

Luiz Roberto Martins Pinheiro

**Ruptura e Continuidade na MPB:
A Questão da Linha Evolutiva**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof^º Dr. Rafael J. de Menezes Bastos
Florianópolis, 1992

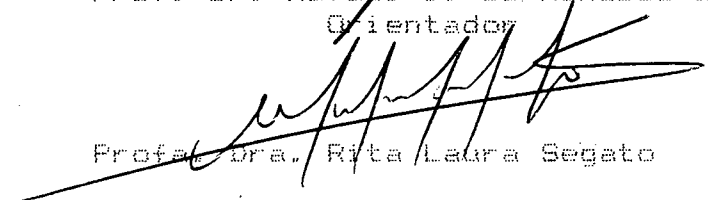
RUPTURA E CONTINUIDADE NA MPB: A QUESTÃO DA LINHA EVOLUTIVA

LUIZ ROBERTO MARTINS PINHEIRO

Esta Dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final pelo Orientador e membros da Banca Examinadora, composta pelos Professores:



Prof. Dr. Rafael J. de Menezes Bastos
Orientador



Prof. Dra. Rita Laura Segato



Prof. Dra. Ilka Boaventura Leite

Florianópolis, 17 de agosto de 1992.

Índice

Apresentação à guisa de resumo	i
Agradecimentos	ii
Capítulo 1: Contexto Teórico de Base — A Juntura Musicológica.....	7
Capítulo 2: Notas Etnográficas sobre o Discurso Nativo de Modernidade Musical BN-TROPI.....	20
Capítulo 3: A produção Cancional BN-TROPI: Alguns Apontamentos Teóricos.....	50
Conclusão	
Bibliografia	

*Para Iago e Márcia, companheiros de
toda hora.*

Apresentação à guisa de resumo

O objetivo central desse trabalho está na interpretação do sentido da discursividade nativa Bossa Nova (BN) e Tropicalista (TROPI) naquilo que diz respeito à evolução musical popular, associada aos conceitos de ruptura estética moderna.

Para a efetivação desse objetivo, duas frentes de abordagem são abertas. A primeira examina o “meta-sistema de cobertura verbal” da música BN/TROPI onde, em sua topologia discursiva, são encontradas inúmeras evidências do emprego da noção de evolução estética. Já a segunda via de análise toma como ponto de partida a observação direta do feito, isto é, procura efetivar um mergulho interpretativo na própria feitura das canções mais emblemáticas desses movimentos em estudo.

A obra divide-se em três partes principais e uma conclusão. No primeiro capítulo, “Contexto teórico de base - A juntura musicológica”, elabora-se um apanhado sinóptico de algumas obras fundamentais para o entendimento do lugar atual dos estudos musicológicos no âmbito das Ciências Humanas (enfazando-se a antropologia, a sociologia e a psicologia). Pretende-se com isso, fornecer uma idéia geral do ponto de inserção teórico-metodológico onde essa pesquisa labuta.

No segundo capítulo, “Notas Etnográficas sobre o Discurso Nativo de Modernidade Musical BN/TROPI”, tenta-se, como assina lei acima, uma interpretação da discursividade êmica BN/TROPI. Observe-se que procuro apreender essa discursividade em seus nexos com a ideologia de construção nacional do Brasil através da música. Ideologia essa que se manifesta em termos de influências etnomusicais (*branca, negra e ameríndia*), de registros estético-musicais (folclórico, popular e artístico) e na estruturação da identidade do *músico*, subdividida hierárquicamente em criadores e executantes.

O terceiro capítulo, “A produção cancional BN/TROPI: Alguns apontamentos teóricos”, realiza um exame da semântica de algumas canções dos movimentos em questão, querendo, assim, apontar para os momentos de entrelaçamento destes com esquemas estilísticos tradicionais. Isso por um lado, pois, por outro lado, pretende-se levantar, de dentro do âmago da própria elaboração cancional (*letra/música*), a articulação estética da ideologia de construção do estado-nação brasileiro através da música, vista no capítulo anterior em sua manifestação *êmica* verbal.

Por fim, na “Conclusão”, faço um arremate rápido de algumas idéias proferidas nos capítulos anteriores, à título de *cadência final*.

O tom geral desse trabalho é o de um início, inauguração de uma tarefa que deverá estender-se, à médio prazo, em direção a um doutorado. Trata-se, portanto, de uma pesquisa em elaboração onde as páginas que a compõe não se esgotam em si mesmas, apenas sugerem, dilematizam, perseguem, um tanto quanto erráticamente — como um instrumentista aquecendo os dedos antes da execução de uma peça de música —, uma temática plena de entrecruzamentos teórico-metodológicos.

Além disso, a pesquisa em curso coloca-se na esteira de uma antropologia musical urbana que seja fruto da conjunção do homem (*anthropos*) com o som (*phonos*), querendo, assim, atingir os mesmos níveis de excelência já atingidos em pesquisas anteriores dessa mesma linha, aberta inequivocamente por Menezes Bastos (1989), como por exemplo a de Neves Córdova (1991).

Trindade-Costa da Lagoa, Fpólis
Brasília-DF.
Abril-Agosto de 1992.

Agradecimentos

A realização desse trabalho conta com a colaboração desigual/combinada de diferentes pessoas e instituições sem as quais não seria possível trazê-lo à luz do dia.

Em primeiro lugar quero agradecer ao Prof. Rafael José de Menezes Bastos, meu orientador, pela disponibilidade sem fim na busca da orientação certa e de altíssimo nível, além do inestimável apoio nos momentos de dúvidas e medos, que são tantos. A ele devo grande parte de minha iniciação nos percursos intrincados da gramática antropológica e musicológica. Meu muitíssimo obrigado.

Do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, agradeço a todos os professores que colaboraram direta, ou indiretamente para o meu processo de "familiarização" com o vasto mundo da antropologia sócio-cultural, em especial aos professores Sílvio Coelho dos Santos, Jean Langdon, Dennis Werner, Miriam Grossi e Ilka B. Leite.

Não poderia esquecer os colegas, ou as colegas, já que a antropologia no PPGAS-UFSC parece viver sob um cordial "matriarcado", Lilian, Cristina, Lisa, Roseli, Miriam, Márcia, Teresa, Elisete e João.

À CAPES agradeço a bolsa de estudos que financiou meu mestrado.

À Fundação Educacional do Distrito Federal agradeço a generosa consideração de ter-me concedido licença com vencimentos para que pudesse realizar esse mestrado em todas as suas fases.

Agradeço ainda a Delson Vallois e sua esposa, Márcia Marques da Silva, pela calorosa hospitalidade em minhas "estadias cariocas" e sem a qual não teria sido possível o trabalho de campo mínimo que se tentou aqui.

Agradeço também ao Jota, Cris, Wladimir e Rosa pelo indispensável e generoso apoio técnico de editoração eletrônica desse trabalho.

Por fim, agradeço a Ian Guest, "cientista da harmonia" e um entusiasta do ensino da música popular, junto ao seu Geraldo Tobias, indefectível "chorão", pelas preciosas informações musicais e pela disponibilidade sempre presente em me introduzir no universo musical carioca. O primeiro na Zona Sul, o segundo na Zona Norte.

Capítulo 1

Contexto Teórico de Base - A Juntura Musicológica

A noção de evolução estética da linguagem musical possui uma preeminente aplicação nas elaborações históricas referentes à Música Ocidental, tanto em sua franja 'erudita' como 'popular'. Este trabalho e', ao nível de uma antropologia musical, uma tentativa inaugural de análise e interpretação da articulação dessa noção no tocante à Música Popular Brasileira.

Mas, se tal constatação soa demasiado genérica, não menos genérico é referi-la à música popular como um todo. Em vista disso, o ponto de partida adotado aqui para o tratamento dessa questão foi o de efetivar um re-corte de duas finas fatias no universo histórico da MPB, correspondentes à Bossa Nova, numa ponta, e ao Tropicalismo, ou Tropicália, na outra.

Concentrados em termos de produção no eixo Rio-São Paulo, é possível observar que no ideário êmico desses dois movimentos musicais a noção de evolução estética, associada ao conceito de informação moderna enquanto ruptura estilística e acréscimo, deteve uma posição privilegiada. Note-se, de passagem, que nos anos 60 foram inúmeras as manifestações artísticas, situadas em áreas diversas (cinema, artes plásticas, teatro, poesia e música), surgidas no Brasil enquanto movimentos definidos e marcados pela perspectiva de renovação crítica e de inventividade moderna. A BN, que vinha se formando desde a década de 50, e, posteriormente, o TROPI, aparecendo na segunda metade da década de 60 e adentrando-se pelos anos 70, embora não mais como movimento enquanto tal, mas apenas como princípio de elaboração estético-musical, são movimentos polêmicos e nodais nesse contexto em alusão.

Ao se examinar o "meta-sistema de cobertura verbal"¹ da música BN/TROPI, inúmeras evidências são encontradas do emprego da noção de evolução estética em sua topologia discursiva e isso sugere, de imediato, um estudo de sua elaboração nativa. Por outro lado, como a intenção sobrejacente nessa pesquisa não é (re) fazer a história cultural da BN/TROPI, mas antes interpretar a já existente, torna-se necessário que se diga que o trabalho iniciado aqui se efetiva no cruzamento contínuo de duas vias básicas de investigação.

A primeira é aquela onde, a partir de exame do discurso verbal dos músicos participantes de ambos os movimentos em tela, bem como de alguns de seus observadores teóricos, se busca o entendimento do emprego de categorias nativas tipo "evolução", "linha evolutiva", "sofisticação", "primitivo", "moderno", etc. Em vista disso, o corpus etnográfico operado aqui se constitui fundamentalmente de entrevistas diretas (colhidas em campo - Rio-São Paulo) e indiretas (retiradas de jornais, revistas, TVs e vídeos), além de uma pesquisa na bibliografia-chave da discursividade êmica BN/TROPI. Esse momento específico da abordagem etnográfica estará procurando, portanto, no plano do dito verbal referente ao ideário êmico em questão, compreender de que modo através da idéia de "linha evolutiva", principalmente, corpori-fixa-se um ponto de vista estético-musical nativo marcado pela oposição entre "tradicional" e "moderno".

Já a segunda via de análise tem como ponto de partida a observação direta do feito, isto é, a própria feitura das canções, pretendendo realizar, assim um mergulho na semântica musical das canções, naquelas mais "emblemáticas", ao menos, da BN (Chega de Saudade, Desafinado, Samba de uma nota só) e do Tropicalismo (Tropicalismo e Geléia Geral). Devo esclarecer, ainda, que tal intento, o de um mergulho na espessura semântica das canções enfocadas, passa necessariamente pelo trabalho de transcrição musical. Esta, obviamente, cumpre um papel tão somente preliminar na tentativa de mapeamento do relevo sonoro cancional, já que para se obter

na tentativa de mapeamento do relevo sonoro cancional, já que para se obter uma topografia do relevo sonoro mais circunstanciada torna-se imperativo a construção de uma carta em pormenor, digamos assim, que procure dar conta, indicativamente, da organização dos elementos constitutivos da canção em análise (escalas, motivos, frases, períodos, estrutura do arranjo empregado, compatibilidade “letra”/“música”, etc.). Por sua vez, ainda que uma transcrição musical cumpra um papel tão somente preliminar no mapeamento do “dito” cancional, é ela que possibilita pontos de partida cruciais na construção de modelos analíticos acerca da totalidade “letra”/“música” na canção.

Existem inúmeras maneiras de se reduzir analiticamente uma canção popular e a mais corriqueira é a que trata separadamente a “letra” da “música”, ou o reverso. Apesar de recorrer, também, a esse tipo de análise parcial, que possui uma rica tradição de estudos seminais no que se refere às “letras” de MPB, a tentativa esboçada nesse trabalho tem como ponto de concentração prioritário a busca do entendimento da canção enquanto totalidade “letra”/“música”. Espera-se, desse modo, que a pertinência sociológica da canção popular seja alcançada a partir de dentro mesmo de sua realidade fonológico-gramatical e semântica.

Conforme M. Bastos (1989) o problema da compatibilidade entre “letra” e “música” na canção não se resolve na mera adaptação da música (instrumental) e da língua (falada). Antes de termos algo como uma “música falada” acoplada à uma “língua musicada” - segundo suas próprias palavras-, o sistema canção seria muito mais a resultante complexa e somatória de “discurso onto-epistemologicamente anteriormente separados” (Menezes Bastos, 1989:222ss). É que opondo-se aquela posição que reconhece a música como um discurso “pré-verbal” (Lévi-Strauss, 1964), Menezes Bastos sugere ser mais consistente postular a existência de uma linguagem intonacional que se bipartiria em língua falada e música a partir do momento da aquisição do léxico e do motivo. De acordo com isso, existiria uma certa similaridade entre estrutura lexical e motivica, estruturas estas basicamente melorítmicas ao nível do plano de expressão (fonológico-gramatical), enquanto a diferença estaria mais na ordem do plano de conteúdo (semântica), a música sendo afetivo-psicomotora, a língua cognitivo-referencial (Menezes Bastos, 1984).

Essas indicações teórico-metodológicas preliminares instigam a ver o sistema canção, onde as relações entre letra e música são plurívocas, isto é, plenas de deslocamentos semióticos mútuos; tal como um teatro de “identidades” (similaridades expressivas entre léxico e motivo) e “diferenças” (heterologias semânticas entre as ordens afetivo-psicomotora e cognitivo-referencial) em jogo. Quanto a isso, desejo acrescentar que a “eficácia simbólica”, ou melhor, talvez, o poder originário do desempenho-competência de uma canção revela-se na própria capacidade que a “música” tem em revestir com seu manto afetivo-emocional o corpo cognitivo-referencial da “letra”. Tal postulação, inclusive, acredito que vá ao encontro da que afirma ser, na canção, a “música” o sujeito, enquanto a “letra” o objeto².

