fatia elitista que se desenvolvia nos entremeios orquestrais e dos teatros frequentados pelos abastados. Sobre isso, Contier assevera que

[...] parte dos músicos da orquestra e amplas facções do público amante de música erudita em São Paulo repudiaram algumas peças de Villa-Lobos, que poderiam eventualmente lembrar o homem selvagem ou primitivo [...] como a representação política de um Brasil atrasado, colonial ou agrário, num momento de intensa aceleração do processo de urbanização e de industrialização. O progresso estético-técnico da linguagem villalobiana era visto, de um lado, como o símbolo da vanguarda e da modernidade [...] e, de outro, representava para setores das elites brasileiras, que consumiam música erudita como a metáfora do atraso ou da barbárie (CONTIER, 1996, p. 110).

Talvez seja esse motivo apresentado por Contier que colocaria Villa-Lobos em destaque: ora como o modernista “antropófago” e “deglutidor” da cultura popular; ora como o vanguardista que bebe da “arte culta” europeia a fim de criar e explicar a nova arte brasileira, com a sofisticação já consolidada daquele estilo. Assim, segundo Contier, “[...] Villa-Lobos passou a simbolizar [...] a alma caridosa que uniu a intelectualidade em torno do ideário nacionalista” (CONTIER, 1988, p. 219).

Nesse sentido, faz-se premente criar um aparte na exaltação de Villa-Lobos como o representante do resgate da música regional, folclórica, popular, ou popularesca para nos atentarmos à forma que Arnaldo Contier busca explicar essa exaltação.

Por um lado, existe a afirmação da importância do estudo e reconhecimento dessa música “primitiva” e até mesmo da inserção desses temas na produção artística nacional. Mas, de outro lado – não se sabe se para, ao mesmo tempo agradar a elite, ou somente por predileções de gosto particular – exalta-se a importância de “modernizar” a música brasileira a partir dos ritmos e técnicas estrangeiras, sendo, principalmente, de raízes europeias – conforme comentado anteriormente.

Contier afirma que “em geral, esses estudiosos [Villa-Lobos, Mario de Andrade, Luciano Gallet, etc.] acreditavam que a debilidade da música do Brasil, em face da dos principais polos culturais europeus, era reflexo principalmente do atraso econômico, cultural e filosófico do país” (CONTIER, 1988, p. 02). Ou seja, eles afirmam que a música genuinamente brasileira é importante e deve ser exaltada, mas somente enquanto tema, pois a musicalidade e a técnica musical, ao que aparenta a partir da citação acima, estava muito atrasada para ser de alguma forma considerada. Ainda para corroborar com a assertiva, diz Contier que: “a utilização **de elementos da cultura negra** [grifo nosso] numa obra musical poderia representar a África, ou seja, uma outra ‘Nação’, sendo, portanto, um corpo estranho à brasilidade” (CONTIER, 2004, p. 20). Aqui questionamos duas características: primeiro, a utilização de “elementos” fragmentados de cultura; e segundo, a reboque do primeiro, essa utilização com o fim de representar e dar significação a algo.

Consequentemente, à nossa percepção, os envolvidos nesse projeto “nacionalista” tinham um imbróglio para solucionar, pois, ao mesmo tempo que haveriam de exaltar a cultura do Brasil, deveriam fazer com que sua música fosse de agrado da elite, mas que também representasse a classe de condições mais precárias, ou seja, aquilo que chamam de “povo”. Para tal empreitada, ainda que os intelectuais e músicos muitas vezes discursassem contrários às fontes internacionais, fora justamente nessas fontes que suas sedes seriam saciadas, conforme aponta Contier, quando diz que

O nacional fundamentado na cultura do povo prendeu-se, de um lado, na pesquisa das tradições não investigadas pelos intelectuais e, de outro, dialogou intensivamente com os movimentos vanguardistas europeus. A internalização de traços inovadores das linguagens europeias, como, por exemplo, a politonalidade, a polirritmia nos Choros nº 2 de H. Villa-Lobos (1924), ocorreu através de um processo antropofágico ou de deglutição desses elementos de acordo com o nacional e o universal na música (CONTIER, 2004, p. 19).

Além da inspiração formal na música europeia, havia ainda a aplicação material desta música. Mais uma vez quem nos dá essa pista é Arnaldo Contier, que demonstra dizendo que

Villa-Lobos utilizou a forma do Rondó renascentista; a flauta e clarineta em lá, instrumentos nunca utilizados pelos compositores eruditos em toda a História da Música, visando, assim, recriar novas combinações timbrísticas, muito comuns nos conjuntos dos chorões da cidade do Rio de Janeiro, nos inícios do século XX. Paralelamente, re-significou o ritmo sincopado, muito comum na música popular, procurando colorir, através de uma ideia de brasilidade, essa peça musical (CONTIER, 2004, p. 20).

Portanto, mesmo propondo uma “nova arte” que representasse as condições culturais do Brasil – ainda que o modernismo relutasse em utilizar influência estrangeira para a feitura de “arte brasileira” – “Villa-Lobos manteve-se fiel ao sistema tonal europeu, introduzindo algumas inovações técnicas, como a bitonalidade; novos recursos timbrísticos e rítmicos (a síncopa, como j, por exemplo)” (CONTIER, 1988, p. 498). Vale lembrar rapidamente que a “síncopa” já estava presente nos ritmos “populares”, conforme já sugerido a partir da análise das ideias de Wisnik.

Em relação às inspirações internacionais que Villa-Lobos teve, Contier nos impele a notar que Villa-Lobos “recebeu fortes influências de Puccini e de Richard Wagner, num primeiro momento, e de Claude Debussy e de Igor Strawinsky, numa segunda fase, o que demonstra que é praticamente impossível respeitar as barreiras nacionais” (CONTIER, 1988, p. XLV).

No entanto, também havia uma predileção acerca de suas aproximações “inspiracionais”. Ou seja, ele se colocava realmente como uma possibilidade de aglutinação do “bom gosto” – pois sua escolha era estética – já o povo não poderia ter gostos e predileções próprias, mas sim, deveria seguir o que os representantes – como ele mesmo – ditassem como sendo “boa cultura” musical. Arnaldo Contier apresenta reiteradamente as predileções estilísticas de Villa-Lobos:

[...] a sua aproximação dos autores estrangeiros, também fortemente envolvidos pelos nacionalismos de seus respectivos países, como Claude Debussy, Giacomo Puccini e Richard Wagner, acabou transformando a obra de Villa-Lobos numa espécie de síntese dos contrários quanto às instâncias estética e social: de um lado, a burguesia, a música erudita, o Romantismo, o Nacionalismo e o Impressionismo, e, de outro, os malandros, os homens pobres da cidade do Rio de Janeiro, os sambas, os maxixes, os choros (CONTIER, 1988, p. 19).

E ainda:

Villa-Lobos captava uma forte influência de C. Debussy e, por outro lado, vivenciava um cotidiano onde o primitivo era um dado cultural significativo – encontrava-se nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, em geral, muito vinculado aos chamados despossuídos ou desclassificados sociais –, de sorte que a música carnavalesca, os maxixes, os choros, o samba foram elementos decisivos na formação deste compositor (CONTIER, 1988, p. 32).

Voltamos a inferir a possível intencionalidade de Arnaldo Contier em afirmar que existia um preconceito acerca das premissas *villalobianas* no que se refere a suas inspirações, pois, dessa monta, o autor consegue aproximar o compositor de uma aura de ineditismo e peculiaridade frente às teorias de outros estudiosos – como o próprio Mario de Andrade, por exemplo.

Essa querela de “amor e ódio” entre Contier e a obra de Villa-Lobos pode ser vista resumidamente a partir da ideia posta quando o escritor afirma, ao mesmo tempo, que aquele “pode ser considerado o compositor mais significativo da tendência nacionalista durante os anos 20 e 30. Sua obra pautou-se pela influência marcante de autores dos movimentos romântico e impressionista, destacando-se Claude Debussy, Igor Strawinsky, D. Milhaud [...]” (CONTIER, 1988, p. 459-460), mas que simultaneamente “o próprio programa musical revelava o dualismo cultural desse momento histórico: de um lado, a tentativa de sacralizar a obra de Villa-Lobos como uma arte madura ou de grande valor estético e de outro, a presença francesa [...]” (CONTIER, 1988, p. 40).

Essa preocupação de Contier notadamente é um *insight* para pensar como a representatividade da História da Música Brasileira seria escrita a partir de então. Podemos pensar que a ideia era criar aproximações e concomitantes distanciamentos de acordo com ideais postos *a priori*?

Nos encaminhando ao fim deste primeiro capítulo, gostaríamos de lançar alguns questionamentos que pairarão por ora para, posteriormente, quedarem-se discutidos mais a frente neste mesmo trabalho. No fim de sua tese de livre docência, Contier afirma que

André Breton considera ser uma obra de arte apenas aquela que apresenta uma inovação ou algo voltado para o futuro. Segundo tal concepção, toda a obra do passado seria moderna, desde que ultrapassasse o tempo histórico de sua criação. E a música politicamente engajada, de fins imediatos, relacionada ao poder político, e também aquela produzida para atender ao gosto de um determinado público acabam perdendo, no decorrer dos anos, todo o significado estético. A propósito, todas as composições de Villa-Lobos de finalidade ufanista foram esquecidas ou silenciadas nos últimos anos... Para Raymond Court, toda a música engajada (de direita ou de esquerda) apresenta conotações estéticas profundamente reacionárias (CONTIER, 1988, p. 468-469).

E ainda, na análise de Contier, existe uma continuação, uma espécie de preocupação com o dever referente à história da música brasileira. Talvez esse seja o mote de todo o seu trabalho bibliográfico: traçar diretrizes a fim de criar uma “continuidade histórica” que explique o cenário atual. Em seus escritos ele insinua fortemente que sua perspectiva é a de ser a função da representação à frente da análise puramente estética, no que nos implica essa última análise:

[...] em termos da estética da recepção, o nacionalismo consolidou-se, antes, no âmbito da música essencialmente popular do que na esfera da música erudita. Daí o êxito de Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Pixinguinha, Noel Rosa, Tom Jobim, Edu Lobo, em momentos históricos posteriores, quando a questão nacional integrou-se a uma problemática social de esquerda (CONTIER, 1988, p. 397).

Portanto, seria então lançar um nome que pudesse representar a conversa entre as dicotomias como “popular e erudito”, “moderno e primitivo”, “nacional e popular” a preocupação primordial dos estudos de Arnaldo Contier? Teria ele encontrado em Heitor Villa-Lobos a pacificação das tensões, não se rendendo à ruptura total com a música erudita para privilegiar a música “folclórica”, “popular”, ou “popularesca”, conforme pregavam os ensinamentos dos futuristas, defendido por Mario de Andrade? Mas também teria encontrado no mesmo compositor a possibilidade de manter o *status quo* em relação à manutenção do gosto da elite – acostumada a ouvir as orquestras, óperas e sinfonias de matriz europeia sem a interferência definitiva da “cultura brasileira”? Se foi essa a preocupação, não seria este justamente um ato político de mudar tudo, para no fim, nada mudar? Achamos válida a reflexão, embora possamos não ter elementos que nos façam “bater o martelo”.

## 2. O CONCEITO DE MPB EM MARCOS NAPOLITANO

No segundo capítulo desta dissertação, abordaremos, sobretudo, as ideias desenvolvidas pelo professor Marcos Francisco Napolitano de Eugênio<sup>4</sup>, outro importante intelectual que trabalha com o tema da história da música brasileira. Nossa ideia é tecer uma leitura crítica de suas obras mais importantes sobre o tema, a fim de discutir suas abordagens, principalmente no tocante à possível continuidade que ele dá à análise *contieriana*.

Nesse sentido, encontramos na leitura de Arnaldo Contier – já abordada detidamente no capítulo anterior – uma citação que nos inicia nessa busca pelas possíveis semelhanças teórico-metodológicas entre ambos. Contier delimita o objetivo do grande grupo de estudo denominado História Social da Música e acreditamos encontrar nesta citação bons indícios de aproximação entre os autores. Segundo Arnaldo Daraya Contier, no seu já citado *Brasil Novo Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*,

A História Social da Música visa a questionar possíveis elos que se poderia estabelecer entre a música e as estruturas econômicas, políticas e culturais de uma formação social, num momento histórico cronologicamente determinado. Tais estudos históricos devem privilegiar as conexões entre produção artística e sua decodificação por um público específico. Além disso, devem discutir os possíveis obstáculos para a concretização de um determinado projeto estético [...]. Em síntese, a História Social da Música deve ter em mira não somente o estudo da criação artística em relação à sociedade, mas também da vida de um grupo social e da relação deste com a arte (CONTIER, 1988, p. XV-XVI).

Embora Marcos Napolitano divirja de Contier quanto ao tema e à época, ele analisa a ideia de MPB a partir de critérios semelhantes: para torná-la um conceito, relacionado a um tempo específico, uma origem e uma ideologia.

Além desses aspectos de proximidade metodológica, Napolitano aparentemente buscaria caracterizar o que é do “povo” e o que é “popular” a partir da circunscrição de uma “vanguarda” que, por sua vez, encontra-se nas elites que criticaram a ditadura militar e cuja produção musical foi amplamente veiculada na década de 1960, ou seja: sua análise colabora para fazer o povo falar por meio do militante/artista intelectualizado.

A fim de iniciar o debate, buscamos nesse primeiro momento apresentar o tema de

---

<sup>4</sup> Doutor (1999) e mestre (1994) em História Social pela Universidade de São Paulo, onde também se graduou em História (1985). Foi professor no Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (Curitiba), entre 1994 e 2004, e professor visitante do Instituto de Altos Estudos da América Latina (IHEAL) da Universidade de Paris III (2009). Atualmente, é professor de História do Brasil Independente e docente-orientador no Programa de História Social da USP. É assessor ad-hoc da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e do CNPq. Especialista no período do Brasil Republicano, com ênfase no regime militar, e na área de história da cultura, com ênfase nas relações entre história e música popular e história e cinema (Disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4798506U9>, acesso em 09 de novembro de 2016).

acordo com o desenvolvimento dos estudos de Marcos Napolitano. Primeiramente, se faz necessário fazer uma breve abordagem sobre o entendimento do autor referente às concepções políticas e estéticas sobre a música, pois esse tema estará permeado em todo o seu escrito acerca da música popular. Portanto, para tal, faremos uma apresentação de suas ideias no que tange à sua metodologia de estudo musical.