Sem dúvida, refletir sobre esses aspectos da canção, como forma de investigação acerca de seu sentido e significação³, conduz-nos a uma parcela considerável de indagações, gerais e específicas, sobre as razões especiais dela ter sido, até então, o veio principal na Música Popular Brasileira e, também, fonte de múltiplos itinerários históricos não encaixados necessariamente em uma linha única de transformações artístico-musicais.

Observe-se, então, que essa minúscula contextualização efetivada acima refere-se a um duplo esforço de interpretação, ou seja, num primeiro momento examinar-se-á a discursividade nativa BN/TROPI sobre a música e, em seguida, de maneira ainda não exaustiva, por ora, algumas canções emblemáticas de ambos os movimentos.

Para uma visão sinóptica e rápida do contexto epistemológico geral em que este trabalho busca inserir-se, quero começar pelo que Seeger, C. (1977a e 1977b) denominou de “juntura

musicológica”. Este autor, ao considerar o campo musicológico como um todo, afirma que o seu primeiro e mais abrangente contexto seria o universo verbal em cujos termos o campo é concebido e organizado. Neste ponto a musicologia, de qualquer tipo, “is a speech study” (1977b:180), ou seja, fala sobre música e, também, fala sobre o falar sobre a música. O bias implícito/explicito aí, segundo Seeger, estaria na assimetria rotineira que surge no encontro do “compositional process of speech” com o “compositional process of music” em favor de um “linguocentric predicament”, do qual parece não haver escapatória possível. Caberia, portanto, segundo leio Seeger, a uma juntura musicológica, tendo o musicólogo como o seu principal ator, criticar tal assimetria em termos da integração comutativa dos pares sensibilidade / inteligibilidade, música / língua. Nas palavras do próprio:

“The immediate aim of musicology is (a) to integrate music knowledge and feeling in music and the speech knowledge and feeling about them to the extent this is possible in speech presentation, and (b) to indicate as clearly as possible the extent to which this is not possible” (1977a:48).

Menezes Bastos (1989 e 1991), estudando essa intenção a partir do contexto geral de espraiamento musicológico, opera um remanejamento da noção de juntura musicológica entendendo-a, pois, como o imbricamento complexo de um conjunto de musicologias as quais não se apresentam de maneira monolítica, nem isonômica, mas antes através de campos ancilares e assimétricos simultaneamente (1989:59). Nessa acepção, a juntura musicológica implicaria, por conseguinte, num sistema de relações sócio-culturais de larga amplitude entre “musicologias” e campos de estudos que lhes seriam vizinhos, e progenitores. O termo “musicologias”, desse modo, referir-se-ia a sub-campos epistêmicos de estudos da música sendo eles a Musicologia Históricas; Musicologia Comparada (Vergleichende Musikwissenschaft), Etnomusicologia, posteriormente; a Sociologia e Psicologia da Música; a Estética Musical e, por fim, o Folclore Musical. A Musicologia Histórica e Musicologia Comparada, ou Etnomusicologia, seriam oriundas do campo da Música; a Sociologia da Música e a Psicologia da Música seriam do território das Ciências Humanas; a Estética Musical do campo Filosófico; e o Folclore Musical proviria, não sem ambiguidades⁴, do folclore.

No estranhamento antropológico que efetiva sobre a juntura musicológica enquanto um sistema sócio-cultural, isto é, clusters de culturas de contato entre identidades profissionais acadêmico-científicas e artísticas. Menezes Bastos (op.loc.cit.) trabalha sobre os nexos da Antropologia Social com a música e as “musicologias”, em especial com a Etnomusicologia.

Examinando o que seria a verdadeira pedra angular da Etnomusicologia, ou seja, o assim denominado, por Merriam (1969), dilema etnomusicológico, M. Bastos mostra que esse modelo tem os seus primórdios na Musicologia Comparada (Vergleichende Musikwissenschaft) alemã através da proposta pioneira de Guido Adler (1885). Na definição efetuada por este acerca da disciplina uma de suas tarefas consistiria na comparação (com propósitos “etnográficos” e classificatórios) “...dos cânticos folclóricos dos diferentes povos, países e territórios...” (in M. Bastos, 1989:8). Conforme M. Bastos, com isso já se estava propondo um “encontro etno-musicológico” voltado para a laboração do binômio “nós”/“outros”.

Na década de 30 deste século, vitimada pelo nazismo, a Vergleichende Musikwissenschaft migra para os EUA. O modelo dilemático, congênito à disciplina, se consolida naquelas paragens com a definitiva cristalização da disciplina nas décadas de 50 - 60, agora Etnomusicologia (M. Bastos:23-39, Merriam, 1977:191). Nesse momento, a comunidade científica etnomusicológica

tem em Alan P. Merriam um de seus intelectuais mais representativos justamente por incorporar intensamente os dilemas da disciplina, o que se demonstra, metonimicamente aqui, na sua notável definição da Etnomusicologia como "...o estudo da música na cultura..." (Merriam, 1987(1964):7). A dualidade "música"/"cultura" transparece cristalinamente aí nessa definição...

De acordo com M. Bastos, o estudo desse dilema aponta, ainda, para o fato de que ele não é uma construção exclusivamente etnomusicológica ("sons" "musicológicos" vs. "comportamentos" "antropológicos") mas realização regional daquilo que se poderia denominar de paradoxo musicológico e que se expande ao longo da diversidade epistêmica das "musicologias". Na base do problema está uma dicotomização muito ampla entre "sensibilidade" e "inteligibilidade" e, pois, entre Arte e Ciência que acometendo de maneira geral a "Visão de mundo" Ocidental se manifesta, aqui, através das "musicologias".

Aqui, a ambiguidade de uma disciplina, a Etnomusicologia, oriunda da Música via Musicologia Comparada - tendo, portanto, pertinência artístico-musical -, que ao buscar legitimidade científica ("inteligibilidade" no campo antropológico engendra uma situação paradoxal (já que locus da arte no Ocidente é atribuído à "sensibilidade") e assimétrica equanto satélite subordinado à Antropologia Geral, que por sua vez, cobraria exemplos e ilustrações "específicas" e "particulares" do "som" da música do "outro" (cf. M. Bastos, 1989:31-35).

Mas, por outro lado, ela seria ambígua para quem? Segundo me parece, pelo que se pode depreender do exame efetivado por M. Bastos, haveria duas ordens diferentes de ambiguidades. Sugiro que do ponto de vista do "antropólogo geral", aquele que detém o monopólio da epistême antropológica sócio-cultural, proprietário da acumulação diferencial de capital científico (Bourdieu, 1983) vigente no campo etnológico entre "antropólogos gerais" e "etnomusicólogos"; a ambiguidade seria da ordem da incerteza: afinal onde situar a identidade profissional do "etnomusicólogo", figura liminar entre a arte e a ciência? Já do ponto de vista do "etnomusicólogo", o que me parece existir muito mais é ubiquidade, o estar aqui e ali como condição estrutural e estruturante, mesmo. Olhar camaleônico, enviesado. E promessas de interação: música como cultura... (ver Merriam, 1977:204).

Em síntese, a Etnomusicologia, na busca da "inteligibilidade" da música do "outro", personifica em si mesma a flutuação entre o sensível e o inteligível por meio do enlace que perpreta entre ciência e arte. E o etnomusicólogo, em consequência, dentro do "nós" da comunidade antropológica, acaba por ser um "outro" que estuda "outros" (M. Bastos, 1991:240).

A esta altura, me parece necessário evocar, ainda que brevemente, algumas obras etnomusicológicas, iniciando justamente por aquela onde a operação dilemática "som" vs. "cultura" faz sua aparição com toda clareza; para em seguida abordar algumas outras em que, ao meu ver, se consegue trazer uma contribuição substancial à viabilização de uma Semântica da Música enquanto sistema significante-significado.

Em "Ethnomusicology of the Flathead Indians", A.P. Merriam (1967) faz uma investigação sobre a música dos Flathead de Montana Ocidental, construindo uma etnografia partida em duas seções distintas e autônomas em que coloca de um lado a "cultura" (pp. 3-158) e, de outro, a "música" (pp. 161-343).

Na seção referente à "cultura", o autor descreve os modos de aprendizagem da música, os usos e funções das canções, os instrumentos utilizados, a questão da destreza e da especificidade de performance dos cantos, e um levantamento dos gêneros de canções Flathead. Todo esse levantamento é realizado na tentativa de demonstrar que o "som" da música é o reflexo direto do contexto social (parentesco, religião, economia, etc.). Além disso, Merriam supõe que os Flathead não teriam uma teoria nativa da música, pois não elaboram conceitos que permitam discussões

Na segunda parte de seu livro, o autor submete uma amostragem de canções, agrupadas de acordo com seu gênero específico (canções de poder pessoal, canções de ciclo de vida, canções e danças cerimoniais, etc.), a uma análise musicológica que tem como objetivo principal a descrição do plano fonológico, caracterizado pela quantidade estatística de intervalos, distribuição das repetições melódicas, valores de duração, ornamentações, etc.

Assim, nessa cisão abrupta entre “música” e “cultura”, podemos constatar que Merriam unilateraliza a questão do sentido, visto que entende os signos expressivos da música tão somente enquanto elementos instrumentais dos conteúdos culturais. Submete, desse modo, o código musical, em sua realidade fonológico-gramatical, à lógica da “cultura”, isto é, ao plano pragmático dos usos e funções da realidade contextual, “zerando” o “envio” semântico da música. Todavia, o próprio Merriam tentou dar um “salto tigrino” sobre esse dilema quando reconceituou a disciplina etnomusicológica como o “estudo da música como cultura” (ref. em 1977:204 e M. Bastos, 1989:43). Sinalizava, assim, com a possibilidade de uma perspectiva em que “o sentido da música (cultura)” fosse apreendido “como algo codificado em sua própria estrutura (música como cultura)” (M. Bastos, op. cit. loc.). Em outras palavras, tratar-se-ia de apreender a música como um sistema significante-significado, quer dizer, estruturado em termos expressivo-semânticos, onde os elementos normativos, históricos e sócio-culturais estariam inscritos na própria materialidade signica musical.

J. Blacking, indubitavelmente, procura levar adiante esse último gesto merriano. Em “Le Sens Musical” (1980), estudo dedicado à música Venda, o autor desenvolve um amplo esforço na tentativa de ligação teórica das categorias “música” e “cultura” argumentado que uma das tarefas relevantes da competência etnomusicológica é justamente orientar-se em direção à descoberta de relações estruturais entre a música e a vida social (1980:63). Assim, Blacking defende a tese geral de que, para estimar-se o valor da música na sociedade e na cultura, é necessário descrever os processos cognitivos e os sistemas de atitudes implicados na criação musical em relação as suas funções e efeitos no meio social (op. cit., p. 62).

Em vista disso, análises que apenas tratam das estruturas musicais em separado são consideradas insuficientes por Blacking, já que, por exemplo, “le choix et l’emploi des gammes peuvent résulter de processus sociaux et culturels qui ne sont pas forcément en rapport avec les propriétés acoustique” (:84). Em consequência, ele propõe que os processos extramusicais sejam integrados nas análises musicais para que possamos reconhecer as particularidades dos diferentes sistemas musicais (:101-02). As regras criativas não são arbitrarias, diz Blacking, pois “pour créer de la musique Venda nouvelle, il faut être Venda, prendre part à la vie sociale et culturelle Venda depuis sa plus tendre enfance” (:110). Quanto a isso, o autor, embasando sua argumentação em termos chomskianos, afirma que a criatividade musical dependeria do manejo de estruturas profundas - adquiridas inconscientemente no processo de socialização -, que seriam geradoras das estruturas superficiais imediatamente observáveis (cf., pp. 110-111). Nesse sentido, é que o autor, pensando a música como o “son humainement organisé”, encontra a diferença, no plano da organização sonora de um contexto social particular, e a igualdade, no plano comum das estruturas profundas da psychê humana (cf. p. 121).

Vê-se, então, que Blacking procura interligar contexto sócio-cultural, indivíduo e música numa unidade indissolúvel, trazendo uma contribuição capital à resolução do modelo dilemático da juntura epistemológica em exame.

Em Steven Feld (1982), vamos encontrar com inteireza uma construção analítica que, no meu entender, consegue uma efetiva “saída” ao modelo dilemático etnomusicológico. Em sua obra “Sound and Sentiments - Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression”, o autor elabora um estudo etnográfico da música como sistema cultural. Sua intenção é mostrar que uma análise dos modos e códigos sonoros da comunicação musical conduz ao entendimento do éthos e qualidade de vida na sociedade Kaluli, povo de Papua, Nova Guiné.

A tese central de seu trabalho é que as modalidades expressivas de lamentações e canções em sua estrutura textual e musical são representações especulares do círculo simbólico construído pelo mito kaluli “the boy who became a muni bird”. Feld desenvolve o argumento de que este mito é uma cristalização das relações entre a sentimentalidade kaluli e sua expressão no choro, na poética e na canção.

É interessante notar que o autor critica as posições etnomusicológicas que não levam em conta a teoria musical nativa. O que é uma crítica direta a Merriam (1967) que afirmara sobre os Flathead da impossibilidade de se obter verbalizações teóricas sobre sua música. Feld pergunta, então, se essa incapacidade não estaria antes no próprio pesquisador ao não conseguir elaborar conversações adequadas que abordassem o tópico musical (cf. p. 163ss).

Em resumo, note-se que Feld ao conjugar posições teórico-metodológicas estruturalistas, hermenêuticas e cognitivistas, o que proporciona um sabor interessante de bricolage à sua obra 5, consegue realizar um estudo integrado do papel dos sentimentos, metáforas e contexto social na elaboração musical, poética e estética kaluli. Desse modo, contexto e realidade musical deixam de ser “coisas” em separado, articuladas teoricamente em regime de determinação exclusiva de uma pela outra.