Iniciando a análise da perspectiva de Napolitano, destacamos um trecho em que aconselha o autor àquele que se propõe a estudar história da música. O autor afirma que “não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar [...], localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos” (NAPOLITANO, 2005, p. 86). Trocando em miúdos, Napolitano sugere realçar o contexto histórico da construção e disseminação da música em questão. Dando continuidade a essa ideia, o autor desenvolve que

Na verdade, os agentes e instituições formadoras do “gosto” e das possibilidades de criação e consumo musicais formam um “contexto imediato” da vida musical de uma sociedade, cujo pesquisador deve articular ao contexto histórico mais amplo, ou seja, às grandes questões (culturais, políticas, econômicas) do período estudado. Em linhas gerais, estes elementos formam uma “esfera pública” da experiência musical, definindo as bases culturais da criação, da circulação e do consumo musical (NAPOLITANO, 2005, p. 88-89).

A partir dessa abordagem, poderíamos entender que o intelectual aposta no *métier* do historiador para “peneirar” o tema e encontrar a essência da verdade histórica escondida pelos contextos e projetos escusos, que, antes da análise do “erudito autorizado”, estavam empoeiradas pela “ignorância” alheia. Para ele “o historiador deve se posicionar em relação às tradições de análise, identificando-se com algumas e rejeitando outras, mas não pode fazê-lo de uma maneira inconsciente. A leitura crítica e sistemática da bibliografia faz com que o pesquisador tenha uma consciência arguta do debate que está em jogo” (NAPOLITANO, 2005, p. 107-108).

Napolitano continua sua abordagem afirmando que

O projeto que assume a hegemonia, num determinado momento histórico, tende a determinar o que é moderno e o que é arcaico (leia-se, o que deveria ser lembrado e imitado e o que deve ser esquecido). A história, em todos os seus campos, apresenta uma sucessão assimétrica e irregular de projetos hegemônicos para cada área da vida social que dão forma a uma estrutura social também instável e de movimento e ritmo irregulares. É dentro deste princípio geral que pensamos o problema da tradição e do diálogo presente-passado na música popular. [...] este ponto nos remete à crítica e a noções que vêm norteando a reflexão da história da arte em geral, e da música em particular: evolução, “obra-prima”, “gênio” criador. Na prática artística, na esfera social da arte e na historiografia, estas categorias são fundamentais na organização da experiência e da fruição estética. Mas o historiador deve ficar atento para não reproduzi-las de maneira mecânica no seu trabalho. Na música popular, na medida em que a maioria dos pesquisadores é scholars-fans (fãs acadêmicos), esse risco é ainda

maior (NAPOLITANO, 2005, p. 91-92).

É importante apresentar o entendimento de Napolitano acerca do ofício do historiador da música no início deste capítulo para entendermos como ele vai desenvolver sua pesquisa. Um dos temas teóricos que Napolitano defende é o da análise a partir da “descontinuidade histórica”. Sobre esse tema, o autor afirma que

É preciso levar em conta aspectos descontínuos da história: a historicidade múltipla; a problematização dos valores de apreciação e das hierarquias culturais herdadas pela memória e pela tradição; a análise dos mecanismos sociológicos, a cultura política e musical de um período e sua influência no meio musical; o ambiente intelectual, as instituições de ensino e a difusão musical. O processo histórico tende a ser mais complexo do que o vício positivista de sucessão linear de “datas-fatos-personagens”, ou mesmo visão determinista de um tipo de marxismo que vê a cultura como um “reflexo” da realidade “mais real” (econômica e política) (NAPOLITANO, 2005, p. 92).

Uma característica elementar desta análise sob a ótica da descontinuidade estaria na problematização da música popular “a partir de várias perspectivas, de maneira a analisar ‘como’ se articulam na canção – musical e poeticamente – as tradições, identidades e ideologias que a definem, para além das implicações estéticas mais abstratas, como um objeto sociocultural complexo e multifacetado” (DONAS *apud* NAPOLITANO, 2005, p. 77), pois, para Napolitano

[...] não se pode mais reproduzir certos vícios de abordagem da música popular, sob o risco de não ser integrado ao debate nacional e internacional. Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”. [...] outro vício comum da história tradicional, qual seja, um certo viés evolucionista para pensar a cultura e a arte, é totalmente descartado neste livro. Minha perspectiva aponta para a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica (NAPOLITANO, 2005, p. 08).

Ao tratar da autonomia do ouvinte frente à estética, o autor acredita que essa possa ocorrer, porém, destaca a diferença das competências entre esses atores de acordo com suas experiências subjetivas, conforme demonstram as passagens a seguir:

Mesmo sem conhecimento técnico, o ouvinte de música popular possui dispositivos, alguns inconscientes, para dialogar com a música. É óbvio que nem todos os ouvintes dialogam da mesma maneira nem com a mesma competência. Estes dispositivos, verdadeiras competências, não são apenas fruto da subjetividade do ouvinte diante da experiência musical, mas também sofrem da implicação de ambientes socioculturais, valores e expectativas político-ideológicas, situações específicas de audição, repertórios culturais socialmente dados. O diálogo-decodificação-apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou só pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, dos dois parâmetros básicos e de todos os elementos que formam a canção (NAPOLITANO, 2005, p. 81)

Para Napolitano, o ouvinte comum tem a capacidade de fruir da canção, mas, conforme



indicado na citação acima, estaria subordinado a situações alheias à música, como sua condição sociológica, sua posição político-partidária, entre outros fatores. Em continuidade a essa característica, Napolitano sugere que exista um tipo de ouvinte “especializado”, que seria o compositor, ou o músico. Segundo o autor

Um compositor ou músico profissional é, em certa medida, um ouvinte, e sua “escuta musical” é fundamental para a sua própria criação musical. Por outro lado, os “ouvintes” não constituem um bloco coeso, uma massa de teleguiados (como quer a vertente adorniana) nem um agrupamento caótico de indivíduos irreduzíveis em seu gosto e sensibilidade (como quer a vertente relativista/culturalista). O ouvinte opera num espaço de liberdade mas que é constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais (NAPOLITANO, 2005, p. 82).

Essa discussão referente aos “modelos” de ouvintes e “modelos” de artistas nos remete a outra característica da teoria analítica de Napolitano: a questão da arte *militante* e da arte *engajada*. Para Napolitano, “[...] a relação entre arte e política pode se apresentar sob dois aspectos básicos: como arte ligada e a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído; ou como arte engajada que critica esse mesmo poder e uma dada ordem vigente, [...]” (NAPOLITANO, 2011, p. 26).

Segundo o autor, a arte *militante* “[...] procura mobilizar as consciências e as paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões” e a arte *engajada* “de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela” (NAPOLITANO, 2011, p. 29). Napolitano continua sua explicação distintiva, asseverando que

Assim, a arte militante *parte* da política para atuar na tríade “agitação-propaganda-protesto”, [...] enquanto a arte engajada *chega* na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo. Em ambas vertentes, o problema da autonomia de arte (dimensão espiritual) e da linguagem (dimensão formal) está colocado como desafio, não apenas para o artista que produziu a obra, mas também para o crítico e o pesquisador que se debruçam sobre ela (NAPOLITANO, 2011, p. 29).

Nesse plano, o autor demonstra a importância do intelectual especializado que vai deglutir os anseios sociais por meio de suas técnicas e poesia. Segundo Marcos Napolitano “[...] ao discutirmos ‘arte engajada’, estaremos tangenciando categorias correlatas como o papel do intelectual e do ‘artista-intelectual’ (ou seja, daquele que produz uma reflexão sobre a sua poética), bem como a relação entre linguagem artística e valores políticos” (NAPOLITANO, 2011, p. 26). Sua inspiração para essa perspectiva vem, sobretudo, dos intelectuais franceses, como o próprio autor afirma quando diz que “a tradição acadêmica francesa tende a plasmar o

conceito moderno de ‘intelectual’ à própria ideia de engajamento, à medida que o intelectual é definido como aquele que coloca sua palavra ‘lítero-jornalística’ a serviço de causas humanistas, republicanas e progressistas” (NAPOLITANO, 2011, p 27). Portanto, de acordo com a tradição apresentada pelo autor, ser engajado é condição *sine qua non* do intelectual.

Napolitano se aproxima de ideias de outros intelectuais quando faz essa classificação do termo “engajamento”. É no francês Jean-Paul Sartre que o autor encontra sua conceituação. Segundo Marcos Napolitano

O termo *engagé* (“comprometido”) revela a verve polemista e agressiva que o artista-intelectual deve assumir para realizar a liberdade do mundo. [...] O escritor e filósofo Jean-Paul Sartre foi um dos formuladores do conceito clássico de engajamento. [...] ele afirmava que o “verdadeiro” intelectual é aquele que também se ocupa da política, sobretudo as questões da “grande política” que definem os destinos das coletividades (NAPOLITANO, 2011, p. 28).

Continua asseverando que

O conceito *sartriano* de engajamento, cuja definição tão estrita deve ser problematizada, parte da ideia de colocar a palavra a serviço de uma causa. [...] o que importa para Sartre é como um intelectual bem intencionado coloca sua atividade a serviço de uma causa pública. O caminho, para ele, só poderia ser o da palavra, e mais especificamente, o da prosa. Nas palavras do autor: “não se pintam significados, não se transformam significados em música, sendo assim, quem ousaria exigir do pintor e do músico que se engajem? (...) o escritor, ao contrário, lida com significados (...) o prosador se utiliza das palavras” (SARTRE) (NAPOLITANO, 2011, p. 28).

Em relação a aplicação desse estudo sobre o *engajamento*, como abordagem introdutória, podemos apresentar a opinião inicial de Napolitano acerca da arte engajada no Brasil. Segundo ele

Até bem pouco tempo, [...] no Brasil, havia certa dificuldade em analisar o engajamento das vanguardas, a não ser pelo signo da ruptura estética e da abertura comportamental, antítese de um conceito clássico de engajamento (que numa visão estreita, deve privilegiar apenas a continuidade estética e a crítica político-ideológica). O lugar e o papel das vanguardas ditas “formalistas” na tradição da arte engajada, ainda está por ser revisado, superando dicotomias analíticas tão enraizadas na historiografia da cultura como “forma” versus “conteúdo”, “nacionalismo” versus “internacionalismo”, “expressão” versus “comunicação” (NAPOLITANO, 2011, p. 43).

Depois de apresentarmos concisamente seu entendimento entre *música e política* – tema que será abordado em cada subcapítulo a seguir – gostaríamos de introduzir, a partir de agora, as bases intelectuais que Marcos Napolitano utiliza para discutir o surgimento da *música popular* universal. Faremos isso também no intuito de, posteriormente, voltar a essas bases para desenvolver a leitura e explanação referente à análise de Napolitano à situação da história da *música popular brasileira*.

Sobre o tema da *música popular* universal, Napolitano assevera que

[...] na medida em que a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os seus

estratos mais populares, não obedecia a um padrão étnico unicamente de origem europeia (com a grande descendência de grupos negros e indígenas), novas formas musicais foram desenvolvidas, muitas vezes criadas a partir da tradição de povos não-europeus. Alguns dos “gêneros” musicais mais influentes do século XX podem ser analisados sob este prisma: o *jazz* norte-americano, o *son* e a *rumba* cubana, o samba brasileiro, são produtos diretos dos afro-americanos que incorporaram paulatinamente formas e técnicas musicais europeias. A *cuenca* chilena, por exemplo, era produto da assimilação de formas musicais indígenas. Já o *bolero* mexicano e o *tango* argentino são sínteses originais de várias formas europeias (ibéricas), como a *habanera* (NAPOLITANO, 2005, p. 17-18).

Para Napolitano, a partir dessa nova conjuntura político-social, aliada com os novos aspectos sociológicos dessa nova população – que propiciou também novas formas de execução das músicas – foi que o termo “*música popular*” começou a ser utilizado. Segundo o autor, essa nova forma musical foi possível a partir de “três formas básicas de experiência musical moderna – a audiência/execução isolada, o espetáculo dramático-musical e as reuniões de dança” (NAPOLITANO, 2005, p. 15).

Ainda segundo Napolitano, essa “nova música” teve papel ímpar a partir do início do século XX para a constituição do imaginário do “nacional” e do “popular” nos países em que se desenvolveram. Sobre isso, o historiador diz que “o campo musical popular desenvolvido nas Américas apontou para uma outra síntese cultural e [...] consolidou formas musicais vigorosas e fundamentais para a expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas” (NAPOLITANO, 2005, p. 18).

A partir dessa constatação, o autor nos chama a atenção para a resistência causada quando a “música popular” começou a “incomodar” a tradição da música erudita, chamando a atenção de músicos – muitos ligados diretamente à batuta – e de intelectuais que passaram a estudar e executar tais canções. Napolitano explica que, desde sua gênese, a música popular riscou uma possível cisão com o tradicional erudito. Marcos Napolitano entende que

[...] o que se chama de “música popular” emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas. A questão da música popular deve ser entendida e analisada dentro do campo musical como um todo, vista como uma tendência ativa (e não derivada e menor) deste campo (MIDDLETON, *apud* NAPOLITANO, 2005, p.14).

Porém, ainda que haja essa distinção metodológica, Marcos Napolitano sugere que “as relações entre música popular e história, assim como a história da música popular no Ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias ‘erudito’ *versus* ‘popular’” (NAPOLITANO, 2005, p. 12). Ademais, que os estudiosos desse tema devem “buscar a superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas [...] não para ‘elear’ e ‘defender’ a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias

e dinâmicas na definição de uma e outra, conforme a realidade histórica e social em questão” (NAPOLITANO, 2005, p. 14).

Napolitano defende a abordagem acima, pois acredita que

Essa linha histórica [...] é muito panorâmica e linear e deve ser repensada antes de ser aplicada em realidades diferenciadas, como a América Latina. Neste continente, as transculturações e as diversas temporalidades históricas em jogo na formação das sociedades nacionais [...], formando complexos culturais híbridos [...], não permitem análises excessivamente lineares, tomadas do modelo histórico europeu (NAPOLITANO, 2005, p. 13-14).

Em relação ao estudo da música popular no Brasil, o autor acredita que a delimitação dicotômica entre os “*gêneros*” musicais auxiliou no entendimento e sedimentação do projeto “*nacional-popular*”, conforme já apresentado e discutido no capítulo anterior. Sobre o assunto, afirma Napolitano que

[...] a cristalização de uma linguagem de gêneros musicais reconhecíveis foi fundamental na avaliação de quais eram as canções e as práticas musicais que expressavam a brasilidade idealizada, debate importante a partir dos anos 1920. Ao contrário das formas eruditas, vistas como universais, os gêneros populares deveriam enraizar-se em tradições nacionais, com nomenclaturas arbitrárias que nem sempre correspondiam ao efetivo material sonoro presente nas obras (NAPOLITANO, 2007, p. 10).

Napolitano sugere ainda que as músicas populares do Brasil seriam práticas e discursos que contariam com a memória e com a história para articulações ideológicas “como se fossem expressão de ‘tempos fortes’ e ‘tempos fracos’ da história. [...] aberto e imprevisível, sujeito a revisões ideológicas, reavaliações estéticas e novas configurações de passado e futuro” (NAPOLITANO, 2007, p. 07).

Aparentemente essas análises metodológicas são pertinentes, pois há nuances nos escritos de Napolitano, ora destacando a *universalidade* da música popular do Brasil, ora analisando-a de um local mais específico. Sobre as influências *internacionais*, o autor afirma que

Antes de inventarem a palavra “globalização”, nossa música já era globalizada. Antes de inventarem o termo “multiculturalismo”, nossas canções já falavam de todas as culturas, todos os mundos que formam os brasis. Antes de existir o “primeiro mundo”, já éramos musicalmente modernos. Além disso, nossa música foi o território de encontros e fusões entre o local, o nacional e o cosmopolita; entre a diversão, a política e a arte; entre o batuque mais ancestral e a poesia mais culta (NAPOLITANO, 2005, p. 109).

Frente a essa tendência “*globalizada*” da música, Napolitano demonstra a importância de traçar a persecução de um significado estrito sobre “brasilidade” através da música, conforme demonstrado na citação a seguir:

Na medida em que se afirmava o nacional-populismo como forma de articular as elites e as classes populares, a folclorização do conceito de povo se afirmava como uma das formas de negar as tensões sociais que acompanhavam o processo de modernização

capitalista e se contrapor ao temor da perda de identidade e da diluição da nação numa modernidade conduzida a partir do exterior. A tendência de criticar a modernização, a urbanização sem freios e a suposta perda de referência da identidade nacional estava na base das elites nacionalistas que procuravam agir de duas formas diferentes: a) elaborar uma pedagogia cívico-cultural para as classes populares, disseminando valores idealizados de “brasilidade” orgânica e autêntica; b) estimular uma reforma cultural da própria elite, que deveria aprender a falar a “língua do povo” para melhor conduzi-lo nos caminhos da História (NAPOLITANO, 2005, p. 59).

Porém, ao mesmo tempo, notamos que a discussão sobre música popular no Brasil, pelo menos até meados do século XX, concentrar-se-ia em uma espacialidade bem delimitada, como o próprio autor deixa claro quando demonstra que “até os anos 50 do século XX, o Rio de Janeiro foi o ponto de encontro de materiais e estilos musicais diversos, além de sediar boa parte das agências econômicas responsáveis pela formatação e distribuição do produto musical” [...] (NAPOLITANO, 2005, p. 40).

O autor não nega a influência da música “brasileira” oriunda de outras regiões, senão do Rio de Janeiro, no entanto, ao mesmo tempo demonstra as ressalvas para a coexistência dessa música:

Houve uma febre de música e tipos regionais, uma onda “sertaneja” de salão que tomou conta da capital federal, estimulada pelo nacionalismo ufanista da Primeira República, cuja marca maior era o auto-elogio das grandezas naturais e diversidades humanas do Brasil. Portanto, o elitismo dos bacharéis não era totalmente avesso à cultura popular, **desde que ela se mantivesse dentro de certos limites de decoro e limitada à esfera do lazer** (grifo nosso). A busca do típico, elo entre a região e a nação, conduzia a generalizações e caricaturas dos tipos populares brasileiros (NAPOLITANO, 2007, p. 21-22).

Portanto, a música popular do Brasil teve inspiração em várias vertentes “nacionais” e internacionais. Então, poderia sua *gênese*, desenvolvimento, aglutinação, distribuição, significação e sedimentação ter um local específico? Ou seja, podemos depreender um estudo geral da música popular (brasileira) a partir das ideias de Marcos Napolitano, ou o autor privilegia, em sua análise, um determinado tipo de música “popular” no Brasil?

## 2.1 Gênese da música popular no Brasil

Seguindo as ideias apresentadas pelo historiador Marcos Napolitano, vamos apresentar a partir deste ponto a *gênese* da discussão acerca da música popular no Brasil. Para o autor “a música popular [...] é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas” (NAPOLITANO, 2007, p. 05). Portanto, seguindo tal raciocínio, só foi possível conceber a música popular a partir de vários fatores socioeconômicos – aspecto condicionante à história da música, já apresentado e discutido anteriormente.

Além das questões sociológicas, o autor apresenta também características *formais* que

a música popular deveria conter – aglutinados com os aspectos sociais – para receber seu *status*. Segundo o historiador, a música popular – sobretudo a “canção” – “[...] é um produto do século XX. Ao menos sua forma ‘fonográfica’, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca da excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou de alegria...)” (NAPOLITANO, 2005, p. 11). Essas características não permitem questionar esse engessamento genérico no tocante à classificação musical. Parece um *check-list* para enquadrar a música deleitada a uma determinada prateleira.

A respeito dessas classificações apriorísticas, Napolitano afirma que, na historiografia da música popular do Brasil, existiria muita análise que demandaria maiores aprofundamentos. Segundo as ideias do historiador, a música popular tem uma “[...] tradição que se consagrou junto à audiência popular, à crítica e a boa parte da intelectualidade letrada. Uma tradição que tem muito de ‘tradição inventada’, mas nem por isso menos enraizada nos corações e nas mentes” (NAPOLITANO, 2007, p. 05-06).

Quais seriam as razões para se padronizar uma discussão sobre um tema essencialmente “livre” como a fruição artística das músicas? Além disso, se existissem razões para tal, teria alguém *competência* para fazê-lo? Marcos Napolitano sugere que

[...] a música popular era fonte inspiradora da nacionalidade, desde que ancorada no passado da cultura popular oral, material rico e bruto a ser lapidado pelo mundo erudito. Este, inclusive, era o sentido forte de “música popular” considerada de boa qualidade, por ocasião da campanha “Reagir”, lançada por Luciano Gallet na prestigiada revista Weco, em 1930. A campanha tentava, mediante um debate público entre intelectuais e profissionais do disco e do rádio, organizar uma hierarquia de gosto na música popular, diferenciando a música popular que deveria ser protegida e disseminada nas rádios de músicas que eram consideradas de baixa qualidade e ameaças à “nacionalidade musical” (NAPOLITANO, 2007, p. 41).

Em consequência dessa vontade intelectual de descobrir uma aglutinação cultural a partir da escolha dos ritmos e temas “verdadeiramente populares”, se iniciaria uma “nova história” da música popular, que privilegiaria o estudo “linear” e “evolutivo” – tema que será retomado posteriormente. Com essa eleição sobre “o significado de ser brasileiro”, coseram-se temas, posições políticas e ritmos a fim de conceituar a música popular do Brasil, conforme nos explica Napolitano:

Esse alinhavo passa por três “gêneros”, entendidos aqui como um conjunto de eventos musicais, articulados por convenções culturais que envolvem determinada “comunidade musical” (artistas, produtores, audiência e crítica): samba, bossa nova e MPB (a “Música Popular Brasileira” como expressão diferenciada de outras tradições populares). [...] Mas o fato é que, entre os anos de 1930 e 1960, esses três gêneros musicais formaram a espinha dorsal da ideia de música popular brasileira, que nunca foi tão rígida a ponto de sufocar as novidades e as contribuições de outros gêneros, regionais ou estrangeiros (NAPOLITANO, 2007, p. 06).

A fim de entendermos como foi a construção da história da música popular no Brasil,

faz-se imprescindível abordarmos a elaboração do samba como gênero primeiro de identificação cultural e “*abrasiliamento*”. Essa preocupação perpassaria a esfera pública da política nacional – vide a “legalização” mais tarde do Carnaval e das Escolas de Samba –, mas abordaria também uma preocupação nacionalista, haja vista que mundialmente vários países estavam buscando sua identidade nacional.

No caso da música popular no Brasil, esse nacionalismo, segundo Napolitano, “correspondia a uma estratégia de buscar reconhecimento do samba como paradigma de música popular de ‘bom gosto’, símbolo e síntese da brasilidade musical” e essa persecução foi “desenvolvida tanto por jornalistas entusiastas do Carnaval e da música popular como pelos próprios sambistas, principalmente aqueles ligados às escolas [de samba]” (NAPOLITANO, 2007, p. 38).

Como o Brasil passava por um momento político muito delicado desde 1930 – década importante para a discussão do samba – buscou-se uma *conceitualização* certa do que seria esse gênero musical, que seria responsável por traduzir a “cultura brasileira”. No entanto, vários ensaios intelectuais e canções foram feitos no intuito de “descobrir” o que era, teórica e formalmente, o samba.

O historiador Marcos Napolitano analisa esse movimento e afirma que “ao longo dos anos 20, o ‘samba’ oscilava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha. A polêmica entre Donga e Ismael Silva, na definição do que seria e do que não seria samba, revela o quanto o gênero não nasceu estruturalmente definido, sendo construído e ressignificado [...]” (NAPOLITANO, 2005, p. 50). E essa oscilação conceitual se dava também por uma espécie de censura moral pela busca de uma certa purificação de tudo o que o samba pudesse significar, visto que “[...] o maxixe foi um dos gêneros matrizes do samba, este sim um paradigma musical de um Brasil mestiço [...], marcando o início de um processo de desrecalque, agora apologético, que constituiu a imagem de um país moderno erigido sobre os escombros da escravidão” (NAPOLITANO, 2007, p. 13-14).

Outro ritmo que inspirou o samba, segundo Napolitano, foi o choro – gênero, inclusive, que recebeu láureas de Heitor Villa-Lobos. Para Marcos Napolitano

O choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncopa que deslocava a acentuação rítmica “quadrada”, dando-lhe um toque sensual e até jocoso (NAPOLITANO, 2005, p. 45).

Embora o samba tenha se tornado o preferido dentro da tradição historiográfica brasileira, para alguns nacionalistas da época “[...] o choro, [...] dadas sua antiguidade e sua

relativa independência dos influxos do mercado, é que representava o verdadeiro eixo da tradição musical brasileira” (NAPOLITANO, 2007, p. 62).

Na historiografia da música brasileira, portanto, encontramos várias correntes ideológicas. Algumas retomam gêneros precedentes ao samba e lhes dão maior importância na formação da tão buscada homogeneidade cultural do Brasil. Homogeneidade essa que dificilmente será encontrada, não importando a corrente que se siga, pois, “a música brasileira moderna é, em parte, o produto desta apropriação e desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. Não houve, na verdade, a apropriação de um material ‘puro’ e ‘autêntico’ como querem alguns críticos” (NAPOLITANO, 2005, p. 48).

Em dissonância a essa heterogeneidade, o samba quedaria firmemente como gênero presente inclusive no imaginário acerca da origem da canção brasileira. Portanto, percebemos ser importante apresentar aqui sua sedimentação como “*sócio fundador*” da música popular brasileira.

É interessante apontar, também, que as análises dos surgimentos dos gêneros musicais sempre se remetem a lugares, tempos e condições sociológicas para explicá-los. Nos trabalhos de Napolitano, percebemos movimento semelhante. Em relação ao samba, o historiador explica seu surgimento dizendo que

Nos depoimentos dos “pais fundadores” da moderna música brasileira [...] uma referência, já conhecida pelas crônicas, consagrava-se definitivamente como a grande usina sonora do Rio de Janeiro no início do século XX: a Casa da Tia Ciata. [...] quase sempre assistidas por políticos e intelectuais brancos. Misto de sarau decoroso, roda de samba e batuque de terreiro, as festas da Casa da Tia Ciata proporcionavam um encontro, no tempo e no espaço, que fundia a tradição das modinhas, as rezas e sons das senzalas com as novidades musicais do Rio de Janeiro. [...] Não importa. Talvez o monumento mais fiel ao samba, além das próprias músicas, sejam as “pedras pisadas” sobre as quais “sambaram nossos ancestrais” (NAPOLITANO, 2007, p. 18-19).

A presença da explicação sociológica é muito importante para a análise de Napolitano, pois ele continua sua explicação acerca da catalisação do samba, defendendo que “a experiência social e musical do samba [...], remete-nos a uma vivência coletiva, comunitária, e a um atavismo étnico, cujas origens encontram-se na experiência da senzala, mas também se projeta sobre a modernidade urbana e a sociedade capitalista” (NAPOLITANO, 2007, p. 21).

Noutra monta, percebe-se que a contextualização sociológica também tem uma serventia prática muito importante para o autor, pois, a partir dela – assim como fez Contier enaltecendo Villa-Lobos, embora a partir de outras referências teórico-metodológicas – Napolitano sugere artistas representantes que “simplificam” a relação do gênero com seus significados.

Em relação a esta etapa do estudo do samba, o historiador Marcos Napolitano lança



alguns nomes de representantes que, segundo ele, inauguraram linhas diversas dentro do próprio samba. Linhas essas que, em outros momentos do estudo da música popular brasileira, voltarão com outros artistas continuadores, seguindo uma abordagem linear.

Dois nomes “principais” da origem do samba “purificado”, portanto, seriam, segundo Napolitano, Noel Rosa e Ismael Silva. Para o autor “os dois compositores foram considerados os fundadores das duas vertentes modernas do samba carioca – o ‘samba do asfalto’ – (mais cadenciado e melódico) e o ‘samba de morro’ (mais rápido e acentuado)” (NAPOLITANO, 2005, p. 52).

O autor demonstra essa sua tendência à linearidade quando continua sua análise, afirmando que

Noel abriu o gênero “samba” para novas apropriações musicais e poéticas, operadas posteriormente por Ary Barroso, Dorival Caymmi e Chico Buarque de Holanda, entre outros. Ismael influenciou um outro tipo de trajetória do samba, gerando nomes como Wilson Batista, Ataulfo Alves, Geraldo Pereira, Martinho da Vila, Paulinho da Viola. Obviamente, estas divisões são meramente didáticas para facilitar a abordagem inicial do problema. Na prática, é muito difícil situar os músicos neste ou naquele gênero, de forma rígida e definitiva (NAPOLITANO, 2005, p. 52).