O trabalho de Menezes Bastos (1989), “A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa”, o qual já venho há algum tempo “esquartejando” aqui, não somente é um estudo sobre a junção musicológica enquanto um quadro fricativo de identidades científicas (“musicológicas”, “etnomusicológicas”, “antropológicas”, etc.), calcado nos binômios “nós”/“outros”, “inteligibilidade” / “sensibilidade”, “som” / “cultura”. Trata-se, também, de uma etnografia do ritual do Jawari cerimônia Kamayurá sobre a morte e o envio do “morto” para a “aldeia celeste”, sob ameaça de “urubús psiquéfagos”..., “tanotomaquia” e disputa amorosa envolvendo, assim, o tema do ciúme amoroso, elemento central na narrativa do Jawari: ócio e negócios amorosos (relações “ty” / “tyt”). Sintetizando, com palavras do próprio autor: “equiparação entre as namoradas/esposas com os mortos/vivos” num discurso que sugere a “inevitabilidade da aliança cósmica no sentido da existência possível daquela humana” (:579, ver também pp. 361, 483, 570ss). E tudo isso, estudado a partir do sistema emocional do rito.

Nesse segundo movimento de seu esforço, o da realização etnográfica sobre o ritual em questão, o autor adota um modelo substancialista de análise que consiste, ali, na abordagem do plano de expressão da música do Jawari tomado como foco principal o estudo de seus sistemas tonal e motivico. Isso, em concomitância com a análise do plano semântico, ocupando-se neste com o universo dos significados “enviados” pelo plano de expressão, entendido como um código que se não “contém” o que “envia”, evoca-o na trama produção-consumo, emissão-recepção, messageamento-interpretação. Desse modo, o ponto fulcral de sua análise semântica vem a ser o levantamento do universo classificatório-valorativo (axionômico) constitutivo do sentido da música no Jawari (:221). Já em relação ao plano pragmático, o mundo dos usos e funções da música, o contexto (mito-cosmologia, organização social e política, dança) a abordagem realiza-se de dentro do universo de letras-músicas operado no Jawari (:222).

Por fim, veja-se que um dos objetivos do autor ao buscar a integração analítica dos planos expressivo (fonológico-gramatical), semântico e pragmático da música é justamente o da superação do modelo dilemático etnomusicológico, tratado pelo próprio, exegeticamente, no primeiro capítulo da dissertação. Isso e mais, pois é certo que a obra procura obstinadamente amarrar vários pontos discursivos com relação à música, mito, linguagem, ciência, filosofia, aos quais não se tem espaço-tempo para apreciar aqui.

“Suyá society was an orchestra, its village was a concert hall, and its year a song”. Através dessa analogia, construída por A. Seeger (1987) em sua obra “Why Suyá Sing”, discute-se o espaço-tempo musical e as relações sociais envolvidas na produção musical-cerimonial do povo Suyá.

No plano específico, trata-se da descrição etnográfica da Cerimônia do Rato, rito de nomeação de um menino, cuja realização envolve canções e formas verbais que constituem um continuum discursivo-musical recortado por diferentes gêneros vocais: discurso (Kapérni), instrução (sarém), canção (ngére) e invocação (sangére) (ver pp. 25-51). Essas formas vocais ocorrem também em várias outras cerimônias com similitude de estrutura, performance e eficácia, o que permite, segundo o autor, a partir da cerimônia em foco, falar acerca de uma performance vocal como um todo (:6).

Seeger registra que na vida social Suyá existe como que uma “corrente alternativa” entre modo ritual e modo não-ritual:

“The alternation of these two essentially complementary modes of existence creates the interlocking whole of Suyá social life, which includes consanguinity as well as affinity, collective activities as well as domestic ones, public forms of verbal art as well as private forms” (:6).

Para o autor, por conseguinte, torna-se necessário o estudo desses contextos rituais do ponto de vista de uma etnografia da performance musical. Diante disso, o seu trabalho não se posiciona como uma antropologia da música que estuda a música na cultura, mas antes como uma antropologia musical que estuda a vida social como performance. Desse modo, através do conceito de performance, Seeger pretende conectar “som” e “cultura” entendendo a performance musical como parte da criação da vida social, tal como qualquer outra, e onde se cria e re-cria estruturas sonoras, tempo, lugar, pessoa em circunstâncias cerimoniais que influenciam outros contextos (ver pp. 65 e 83).

Saltando do âmbito etno-musico-lógico⁶ para o da Sociologia da Música, encontramos em Adorno (1980a) importantes formulações sobre a instauração teórica desse campo epistêmico. De acordo com ele, a Sociologia da Música seria apenas uma das várias “sociologias-de-alguma-coisa”, visto que o conceito de sociedade é processual, isto é, comparece por inteiro em cada uma das áreas parciais que o investiga (op. cit., p. 259). Desse modo, os campos científicos não se encontram partilhados “comportadamente em coordenados e subordinados”, mas, ao contrário, em relacionamento dinâmico (idem, ibidem). Fricativo, acrescento.

Para Adorno, a Sociologia da Música detém uma dupla relação com o seu objeto, pois aborda-o por “dentro” e por “fora”, isto é, enquanto “música em si mesma” e em torno de sua “posição e função social” (cf. 259-60). Adorno localiza uma contradição histórica entre essas duas esferas, já que, conforme seu ponto de vista, a integridade autônoma da obra é degradada no processo econômico a que é submetida. Mas o social deve ser buscado em ambos os momentos, ou seja, não só nos usos e funções que a obra musical recebe mas também em seu próprio corpo. Para isso, prossegue Adorno, é necessário que o sociólogo tenha “um conhecimento entranhado da música, que vá até as mínimas células técnicas” (:260), pois todo aparato sociológico pode ser inútil se não estiver identificado aos termos constitutivos da música, seu plano de expressão e conteúdo. A condição, portanto, de uma Sociologia da Música produtiva estaria na apreensão dos constituintes formais da linguagem musical “que devem ser levados a falar em termos sociais” (:261).

Em seguida, Adorno postula que, apesar de sua progressiva racionalidade⁷, a música, devido ao seu caráter não-conceitual de “puro material”, seria a linguagem que mais estaria sujeita às manipulações “irracionais” dos ouvintes e, principalmente, da “indústria da cultura de massas em nosso dias” (cf. 262-63). Esse aspecto remete, então, à questão da produção musical que, ao seu

ver, seria o ponto de investigação principal em que deveria debruçar-se a Sociologia da Música. Adorno aponta aí para o problema da contradição entre a “evolução autônoma” da música e a sua movimentação no contexto social (:266). Ou seja, a música desdobrar-se-ia segundo suas próprias leis, mas não só, pois sofreria inúmeras rupturas provindas do campo de forças sociais. Esse jogo tenso entre as tendências autônomas da música e as rupturas históricas impostas à sua lógica musical pelo consumo faz com que a concepção linear de progresso musical perca a sua consistência teórica, afirma Adorno:

“Ainda que não fosse assim, esta só poderia referir-se ao grau de domínio racional dos materiais, e não à qualidade musical das obras, que está ligada àquele grau, mas de modo algum pode ser identificada como ele” (:267).

No entanto, é preciso observar que Adorno setoriza a questão da legitimidade estética ao âmbito de sua manifestação erudita, excluindo, assim, a possibilidade de QUALIDADE num “hit”, já que, para ele, “a unidade da cultura musical contemporânea, como parte da indústria cultural, é a auto-alienação completa” (:268). Em resumo, apesar de fazer inúmeras colocações certeiras, como, por exemplo, sobre a substância coletiva da música - “tentativas de amarrar a música à sua filiação social tem alguma coisa dogmática” (:265) - o autor não consegue deixar espaço, em seu quadro analítico, para uma Sociologia da Música originária da indústria cultural, sufocando o tema pelo conceito absoluto de produção administrada, cuja única função seria a da alienação.

Obviamente, um outro rumo pode ser dado ao estudo da mercantilização cultural da música, bem ao contrário desse que privilegia a abordagem sob o ponto de vista do fetiche, tal como efetiva Adorno (1980a e 1980b). Em “Vocations Rock”, J-M. Seca (1988) indica um caminho teórico alternativo no âmbito de uma musicologia psicossocial. O objeto que coloca em foco é a busca de reconhecimento social pelas “minorias rock”. Seca define essas minorias como anômicas devido ao seu duplo objetivo: serem admiradas por um lado, isto é, aceitas e, por outro, produzirem originalidade musical em disparidade estética com as “celebridades” já integradas às gravadoras. É nessa ambivalência que, segundo Seca (op. cit.), se define o caráter de anomia: a busca de código próprio no desvio. Mas com o objetivo de se tornar nômico, isto é, integrado ao código social geral. Isso conduz a uma visão do rock como portador de um código vago, plural, ao mesmo tempo dissidente e profundamente enraizado na cultura de massas. É esse sentimento difuso de comunicação social que Seca designa de estado ácido: “Les minorités sont dans un état acide parce qu’elles cherchent deux choses en meme temps: être admirées et influencer un public” (:54). Fruto desse desejo, o rock, para Seca, não tem mensagem (!), ele é esta mensagem, a anomia, o movimento que está dentro da música na ação ritual que se introduz em cada um dos ouvintes e dos músicos, unificando tempo e espaço. Dessa forma, a proposta teórica do autor, é “situer l’état acide comme un indice de la mutation culturelle, un moyen théorique nouveau pour appréhender société en mouvement” (:55).

Observo ainda que o estado ácido, para Seca, não é um modelo de conduta desviante e desesperada, é, antes, um estado psíquico de uma conduta social eminentemente associado a uma situação minoritária de não reconhecimento social, mas que almeja a tal. A arte rock e sua valorização aqui é o índice de emergência de uma ética fundamentada sobre valores difusos veiculados pela cultura de massa (:78).

Por fim, o autor esquematiza o processo de estado ácido da seguinte maneira: 1) situação minoritária; 2) constituição e pesquisa de um código musical próprio do grupo; 3) ambivalência social, tensões e obsessões; 4) transe/socialização intensa nos concertos e nos rituais do grupo.

Para o autor, assim, o estado ácido apresenta uma experiência moderna de transe na cultura de massa e uma difusão acentuada do prazer estético. Coloco uma ressalva, porém, a de que o autor, ao privilegiar a situação ritual e a formação social do estado ácido via o gênero rock, tangencia a análise dos planos expressivo e semântico da música em prol do contexto social como modo sobre-valente de explicação.

Contudo, longe estamos aqui de uma concepção adorniana que diz ser a cultura de massa a negação do prazer no prazer. Imergindo na lógica própria de um contexto social musical, Seca mostra que “les vocations rock représentent des essais très divers d’adaptation au changement social et de création d’une nature humaine fondée tout autant sur le passé et les traditions culturelles qui l’ont faite sur l’avenir à créer” (:78).

A escolha da obra de Seca exemplifica um tipo de esforço musicológico que se posiciona num terreno transicional entre psicologia e sociologia. Outros trabalhos, instalando-se na temática da emocionalidade e subjetividade, como por exemplo, o de Meyer (1956) e o Imberty (1979), apoiando-se, esse, sobejamente na psicologia musicológica experimental de Francés (1984); discutem a problemática do significado musical do ponto de vista mais específico de uma abordagem da Psicologia da Música. Em “Entendre la la Musique: Sémantique Psychologique de la Musique”, Imberty (1979) coloca em primeiro plano a contraversa questão do relacionamento entre o espaço semântico musical e os espaço semântico verbal, investigando quais as relações objetivas e estáveis que podem ser colocadas em evidência entre as formas musicais e os comportamentos semânticos que elas acionam (:41-45).

Em vista disso, Imberty faz uma incisiva contenção crítica à abordagem semiológica da música enquanto tentativa de estabelecimento de correspondências termo a termo entre linguagem (verbal) e música⁸. Distinguindo significação (representação referencial verbal) do sentido (o que está além da literalidade do código), a conclusão tirada é óbvia acerca da música: a ela não se aplica significações (identificando o termo, ali, somente com o discurso de signos lexicais, repito) fixas, denotativas. Por isso, a atividade verbal relacionada à música situar-se-ia no plano das associações conotativas, pois há sempre uma irreduzibilidade polissêmica aliada às formas musicais, mesmo quando estas se encontram conjugadas com palavras, como no caso da canção (op. cit., p. 14). Isso demonstra que a expressividade musical não se reduz às associações verbais suscitadas por ela e que a tradução verbal da música é apenas uma quimera linguística.

Já o sentido musical, assim como a poesia, conforme o modelo de Imberty, posiciona-se à margem da linguagem (verbal), pois ultrapassa, sempre, as significações cristalizadas na precisão das palavras. A música é deflagradora de “impressões vagas e flutuantes” (:15) boiando em cadeias de interpretantes sem limites determinados⁹.

Observo, ainda, que Imberty detecta um curioso paradoxo no qual se insere a representação semântica da música: “la semantique musicale n’existe que par les discours interprétatifs qui l’explicitente, et certains en ont conclu qu’elle n’était qu’une illusion” (:17).

Num outro momento temático dessa mesma obra, M. Imberty afirma que toda peça musical em sua estrutura e em seu estilo é uma representação da experiência individual ou coletiva do tempo existencial. Para ele, o sentido dessa representação evolui historicamente. Se Imberty concorda inicialmente com Lévi-Strauss em que “toda frase musical propõe uma aventura”, e uma obra musical é um mito codificado em sons em lugar de palavras; discorda, contudo, que a música suprima o tempo, que seja uma máquina supressiva, nos possibilitando um tipo de acesso à imortalidade, conforme afirmação de Lévi-Strauss na célebre “Abertura” do “Cru e do Cozido” (1964).