Percebe-se uma sofisticação aqui pois, embora haja uma eleição de representantes, mantém-se aberta a possibilidade de inclusão de outros, conforme se percebe na citação a seguir:

Outros músicos e compositores também passaram a ser revalorizados: Pixinguinha e os músicos ligados ao choro e ao primeiro momento do samba, bem como a linhagem dos “bambas do Estácio” (Ismael Silva, Bide, Marçal, Ataulfo Alves, Wilson Batista). Para os “folcloristas da música popular urbana”, a música popular carioca, produzida nas três primeiras décadas do século XX, trazia a marca de uma autenticidade cultural, verdadeira reserva da nacionalidade e da identidade popular urbana que, na visão deles, era ameaçada pelo artificialismo comercial e pelos gêneros híbridos que dominavam o rádio (boleros, sambas jazzificados, rumbas e marchas carnavalescas de fácil aceitação popular) (NAPOLITANO, 2005, p. 58).

A partir dessa tentativa de pacificação acadêmica do gênero samba como representante daquela intrínseca brasilidade, buscou-se sua assimilação e distribuição. Para Napolitano “[...] o samba [...] permitiu que a elite moderna mergulhasse na cultura popular urbana, afastando-se das formas ritualizadas e solenes que pautavam a assimilação popular”, mas que ainda também ocorria aqui e ali o inverso, ou seja “as classes populares mestiças também absorviam elementos da cultura de elite branca, suas formas poéticas e musicais, filtradas por outras tradições culturais e por outras técnicas de execução e performance” (NAPOLITANO, 2007, p. 22).

Nesse sentido, além do gênero samba ser, segundo o historiador, a força aglutinadora desses intercâmbios, as “revoluções” técnica e cultural catalisaram essas mudanças. Temos como exemplo citado pelo autor “[...] a gravação elétrica, o cinema falado e o rádio [que] mudarão a história e as formas de consumo da música popular na década de 1930, cujo epicentro

passará pelo samba” (NAPOLITANO, 2007, p. 21).

Napolitano, sobre a “*circularidade cultural*” que o samba proporcionou, assevera que “desse encontro [...] provocado e estimulado por uma nova elite cultural [...] nascerá a grande tradição do samba, sinônimo de música nacional e popular. Esse encontro mudará para sempre o sentido cultural e estético da canção brasileira, e nem sempre terá o apoio do restante da família” (NAPOLITANO, 2007, p. 22).

Quando o autor fala “desse encontro”, está se referindo ao encontro da “cultura popular”, ou seja, do “povo” em geral, com a “elite”. A partir da citação, percebemos que o autor defende a ideia de que a cultura do samba passou pelo endosso da elite política e intelectual para ser levada a sério enquanto representação da cultura brasileira. Esse endosso foi parcial, inclusive, pois passou por vários movimentos de mudanças – até mesmo “higienistas”.

O movimento de adequação do gênero era ambíguo, empregado tanto por ideias de grupos políticos da direita, quanto de grupos políticos da esquerda, conforme corrobora Napolitano, afirmando que “requerido à esquerda e à direita, o samba era visto ora como expressão da ‘autêntica alma nacional’, ora como veículo da ‘consciência de classe’, imbuído de tarefas culturais nobres e solenes” (NAPOLITANO, 2007, p. 57). No entanto, o samba “genuíno” e independente não estava pronto para significar a cultura brasileira. De acordo com essas aplicações metodológicas, ele ainda deveria ser lapidado, pois faria parte de “[...] um processo de reconhecimento muito peculiar [...] e teria impacto significativo na construção da tradição e na forma pela qual as elites letradas se relacionariam com a música popular no Brasil” (NAPOLITANO, 2007, p. 44). Essa parecia ser a preocupação dos “formadores de opinião” – intelectuais envolvidos com o tema – da época, mas também nos dá pistas importantes acerca dos rumos da historiografia da música popular brasileira.

Nessa monta, segundo o próprio Napolitano, é esse movimento que oxigenava os debates acerca da eleição dos cânones da música. De um lado, o da direita, “o samba deveria ser higienizado e disciplinado. [E] para os setores mais progressistas, sua autenticidade era o mais importante, portanto o samba bom era justamente o samba de morro. Esse debate reaparecerá nos anos 1960, em torno das matrizes musicais que deveriam fundamentar a ‘moderna’ MPB” (NAPOLITANO, 2007, p. 44).

É interessante perceber também o movimento de afastamento e sequente aproximação no estudo sobre a tradição do samba, que Napolitano traz na citação a seguir:

A maior parte dos detratores do samba lembrava não apenas o ar malandro e cafajeste de muitas letras, mas, sobretudo, as raízes africanas do gênero, por si vistas como um problema para um país que sonhava em ser a Europa nos trópicos. No final dos anos

1930, incrementou-se o debate sobre o que fazer com o samba, realidade comercial nas rádios e música preferida pelas massas, no sentido de transformá-lo em instrumento de educação cívica e assumi-lo como expressão da nacionalidade. Os intelectuais, grosso modo, parte dos jornalistas e da burocracia da cultura oscilavam entre a higienização do samba e a sua negação pura e simples (NAPOLITANO, 2007, p. 41).

No caso dos sambas, Marcos Napolitano cita alguns nomes que poderiam ser tomados como representação de cada “estilo” do samba – como já anteriormente comentado sobre os casos de Ismael Silva e Noel Rosa. Inclusive, sobre esse último, o historiador complementa dizendo que “Noel não apenas ressitua o ‘lugar do samba’, rompendo sua geografia étnica tradicional – o morro –, mas também problematizava a felicidade do malandro” (NAPOLITANO, 2007, p. 51) e que ainda “na feliz expressão de Hermano Vianna: ‘Noel não caiu no gosto das massas. Inventou-o’” (NAPOLITANO, 2007, p. 25).

Ou seja, revelava o “espírito” do projeto de homogeneização social, pois, possivelmente, essas escolhas são feitas para corroborar com a ideia de criação de uma história específica da música, lançando mão a olhares também específicos no que se refere à metodologia aplicada. Se “a partir dos anos 1930, o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a ‘significar’ a própria ideia de brasilidade” (NAPOLITANO, 2007, p. 23), cabe-nos questionar: qual “brasilidade” seria essa?

Junto com essa discussão sobre a melhor representação do samba no Brasil, estava também a de melhor representação externa da cultura brasileira. Talvez esse seria também um importante aspecto na análise de Napolitano sobre a música brasileira, pois ele expõe essa preocupação quando aponta que

Paralelamente à consagração do samba como gênero “brasileiro”, o foxtrote norte-americano e o tango argentino também faziam grande sucesso ao longo dos anos 1920 e 1930. Neste contexto, a ação dos sambistas “intelectualizados” de classe média [...] manifestava dois tipos de preocupação: 1) com a presença estrangeira na música e na cultura brasileira, sobretudo após a consolidação do cinema sonoro, a partir de 1932; e 2) com a associação imediata e preconceituosa entre samba e malandragem, preocupados com a ampliação e o circuito de audiência do samba (NAPOLITANO, 2007, p. 25).

A reboque dessas preocupações com as influências externas, vem a afirmação do gênero como sendo um sucesso ideológico e tradutor da cultura brasileira. Marcos Napolitano faz uma síntese, expondo que o objetivo teria sido alcançado, tanto no que se refere à aglutinação e reconhecimento da cultura brasileira para os brasileiros, quanto no modo pelo qual o projeto de *afirmação* do samba teria obtido êxito, “explicando” para o mundo o que era o Brasil a partir de seus costumes – sobretudo musicais:

Em resumo, entre 1916 e 1933, o samba deixou de ser uma música étnica, para integrar um modelo de ser ancorado na modernidade e na centralidade urbana, sinônimo de um jeito carioca de ser. Dada a influência cultural e comercial da capital do país, o

samba deixou de ser apenas carioca, para se tornar “brasileiro”, “nossa parte na sinfonia mundial”. Ainda assim, não cessaram as perseguições policiais e as inúmeras vozes que viam no samba e no mundo dos sambistas a expressão do atraso e da ignorância nacionais. O Carnaval se expandia, a partir das escolas de samba, o mercado musical adotava o gênero cada vez mais, mas ainda faltava muito para o samba – e, por extensão, para a música popular – ser reconhecido como monumento da cultura brasileira pelas elites letradas (NAPOLITANO, 2007, p. 31).

As amarrações metodológicas seriam efetuadas com cuidado para criar uma ideia de completude histórica, dando a impressão de que, primeiro, existe uma verdade acerca da história “tradicional” e, segundo, que essa verdade nasce da interpretação de alguns autores. Nesse sentido, o debate não se fortifica, porque as mesmas perspectivas levarão à mesma análise, mudando somente o nome dos “atores principais”.

No caso do período da análise do samba, poderíamos levantar a hipótese de que o panorama de pesquisa é muito parecido com o que se deu quando Contier estudava e discutia a obra de Villa-Lobos, ou seja, dentro de um contexto sociológico específico. Senão vejamos o que Napolitano destaca:

Já naquela época [os anos de 1930], as discussões sobre a música popular se pautaram ora pela busca de uma “raiz” social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma musical universalizante (a nação brasileira), base de suas linhas mestras do debate historiográfico que atravessou o século (NAPOLITANO, 2006, p. 136).

E ainda que

Estes [...] momentos históricos também têm uma outra característica comum: a produção de novos valores estéticos, culturais e ideológicos para julgar e avaliar a música popular, dentro do sistema cultural brasileiro como um todo. Eles traduzem o crescente interesse de uma “classe média com aspirações modernizantes” (BEHAGUE, 1973) pela cultura popular urbana. Sobretudo entre 1930/60, assistimos ao auge de uma cultura nacional popular, com implicações não só estéticas, mas também ideológicas (NAPOLITANO, 2005, p. 48).

É muito importante para essa discussão apresentar os entendimentos e amarrações ideológicas que Napolitano faz, porque se faz premente para entendermos o ponto de vista de toda a sua análise sobre a música no Brasil, desde os primeiros movimentos de reconhecimento do gênero do *samba* como sinônimo de cultura brasileira, até a música dos movimentos após a *conceitualização* da MPB – tema que abordaremos mais à frente.

A passagem a seguir demonstra a ideia de que havia especialistas que explicariam os sentidos dados nas tensões desses encontros culturais – mais uma vez, chamando nossa atenção para a ideia de *circularidade* apresentada pelo conceito do *singular-plural* de Bakhtin, apresentado no capítulo anterior – que serão responsáveis, segundo o autor, de desvelar a verdade dos movimentos musicais do Brasil:

O encontro sociocultural que está na base da tradição de nossa música popular não acarretou, de modo inevitável, distribuição igualitária das oportunidades e benesses geradas pelo produto musical. Em que pesem as vicissitudes da afirmação cultural do samba, o encontro sociocultural que está na sua formatação como gênero urbano

marcou a agenda da modernidade brasileira, e representava um duplo movimento: por um lado, das elites e das camadas médias escolarizadas, em processo de afirmação de valores nacionalistas, em busca das “forças primitivas” da nação; por outro lado, das classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social. Esse “encontro” seria impossível sem a ação dos mediadores, definidos como “narradores que se somam às fontes fonográficas para construção de uma experiência e memória”. Nesse sentido, a mediação foi “um vetor fulcral que está no cerne da ‘invenção’ da moderna música popular brasileira”, prática que não esteve isenta de tensões, “encontros e desencontros construtivos” (NAPOLITANO, 2007, p. 27).

Esses grupos de poder que buscariam contar a “verdadeira” versão da história da música brasileira e estariam diretamente ligados a questões político-ideológicas. Inferimos, sobretudo – mas não somente – acerca da música de protesto da década de 1960 em diante, que a ideologia hegemônica presente nos escritos de historiadores seria aquela ligada à chamada “esquerda”.

No que se refere à análise esquerdista da música, Napolitano afirma que vem de longa data e que essa relação entre o samba e a esquerda “nascia nos anos 1930” e que com “a esquerda nacionalista [...] nos anos 1960 viraria casamento assumido” (NAPOLITANO, 2007, p. 35). Mas, Napolitano nos lembra que “[...] não apenas a esquerda cortejava o mundo do samba. A direita também o disputava como expressão da alma nacional, obviamente a partir de apropriações e discursos diferenciados”. Porém, existiriam diferenças cabais em suas interpretações, quais sejam: “para a esquerda, o samba era a música do povo e deveria ser valorizado como expressão ‘autêntica’. Para a direita, o samba, por si, era ‘exótico’, mas poderia se tornar música brasileira, desde que ‘higienizado’ e ‘disciplinado’ (NAPOLITANO, 2007, p. 35).

Essas citações nos fazem refletir inclusive sobre a função dos historiadores em relação à verdade histórica. Qual deve ser o compromisso do pesquisador: com a análise pormenorizada de suas fontes ou com algum grupo que defenda de princípio? Pois parece que a tradição do samba positivada na “história da música”, conforme trabalhado até então, tem muitos aspectos “para além da história”, como, por exemplo, os projetos políticos que direcionavam os significados do “bom samba”.

Além de Napolitano, constantemente citado nesse capítulo, outro intelectual que também tem uma perspectiva interessante sobre a música popular é José Miguel Wisnik. Este sugere que “[...] a canção, no Brasil conseguiu sintetizar e traduzir sensações históricas difusas, valores éticos e sociais, [...] que acabam sendo potencializados e incorporados pelos ouvintes inseridos nessa ‘rede de recados’” (WISNIK *apud* NAPOLITANO, 2006, p. 145).

A fim de dar continuidade a essa escolha “catalográfica” do que seria a “boa representação” da cultura brasileira, fora cunhado um acrônimo desde então muito presente na historiografia da música do Brasil. Este acrônimo faria o papel de sintetizar o “bom gosto”

popular e, ao mesmo tempo, de certa forma delimitar essas “boas canções” e, de pronto, separá-las daquelas que não estavam de acordo com seus preceitos. Esse acrônimo: MPB (Música Popular Brasileira).

Como explica Napolitano, “MPB é uma sigla em cuja origem percebe-se a tentativa de sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba” (NAPOLITANO, 2007, p. 109). A seguir, discutiremos os caminhos que esta perspectiva de escrita da história da música brasileira trilhou – desde a “epopeia” com o samba até chegar na pacificação com a sigla MPB.