Lembro que o antropólogo Lévi-Strauss ali, discutindo a a questão das categorias empíricas concretas como ferramentas conceituais para a operação de noções abstratas, tomando como ponto de partida um mito Bororo, intenciona, fundamentalmente, demonstrar a transcendência da

oposição entre sensível e inteligível. Procura, então, estabelecer uma homologia entre mito e música sugerindo que a análise dos mitos é comparável àquela de uma grande partitura (:23).

O mito e a obra musical, para o autor, são linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada. E aí, lança a idéia da supressão temporal: “L’*une et l’autre sont, en effet des machines à supprimer le temps*” (:24). Precisando a idéia, Lévi-Strauss diz que a audição de uma obra musical opera sobre o terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte, tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível; mas sendo a obra uma totalidade sincrônica em si mesma, sua organização interna produz a imobilização do tempo passante.

Entretanto, para Imberty a problemática do tempo instaura-se exatamente ao reverso: a música e seus estilos históricos são representações da morte.

“Chaque époque a inventé sa façon de dominer et de maîtriser le temps, et, si toute oeuvre musicale est une aventure, l’aventure elle-même est celle d’une époque, d’une culture, elle est écho, chez l’artiste musicien, d’organisations fantasmatiques et mythamastiques variées et variables. Si chaque époque et chaque homme a sa manière propre de mourir, chaque époque et chaque homme a sa musique. Et celleci nous fait parfois reconnaître celle-là” (:175).

Em conformidade a essas colocações, Imberty trabalha com a idéia da evolução diacrônica dos estilos musicais afirmando que, da monodia ao drama musical wagneriano, o que encontramos é a historicidade do tempo. E é nessa evolução que se apreende o contorno da morte, isto é, ao invés da imobilização do tempo na obra musical - como quer Lévi-Strauss - o que presenciamos é a carga afetiva e insuportável de thánatos, acredita Imberty.

Penso que essas duas posições, a de Lévi-Strauss e a de Imberty, apesar da irreduzível oposição interpretativa - uma propondo a abolição do tempo através da música, a outra, instalando na obra musical a historicidade dele, o tempo, enquanto morte -, possuem um ponto em comum: juntam-se no esforço de superação da rigidez dilemática entre “sensibilidade” e “inteligibilidade” no âmbito das Ciências Humanas, coisa não de pequena monta. Um desafio.

A problemática da música em relação ao mito e à linguagem detém feições particularmente importantes no pensamento de Lévi-Strauss. Alguns breves momentos que gostaria de lembrar estão na “Abertura”, já referida acima, onde o autor chega a afirmar

“...qu’entre tous les langages, celui-là seul réunisse les caractères contradictoires d’être tout à la fois intelligible et intraduisible, fait du créateur de musique un être pareil aux dieux, et de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l’homme, celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès” (1964:26).

Em *Mythologiques IV* (1971) no *Finale de L’Homme Nu*, ele retorna à temática, procurando demonstrar, através da análise do *Bolero* de M. Ravel, que a obra musical é um mito codificado em sons no lugar de palavras - “une matrice de rapports qui filtre et organise l’expérience vécue” (:589).

Em Mito e Música (in Mito e Significado, 1979:65-77), Lévi-Strauss trata da relação tríplice mito, música e linguagem. Adotando o sistema lingüístico como modelo explicativo exemplar, o autor compara-o com a música e o mito acusando, nestes dois últimos, a falta de um nível.

	fonemas	palavras	frases
LINGUAGEM	(+)	(+)	(+)
MÚSICA	(+)	(-)	(+)
MITOLOGIA	(-)	(+)	(+)

Tomando, portanto, a linguagem como ponto de partida, Lévi-Strauss crê que tanto a mitologia quanto a música são originárias da linguagem¹⁰. Esta última é constituída de tres níveis bem definidos, conforme o diagrama acima. Os fonemas combinados entre si formam as palavras que, por sua vez, combinadas entre elas formam as frases. Deste modo, nas correspondências que Lévi-Strauss constrói entre o modelo lingüístico com a música e o mito, observa-se que: se a música tem algo parecido com os fonemas - as notas musicais -, não tem, por outro lado, algo ao nível da palavra, passando assim, diretamente para o domínio da frase¹¹. Por sua vez, o mito não teria um nível equivalente aos fonemas sendo o seu elemento básico as palavras, passando em seguida para o nível frásico.

Há, por conseguinte, segundo Lévi-Strauss, em ambos, mito e música, um nível ausente. Desse modo, a música destaca os aspectos do som - já presentes na linguagem; enquanto a mitologia sublinha o significado - também presente na linguagem.

É flagrante aí, nessa dobra do pensamento lévi-straussiano, a manifestação do dito paradoxo musicológico. Aliás, esse predicamento linguocêntrico do autor acerca da música, e não só dela, mas das artes plásticas, também, já foi devidamente criticado por Eco (1987), Nattiez (1973) e Menezes Bastos (1989). Duas refutações importantes, uma referente à aplicação de dupla articulação linguística à música e à pintura; e a outra, quanto a sua crença numa “pré-verbalidade” da música. Em ambas, o que se aponta é que Lévi-Strauss não levou em conta o suficiente as especificidades dos códigos expressivos musical e pictural.

Entretanto, feita as contenções acerca dos limites epistêmicos e ideológicos da aplicação do modelo lingüístico à música por Lévi-Strauss, é necessário resguardar a magnitude de seu gesto de inserção da temática musical, notadamente, no seio da antropologia sócio-cultural, apontando para o rompimento com um conceito de totalidade onde a “cultura” seria a categoria suprema. E, note-se, de maneira totalmente independente de qualquer vinculação identital com a Etnomusicologia, ou qualquer outra “musicologia”.

Pretendi, nessa breve deambulação panorâmica pela juntura musicológica, fornecer uma idéia geral do contexto teórico-musicológico em que essa pesquisa labuta. Trata-se, assim, de apenas um golpe de vista na bibliografia existente, no sentido de um acompanhamento mínimo da discussão atual do lugar dos estudos musicológicos no âmbito das Ciências Humanas (ênfatizando-se aqui a antropologia, a sociologia e a psicologia). Atual e antiga ao mesmo tempo, já que, para

marcar uma importante baliza cronológica, tem o seu início na Musicologia Comparada de Guido Adler em 1885.

Pode-se dizer que a juntura musicológica assiste hoje à diversos “goals” de superação do velho platônico entre sensível / inteligível, entendimento científico / sensibilidade artística, e isso na perspectiva da constituição de um *corpus scientiarum musicarum* (Menezes Bastos, op. cit.), ou de uma Musicologia Unificada (Seeger, 1977a).

Esse trabalho, portanto, alia-se a essa tendência, em consonância com o ponto de vista antropológico, almejando o entendimento da discursividade “êmica” BN/TROPI no que se refere ao binômio mudança / permanência, notadamente, através daquilo mesmo que ela tem de mais significativo: a sua produção cancional.

Notas do Capítulo 1

¹ Ver emprego e explicação teórica da expressão em M. Bastos, 1978:46-47.

² M. Bastos (1984, 1986) sugere que na canção popular a “letra” ocupa a posição de objeto “na medida em que ela consiste naquilo sobre o que se canta” (:5), e que a “melodia” ocuparia a posição de sujeito definido como aquilo mesma que se canta: “a canção, especialmente a sua música (isto é, a melodia), é um transformador afetivo-emocional - e, também, axiológico - da “mito-cosmologia” verbal da sua letra” (1964:4). Desenvolverei esses apontamentos teóricos no terceiro capítulo deste trabalho quando analisarei algumas canções.

³ Entendendo, aqui, essa distinção conforme Imberty (1979). Ver adiante.

⁴ Isso porque, simplificando imensamente a questão, o Folclore, disciplinarmente, é fonte de disputa tanto da Sociologia quanto da Antropologia.

⁵ Feld (1982) opta por construir sua bricolage teórica no domínio das teorias consideradas geralmente como abordagens idealistas: estruturalismo, linguística, cognitivismo e antropologia simbólica (:225-6). O autor faz a interessante observação de “it may easier for ethnographers to accept bricola ge as the basis of pensée sauvage than it is accept it as the basis of their own constructions...” (:230).

⁶ A expressão engloba um feixe de conceitos e circunstâncias estudadas por M. Bastos (1989:8-46). Assim, estaria a “... Etno-(musico)-logia Ocidental na direção da construção do binômio “nós”/“outros”. Aí, sua amarração histórico-cultural, no sentido do entendimento da qual o estudo das relações entre a Antropologia e a Música com o Colonialismo e com a construção dos estados-nações é de importância fundamental” (:11).

⁷ Adorno apóia-se na elaboração de Weber (1958) sobre a história da MO enquanto progressiva racionalização do material sonoro. Para uma sintética resenha crítica desse autor, ver M. Bastos (1989:58-61).

⁸ Nicolas Ruwet (1972), assim como Lévi-Strauss (1964, 1971), são autores ilustres que navegam nessa perspectiva musicológico-linguística. A propósito do primeiro, ver, por exemplo, o texto “Contradictions du langage sériel” (1959) onde o autor levanta objeções ao serialismo musical por não obedecer à hierarquia intrínseca do sistema de oposições fonológico-lingüístico (:32-34).

⁹ A noção de interpretante é tributária da semiótica de Peirce (1984). Peirce coloca que “um signo, ou representamem, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo” (:94). Para Imberty (op. cit.), a semântica psicológica da música repousa sobre o encadeamento de interpretantes, denominado por ele de representação semântica (:21).

¹⁰ O mito construído por Lévi-Strauss é o seguinte: a música e a mitologia eram duas irmãs geradas pela linguagem, mas que seguiram caminhos diferentes, escolhendo cada uma seu elemento característico, a primeira, o som e a segunda, o significado (op. cit., p. 76).

¹¹ M. Bastos (1989) alerta que ainda utilizando o quadro lingüístico como modelo de referência haveria que se considerar o papel dos motivos musicais. Estes, no caso, seriam equivalentes, então, aos monemas (ou morfemas). Não há fonologia sem integridade-gramatical.

Capítulo 2

Notas Etnográficas sobre o Discurso Nativo de Modernidade Musical BN/TROPI

O projeto que se tenta efetivar neste capítulo, de interpretação da discursividade nativa Bossa Nova e Tropicalista naquilo que diz respeito à noção de evolução da música, associada aos conceitos estéticos de ruptura, ainda é bastante lacunar. Trata-se, por ora, de apenas um mapeamento prévio do terreno com vistas à ulteriores detalhamentos.

A via de apreensão dessa discursividade, ou “meta-cobertura verbal” sobre a música, circunscreveu-se etnograficamente, conforme já afirmado anteriormente, a um conjunto de entrevistas diretas com músicos no Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP - 90/91 (acrescentando-se ainda uma rápida conversa com o poeta Augusto de Campos em Brasília/92), além de material etnográfico constituído por artigos e entrevistas de jornais, revistas, livros, vídeos, TVs, etc. Isso quanto ao dito, o falar sobre música.

Reafirmo, assim, que a pesquisa aqui empreendida é tão somente inaugural e prospectiva, aflorando-se uma temática intrincada prenhe de questões espinhosas.

1. Traço distintivo fundamental no sistema de valores da civilização Ocidental, a noção de evolução, progresso, desenvolvimento permeia contextos tecnológicos, científicos, econômicos, político-sociais e artísticos. Desse modo, é bastante rotineiro encontrar modelos explicativos das transformações artísticas, pautadas pela abordagem historiográfico-evolutiva. E, por conseguinte, no território específico da Música Ocidental, erudita e popular, a formulação sucessivo-evolutiva tem sido a via principal de ordenação dos eventos históricos que lhe dizem respeito.

Com efeito, observando a construção histórica estabelecida sobre a Música Ocidental, detendo-me neste instante na erudita, constata-se uma aguda pre-ocupação com a sua evolução em estágios conformados na notória sucessividade: Monodia Gregoriana-Renascença-Barroco-Classicismo-Romantismo-Atonalismo-Dodecafenismo e outros ismos modernos. Tal perfilamentode tradições proporciona e impõe um tipo de organização histórica de estilos, obras e autores. Note-se que, trocando “Monodia Gregoriana” por período “Medieval” e “Atonalismo-Dodecafenismo...” por “Modernismo” a série de períodos assim disposta aplica-se à Arte Ocidental com um todo. Em termos, portanto, de identificação estética o sistema sócio-cultural da MO encontra-se enfeixado nessa série de períodos históricos tendo como premissa básica a noção de progressiva racionalidade da linguagem musical. Veja-se que esse enquadramento é administrado e engendrado através de inúmeros manuais de História e Teoria da Música juntamente à contínuas atualizações rituais tais como concertos, festivais, conservatórios, etc.

É claro, foge completamente ao escopo desse trabalho uma análise aprofundada dessa seriação diacronico-evolutiva em toda a sua inteireza. Mas, gostaria, pelo menos, de assinalar alguns aspectos que encaminhe uma discussão passível de ulteriores desdobramentos, logo mais.

Da tradição medieval a tradição moderna do século XX a MO descreve, segundo um ponto de vista nativo bastante teleológico, um “arco evolutivo” de crescente complexidade da linguagem musical. É marcante, nessa “grande diacronia” o papel desempenhado pela “evolução do sistema tonal”. Há, acima de tudo, uma preferência acentuada dos nativos da MO (artistas e teóricos) pelo parâmetro das alturas sonoras. Aí está a etiqueta distintiva basilar de sua “larga evolução”. Não é à toa que Leibowitz (1957) começa sua história da evolução da música a partir de J. S. Bach

(1685-1750) e conclue em Schonberg (1857-1951). Para ele, Bach deve ser considerado como a ponte entre a tradição medieval, que estabelecera as formas contrapontísticas, e o sistema tonal emergente a partir do Barroco, bem como Schonberg seria o ponto de culminância lógica desse sistema, não ouvindo Leibowitz ali necessariamente uma oposição mas, antes, uma síntese (ver nota⁸).