## 2.2 Discussões sobre a origem do acrônimo MPB (Música Popular Brasileira)

Após a análise e escrita inicial da história da música popular brasileira a partir da tradição do samba, houve uma certa pacificação – conforme sugerido acima – daquele gênero com ligações diretas com o contexto social, econômico e político da época. Segundo Napolitano, essa confirmação se deu durante quase toda a década de 1950 e

[...] serviu como uma legitimação cultural e intelectual, ancorada num projeto político que se tornava fundamental na medida em que crescia a urbanização: chegar às massas populares, seja para reforçar o patriotismo conformista (direita) ou a consciência nacional (esquerda). Ambos polos ideológicos partiam do mesmo pressuposto: o povo tinha uma identidade básica, ancorada na tradição, e deveria guiar-se por ela na sua caminhada histórica. Na medida em que a música popular mais comercial estava ligada aos interesses do cinema e do rádio, veículos ligados ao mercado de bens culturais que se afirmavam cada vez mais no meio urbano e que pareciam diluir todas as especificidades culturais consideradas “típicas” da nação, a idealização de um passado “puro e autenticamente popular” apresentava-se como a arma mais à mão neste processo de luta cultural (NAPOLITANO, 2005, p. 59-60).

Em relação estrita ao movimento de descobrimento da brasilidade através da música, o gênero que foi eleito nesse período o aglutinador dos elementos do samba – mas com um ar de sofisticação progressista que, ao mesmo tempo que resgatara a tradição, lançara as novas tendências estéticas e harmônicas, fora a *bossa-nova*. Segundo o historiador Marcos Napolitano

A Bossa Nova foi a linha divisória de um debate entre aqueles que a viam como um “entreguismo” musical e cultural (Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão) e reafirmavam um “neofolclorismo” que preservasse a música dos “negros e pobres”, e um outro tipo de nacionalismo, geralmente defendido pelos mais jovens, que propunham a fusão de elementos da tradição com elementos da modernidade (Nelson Lins e Barros, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, entre outros). No âmbito do mercado musical, esta segunda vertente parece ter triunfado, constituindo as bases *sui generis* de uma canção nacionalista e engajada no Brasil (NAPOLITANO, 2006, p. 137).

Essa citação resume muito bem a discussão política que se estabelecera desde a discussão do samba carioca, porque faz um “raio x” não somente dos maniqueísmos, mas também demonstra subjetivamente que, mesmo dentro dos próprios lados políticos – esquerda

e direita – não existia necessariamente uma pacificação dos conceitos e dos rumos formais que a escrita da história tomara.

É interessante trazer à discussão novamente a exclusão de outros gêneros musicais *cinquentistas* que não têm espaço dentro da discussão trabalhada desde Arnaldo Contier. Segundo Napolitano “[...] a cena musical da década de 1950 foi relegada a uma espécie de entrelugar na história da música popular brasileira. [...] os anos 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por bolerões exagerados, sambas pré-fabricados e trilha sonora de quermesse” (NAPOLITANO, 2007, p. 63). Ou seja, se não está na cartilha da “boa música”, “política” – dentro da visão um grupo político específico – ou mesmo “engajada”, não poderia ser considerada relevante, a não ser como mero entretenimento, ou “apenas” música comercial.

Ironicamente, o que teria acontecido em relação à bossa-nova, além da exaltação *academicista*, seria justamente a sua transformação em mercadoria com valor agregado, passando, inclusive, a fazer parte das programações de televisão. Ou seja, a bossa-nova estaria para além da crítica mercadológica, mas por que? Seria porque sua qualidade técnica estava para além de qualquer questionamento ideológico? Ou será porque com o programa

*O fino da bossa* articulou um novo sentido para a ideia de MPB, no qual elementos da tradição do samba e da vontade de ruptura bossa-novista mesclavam-se ao engajamento cultural e político. O nacional-popular ganhava espaço na TV, o que, a princípio, parecia resolver o impasse da “popularização” do produto musical e da consolidação de um espaço de resistência cultural de ampla penetração social[?] (NAPOLITANO, 2007, p. 91).

Enfim, nossa intenção com essa pequena introdução à música popular “moderna” – após década de 1950 – não tem a intenção de discutir o “movimento” da bossa-nova, mas apenas analisar uma possível continuidade metodológica nos estudos de Marcos Napolitano, fazendo a ponte entre o samba e a música que, segundo o autor, tem uma carga político-ideológica ainda maior. No caso, a chamada música engajada, ou a de *protesto*.

Essa ligação é sugerida por Napolitano quando ele afirma que “[...] no seio do ‘samba moderno’, surgia uma outra clivagem, que acabou por politizar a bossa nova e iniciar outra tradição: a canção engajada ou ‘de protesto’ (NAPOLITANO, 2007, p. 72), e continua explicando que houve uma aglutinação desses preceitos que culminou numa sigla, a MPB. Segundo o historiador Marcos Napolitano

[...] por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinicius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular” [...] Nessa perspectiva é que se deve entender as

canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”) (NAPOLITANO, 2005, p. 64).

Acerca da abordagem do historiador Marcos Napolitano sobre o marco inicial para o uso do acrônimo MPB, encontramos a afirmação de que, na década de 1960,

Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. A MPB sintetizava a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gestada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, sobretudo da classe média, por empresários, artistas e patrocinadores (NAPOLITANO, 2007, p. 89).

Portanto, o autor entende a MPB como um signo – ou um emblema – criado a partir dos Festivais da TV Record nas décadas de 1960 e 1970, afirmado através de discursos de artistas, historiadores e outros representantes do gosto popular. Todavia, o próprio autor Napolitano sustenta, a respeito da MPB, que:

Essa nova rotulação foi fundamental para reorganizar o mercado da música, na medida em que a própria criação musical se redimensionava e renovava antigos padrões de consumo. Os movimentos musicais da década de 1960 funcionaram como uma espécie de laboratório da indústria fonográfica, que se expandia a cifras largas: entre 1966 e 1976 a indústria fonográfica cresceu cerca de 444%, ante 152% do PIB no mesmo período (NAPOLITANO, 2007, p. 90).

E que a “[...] a consolidação da MPB como ‘instituição’ se deu a partir da relação intrínseca com a reorganização da indústria cultural, a qual agiu como fator estruturante de grande importância no processo como um todo e não apenas como um elemento externo ao campo musical” (NAPOLITANO, 2002, p. 03).

Porém, o que se percebe é uma organização que vai muito além do quesito econômico no ramo fonográfico, “como atesta Arnaldo Contier: ‘a gravação de muitos discos ao vivo favoreceu a divulgação da canção aliada à vibração do público. Músicos e plateia faziam parte do mesmo show: palmas, gritos, vaias, assobios...’” (NAPOLITANO, 2007, p. 82), ou seja, vislumbrava-se na aproximação entre artista e público uma via midiática direta com o intuito de “*politização*” da “massa”. Porém, essa “massa” não era necessariamente o “povo” em geral, mas sim uma parcela bem delimitada da população – como o próprio Napolitano sugere, quando indica que “os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastados, mais informados e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo ‘respeitável’ de criação, expressão e comunicação” (NAPOLITANO, 2007, p. 67). Da mesma forma, aponta que isso seria “[...] possível partir da premissa de que o público estritamente universitário, segmento jovem da classe média mais abastada, fosse o público de MPB por excelência, sobretudo no período mais repressivo, entre 1969 e 1974” (NAPOLITANO, 2002, p. 06).



Podemos auferir, no entanto, ainda a partir dessa discussão da função inicial na MPB, que,

[...] a ‘moderna’ MPB, desde seu início, firmava-se a partir de um objetivo aparentemente ambíguo: disseminar determinada ideologia nacionalista que pudesse ser assimilada por diversas classes sociais e realizar-se como produto de mercado, utilizando-se dos meios técnicos e organizacionais do mercado à sua disposição (NAPOLITANO, 2007, p. 93-94).

Sobre o espetáculo do “Opinião”, continua Napolitano destacando essa “nova” função didática da canção “engajada”, dizendo que se trataria de fazer com que “[...] o elemento popular desse sentido ao nacional, e não com que o elemento nacional educasse o popular, tal como na canção engajada pré-golpe, caracterizada por uma tentativa de adequação entre sofisticação estética e pedagogia política, na busca de um produto cultural nacional de alto nível” (NAPOLITANO, 2007, p. 86).

Na tônica do engajamento, segundo o historiador:

O tema da resistência passava a ser tão importante quanto a busca de uma consciência nacional-popular em forma de canção. A colocação do problema político-ideológico, numa perspectiva “popular”, cujo pólo passava a orientar o “nacional”, exigia por parte da esquerda nacionalista produtora de cultura uma revisão dos paradigmas de criação. A partir do sucesso do Opinião, sobretudo, o samba “autêntico” e os ritmos regionais “folclóricos” passaram a definir o ideal de criação musical, permanecendo assim até pelo menos a consolidação dos festivais da canção como espaços privilegiados do debate musical entre 1966 e 1968 (NAPOLITANO, 2007, p. 110).

Pela análise até agora exposta, percebemos que existem elementos “populares” em todo estudo, desde o samba; porém, esses elementos são apresentados a partir de artistas e intelectuais previamente “autorizados” por suas posições político-ideológicas – de acordo com o “lado” da história que se apresenta – e, a partir de então, “devolvidos” ao público como se fossem originalmente tirados da cultura popular. Com isso podemos sugerir a reflexão de, pelo menos, dois problemas graves: 1) se existiria a possibilidade de uma imposição de “gosto”; 2) se é possível a defesa de uma história partidária. Dessa forma, poderia a história da música tomar diferentes direções a partir da defesa de “lados” políticos? Essa escolha seria possível levando-se em consideração o gosto “popular”?

Há a hipótese de que a *música engajada* tenha passado a ocupar um lugar decisivo nas discussões das políticas internas brasileiras. Napolitano nos chama a atenção para isso, quando sugere que

[...] o jovem intelectualizado de classe média construiu uma comunidade de valores que reforçava sua vontade de resistir. Aliás, este aspecto identitário parece estar presente na música e nos espetáculos engajados de outros países, como os Estados Unidos, onde a música *folk*, sobretudo, teve um papel importante na configuração de uma identidade política nos grupos que lutavam pelos direitos civis no começo dos anos 1960 (NAPOLITANO, 2007, p. 87).

Não duvidamos que a música – em um aspecto geral – seja capaz de mobilizar

indivíduos, ou chamar a atenção para certos temas de discussão, mas acreditamos que a segmentação dessas músicas em algumas “prateleiras” e a sequente defesa de prateleiras específicas cai em um reducionismo sobre o poder que a música tem, o que acaba por não contribuir à discussão sobre essas influências musicais. Sobre o caso da música brasileira em específico, como sugestão de reflexão, podemos pensar talvez que, dizer “*não uso espelho pra me pentear*” possa ser tão ou mais “*engajado*” do que dizer “*afasta de mim este cálice*”, principalmente no sentido da livre interpretação da poesia, mas também, em relação à liberdade contextual, pois, se não houvesse essa liberdade, as músicas produzidas em determinados contextos poderiam ter “prazo de validade”.

Aparece, nesse momento, a partir da institucionalização da música brasileira, uma tentativa política de reorganização cultural, onde a música recebe um *status* de construção de valores nacionais e de luta contra a Ditadura Militar – que se ergueu em meados da década de 1960 – além da ameaça de “americanização” do Brasil.

Sobre a relação do Golpe de 1964 com a história da canção no Brasil, Napolitano assevera que “[...] criou uma nova conjuntura na qual a viabilidade dessa estratégia política e estética, baseada na aliança de classes, seria alvo de críticas e autocríticas. A partir daí, a cultura ‘nacional-popular’ buscou novas referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica dentro da música popular” (NAPOLITANO, 2007, p. 80). E essa busca, ainda conforme o historiador, era “defendida, primordialmente, por setores nacionalistas de esquerda” (NAPOLITANO, 2005, p.32).

Desta forma, poderíamos depreender que a afirmação de que determinada canção faça parte do repertório da *MPB* seria defender, ao mesmo tempo, que o autor desta música estaria entre os escolhidos dentre um grupo muito específico da música brasileira?

Nesse sentido, um dos maiores apoiadores – tido inclusive como um dos criadores da teoria “evolucionista” na música brasileira – foi Caetano Veloso. Caetano, junto com outras pessoas, tais como os críticos Nelson Lins e Barros e Flavio Macedo Regis, a cantora Nara Leão, o cineasta Gustavo Dahl e os poetas José Carlos Capinam e Ferreira Gullar, participou de um debate organizado pela *Revista de Civilização Brasileira*, em maio de 1966, onde cunhou e embasou teoricamente o conceito de “linha evolutiva”. Segundo Napolitano:

A proposição da “linha evolutiva” para avaliar a tradição da música popular brasileira como um todo é credenciada ao compositor Caetano Veloso. Sua formulação foi feita durante um debate sobre os “caminhos” da MPB, promovido e publicado pela Revista de Civilização Brasileira, em maio de 1966. Vários artistas e críticos foram convidados a participar. O objetivo era entender e equacionar os novos desafios que se colocavam diante da música jovem engajada, posta na defensiva com o avanço comercial da jovem guarda (NAPOLITANO, 2007, p. 100).

O autor continua sua explicação expondo que

Caetano se referia à necessidade de retomar um procedimento de criação musical baseado na “seletividade” da tradição, em função das demandas da modernidade contemporânea ao artista. “Seletividade” em relação ao passado e “ruptura” em relação ao presente, negando o “gosto médio” vigente, foram as bases estéticas e culturais dos principais trabalhos do tropicalismo. Caetano, ao colocar o problema da “retomada da linha evolutiva”, tinha em mente o trabalho de João Gilberto que, para ele, tinha conseguido como ninguém sintetizar tradição e ruptura, iniciando uma nova fase para a música popular brasileira. Uma fase em que a criação musical se confundia com a própria crítica cultural e cujas tarefas exigiam um posicionamento crítico do artista em relação ao passado e ao presente da cena musical (NAPOLITANO, 2005, p.68-69).

Há dois momentos distintos para o discurso sobre a abrangência da *MPB*. O primeiro momento se encontra no contexto em que Caetano externou sua ideia de linha evolutiva. O segundo momento se dá justamente quando autores posteriores se utilizam da fala de Caetano para alinhar e fortalecer a ideia posta pelo cantor a favor da teoria da linha evolutiva da *MPB*.

O historiador Marcos Napolitano é um dos pesquisadores que utiliza o posicionamento de Caetano Veloso como ponto de partida para a crítica da teoria da linha evolutiva *emepebista*, aparentemente para identificar nisso um posicionamento político-esquerdista do compositor e dos artistas inseridos na *MPB*, sobretudo relacionado ao período em que estava vigente a Ditadura Militar no Brasil.

Era preciso, após traçar as linhas da evolução na música brasileira, encontrar as interseções entre a produção do discurso que se tinha acerca do tema e a efetiva promoção de canções que demonstrassem que a *MPB* poderia ser a representante de uma brasilidade original.

Napolitano relembra ainda que o maestro Júlio Medaglia também fez sua leitura sobre a proposta de “linha evolutiva”

[...]em um [...] longo artigo publicado no prestigioso Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo, em dezembro de 1966. O artigo, quase um projeto historiográfico e estético da música “popular” brasileira, estruturava-se a partir do seguinte índice histórico: a) lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto em 1959; b) retomada da tradição de Noel Rosa e Mário Reis; c) subdivisões da bossa nova entre “intimista” e “engajada”; d) surgimento de Chico Buarque de Hollanda como articulador das duas correntes; e) recepção da bossa nova no exterior; f) shows do teatro Paramount (SP); g) *O Fino da Bossa* na TV e “descaminhos” da *MPB* (exageros, teatralização, artificialismo); h) contraponto ao exagero e à passionalização da *MPB* engajada, visto no iê-iê-iê brasileiro de Roberto Carlos, que recuperava, para o maestro, o despojamento e a naturalidade do canto moderno; i) a argumentação culmina na figura de Caetano Veloso, para Medaglia um compositor que sugeria um novo caminho para a *MPB*, incorporando o legado de modernidade da bossa nova. Não por acaso o texto concluía com um elogio à proposta de “linha evolutiva”, cunhada por Caetano (NAPOLITANO, 2007, p. 105-106).

Outro nome em destaque que seria considerado um representante da brasilidade na cultura musical era Edu Lobo. Segundo Napolitano, Edu “era a grande esperança dos intelectuais nacionalistas na constituição de uma música popular que conjugasse popularidade

e qualidade, trabalhando materiais ditos ‘folclóricos’ [...] a partir de uma técnica composicional sofisticada” (NAPOLITANO, 2007, p 114).

Edu é apenas um entre os vários cantores e intérpretes que foram utilizados como ícones desse encontro entre a prática da canção e o ideal da cultura. Edu Lobo era tido como o extrato da boa cultura na música brasileira, que vinha desde o samba de 1930 e ia até as décadas de 1950 e 1960, com a “moderna” bossa-nova. Artistas como Chico Buarque – reiteradamente comparado com Noel Rosa – e João Gilberto também eram citados como herdeiros da boa música. Sobre esse assunto, Napolitano relembra que

[...] os novos intérpretes não só traziam a memória da “bossa” recente (Edu Lobo, por exemplo), mas também da bossa renegada do bolero e do hot-jazz (como Elis Regina). Chico Buarque, por sua vez, trazia de volta à cena musical a memória do samba urbano dos anos 30 (Noel), marcando sua obra inicial (1966-1970) como um conjunto heterogêneo de expressão do samba, com predominância de elementos da “velha” e da “nova” bossa (NAPOLITANO, 2005, p. 65).

A análise histórica que se seguiu desde os movimentos modernistas tem alguns aspectos muito interessantes e, de certa forma, talvez até parecidos. Primeiro, parece que buscam problematizar a cultura dentro de um espaço e de um tempo determinados. Em seguida, apresentam uma ruptura que possivelmente tenha ocorrido – ou, pelo menos, que eles acreditam ter ocorrido – para, a partir dela, elencar representantes dessa “nova cultura”. O que é importante nesta convergência é perceber e problematizar essa delimitação específica acerca do que significa “popular” e a capacidade de contar a história a partir dessas análises. Seriam esses elementos suficientes para dar conta “dessa história”?

### **2.3 Música Popular e ideologia: crítica**

Na história da música popular brasileira, portanto, nós vemos em inúmeros casos uma certa imposição de gosto por pessoas e entidades que são reconhecidas como elite cultural. A exemplo, temos o caso do público do movimento Jovem Guarda, que era tido como um pessoal que consumia arte meramente por diversão e que, pejorativamente, não tinha condições de escolher pelo “bom gosto”. Acerca desse embate, escreve Napolitano:

Apesar do desprezo inicial, uma realidade logo se impôs: a jovem guarda fazia muito sucesso, sobretudo entre os jovens de classe média baixa, que pareciam escapar do alcance estético-ideológico da MPB, mas identificado com a classe média letrada e com maior poder aquisitivo. Os artistas e intelectuais engajados tomaram para si a tarefa de se contrapor ao novo movimento. [...] a disputa ideológica acabou criando um fato de mídia, aumentando ainda mais o volume de propaganda em torno dos programas, sobretudo em torno do Jovem Guarda, que se articulava com os ramos industriais ligados à moda e ao comportamento “jovem” (NAPOLITANO, 2007, p. 96-97).

Para o historiador, por causa de um viés mercadológico muito forte e ampla aceitação junto à população da época “[...] a jovem guarda passou a ser percebida como ameaça à MPB na virada de 1965 para 1966 [...]” (NAPOLITANO, 2007, p. 95). Um dos principais nomes dessa ameaça fora Roberto Carlos, que em “de 1965, não só atingia como superava as cifras de vendagem da MPB [...]” (NAPOLITANO, 2007, p. 96) e talvez por isso “a jovem guarda teve sua qualidade questionada e suas ‘ideologias’ postas em xeque pelos artistas e intelectuais de esquerda” (NAPOLITANO, 2007, p. 96).

No afã de buscar explicações lógicas acerca do rebento de sucesso da Jovem Guarda, vários intelectuais passaram a analisar esse *boom* musical:

Na lógica evolutiva de Augusto de Campos [...] a jovem guarda crescia junto ao público “jovem” porque, sob certos parâmetros artísticos, era mais “moderna e funcional” do que a MPB, que não só diluía as conquistas estéticas da bossa nova, mas operava, inclusive, o regresso a um comportamento musical anterior a ela. É possível notar uma homologia nas críticas de Caetano Veloso e de Augusto de Campos, que percebiam o paradigma de *O fino da bossa* como um retrocesso nos padrões estéticos alcançados pela música brasileira. Mas havia uma diferença fundamental: Campos explicava esse “retrocesso” em função da vontade de popularização da MPB, o que o deslocava em relação ao efetivo debate musical. Caetano não negava a necessidade de ampliação de público, mas enfatizava a necessidade do criador de dominar os elementos da tradição de maneira crítica, para não ser guiado pelas vicissitudes do mercado (NAPOLITANO, 2007, p. 105).

Consequentemente, os artistas ligados à Jovem Guarda, sentindo-se atacados pelos intelectuais defensores daquela arte “política” e “engajada”, lançaram um manifesto para expor suas intenções e responder às críticas direcionadas a eles:

**Manifesto do Iê-iê-iê:** “Somos conscientes de que temos feito muito pelos que necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar. Se nós decidimos ajudar, fazemo-lo com ação. A prova disso é um sem-número de shows que temos dado em benefício de instituições várias. Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-lo a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhe uma ajuda mais substancial. Trata-se de um movimento otimista, não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, de dor-de-cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra [...] um dos erros principais destes festivais é o critério usado pela comissão julgadora, que sempre prefere temas de tristeza, nordestinos, alguns até classificados com boas colocações e dos quais o povo não tomou conhecimento. Decidimos pedir aos organizadores um júri autenticamente popular e não erudito em música. Não queremos ganhar festivais nem ser chamados geniais. Queremos que o povo cante conosco (NAPOLITANO, 2007, p. 98).

Esse manifesto nos faz refletir, novamente, que a arte é muito maior do que interesses individuais imbricados artificialmente em *movimentos de vanguarda*.

Aparentemente, o que houvera fora uma disputa mercadológica para ver quem – MPB ou Jovem Guarda – sairia vitorioso nas vendas, não levando em consideração a “qualidade” de cada corrente. Há, destarte, um posicionamento acerca da superioridade da MPB, que teria – e continua tendo, de acordo com muitos intelectuais – alcançado um público mais capaz de

distinguir o que é belo, ou de boa qualidade, e o que é considerado apenas produto de mercado. Napolitano analisa essa assertiva sobre o maior sucesso da MPB a despeito da Jovem Guarda, escrevendo que

[...] é possível concluir que a MPB foi um “produto” comercial muito mais eficaz do que a jovem guarda, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou o público consumidor de alto poder aquisitivo e instituiu um estilo musical que reorganizou o mercado, estabelecendo uma medida de apreciação e um padrão de gosto. Em outras palavras, tornou-se uma nova tradição musical e cultural, tão forte que obrigou a releitura das tradições musicais anteriores. Enquanto isso, a jovem guarda se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música “brega” dos anos 1970 (embora, isoladamente, Roberto Carlos tenha permanecido como um grande fenômeno da música de consumo internacional), apesar de ainda ocupar muito espaço na memória afetiva dos anos 1960 (NAPOLITANO, 2007, p. 97-98).

Ou seja, ainda que a Jovem Guarda tenha alcançado cifras maiores de venda e de público, segundo o autor, a MPB saiu vitoriosa porque atingiu a graça dos “arautos do bom gosto” – os intelectuais, os jornalistas, etc., ou seja, a elite cultural brasileira – tornando-se sinônimo de boa música na hierarquia das canções, criando, inclusive, novas tradições e nova cultura musical. Enquanto isso, a Jovem Guarda entrou em derrocada, transformando-se em música “brega” (ainda que Roberto Carlos faça sucesso até hoje), sem espaço no espectro do acrônimo *MPB*, posta de lado pela mídia e sem levar em consideração o sucesso alcançado ou a possível relação da música para com determinadas culturas regionais.

Podemos sugerir que essa elitização da *MPB* perpassou – e chega com a mesma força nos dias de hoje – pelo discurso de um grupo específico. Porque, se entendermos que a predileção da qualidade seja de livre escolha, como poderia a *MPB* ter o *status* de “popular” – ainda que nos dias de hoje signifique “sofisticação” – se o alcance da Jovem Guarda foi muito superior? Será que existe uma distinção entre as camadas sociais que possa chamar de “povo” a partir de sua “estirpe”?

Acreditamos, no entanto, que é praticamente impossível uma terceira pessoa determinar nossos gostos pessoais. Portanto, esse esforço tremendo de comprovar ao povo o que é de boa qualidade através de uma explicação lógico-literária, em nosso entendimento, vai de encontro à ideia de *liberdade* que acreditamos que deva ser inerente à ideia de gosto. Podemos, no entanto, questionar se se assume, a partir dos discursos acerca da música, uma posição explicitamente política a fim de legitimar a *MPB* – aquela elitizada, determinada, escolhida, tramada, etc. – como sendo a representante eleita *pelo* povo?

Se há uma eleição do gosto popular, logo, sempre uma significativa parcela do “povo” será solenemente ignorada. Como citado acima, a *MPB* teria “mais sucesso” que a Jovem Guarda, não porque fora mais “popular”, mas sim porque teria um público que se colocava “acima” do público “*jovemguardista*”. Essa análise política da representação das canções

populares atenta-nos a um questionamento basilar para esta pesquisa: *O que significa ser popular na música brasileira?*

Embora esse trabalho não tenha o escopo de discutir detidamente os movimentos músico-culturais do Brasil, é importante também situarmos introdutoriamente o movimento Tropicalista nesse cenário de discussão sobre construção de identidade ligada a posições e perspectivas ideológicas. Para Napolitano, no movimento *tropicalista*

[...] havia uma clara tentativa de afirmar um projeto cultural dentro das estruturas da indústria cultural, sem se prender aos seus códigos vigentes. Esse projeto implicava uma incorporação crítica e iconoclasta dos estilos e temas do nacional-popular [...] reprocessados por um procedimento de colagem, caro às vanguardas modernas, que mais tarde foi comparado à “antropofagia” oswaldiana, embora Caetano tenha sempre relativizado a influência direta de Oswald de Andrade em seu trabalho (NAPOLITANO, 2007, p. 131).

Segundo Napolitano, a crítica do movimento tropicalista com relação à *MPB* “[...] voltava para a dissimulação do caráter mercantil e internacionalizado da canção ‘de massa’, as críticas de esquerda desejavam que a canção engajada incorporasse uma poética que trabalhasse diretamente pela propaganda revolucionária, sem concessões em relação ao mercado” (NAPOLITANO, 2007, p. 127). Ainda segundo Napolitano, o principal apoio ao movimento tropicalista estava “[...] dentro do meio acadêmico, [e] normalmente os trabalhos tendiam a desqualificar a chamada ‘MPB nacionalista’, qualificando-a no melhor dos casos como romântica e politicamente ingênua, e, no pior, como demagógica e populista” (NAPOLITANO, 2005, p. 67).

Dessa monta, percebe-se que o movimento tropicalista, no seu início, buscou deslegitimar a *MPB* “tradicional” para, a partir de seus elementos, “*antropofagizar*” as representações culturais de acordo com suas bases ideológicas, conforme nos explica Celso Favaretto, quando diz que “o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visava interpretar a realidade nacional (FAVARETTO *apud* NAPOLITANO, 2005, p. 69).

Após certo sucesso nesse processo de “absorção” e modificação da trajetória “*emepebista*” – colocando-a novamente como “música culta” – “aberta a várias tendências, desde que canceladas pelo ‘bom gosto’ dos setores intelectualizados ou pelas ‘ousadias das vanguardas jovens’” (NAPOLITANO, 2005, p. 70), segundo Napolitano,

[...] o Tropicalismo, sobretudo após 1972, passou a ser considerado uma “tendência” dentro do sistema musical amplo da MPB, perdendo a aura de “gênero” específico e movimento anti-emepebista, sua marca em 1968. Apesar disso, no começo da década, havia uma tentativa de manter um *mainstream* da MPB (samba-bossa nova-“música de festival”) contra as misturas musicais consideradas descaracterizantes, do ponto de vista do nacionalismo cultural. Exemplos dessa corrente mais ortodoxa foram o MAU (Movimento Artístico Universitário, de onde saíram Gonzaguinha, Ivan Lins, João

Bosco) e a parceria Vinícius-Toquinho, de muito sucesso na época. Com o surgimento das “tendências” mineira e nordestina, sobretudo após 1972, o quadro se torna mais diversificado, incorporando outros materiais musicais (regionais) e tradições poéticas (NAPOLITANO, 2005, p. 70-71).

Não é somente Napolitano que destaca a ideia da melhoria da *MPB* a partir do movimento tropicalista. Outro autor que apresenta essa ideia é Gilberto Vasconcellos, na sua obra intitulada *Música Popular: de olho na fresta*.