Os registros históricos apontam para uma diversidade litúrgica e monódica na Europa “primitiva” a partir do século IV. Ao final do século VI, como parte de um projeto de hegemonia político-econômica, o papa Gregório I (540-604) levou a cabo uma reforma de unificação litúrgica em que ordenou e recompilou inúmeros cantos tradicionais com propósito padronizador¹. Dessa recompilação surgiu o que ficou conhecido por canto gregoriano, “origem sagrada” da MO. Observe-se, ainda, que Gregório I institucionalizou, em Roma, um corpo especial denominado de *Schola cantorum* formado por sete cantores e que serviu de modelo a toda Europa (Tours, Metz e St. Gall são exemplos notáveis de outras escolas que desenvolveram esse modelo). Esse núcleo “profissional” conduzia os cantantes fiéis e, ao que tudo indica, praticava polifonias de improviso².

Somente no século IX surgem os primeiros documentos importantes que descrevem uma forma de cantar não monódica institucionalizada³. Daí até a *Ars Nova*, no século XIV, seguindo uma *linha evolutiva* de independência das vozes que vai do *organum* ao *moteto*, a prática polifônica conseguiu atingir um amplo fastígio. Falando de maneira extremamente genérica, esse período de aproximadamente cinco séculos, parte dele denominado de Gótico, apresentou inúmeras manifestações e transformações musicais. Historicamente, portanto, várias *linhas de evolução* se entrecruzaram ali tendo como espinha dorsal aquela que conduziu do *organum* ao *moteto*. Por exemplo, o sistema de notação neumática (adiastemática e diastemática) foi paulatinamente substituído a partir dos últimos decênios do século XIII pela notação mensurada que resultara, por sua vez, da substituição gradativa de uma rítmica modal e aditiva por uma rítmica baseada na subdivisão proporcional dos valores das notas e pausas (Kiefer, 1968).

Nota-se que, de modo geral, começava naquele período o abandono sistemático da tradição oral, a qual estava atado o canto gregoriano, pela escrita musical que se tornaria, por sua vez, crescentemente prescritiva⁴. Aliás, à medida que o *moteto*, nascido na Igreja, ganhou a rua o próprio *cantus firmus* foi abandonado enquanto unidade melódica geradora das composições polifônicas⁵.

Quero chamar a atenção, agora, a um detalhe sintomático acerca da pretensa simplicidade do cantochão. É que ela é suposta a partir da interpretação de vestígios e estilhas: os documentos sobreviventes da escrita neumática. São lançadas dúvidas, porém, sobre as reais possibilidades de se obter, hodiernamente, representações descritivas fiéis às práticas musicais embutidas nos manuscritos neumáticos (Chailley, 1951 citado in Quirós, 1955:181). Quirós (op. cit., p. 183), inclusive, recomenda cautela no trato com tais documentos. Michels (1977:187) afirma que a escrita meumática, à sua época, pressupunha um conhecimento exato das melodias pelos cantores e isso era feito através da tradição oral. Para Michels, tal circunstância denota um nível elevado das escolas medievais de cantores.

De minha parte, exagerando as dúvidas dos eruditos, pergunto-me se ao invés de uma simplicidade primitiva do gregoriano aqui não estaríamos, na verdade, diante da persistência da ilusão de “primitividade”, de que nos fala Kuper (1988) estudando a história das especulações antropológicas sobre as sociedades *primitivas*, presente aqui na amarração ideológica das sucessivas invenções de tradições musicais no mundo Ocidental. Tal ilusão manifesta-se tanto internamente quanto externamente ao campo inclusivo da MO. Um exemplo, talvez torne mais clara essa questão. Carpeaux (1977)⁶, observador exegeta da história da Música Ocidental, dispõe o “grande arco evolutivo” dela à parte da Antigüidade musical (“seja a árabe, indiana ou chinesa”).

O autor está plenamente “convencido que a música, assim como a entedemos, é um fenômeno específico da Civilização do Ocidente” (op. cit., p. 9). Carpeaux estabelece uma dupla alteridade, pois separa um “nós” Ocidental (Europa, incluindo a Oriental e a América) de um “outro” temporal-espacialmente (a Antigüidade e as demais civilizações não Ocidentais) e, em seguida, discorda que se considere a Idade Média como parte da “grande época” de predomínio da polifonia vocal, visto que esta só começa, segundo ele, a partir dos séculos XV/XVI período correspondente a uma ciência contrapontística “de complexidade sem par em qualquer época posterior” (:20). Haveria, assim, no esquema de interpretação histórica de Carpeaux, uma *outrificação* da tradição medieval Ocidental.

Repetindo, o mito de origens da MO é construído pela instauração de um “nós” contrastado a um “outro” que tanto é remoto temporal (Antigüidade) como distante geográfico-cultural (mundo não Ocidental). Juntamente a isso, efetiva-se uma *outrificação* interna do próprio “nós” em sua porção medieval. Desse modo, vista em conformidade com uma gradação evolutiva simples/complexo a tradição medieval do canto monódico pertenceria a “um passado imensamente remoto” e *divino*, visto que o gregoriano “é a música dos céus” (op. cit., p. 16). Já a *Ars Nova*, a polifonia tributária do *cantus firmus* no século XIV, é considerada tão somente “o começo do ciclo de criação que em nossos dias acaba” (:18). Contudo, esse processo de *outrificação* aplicado ao campo inclusivo/exclusivo da MO e indicado brevemente em Carpeaux, é um problema bastante extenso que não cabe desenvolver nesse trabalho. É necessário, no entanto, pelo menos notar que a questão não é inteiramente consensual.

Kiefer (1966), estudando em pormenor a transição do canto monódico para o polifônico na Idade Média, acredita que este fenômeno, a polifonia, seja específico do Ocidente, pois não se manifestou nem na Antigüidade, nem tampouco na música dos “povos primitivos” (op. cit., p. 8). É consoante aí com Carpeaux no que se refere à aplicação do modelo ideológico biunívoco “nós”/”outros” presente na assunção de exclusividade diacrítica da MO. Todavia; o autor trabalha em profundidade o período medieval procurando distinguir, dentro deste, o Gótico em sua especificidade estilística.⁷ Kiefer (op. cit., p. 28) observa que a linguagem harmônica empregada nas obras da *Ars Antiga e Nova* séculos XIII e XIV tinha “um caráter muito diferente e muito mais próximo da sensibilidade do século XX do que a linguagem harmônica que a partir do século XV haveria de ser dominante”. Esse aspecto, ao meu ver, pertence a uma dobra quase que impensada na construção progressiva da categoria MO, já que, ao mesmo tempo em que se considera cada estágio histórico como mais avançado que o antecessor, reconhece-se forçosamente elementos expressivos tão complexos quanto os atuais naquelas práticas musicais ultrapassadas.⁸

Antes de encerrar este trecho, passo ligeiramente por Mário de Andrade (1980). Em sua “Pequena História da Música”, o autor confirma, igualmente, o modelo biunívoco “nós”/”outros” de elaboração diacrítica da MO⁹, mas, por outro lado, traz uma importante contribuição aos estudos da relação entre a música popular e a erudita ao colocar em evidência a temática daquela no contexto historiográfico geral desta. Vê-se que em seu esforço não apenas procura destacar os momentos de presença da música popular na construção histórica da música erudita como, também, insere nesta obra um capítulo específico sobre a música popular brasileira (cf. op. cit., pp. 180-193). Numa cápsula, temos aí uma sugestão para que se construam histórias abrangentes da relacionalidade popular/erudito na MO avançando além da mera referenciação tópica.

Arrematando as questões esboçadas acima quanto à MO, podemos afirmar que ela se enquadra num mito de origens centrado na monodia cristã gregoriana, momento *zero* de *simplicidade* vocal e ponto inicial da progressividade estética. Sumarizando a grandes bocados esse célebre enquadramento nativo, pode-se concluir que da monodia medieval ao Barroco, passando pela Renascença, a linguagem musical do Ocidente teria encaminhado-se inexoravelmente para a consecução do *sistema tonal*. Daí em diante, seguindo Leibowitz (1957), o que houve foi

a busca cada vez mais acentuada de *extensão tonal* (afastamentos do centro tonal principal) aliada a uma complexidade crescente da *agregação vertical* (superposição de sons no acorde). Isto até a sua pulverização em inúmeros nacionalismos musicais e estéticas experimentais do século XX. Voltarei a isso mais a frente.

2. A preocupação teórica com as “origens” musicais do Brasil é fortemente marcada pela questão da plasmção, diferenciação e fixação da nacionalidade através do “caldeamento” das contribuições do *branco*, do *negro* e do *índio*. A música nesse processo, segundo, por exemplo, o folclorista Renato de Almeida, é “apenas um aspecto do processo seguido para a nossa formação” afirma logo no início de sua “História da Música Brasileira” (1958). Esse enquadramento teórico, ao ser esquadrinhado pela antropologia social, sofreu algumas críticas verazes. Notifico um pouco disso em seguida.

A ideologia de construção da nação e do estado brasileiros tem na trama do “triângulo das raças” um de seus elementos básicos. Nessa trama em que, nativo e cultivamente, se imagina uma integração harmônica (“democracia racial”) entre *brancos*, *negros* e *índios*, o recorte ideológico das relações tem como vetor principal a determinação hierárquica do papel de cada componente na triangulação (c. DaMatta, 1987:58-65). Em tal enquadramento, que incorpora alguns bocados de teses racistas dos séculos XVIII e XIX, atribui-se à raça *branca* uma posição superior no “processo civilizatório” brasileiro, ao *negro* restando o trabalho explorado (quando isso !) e ao *índio* a aniquilação com vistas a apropriação de seus territórios (Menezes Bastos, 1986).

A metáfora do “cadinho” ou da fusão de raças elabora os elementos intersticiais do triângulo (“mestiços”) como pontos de equilíbrio necessários à neutralização de conflagrações entre os componentes situados nas arestas em estado de “pureza” (DaMatta, op. cit., Menezes Bastos, op. cit. e Ortiz, 1985). Diga-se, de passagem, que as liminaridades *mulatas*, *cafusa* e *mameluca* exigem um maior aprofundamento teórico no que se refere a Música Brasileira.

DaMatta (op. cit.) assinala mais um aspecto dessa problemática observando que existe no emprego cultural da noção de “raça” um fundo biológico e isso implica, por sua vez, num recorte ideológico que compreende o *branco*, o *negro* e o *índio* como “raças” em si mesmas, cada uma com sua contribuição específica à cultura (ver também, Lévi-Strauss, 1989). A esse determinismo hierarquizante não interessa, é óbvio, indagações que deslindem os aspectos constitutivos das relações “inter-raciais” ou, mais corretamente, interétnicas, sobretudo quando colocam o projeto de hegemonia político-social do *branco* em perigo.

Com esse recorte crítico em mente, as especulações teóricas sobre a Música Brasileira podem tomar um outro rumo. Elemento nodal no mito de origens brasileiro, tradicionalmente, enquanto objeto de estudo, ocupa um lugar de destaque na armação ideológica que se acaba de comentar. A tematização folclórica, por exemplo, prima pelo enfoque em termos exatos de contribuições raciais. Destaco aqui, o ideólogo e teórico maior dos folcloristas brasileiros, Mário de Andrade.

Para Mário de Andrade (1960) a música erudita brasileira era apenas um fenômeno de transplantação cultural até a primeira década do século XX. Todavia, segundo sua acústica, com o surgimento de uma consciência mais enfática do universalismo e concomitantes evidências das diferenças *raciais*, em suma, com a emergência de inquietações nacionalistas entre nós, a busca de uma autonomia estético-musical passou à ordem do dia no âmbito criativo erudito.

Deparamo-nos aqui com o nodo central de sua reflexão acerca da construção da civilização brasileira através da música. A *Música Brasileira* em sua faixa popular, de acordo com ele, atingiu um caráter autóctone musical de *raça* por intermédio da “triangulação racial” *branco*, *negro* e *índio*. Assim, a formação do canto popular brasileiro seria a resultante da *mistura* - vista como altamente positiva na medida em que forjou uma “raça” específica, almagamada - de *influências*

ameríndias, onde Mário de Andrade na busca de explicação para o movimento oratório de melodias presentes em várias formas de cantos providos de fontes indígenas, sugere que isso se deva a existência do “sobrevivências gregorianas” (!) (:180-84); de *influência portuguesas*, a mais ampla de todas e instauradora do tonalismo hamônico (a racionalidade, note-se !); da *influência africana*, a variedade rítmica sendo o elemento de primeiro grau; e, ainda, *influência espanholas*, habanera e tango, e outras influência mais marginais. A música popular resultaria, assim , da mistura complexa de inúmeros elementos estranhos sendo, pois, a portadora das características musicais *autênticas da raça nacional*. Quer dizer, na música popular residiria a síntese ideal da mistura inter-racial brasileira, a música como documento identital da nação.

Em vista disso, a música artística erudita que se pretendesse nacional teria que refletir aquelas características sintetizadas pela música popular, conclue Mário de Andrade (1972, 1980). Atente-se que, segundo essa acústica, o enfoque típico de Mário de Andrade concentra-se na temática folclórica, levando-o, conseqüentemente, a operar com a dicotomia rural/urbana, ou música folclórica/música popular urbana, a qual denominava de “popularesca” num sentido tendencialmente negativo. Mas, apesar desse ceticismo ‘frankfurtiano’ *avant la lettre* pelo popular urbano, Mário de Andrade, ao que tudo indica, foi um dos primeiros pesquisadores a chamar a atenção para a necessidade de se levar em conta a documentação urbana enquanto objeto de estudo pelos folcloristas. Todavia, conservava-se, ele mesmo, reservado em relação ao que denominava “a influência deletéria do urbanismo” na música popular rural. Dese modo, apesar da constatação da interpretação dos pólos rural/urbano - interpenetração pensada em termos de contínuo folk-urbano - a formação de uma identidade musical nacional *artística* teria no rural o seu pólo privilegiado, segundo as convicções de Mário de Andrade.