Para ele teria sido nos anos 60 que a “matéria política” se incorporou nas canções brasileiras (no movimento das canções de protesto), mas, para Vasconcellos, o sentido político da MPB “moderna” foi ampliado depois do Tropicalismo, assimilando a paródia e a alegoria como figuras centrais da “resistência” à opressão. Assim, o autor foi na contramão da esquerda mais ortodoxa que via no Tropicalismo de Caetano e Gil o refluxo das preocupações políticas que caracterizavam a MPB nacionalista dos festivais: “A tropicália joga-nos na cara os efeitos da nossa dependência econômica e social e ao mesmo tempo mostra (via metalinguagem) as limitações do protesto populista (NAPOLITANO, 2006, p. 141).

Para Napolitano, a pacificação desses embates estéticos e ideológicos caminhava na direção de “[...] uma cisão definitiva da música popular moderna no Brasil, entre as correntes nacionalistas e contraculturais, que agora pareciam distantes. O exílio de Gil e Caetano, assim como os de Geraldo Vandré e Chico Buarque [...] lembrava que havia um inimigo comum: a censura e a repressão impostas pelo regime” (NAPOLITANO, 2005, p. 70).

Então, com a identificação desse *inimigo* em comum

A MPB passou a ser vista cada vez menos como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. Tornou-se uma espécie de “castelo de marfim” do músico brasileiro, com a diferença que este castelo de marfim se colocava como medida do que deveria ser considerado “popular” e “brasileiro”, causando um conjunto de debates e incômodos no meio musical como um todo. Esta faceta sociocultural da MPB, indo além da mera definição estética, passou a funcionar como uma instituição musical que reelaborava o passado e apontava para novas tendências, tendo como balizas o gosto musical da classe média brasileira, historicamente ligada à renovação musical desde a Bossa Nova (NAPOLITANO, 2005, p. 72).

Após essas breves exposições acerca dos movimentos músico-culturais no Brasil e uma leitura dos escritos, sobretudo de Marcos Napolitano nesse capítulo, podemos suscitar a existência de uma historiografia delimitada e com bases metodológicas aproximadas, conforme já sugerido anteriormente. Uma dessas bases é a ideia de continuidade/descontinuidade que aparece desde a análise de Contier, mas é ainda mais visível na escrita de Napolitano. Para introduzir a análise dessa ideia, expomos citação do historiador:

Numa visão de longa duração, podemos vislumbrar no início dos anos 70 o fechamento de um processo cultural iniciado ainda nos anos 20, marcado pela necessidade de buscar a identidade nacional brasileira e para o qual concorreu de forma significativa a esfera musical popular. A reflexão sobre as relações entre música e história (do Brasil) deve levar em conta este processo geral de configuração e crise do nacional-popular e da modernidade brasileira (NAPOLITANO, 2005, p. 75).



Temos um caminho traçado desde o *samba* até a consolidação da *MPB* enquanto essa representação *purificada* de brasilidade, mas o que a historiografia sugere daí para frente? Seria possível que houvesse uma continuidade dessa eleição do “*bom gosto*” para as novas músicas surgidas a partir da década de 1980? Napolitano explica seu posicionamento teórico sobre o assunto, demonstrando que

Por volta de 1983 o cenário musical brasileiro e as energias da indústria fonográfica irão se voltar para o *rock* brasileiro. A partir daí, a MPB manterá intacta sua aura de “qualidade musical” e trilha sonora da resistência, mas deixará de ser o carro-chefe da indústria fonográfica brasileira, cada vez mais direcionada às várias linguagens do pop, com suas atitudes e estilos próprios (NAPOLITANO, 2002, p. 11).

Se essa tradição não se manteve relacionada à escrita da história da música popular brasileira, existiriam outras formas de análise? É necessário realmente intelectuais e músicos se preocuparem em explicar os movimentos musicais para desvelar uma continuidade representativa nos movimentos culturais? Existe um lado político que faz a leitura correta desse desenvolvimento, ou só estariam preocupados em apresentar suas “verdades”?

#### **2.4 Possíveis aproximações entre Arnaldo Contier e Marcos Napolitano: uma análise sobre a aplicação teórica e metodológica**

Ainda que no desenrolar desse capítulo nós já tenhamos apontado aspectos similares entre a escrita historiográfica de Arnaldo Contier e Marcos Napolitano, abordando suas fontes teórico-metodológicas, achamos importante tratar de uma inspiração especialmente muito presente em ambas abordagens, que é o entendimento *adorniano* de arte, pautado na perspectiva de *arte autônoma*.

Para tal empreitada, iniciamos essa explanação apontando as premissas políticas que Napolitano toma como tensões para a sua escrita:

Em primeiro lugar, destacamos algumas tensões constituintes da arte politizada [...]: a) a tensão entre autonomia e heteronomia estéticas cuja natureza nos remete à própria origem da estética, como estabelecimento de uma experiência estética desvinculada de qualquer outro fim que não a fruição e a formação da própria subjetividade; b) a tensão entre a busca de comunicação com o público e a expressão da subjetividade do artista criador; c) a tensão entre experimentalismo, base da tradição da ruptura estética que marca a arte ocidental, e as convenções estéticas já assimiladas por um grande público, facilitando processos de educação política da arte; d) tensão entre universal e particular, importante na definição de uma arte politizada à esquerda, sobretudo quando um dos seus conceitos formadores – o “nacional-popular” – define-se como uma mediação politicamente orientada entre as duas categorias (NAPOLITANO, 2011, p. 52).

Além dessas discussões acima elencadas, existe outra preocupação – que inclusive já fora citada anteriormente, durante o desenvolvimento desse capítulo – qual seja: “[...] como

será feita a articulação entre a análise do contexto histórico e sociológico e a análise da obra de arte que, eventualmente, é tomada como fonte para a análise” (NAPOLITANO, 2011, p. 53).

#### Segundo Napolitano

O problema da autonomia, situado dentro da tradição do “cânone ocidental”, e da dimensão propriamente estética da obra de arte que se quer engajada, está presente, mesmo quando o artista nega seu lado “expressivo” em prol de uma “comunicabilidade” com o público alvo de sua obra, ou seja: a consciência a ser educada, perturbada ou mobilizada pelo seu engajamento. Não seria um problema se a arte engajada emergisse dentro deste cânone, sem, no entanto, nunca negá-lo completamente (NAPOLITANO, 2011, p. 29-30).

#### E ainda:

Assim, uma tendência de autonomia estética e liberdade de criação e expressão se viu confrontada com seu movimento inverso, mas complementar: as demandas da indústria cultural reorganizada, pressionando pela rápida realização comercial do seu produto, provocando uma certa indiferenciação entre entretenimento, fruição estética e formação de consciência. Nossa tese é a de que estes vetores configuraram a MPB, tal como foi consagrada nos anos 60 e 70, e atuaram tanto na formatação de uma nova concepção de canção no Brasil, quanto na função sociocultural deste tipo de produto cultural. Portanto, nos afastamos tanto da tese da “cooptação” dos artistas pelo “sistema”, quanto da visão que aponta a MPB como expressão pura de uma “contra-hegemonia” crítica e desvinculada das pressões comerciais (NAPOLITANO, 2002, p. 09-10).

Ou seja, Napolitano indica, a partir de suas citações *adornianas*, que existiria um perigo iminente de deturpação da arte (nesse caso a musical) pela chamada *indústria cultural*. Complementa dizendo que “[...] Adorno vislumbrava a música popular como a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida de arte” (NAPOLITANO, 2005, p. 21). Porém, como indica a citação acima, nem o mero *engajamento*, tampouco a *alienação* seriam respostas a fim de entender completamente os movimentos culturais de *vanguarda*.

#### Para explicar melhor, Napolitano afirma que

[...] o que mais importa é entender a crítica adorniana à arte industrializada, que o levou a cunhar o termo “indústria cultural” [...]. O dilema da arte industrializada não se resolve no culto à tradição da alta cultura e na defesa de um conteúdo “sério” para salvar a obra de arte da banalização. Para Adorno, os efeitos nefastos do capitalismo monopolista sobre a cultura em geral, e sobre arte em particular, eram tão grandes que mesmo a tradição tinha sido apropriada pela alienação e pelo fetichismo consumista. Neste ponto, reside o papel da vanguarda moderna: a destruição dos ideais subjetivos e elevados da obra de arte, não para negar a grande tradição europeia, mas para salvá-la (NAPOLITANO, 2011, p. 37).

Segundo Napolitano, a relação entre o “consumidor” e a obra musical é que sofre com essa relação, porque, após a abrangência dessa “indústria cultural”, a música tornou-se padronizada para o consumo e essa padronização culminaria no “esquartejamento” da subjetividade artística, o que faria exigir um reposicionamento do “ouvinte” em relação à

vanguarda musical e isso é que, enfim, realizaria a “desalienação” da arte (NAPOLITANO, 2011, p. 37).

Nessa tônica, concordaria Adorno, que, segundo Napolitano, diz que com essa “massificação” “[...] não haveria subjetividade e escolha na experiência social da arte. Não se poderia vislumbrar o ‘valor de uso’ da obra, pois as massas só poderiam reconhecer o seu ‘valor de troca’, socialmente determinado” (ADORNO *apud* NAPOLITANO, 2005, p. 25).

Continua Napolitano, destacando que essa “padronização” comercial da música culminaria no “fetichismo musical”, que é o “[...] consumo de música como mercadoria do seu próprio sucesso e não pela assimilação profunda da obra. Por isso, o valor de troca, corolário do ato de consumo, se torna um prazer em si, vazio e alienante” (NAPOLITANO, 2005, p. 25).

Napolitano utiliza o entendimento de Adorno também para explicar a teoria deste em relação à música erudita. Chama-nos a atenção sobre esse assunto quando o autor brasileiro escreve que

Uma leitura superficial dos textos de Adorno pode fazer crer que ele atacava a “música popular comercial” e defendia a chamada música erudita. Mas essa é uma leitura errada. Ele via na esfera da música erudita, cultuada pela burguesia do século XX, também uma música fetichizada, arvorando-se como portadora de “valores culturais elevados”, mas que também eram regressivos na medida em que funcionavam apenas como valor de troca, só que na “alta sociedade” (NAPOLITANO, 2005, p. 26).

E ainda que “[...] Adorno reitera que, na sua concepção, a diferença entre a ‘música séria’ e a ‘música popular’ vai além da relação ‘simples *versus* complexo’ ou ‘ingênuo *versus* sofisticado’. O problema central, para ele, é o conflito entre ‘padronização/não-padronização’” (ADORNO *apud* NAPOLITANO, 2005, p. 27).

Não poderíamos refletir, a partir disso, a respeito da análise que Contier faz em relação a Heitor Villa-Lobos? Contier não estaria, de certa maneira, tirando Villa-Lobos do “pedestal” da *erudição* e colocando-o no patamar do *popular* como representante justamente dessa quebra da tradição pela absorção de elementos “populares”, para, assim, criar uma nova vanguarda? Não poderia também ser analisada desse ponto de vista a metodologia de Napolitano, quando o mesmo elege alguns artistas-intelectuais e eruditos para aglutinar os elementos dos diversos imbróglis, localizados nas interseções entre as mudanças de direção concernentes à historiografia da música popular brasileira?

Marcos Napolitano concorda com Contier, quando diz que “[...] não podemos esquecer nomes ligados à cultura de elite, que também funcionaram como mediadores, como é o caso notório do maestro e compositor Heitor Villa-Lobos” (NAPOLITANO, 2007, p. 28). O autor afirma que “já não era suficiente informar o gênero ao qual a canção estava vinculada [...]. Era preciso relacioná-la a um compositor conhecido e a um movimento cultural determinado”

(NAPOLITANO, 2007, p. 89).

Em relação à Bossa-Nova, por exemplo, apontado como ritmo matriz da música popular brasileira – Napolitano demonstra que

João Gilberto incorporou a bateria das escolas de samba de maneira inusitada: seu polegar reproduzia a marcação do surdo [...] enquanto os três dedos médios “batucavam” as cordas inferiores como se fossem um tamborim. A orquestra do samba, produto de uma ancestralidade que vinha das senzalas, passara pelo morro e chegara ao disco, transformava-se em material de uma performance minimalista que, a princípio, era sua negação, mas, ao mesmo tempo, sua continuidade (NAPOLITANO, 2007, p. 69).

Era essa “nova batida” que representava o elo entre o samba “original” e o “samba” sussurrado da bossa-nova e, de acordo com o autor, era isso que “[...] permitia a incorporação de certos elementos da tradição musical urbana, mesmo aquela rejeitada pelo primeiro ciclo de criação do movimento” (NAPOLITANO, 2007, p. 70). Seria isso suficiente?

Outro caso que poderíamos analisar acerca da “continuidade histórica” é a insinuação da teoria de uma “linha evolutiva” a partir da confluência – muitas vezes artificial – entre temporalidades a partir da eleição de um representante que consiga aglutinar as características da “velha” e da “nova” tradição. Um caso a ser refletido é quando o autor utiliza o compositor Chico Buarque, dizendo que sua obra inicial “[...] proporcionou o encontro de duas temporalidades instituintes da história da MPB: os anos 1930 e os anos 1960” (NAPOLITANO, 2007, p. 121), mas existem outros fatos que sugerem essa “continuidade”, conforme percebemos na citação abaixo:

A presença de sambistas da “velha guarda” [...] em “O fino da bossa”, as comparações entre Chico Buarque e Noel Rosa, a escolha [...] de Geraldo Vandré pela moda de viola e a aproximação [...] entre Orlando Silva e Roberto Carlos [...] são exemplos do cruzamento de tradições culturais diferenciadas nos musicais de televisão. Nesse encontro, ampliava-se o conceito de MPB, que se auto-apresentava como herdeira da bossa nova, mas incorporava gêneros, estilos e obras que extrapolavam os paradigmas delimitados pelo movimento de 1959. A consagração dos festivais da canção foi consequência da ampliação de público e de novas demandas musicais e ideológicas ligadas a esta nova forma de relação entre televisão e música popular ocorrida entre 1965 e 1966 (NAPOLITANO, 2007, p. 90).

Entretanto, existe uma certa incongruência nessa técnica de aproximação por “ideologia” e quem aponta esse conflito é o próprio Napolitano, quando diz que “[...] o historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados” (NAPOLITANO, 2005, p. 36). Forçar essas representações para criar uma teoria “própria” sobre a música no Brasil não seria justamente negligenciar efeitos significativos da conjuntura histórica? E porque então essa prática é tão amplamente utilizada desde os escritos de Contier e é aceita e reproduzida tão fortemente em setores do meio acadêmico?