Recontando o mito de origens da *Música Brasileira*, J. R. Tinhorão (1986) afirma que foi a partir do jogo das interinfluências indígenas, negras e brancas em consonância com o aparecimento das cidade coloniais (Salvador e Rio de Janeiro, principalmente) que se deu início ao processo de formação urbana da música popular brasileira. Tinhorão define a oposição entre a música folclórica e música popular através do anonimato e oralidade daquela em face do autorato e divulgação impressa, fonográfica e filmada desta. De qualquer modo, podemos constatar que para o autor uma das linhas mestras de explicação de inúmeros fenômenos históricos da música popular em sua formação urbana no Brasil reside na relação campo-cidade. Aliás, cidade do Rio de Janeiro que é onde Tinhorão concentra seus estudos; centro histórico de convergências de diferentes tradições musicais o que lhe proporciona o status de verdadeira “capital nacional” da música popular brasileira.

Num enfoque teórico que tenta recolocar num nível categórico mais definido a questão analítica da música popular brasileira Menezes Bastos (1982), em “Música y sociedade en Brasil: una introducción al lenguaje musical”, cutuca o problema da desigualdade da sociedade nacional brasileira através da música. Segundo ele, a suposta unidade nacional não passaria, na verdade, da unidade estrutural da própria desigualdade e a linguagem musical assumiria aqui especial relevância para a compreensão da sociedade brasileira em sua heterogeneidade sócio-cultural.

Estabelecendo uma estrita distinção entre o que ele denomina de “registro folk”, “registro popular” e “registro artístico” busca evidenciar por meios deles a estratificação sócio-cultural nacional. Trata-se, até certo ponto, de um modelo analítico interessante porque visa colocar à luz do dia o aspecto segmentar desigual da sociedade brasileira do ponto de vista de sua prática musical. Contudo, ao identificar o *registro folk* com o rural, o *registro popular* com o rural que se tornou urbano-suburbano e o *registro artístico* - “a música por excelência das elites intelectuais” - com o popular que passou por um processo de refinamento estético-musical através da diluição da “música clássica”, além da incorporação de outras influências (principalmente o jazz), o autor

acaba estabelecendo uma relação mecânica entre assimetria sócio-cultural e refinamento-musical. Quer dizer, nesse jogo de empréstimos culturais a sofisticação estilística aglutinar-se-ia na elite

Mário de Andrade	Folk	Popular Urbano/ "Popularesco"	Artístico/Erudito
Menezes Bastos	Folk	Popular Urbano/ Suburbano	Artístico/Popular Refinado
J.R.Tinhorão	Folk	Popular	(.....)

social. Note-se que a própria categoria "artístico" tem o seu emprego elitizado no modelo. Como podemos notar, nestes três autores rapidamente lembrados acima, a *Música Brasileira* tem no *registro folk* o seu ponto originário, sendo a noção de contínuo folk-urbano¹⁰ um traço fundamental em suas elaborações teóricas. De modo a visualizar as diferenças entre eles observe-se o esquema acima:

Se Mário de Andrade pensa a *Música Brasileira* tomando o *registro folk* como a possibilidade de elaboração evolutiva da música artística nacional (no caso, uma música de concerto equivalente à europeia) e desconfia da música popular urbana ("popularesca."); Menezes Bastos, por seu lado, trabalha com uma seqüência linear de empréstimos entre três registros musicais, o *folk*, o *popular* e o *artístico* (nesse caso, um ramo refinado do popular, "biscoito fino") escalonando, assim, o contínuo folk-urbano sob o *bias* da assimetria estético-musical implícita no modelo triádico empregado. Já Tinhorão, em contraste com Mário de Andrade, passa ao largo de especulações teóricas em torno da elaboração de uma música artística erudita nacional e, por outro lado, apesar de desenvolver um exame historiográfico da música popular urbana é extremamente virulento e adverso com a produção musical daquela faixa denominada por Menezes Bastos de *registro artístico*, BN/TROPI, por exemplo.

Vê-se que o *registro folk* permeia as controvérsias analíticas sobre a *Música Brasileira* como algo parecido a uma "matéria prima" musical. Primitiva. Ponto originário de uma progressiva evolução do simples ao complexo. Do campo para a cidade. Em conformidade a isso, mesmo quando se reconhece a sua complexidade específica (suas regras fonológico-gramaticais e seus significados simbólicos) resta no fundo da análise um empuxo em direção à idéia de superioridade do refinamento urbano, seja popular ou erudito, sobre as elaborações musicais folclóricas.¹¹

Vê-se, também, nessas colocações teóricas, que o *registro popular* é fracionado analiticamente, ou melhor, tabulado como "popularesco", em Mário de Andrade; popular suburbano e artístico, em Menezes Bastos; ou apenas popular, em Tinhorão. Nesta última acepção, aliás, a idéia de autenticidade nacional da música popular através de suas "raízes" é colocada como valor máximo de distintividade simbólica. É possível afirmar que se procura preencher aí uma lacuna existente no esquema interpretativo marioandradino já que a historicidade específica da música popular urbana é trazida ao primeiro plano com imensa riqueza de detalhes. Contudo, ao limitar o quadro analítico historiográfico a uma dogmática nacionalista xenófoba, Tinhorão, lastimavelmente, torna-se incapaz de acompanhar a dinâmica processual das múltiplas transformações do

objeto que estuda adotando uma implausível postura crítica a tudo o que considera :inautêntico”, “alienado” e “desnacionalizado”.

3. Exemplifiquei acima, ainda que de modo extremamente lacunar, que alguns embates nocionais acerca da música popular refletem, no fundo, as dificuldades nativas/cultivas em conseguir definições que cubram satisfatoriamente a envergadura sócio-cultural de seu universo de signos. Compósito de tradições diversas que se entrecruzam ao sabor dos jogos de interesses práticos e simbólicos, a música popular, nessa dialética, configura-se com uma matriz combinatória, aberta e mutante, de gêneros musicais.

Mas, quem é o sujeito, que também é objeto, nesse universo hiperabrangente de músicas ? Seria interessante, numa partícula, examinar essa questão, pois.

A abrangência geral da categoria “músico” é formada a partir do contraste com a de “não-músico” tendo como um de seus vetores cruciais a administração da dualidade sensibilidade/racionalidade (cf. Trajano, 1984 e Beato, s.d.). Dentro dela opera uma diferenciação assimétrica *músico* e *artista*: o primeiro acompanha e faz arranjos, de modo geral, o segundo compõe (“indivíduo a criador”) e/ou interpreta vocal e/ou instrumentalmente. Essa diferenciação é altamente hierarquizada na medida em que o artista detém o máximo da distribuição do poder no *mercado de prestígio* profissional. É claro, existem exceções, algumas, que só confirmam, por sua vez, a tendência mais hegemônica da distribuição de poder em favor do *artista*¹².

Uma segunda segmentação da categoria *músico* é a que separa músicos populares de músicos eruditos. São muitos os traços diacríticos que definem essa separação. Inúmeros e complexos. Beato (s.d.) estudou, comparativamente, alguns deles a partir do processo de socialização profissional dos músicos. Sua descrição etnográfica mostra que na área erudita os ambientes de ensino são mais formalizados, ao contrário da área popular onde a aprendizagem é diluída ao longo do processo de socialização. É o “aprender fazendo”, isto é, tocando em bares, boates, “infernhinhos”, garagens, em casa com amigos, etc. Esse aprendizado informal é feito através da tradição oral, “tocando de ouvido”, tradição técnica muito específica e, por isso mesmo, pré-requisito indispensável para ser considerado integrante do meio profissional popular, já que é através dela que se forma e domina-se os repertórios. Na música erudita a tradição escrita é que é condição indispensável. Enormes quantidades de energia psico-motora são investidas na aprendizagem da técnica de leitura musical no âmbito dos conservatórios de música erudita. A “leitura à primeira vista” é um tipo de teste temido por qualquer aspirante e integrante de uma orquestra sinfônica. Desse modo, devido à rigidez maior da codificação de seus conhecimentos os músicos eruditos podem ser mais “impessoais” em suas relações profissionais, ao contrário dos músicos populares que valorizam mais a experiência vivencial em comum como geradora de emoções no desempenho musical (Beato :46).

Trajano (op. cit. pp. 168-180) demonstra que a polaridade sensibilidade/racionalidade não só é um vetor crucial na demarcação da identidade social geral do músico, como também na demarcação das diferenças entre os universos popular e erudito. O autor encontra no discurso nativo desse dois universos um interessante jogo de inversões com a polaridade sensibilidade/inteligibilidade. Assim, por exemplo, ao fazer musical popular inserido numa economia de mercado que exige uma racionalidade estrita de custo/benefício contrapõe-se a sensibilidade “desinteressada” do fazer musical erudito. À espontaneidade criativa do músico popular, que lhe proporciona um trabalho em comum pleno de emotividade pois acionado sem os entraves de uma codificação rígida do saber, opõe-se a racionalidade da técnica musical armazenada nas prescrições da escrita musical e que aprisiona o músico erudito à visualidade.

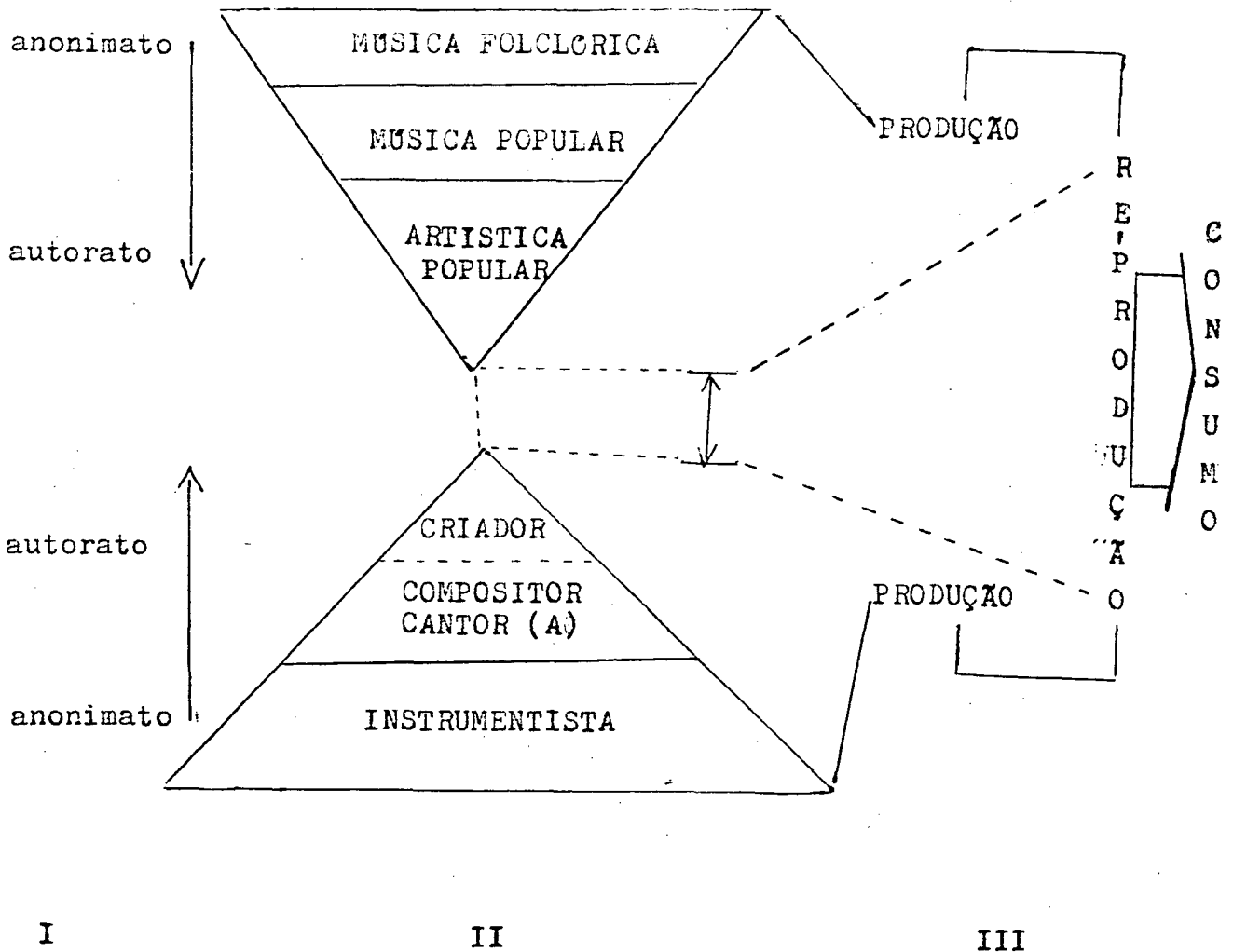
Do meu ponto de vista, ambos os sujeitos, o popular e o erudito. “escondem alguma coisa”, ou julgam-se mutuamente de modo equívoco¹³. Há um jogo de máscaras aparentemente insondável nas ordenações representativas desses dois universos em contato. Observe-se, que a “espon-

taneidade' do improviso popular, por exemplo, só é atingida pelo músico após um árduo processo de aquisição técnica de motivos ritmos-melódicos ("clichés") que se fundamentam no conhecimento e domínio de escalas, acordes e progressões destes. Isto tanto no que se refere a um modelo teórico nativo consciente como em um inconsciente. Por sua vez, os entraves técnicos apresentados pela tradição escrita da música erudita quando suplantados dão lugar a *rubatos* (alterações agógicas do andamento musical) e inúmeras nuances de intensidade, do timbre do instrumentista ou vocalista, e de intenções (aquilo que os músicos eruditos dizem estar "entre as notas" e que faz a "essência" da música) que não constam na partitura cabendo, pois, ao interprete executar.

Com efeito, sob o domínio da dicotomia sensibilidade/racionalidade, ingrediente e gradiente da construção social da categoria *músico*, os universos popular e erudito classificam-se e sistematizam-se pela inversão contrastiva daqueles pólos. Vê-se num, o erudito, a colocação em primeiro plano da técnica instrumental/vocal enquanto o plano sensível é colocado em resguardo libertado aos poucos e sob a custódia da racionalidade técnica sempre em evidência. Noutro, a sensibilidade é imediatamente exuberante sendo que a linearidade técnica é "escondida", como se não existisse, como se a expressão oral, arquivo impresso na memória coletiva, fosse um dado da *natureza*. Que enigma é esse que comparece com insistência no discurso falado nativo sobre a música? Observe-se que mesmo na inversão a que se refere Trajano (op. loc. cit) acerca da inserção mercadológica da música popular na racionalidade dos meios e fins em contraste com a ausência (?) deste elemento na música erudita, parece-me necessário levar em conta que a sustentação financeira deste último universo provém de um *mercado político estatal com razões* específicas pouco ingênuas. Que enigma é esse? Pergunto novamente. Difícil responder. Sugiro apenas, por ora, que as oposições binárias, uma verdadeira paixão humana, desembocam sempre em complicados algoritmos. Jogos de esconde-esconde ideográficos. Troca-troca entre sensibilidade inteligível e racionalidade sensível.

4. É chegado o momento de se tentar fazer uma junção esquemática do já exposto em (2) e (3). Recordo ao leitor que em (2) trabalhei com três autores, Mário de Andrade, Menezes Bastos e J. R. Tinhorão, como elementos indiciais na tentativa de mostrar, ao nível do concreto pensado, as contravérsias acerca da noção de música popular. A escolha não foi à toa, já que, curiosamente, existe uma ossatura analítica neles que é corroborada, de modo rarefeito e numa zona limítrofe entre consciente e inconsciente, no discurso falado êmico sobre a música. Em outras palavras, na rarefação discursiva figurada cotidiana deste ou daquele contexto musical é extremamente comum a idéia de evolução artístico-musical do *folk* ao *artístico popular* ou *erudito*.

Em (3), via Trajano e Beato, vimos que a construção identital da categoria *músico* passa pela polaridade sensível/inteligível e organiza a distribuição de poder e prestígio de modo desigual e hierarquizante entre *artista/criador* ("compositor" e "cantor") e *músico/executante*. É necessário aduzir ainda que as representações evolutivas nativas/cultivas são também assimétricas quanto à relação popular/erudito, este último pólo ocupando o topo da hierarquia escalar de progresso artístico-musical. Tratarei um pouco desta questão quando estudar a articulação discursiva êmica BN, logo mais.



Tento representar a junção dessas duas ordens de questões, esboçadas atrás, mediante o esquema acima. Alerto que, seguindo a lição indispensável de Lévi-Strauss (1976), o modelo empregado não deve ser confundido com a realidade dos fenômenos. Trata-se apenas de um mapa, um guia de percurso.

Vê-se que deixei de considerar neste esquema a música erudita, que deveria ser o último elemento no bico da pirâmide invertida. Isto devido a que a especificidade de sua RE-PRODUÇÃO constitui uma outra ordem de problemas os quais não pretendo estudar por ora. No lado esquerdo da ampulheta as flexas que vão do "anonimato" ao "autorato" devem ser relativizadas do seguinte modo. Existe o reconhecimento público do instrumentista, mas de modo limitado pois o seu *nome* fica circunscrito a área específica de sua atuação musical e ao público especializado no gosto interpretado por ele. Quando isso ocorre! Nesse sentido, a prática instrumental é quase "anônima" já que a aquisição de um *nome* famoso depende de inúmeros fatores conjunturais intrínsecos ao mercado cultural de música instrumental, que, diga-se de passagem, não é muito favorável no Brasil. O domínio dos palcos pelos cantores, em inúmeros casos compositores também, é tão grande que somente em raríssimas exceções o músico instrumentista ascende a categoria "artista" sem o seu intermédio. Observe-se, ademais, que até a década de 60 não era costume colocar a "ficha técnica" nas capas dos discos, relacionando a participação de

instrumentistas, arranjadores, regentes, técnicos, etc. A partir da BN, embora ainda não de modo inteiramente sistemático, os músicos e técnicos começam a receber os créditos de seu trabalho¹⁴.

Apesar do que se costuma pregar de modo demasiado genérico, a música folclórica nem sempre é anônima. Existe o reconhecimento autoral¹⁵ mas o *nome* de um autor folclórico não ultrapassa o seu contexto de atuação cultural. Quando ultrapassa, não raro é pelo “filtro” da música popular. Não é à toa que folcloristas profissionais, apesar de trabalharem com o mito do anonimato folclórico, freqüentemente reclamam de furto da música folclórica. É uma questão, no entanto, complicada e que demanda pesquisas aprofundadas e específicas. Escapole ao meu objetivo aqui.

Em síntese, a estratigrafia valorativa do sistema representado ordena-se no seguinte sentido vetorial: da música folclórica (“raiz”) para a música artística urbana (popular/erudita); do instrumentista para o artista; do anonimato para o autorato.

No lado direito do esquema, em III, PRODUÇÃO, RE-PRODUÇÃO e CONSUMO são nomes específicos de uma rede geral de relações criativas, duplicativas e distributivas. Na parte superior do esquema, a PRODUÇÃO efetiva-se a partir das interrelações, interinfluências e refinamentos (conforme a ideologia em análise) possíveis na matriz combinatória dos registros musicais. Na parte inferior, indica-se a PRODUÇÃO em termos das demarcações identitárias intrínsecas a categoria *músico*. Desse modo, vê-se que tanto a instância simbólica dos universos musicais quanto a do artista/músico (criador/executante) são igualmente hierarquizadas, conforme tento representar no esquema gráfico em forma de pirâmide.

Essas instâncias são RE-PRODUZIDAS no aparelho ideológico da indústria cultural, que seria como uma espécie de plataforma de lançamento do produto musical em direção ao pólo do CONSUMO via meios fono-cine-vídeo-musico-gráficos, além de performances públicas em casas noturnas, bailes, shows e mega-shows, etc.

Noto que nos bicos das pirâmides localiza-se um dos pontos de “torção” elitizadora da instância RE-PRODUTORA, mas não aprofundarei essa questão, deixando-a num plano apenas alusivo com vistas à ulteriores desbobramentos. Veja-se, porém, que ali a “máquina” repetitiva e executiva industriais transforma o *culto aurático* (Benjamin, 1969) da obra em culto da “imagem pública” (Môrelli, 1991) do artista, submetendo-a por sua vez, a uma tensiva e flutuante política de preços que se origina, em grande parte, na diferença entre *criação artística* e *valor honorífico da obra*¹⁶.

Em resumo, esse quadro conjuntural esboçado acima articula-se através de três variáveis basilares que preenchem a prototípica cadeia comunicativa de bens culturais, PRODUÇÃO/RE-PRODUÇÃO/CONSUMO. O pólo da PRODUÇÃO, lugar de alaboração “primária” da mercadoria cultural, é configurado e demarcado pela constelação de registros musicais (folclórico, popular e artístico), que formam um corpo sistemático de conhecimento e de elaboração diferenciadas de gêneros musicais. Isso, por um lado. De outro, tem-se a realização efetiva da PRODUÇÃO pelo indivíduo *músico* (artista/instrumentista) no processo de socialização profissional, o que nos leva de imediato ao ponto de mediação mercadológica da cadeia: a RE-PRODUÇÃO. Ponto não só de “embalagem” final e distribuição do produto ao CONSUMIDOR, com também, de consolidação da distribuição/atribuição desigual de prestígio artístico. Feito e embalado, o produto musical acabado passa a pertencer ao elo final/começal da cadeia: O CONSUMO. Nesta instância, ele corre pelas trilhas estreitas ou ampliadas das políticas públicas do *gosto*, que apesar de matizadas em níveis diferenciados (alto, médio e baixo), contaminam-se reciprocamente. Cabe, portanto, a uma sociologia estética do consumo de mensagens musicais o desvendamento estrutural de tais linhas de força procurando colocar à nu o sistema de condicionamentos hegemônicos que configura os atos produtivos, re-produtivos e receptivos. Tarefa tão somente tangenciada neste trabalho, já que o foco de reflexão aqui, se situa centralmente no pólo da produção.

5. O alargamento do horizonte produtivo da Música Popular Brasileira no decorrer dos anos 60 foi concomitante ao crescimento do aparato ideológico-empresarial-tecnológico de REPRODUÇÃO, a chamada *Indústria Cultural*, mais a ampliação e diversificação social dos estratos médios urbanos, o que significa CONSUMO. Esse processo sócio-cultural vinha desenrolando-se desde que, para darmos um exemplo notável, o samba foi posto para girar no acetato por Donga em 1917¹⁷, mas acentuou-se vertiginosamente ao longo das décadas 60/70 em decorrência da modernização econômico-social do país¹⁸ (Ortiz, 1989 e Morelli, 1991).

É necessário re-lembrar, brevemente, que a década de 60 começou sob os auspícios modernizantes juscelinistas (“50 anos em 5”) e terminou sob a égide, também modernizante, da Ditadura Militar de 64. Num primeiro momento, a empreitada modernizante iniciada na segunda metade da década de 50 fundamentou-se na ideologia nacional-desenvolvimentista financiada pelo capital estrangeiro. Já, num segundo momento, a partir de 64 e adentrando-se pela década de 70, o modelo desenvolvimentista teve a sua implementação assegurada pela férrea disciplina militar e, também, através da continuidade do endividamento externo. Em outras palavras, se na virada da década de 60 o Brasil aspirava ser um “país de futuro”, a partir de 64 ele tinha o *dever* de sê-lo e, é claro, sob o jugo exclusivo da Ideologia de Segurança Nacional. Quer dizer, expulso o “fausto-populista”¹⁹, por sua incapacidade em orquestrar as contradições internas do sistema político-econômico nacional, entrou em cena, com estrondo, o “fausto-militar”, ensejando, a ferro e fogo, o re-alinhamento do Brasil à ordem unida hegemônica do progresso capitalista. Uma vez feito isso, pois se tratava de garantir, inapelavelmente, segundo a ótica dominante, a permanência do país na órbita do sistema mundial capitalista, a ideologia desenvolvimentista retomou o seu ímpeto modernizante. Mas, se houve uma continuidade desse plano ideológico, por outro lado, no que se refere à forma de implementação geral da modernização econômica nacional, ocorreu uma drástica descontinuidade política ao nível dos grupos decisórios governamentais, visto que o agente de transformação, o Regime Civil, fora substituído, à força, pelo Estado Militar²⁰.

Assim, foi nesse contexto retorcido de modernização econômica, nas décadas 60/70, que se delineou a consolidação de uma indústria e de um mercado de bens culturais locais. Mas, ao evidenciar esse aspecto, não estou pretendendo encaminhar uma discussão sobre o discurso êmico BN/TROPI em termos instrumentais, que entende a cultura como epifenômeno da base material da sociedade. Ao contrário, intenciono apenas examinar como articulava-se o discurso nativo nessa conjuntura de impactos econômicos. Por isso, o re-corte do discurso falado BN/TROPI é posicionado numa perspectiva teórica onde razão prática e razão simbólica (Sahlins, 1979) estão indestrinçavelmente entrelaçadas ao longo do trabalho.

A BN firmou-se no espectro histórico da Música Brasileira no final da década de 50 quando atingiu projeção nacional e internacional, que se deveu, principalmente, ao lançamento do disco *Chega de Saudade* (Odeon, 1959) de João Gilberto, com arranjos de A. C. Jobim. Neste disco, entre as demais canções que o preenchiem (12 ao todo), constava aquela que seria símbolo nativo de *revolução moderna* na Música Popular Brasileira: a canção-manifesto *Desafinado*, composta em parceria simultânea, letra/música, por A. C. Jobim e Newton Mendonça em 1958²¹.

Cruzava-se com o LP *Chega de Saudade* uma importante “instância de consagração” da BN enquanto movimento, visto que ele sintetizava um modelo estilístico de canção, perseguido, ao longo da década de 50 por uma faixa produtiva da atividade musical, profissional e amadora, atuante na Zona Sul do Rio de Janeiro. O “cantar baixinho”, as temáticas “enxutas” e mais próximas de um gosto emergente considerando “moderno” no universo Zona Sul, as harmonizações por acordes compactos e alterados (“acordes dissonantes”) e, o que era mais importante, um novo padrão de acompanhamento violonístico - a famosa “batida” inventada por João Gilberto -, foram alguns dos elementos expressivos apresentados naquele disco que possibilitaram a sistematização

mimética da produção cancional BN, além de proporcionarem princípios distintivos aos pares concorrentes do campo artístico em formação.

No mito de origens da BN, João Gilberto cumpriu o papel de demiurgo. Aquele que selecionou criativamente a matéria musical preexistente e conseguiu dar uma forma nova e definida a qual todos seguiram:

1. “Agente era jovem e tinha vontade de fazer as coisas. E, sobretudo, apareceu um baiano chamado João Gilberto, nascido em Juazeiro, na beira do Rio São Francisco (...) com aquela fantástica batida de violão. A gente tinha o J. Alf, o Tom Jobim e outros fazendo samba moderno, mas com a chegada de João, o negócio balançou. Ele balançou o coreto. Porque a coisa de João era genial” (A.C. Jobim in Songbook 4, Chediak, 1990:18).

2. “Tenho impressão de que a Bossa Nova nunca nasceu. Ela apareceu por uma série de circunstâncias verificadas em nossa música, até o João Gilberto gravar o seu primeiro disco...” (Aloysio de Oliveira in Songbook 1, Chediak, s.d., p.26).