Por outro lado, dar valor exacerbado a algum fator de análise – como o fator sociológico, ou o fator econômico, ou ainda o político – não seria consequentemente hierarquizar as fontes históricas e, no caso da música, tomar uma atitude teórico-metodológica que leva a parcializar a análise?

Segundo Napolitano

[...] o que vemos na sociologia da música popular pós-adorniana é uma tentativa de romper com a visão generalizante lançada pelo filósofo alemão. Neste afã, o risco é cair num certo individualismo metodológico exagerado, desconsiderando determinantes sociológicos e culturais mais amplas, na legítima tentativa de mapear este “buraco negro” da vida musical: o mundo do ouvinte e suas formas de recepção e apropriação da obra (NAPOLITANO, 2005, p. 33).

Então, a partir dessa discussão, poderia existir algum grupo privilegiado por estas perspectivas abordadas?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho de dissertação de mestrado pretendeu-se analisar as bases filosóficas que permeiam a escrita da historiografia sobre a *música popular* no Brasil. No entanto, como o tema é muito amplo para ser totalmente tratado em uma dissertação, fizemos a eleição – nos moldes teórico-metodológicos e utilizando os critérios do que constam da Introdução dessa pesquisa – de alguns trabalhos e autores que pesquisam o tema.

Contudo, antes de adentrar na análise das teorias aplicadas à história da música popular brasileira, tratamos, ainda na Introdução, de fazer uma breve abordagem sobre as diferenças e semelhanças do que podemos chamar de “correntes historiográficas”.

Nessa abordagem, procuramos entender quais as consequências que teríamos ao adotar cada perspectiva – *kantiana*, *hegeliana* e/ou *marxista*. Nesse sentido, de forma crítica, abordamos uma possível semelhança teórica entre os princípios de Georg W. F. Hegel e Karl Marx em divergência à análise proposta por Immanuel Kant, especialmente em relação ao exercício da *liberdade*.

Por conta dessa primeira problematização, encontramos em Kant e, posteriormente em Michel Foucault e Jacques Rancière, um aporte filosófico aproximado daquilo que pensamos ser aplicado à análise artística, principalmente no que diz respeito à liberdade de fruição que cada indivíduo possui, embora concordemos que haja uma tentativa de submissão do indivíduo a princípios como o sociológico, o temporal, o social, o espacial, entre outros.

Essa perspectiva da *liberdade* nos levou a problematizar a historiografia, levantando questões que são de muito difícil solução. Muitas das perguntas que fizemos ao longo da escrita, continuaram sem resposta definitiva, o que é muito bom, pois é um pequeno indício que muito ainda temos a questionar. Aliás, é importante destacar aqui, que responder a todas as perguntas feitas nunca foi o objetivo desse trabalho. Acreditamos que este seja um trabalho introdutório às questões estéticas ligadas à história da música brasileira e que temos muito ainda que pesquisar e pensar sobre o assunto para concluirmos nossas respostas.

No entanto, acreditamos ainda que ter levantado hipóteses de análise, a partir de uma fundamentação teórica diferente da analisada através dos autores de história da música citados na pesquisa, já é uma contribuição considerável para continuarmos desenvolvendo cada vez mais o estudo dessa temática.

Após essa breve divagação mais generalista, vamos ao balanço efetivo:

No primeiro capítulo foram, sobremaneira, analisados alguns trabalhos de Arnaldo Contier, onde o autor analisa o debate ocorrido principalmente no início do século XX sobre os

conceitos de “nacional” e de “popular” dentro da discussão sobre a música brasileira. Para melhor entender esse “processo”, dividimos nossa análise em três grandes grupos.

O primeiro subcapítulo trata da questão da representatividade do “nacional” e do “popular”. Nela, tentamos entender se houve a intenção de enaltecer a divisão das significações a partir de uma questão classista e se há, mesmo dentro do campo formal da música, alguma hierarquia colocada *a priori*.

É difícil destacar as vontades que permeiam tanto as escritas sobre a música, como aquelas que compõem, junto com a melodia, a própria música. Portanto, fica difícil supor, também, que haveria projetos que se efetivariam a partir do uso da *representação* como critério de escolha dentre as qualidades.

Por isso, terminamos esse ponto tecendo questionamentos um tanto irônicos, não a fim de denegrir a história da música brasileira, muito menos para inferiorizar a escrita dessa história, mas justamente para que possamos *duvidar* do que é “certo”, ou seja, para que possamos começar a questionar se não haveria outra possibilidade de pensar os mesmos fatos.

Em um segundo momento, vamos mais a fundo no quesito *representacional* de modo a questionar seus limites acerca da origem do “nacional” e do “popular” nas vanguardas do Modernismo.

A nossa base teórica para a discussão da representação está principalmente em Foucault e prostra-se detalhadamente explicada na introdução do trabalho. Essa parte serve basicamente de aporte para o terceiro subtítulo do primeiro capítulo, onde discutimos a importância da presença de Villa-Lobos como um dos grandes músicos no século XX – sobretudo à época em que as discussões sobre o sentimento de nacionalidade estava no epicentro dos estudos culturais, juntamente com a música e outras áreas artísticas.

Em um primeiro momento, questionamos os limites do *erudito* e do *popular* e depreendemos que esses limites não estão tão claros quanto supomos antes de iniciar essa análise. Muito do que se depreende dessa distinção está mais nos discursos sobre o tema do que efetivamente nas pautas musicais e, por sua vez, ter estudado Contier nos auxiliou muito para chegarmos a essa conclusão.

Portanto, a questão da representação não está somente na escolha de atores que “representem” uma tradição, mas consiste também na escolha dos conceitos que serão utilizados para afirmar assertivas tais quais os limites do que seria o “popular” e o que seria o “erudito”.

No terceiro e último tópico do primeiro capítulo tentamos analisar o que fora sugerido no subtítulo anterior, porém de forma aplicada à “eleição” de Villa-Lobos enquanto “síntese modernista” do “nacional” e do “popular”.

É importante novamente destacar a ideia central que coaduna com a teoria aplicada por Contier quando da análise deste tema. Interpretamos que, para Contier – conforme já citado no desenvolvimento do trabalho – Villa-Lobos é uma aplicação prática da teoria do *singular-plural*. Teoria essa que, conforme já asseveramos, pode relacionar-se com a ideia de *herói* – nos termos de Hegel.

Notada essa semelhança e, de acordo com o apresentado sobre a “*circularidade*” a partir do *singular-plural* de Bakhtin, podemos inferir que há uma tradição para além da história da arte que se aproxima metodologicamente – pelo menos em sua “essência”. No entanto, nossa proposta fora justamente tentar suscitar uma reflexão fora dessa tradição da *representação* que durante a História recebeu vários nomes diversos, por historiadores distintos.

Com essa reflexão adentramos o segundo capítulo. Este se prestou a discutir as aplicações teóricas e metodológicas de outro importante historiador da música brasileira: Marcos Napolitano. Neste capítulo nos focamos mais em entender o termo “música popular brasileira” – para além do acrônimo *MPB*.

O segundo capítulo ficou dividido em quatro partes, sendo a primeira delas uma apresentação de como a música popular começou a ser tratada desde os seus primeiros anos. Além disso, buscamos entender a possibilidade – ou não – de uma “*continuidade*” muitas vezes sugerida por historiadores da música brasileira.

Notamos, no entanto, que há uma certa tradição em elencar a *gênese* da música popular no Brasil a partir da discussão do samba – sobretudo durante a década de 1930. E é a justamente a partir da escolha do samba como primeira música genuinamente popular que essa “tradição inventada” da música brasileira se baseia, desmembrando-se, posteriormente em samba-bossa-MPB.

No encalço para entendermos a formação da chamada *MPB*, adentramos no segundo subtítulo do segundo capítulo, abordando as discussões sobre a origem do acrônimo *MPB*.

Aqui couberam questionamentos que, porventura, continuam sem resposta definitiva: poderia a qualidade formal de uma canção determinar sua importância? Poderíamos subjetivar a *verdade* histórica e escolher fatos que colaboram para nossa versão da História? Existem outras possibilidades para entendermos a “evolução” da música popular brasileira se não a daquela com base na tríade acima apresentada?



Estas perguntas não nos trouxeram respostas definitivas, porém nos levaram a outro subtítulo, onde tentamos entender a relação da *ideologia* – enquanto termo – com a história da *música popular*.

E, nesse sentido, pudemos perceber que houve durante a discussão da história da música – sobretudo nos conflituosos tempos da Ditadura Militar no Brasil – tensões entre grupos que defendiam, de cada lado, suas versões acerca da importância de determinados grupos culturais a partir de sua *ideologia* – como sugerimos quando demonstramos a aproximação da *esquerda* brasileira com a *MPB*, ou até mesmo da disputa dos *usos* do samba, tanto pela *esquerda*, quanto pela *direita* política.

Novamente, a partir dessa análise, deixamos a pergunta: seria realmente necessário que intelectuais e músicos se preocupassem em explicar os movimentos musicais para desvelar uma continuidade representativa nos movimentos culturais? Existiria um lado político que faz a leitura correta desse desenvolvimento, ou só estariam preocupados em apresentar suas respectivas “verdades”?

No fim do trabalho, como último subtítulo e após analisar as aplicações teóricas e metodológicas tanto de Arnaldo Contier quanto de Marcos Napolitano, fizemos um exercício de pensar se existiriam possíveis aproximações teóricas e metodológicas desses dois autores.

Nesse sentido, percebemos algumas sutis aproximações que, algumas vezes, foram explícitas a partir da citação dos dois autores – ambos trabalham com conceitos *adornianos*, por exemplo – outras sugerimos por estarem subentendidas em suas premissas analíticas.

Em relação à essa subjetividade – embora em alguns casos seja bastante visível – destacamos a importância do campo sociológico como base da análise de ambos. Contier e Napolitano procuram delimitar os locais e as condições sociais em que os indivíduos analisados estão no contexto de suas escritas. Outra característica que podemos destacar, afinal, é o uso da representação como forma de *dialética*.

Gostaríamos de sugerir, ainda, a convergência de ambos em caracterizar o *singular-plural* como elemento-chave para realizar a solução dialética na obra de um indivíduo como síntese das contradições sociais de um período historicamente dado, apoiado no pressuposto de uma visão mais acertada daquele indivíduo como síntese entre a criação artística individual e o “contexto histórico-social” de um momento específico.

Ainda que, talvez, de forma subjetiva, pudemos perceber a aproximação entre Contier e Napolitano no sentido da utilização do conceito de “*singular-plural*” na sua base teórico-metodológica chamando a atenção para esta característica em Contier quando ele trabalha com a ideia de que Villa-Lobos – embora com contradições – seria a ligação entre o *erudito* e o

*popular*, ou ainda, entre *elite* e o *povo*. E em Napolitano, quando ele apresenta diversos artistas – ainda que, às vezes, sob críticas – para “resolver” as dicotomias apresentadas nos momentos históricos relativos.

Queremos, finalmente, dizer que essas características apontadas nessas considerações finais, embora acreditamos estarem suficientemente embasadas a partir das análises efetuadas no *corpus* da pesquisa, não objetam, de forma alguma, a apontar falhas das perspectivas desses importantes e distintos historiadores.

Podemos dizer que o objetivo principal dessa dissertação não é medir a intensidade da verdade lá ou cá, mas sim propor uma reflexão distinta a partir dos estudos de Contier e Napolitano – e ainda de outros escritores que tenham sido citados, ou não no trabalho aqui apresentado.

Gostaríamos, no entanto, de contribuir para a discussão, ainda que talvez nossos maiores questionamentos não tenham sido esgotados, justamente por sugerirmos uma análise questionadora e uma postura desconfiada.

Afora isso, que a pesquisa sobre a música – principalmente a brasileira –, continue se desenvolvendo e agraciando seus amantes e que possamos, assim, cada vez mais, conhecermos as diferenças que faz da nossa *arte*, uma arte ímpar.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Engagement*. In: \_\_\_\_\_. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. (1985), **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HICITEC, 1987.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2011. 279 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BALEIRO, Zeca. Minha tribo sou eu. In: BALEIRO, Zeca. **Pet Shop Mundo Cão**. Rio de Janeiro: MZA Music & Universal Music, 2002. 1 cd digital, faixa 1 (4min11s).

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **O Futurismo Italiano: manifestos**. Editora Perspectiva, São Paulo – 1980.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo**. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30 – 02 V. Tese Livre-Docência – Departamento de História – FFLCH-USP, 1988.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Zé Geraldo Vinci de Moraes -2007. José Geraldo Vinci de Moraes / **Revista de História (USP)**, São Paulo, n. 157 (2º semestre de 2007), p. 173-192.

\_\_\_\_\_. O nacional na música erudita brasileira: Mario de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, Volume 1, ano 1, número 1, 2004.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos: O selvagem da modernidade. **Revista de História (USP)**. São Paulo, FFLCH-USP, nº 135, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 9ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GINZBURG, Carlo - **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução Maria Betânia Amoroso; Tradução dos poemas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, volume 06. Tradução, organização e edição Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**; tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Ed. 2, 1995.

\_\_\_\_\_. **Crítica da Razão Pura**; tradução e notas de Fernando Costa Mattos, 4ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Metafísica dos Costumes**. Petrópolis: Vozes, 2013.

KUSCHNIR, Karina. **Bakhtin, Ginzburg e a Cultura Popular**. 1991.

LAMARÃO, Luisa Quarti. **As muitas histórias da MPB – As ideias de José Ramos Tinhorão**. 2008. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Martin Claret, 6ª reimpressão, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul-dez. 2006.

\_\_\_\_\_. A música popular brasileira dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. Cidade do México, 2002. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em 25 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Campinas, v. 19, n. 37/38, p. 25-56, jan/ dez. 2011.

\_\_\_\_\_. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. **História & Música**: História cultural da música popular. 3ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política; tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**; tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF

Martins Fontes, 2012.

VOIGT, André Fabiano. **Qual a importância de uma época?** Anacronismo e história. Texto da comunicação realizada no evento “Presença dos anos 80: fantasmas, esperanças e historiografia”. II Jornada, realizada na UFOP (Ouro Preto/MG), em 8 dez. 2016. Mimeo. Gentileza do autor.

\_\_\_\_\_. O uso da arte no ensino de História: problemas. In: MORAIS, Sérgio Paulo (org.) **Noções Históricas:** ensino e experiências contemporâneas. São Paulo: Verona, 2016. p. 159-184.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos Contrários** - a música em torno da semana de 22. 2ª Edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1983.