3. “...Quem inventou isso foi João. Ele tocou violão na gravação de *Chega de Saudade* da Elizeth Cardoso. Aquilo foi um marco. Até então, eu tinha uma batida, o Durval Ferreira tinha outra, o Carlinhos (Lyra) fazia a sua, o Sérgio Ricardo tocava piano ao seu jeito e o Tom tocava diferente. João chegou e definiu tudo” (Roberto Menescal in Songbook 1, Chediak, s.d., p. 24).

4. “Com João Gilberto, a interpretação voltou àquele clima dos cantores medievais, aquela coisa delicada, suave, bem sofisticada. E Ele fez uma coisa fundamental na interpretação, que foi unir a voz ao violão” (Carlos Lyra in Songbook 2, Chediak, s.d., p.20)

5. “O João representou para a BN e representa até hoje para a música brasileira, uma nova perspectiva na maneira de cantar. João e violão é uma nova forma de expressão para a música brasileira e do mundo inteiro, é um instrumento novo, um som novo que nunca alguém fez igual até hoje” (Edu Lobo in Homem de Mello, 1979:91).

6. “O João era na verdade o homem da síntese desse movimento. Nós vivíamos batendo papo e ele dizia como achava que as músicas deviam ser feitas: - Esse negócio do tcha-ca, tcha-ca, tcha-ca do violão quando se toca samba, é que é ruim. O negócio pode ter outro balanço” (Sérgio Ricardo in Homem de Mello, op. cit., p. 91).

7. “...Nós somos os compositores. Mas o ponta-de-lança foi João Gilberto, como intérprete. Foi nosso porta-voz” (João Donato in Songbook 3, Chediak, s.d., p.28).

8. “E João apareceu como aquele cantor essencial, quer dizer o homem sucinto, que diz aquela nota no momento preciso, com balanço, com a cor que tem que ser. E isso, naturalmente, abriu para mim um outro ponto de vista que iria me levar ao *Samba de uma nota só* e outras manifestações na BN” (A. C. Jobim in Homem de Mello, op. cit., p. 92).

9. “... É preciso destacar, em primeiro lugar, João Gilberto, porque ele mudou tudo, tudo, tudo” (Nara Leão in Songbook 1, Chediak, s.d., P. 30).

Podemos perceber assim que a aparição de João Gilberto desencadeou uma espécie de catálise-musical, proporcionando a subsequente firmação do campo artístico-musical BN. É como se os *artistas* e *músicos* ou aspirantes à tal estivessem operando ao sabor do acaso, mas a partir da introdução da fórmula joão-gilbertiana de voz-violão encontraram uma referência segura e definitiva para a elaboração criativa no interior de um universo artístico-musical. Mas, à normatização cancional apresentada por João Gilberto, seguiu-se uma excessiva mimese, ou melhor, um abuso estético da fórmula como bem observa A. C. Jobim:

“Depois, a BN tornou-se um padrão, uma coisa chata - tché-tché, tché-tché -, ficou todo mundo tocando igual no Brasil, na América, na Europa etc. Houve uma certa padronização dessa batida. As pessoas cantavam qualquer coisa nessa batida. O que nunca foi o caso do João (...) a batida dele tem a ver como o que ele canta. Aquilo forma um contraponto, um jogo, não é isso? - que suinga e que balança” (A. C. Jobim, Songbook 4, Chediak, 1990:18).

O que está sugerido aí é que houve uma expansão da utilização da formulação estética BN muito além do desejável pelos seus nativos e que acabou levando a uma diluição do paradigma artístico-musical proposto.

Um outro aspecto interessante acerca de João Gilberto é que ele foi uma espécie de ponte de ligação, direta e indireta, entre os *artistas*, *músicos* e *letristas* que já detinham uma prática profissional no mercado de canções (J. Alf, Lúcio Alves, A. C. Jobim, Newton Mendonça, Vinicius de Moraes, etc.) e aquelas que estavam, ainda, aspirando à (Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, etc.)

“...O João Gilberto, que morava comigo, apadrinhava e orientava a gente. Foi quando fiz, com Carlinhos (Lyra), *Lobo bobo* e *Se é tarde me perdoa*, que entraram no disco do João. Íamos para a casa de Nara Leão para tratar apenas de música. Não tinha bebida, não tinha “nada” (Ronaldo Bôscoli in Songbook 4, Chediak, 1990:22)

Houve, assim, um duplo movimento inicial na BN em busca de visibilidade, isto é, audibilidade, em que João Gilberto, com certeza, desempenhou um papel fundamental como modelo, guia, arquétipo. Esse duplo movimento consistiu na atuação de uma ala já profissionalizada que começou a encontrar-se produtivamente com uma ala mais jovem, aspirante à profissionalização musical através da estética BN emergente.

Pensando em João Gilberto, de acordo com a classificação proposta por Becker (1976) dos tipos de artistas e *mundos artísticos*²², podemos afirmar que ele seria um *tipo inconformista* e, por isso, liminar ao mundo profissional integrado. Essa condição proporcionou-lhe um trânsito entre este mundo e o mundo em *estado ácido* (ver Primeiro Capítulo, p. 15) dos aspirantes, atando-os numa perspectiva musical também inconformista. Desse modo, no mundo profissional, ao qual tinha acesso, ele observava e media as potencialidades de transformações²³. Já no mundo dos artistas/músicos não profissionalizados, ele ajudava a criar uma rede de mútua colaboração, através do modelo estético-musical que apresentava. Eis minha hipótese redutora, pois de fato a autonomização e cristalização do mundo artístico da BN somente ocorreu à medida em que, correlata às transformações estilísticas apresentadas na produção de canções, engendrou-se o financiamento e a profissionalização acentuada de suas atividades musicais (gravação de discos dos diferentes grupos e artistas, apresentação de shows em teatros, boates, universidades e no exterior), juntamente à formação de um público virtual, mas em progressiva expansão ao nível sócio-econômico mais elevado.

Paulatinamente à formação de seu campo artístico-musical, a discursividade nativa BN empreendeu uma discursão estética evolutiva em termos da clivagem “tradicional”/“moderno” na

MPB. Sob essa clivagem a sofisticação musical da BN foi e é rotineiramente contrastada com uma presumida ausência de requinte expressivo da música popular considerada *tradicional*. Dessa maneira, a BN estabeleceu seu campo artístico-musical no horizonte geral da Música Brasileira entabulando um discurso não somente *inconformista*, mas também “estético-cêntrico ao hierarquizar o valor de sua produção em relação a “tradição”. O compositor Carlos Lyra, autor da *música* nas canções *Se é tarde me perdoa*, *Minha namorada*, *Coisa mais linda*, etc., por exemplo, afirma o seguinte: “A BN é música popular de câmara, não é música popular. A BN foi um tipo de música feita pela classe média para atender à própria classe média”²⁴. Ainda segundo ele, a harmonia da BN em relação a tradicional “era alguma coisa mais elaborada, com elementos de jazz e do impressionismo na parte técnica. A melodia também ganhou uma sofisticação, algo *blue note*, com muita nota alterada, coisa que o povo não cantava. As melodias do povo são mais simples”²⁵. Para Roberto Menescal, compositor e violonista, a BN foi surgindo aos poucos e com um objetivo comum “que era o de fazer uma harmonia melhor e uma letra mais moderna (...) a harmonia foi a mola inicial”²⁶. Nesse mesmo sentido, afirma a cantora Nara Leão que a BN realizou uma mudança importante na letra, através da fórmula *amor-sorriso-flor* e na harmonia, pois “antes da BN o samba não tinha harmonia rica”²⁷.

Note-se que nessa perspectiva “estético-cêntrica” o critério de classe social (“a BN é a música da classe média brasileira”) é amarrado ao de sofisticação musical e poética das canções (melodia, harmonia e letras mais elaboradas). Dessa conjugação saem os traços diacríticos fundamentais para a caracterização da BN enquanto passagem transformativa do samba “simples” para o samba “sofisticado” e “moderno”. Nesse modo de ver, a evolução musical do samba seria homóloga à sua ascensão social, sua elitização enquanto *registro artístico*.

Várias perguntas ficam no ar a partir daí. Em primeiro lugar, seria preciso checar a veracidade dessas afirmativas nativas mediante um ampla análise direta das obras “tradicionais”. Isso demanda um trabalho à parte, já que, por ora, o que faço aqui é meramente as primeiras escavações exploratórias a uma rica temática.

Mas podemos, pelo menos, contratar essas colocações pinçadas acima com o que, por exemplo, diz Paulinho da Viola, ele mesmo um compositor de ampla circulação nos territórios da “tradição” e da “modernidade” musical brasileira”:

“Faço samba até hoje, que, harmonicamente, obedece a um desenho que já foi feito há 10, 20, 30 anos atrás. Para mim ele tem uma dimensão diferente. Ninguém faz o novo todo dia, toda hora (...) na tradição do choro, os chorões, para testar se o violonista era bom ou não, faziam a coisa para derrubar, era preciso saber música, era preciso fazer uma modulação, uma passagem inesperada. Tinha que criar um caminho. Nisso ia a intuição, mas também conhecimento. Fazer um acorde de décima-terceira e uma seqüência de sextas, e de nonas, precisa saber música. Não é só ouvido não. Era preciso estudo e métodos” (Entrevista, *Bric à Brac*, Brasília, 90/91 :18-29).

Nesse fragmento de depoimento, Paulinho da Viola deixa-nos entrever que a riqueza harmônica do choro provém de uma elaboração consciente e metódica do conhecimento musical (racionalidade), além da intuição, do *tocar de ouvido* (sensibilidade). É interessante registrar, ainda, mais um comentário de Paulinho da Viola, dessa vez a respeito do compositor de sambas Néelson Cavaquinho:

Ninguém toca como ele, com dois dedos. Ele tira um som do violão que impressionou Turibio Santos. As introduções de Nélson, ninguém faz como ele. Qualquer outro sambista dá uma introdução convencional: a terceira do tom, a segunda, a primeira. O Nélson põe uma diminuta, faz uma seqüência, uns acordes, dá uma volta e cai no tom que quer. Só aí ele começa a cantar” (Depoimento de Paulinho da Viola in Fascículo Abril, nº 17, História da MPB, 1971).

São colocações que apontam para um rico universo musical, no entanto pouco analisado. mas, por ora, resta-me apenas o endividamento com promessas de futuros exames. Quero apontar, porém, com estes depoimento que a “tradição” não se resume a um todo indiferenciado, homogêneo, simples. Aliás, é preciso pensar em termos de “tradições”. Durante trabalho de campo no Rio, ouvi de um nativo do *mundo da samba*²⁸ a afirmativa de que ali em cada bairro havia uma “tradição”. Exagero nativo à parte, o que isso sugere é que a atividade musical popular carioca e, por extensão nacional não se reduz à um esquema linear.

Voltando ao discurso êmico BN, trago à cena Aloysio de Oliveira, produtor do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, além de outros discos importantes do movimento. Ele sustenta a seguinte síntese geral: “A evolução dada pelo Tom atingiu a harmonia e a melodia de nossa música. No ritmo, quem levou a coisa para adiante foi o João Gilberto. Vinicius de Moraes, com as suas letras, foi o responsável pela evolução lírica”²⁹. Podemos depreender dessa colocação que o projeto evolutivo do mundo artístico-musical BN contava com uma divisão social do trabalho estético-musical, digamos assim. Para Aloysio de Oliveira, a solidificação da BN foi o resultado de uma evolução gradual:

Nós não revolucionamos, mas evolucionamos a música popular. Revolução é fazer algo inteiramente diferente, evolução é aproveitar o que está para ficar melhor. Parece óbvio, mas sempre é bom acentuar. Outros compositores já tinham em seu tempo feito essa espécie de evolução gradual, como Custódio Mesquita, Ari Barroso e Noel Rosa. (Veja, 20.06.73).

É interessante notar, rapidamente, que Aloysio de Oliveira participara intensamente da “velha guarda” bem sucedida, como por exemplo, Dorival Caymmi, Ary Barroso e Carmen Miranda, a quem acompanhara nas década 40/50 com o Bando da Lua até os EUA, só voltando ao país depois da morte da cantora (1955). Como diretor artístico da gravadora Odeon foi responsável pelas primeiras gravações de João Gilberto, Silvinha Teles, Alaíde Costa, Sérgio Ricardo e outros. No início dos anos 60, gravou pela primeira vez os intérpretes Nara Leão, Edu Lobo e MPB 4 na gravadora Elenco criada por ele (cf. Castro, 1990:154ss e Chediak, Songbook 1, s/d., p.26).

Nessa colocação, a clivagem “tradicional”/“moderno” perde um pouco de sua drasticidade opositiva em prol da idéia de continuidade “melhorada” de elementos musicais preexistentes que estariam, ao que me parece, num processo contínuo de gradualismo cumulativo-evolutivo.

A *evolução musical* BN parece, então, oscilar entre “ruptura” e “graduismo”. Uma história ilustrativa disso pode ser a que conta Ruy Castro (1990) sobre o surgimento da idéia musical para “*Chega de Saudade*” que aconteceu algumas semanas depois de Tom Jobim ter visto (ouvido) uma empregada cantarolando um chorinho enquanto varria a casa:

“Ficara impressionado como a moça conseguia cantar aquela coisa enorme, de três partes, quando o grosso do que se ouvia no rádio cabia numa única frase musical. Ali decidiu que, um dia, faria um chorinho assim” (Castro, 1990:167).

Repare bem essa historietta refere-se a *Chega de Saudade*, uma das peças chave na invenção da BN. O que isso mostra? Talvez que a noção de ruptura aí seja sedutora mas esconde muitas emendas, pontos de contato, continuidades. A formação de uma nova tradição vai ao par do encontro com tradições consolidadas, trata-se então, de re-actualizá-las ou esgarçá-las. Parece que a BN preferiu mais a primeira via. Veja-se, por exemplo, as re-actualizações de Dorival Caymmy, Ary Barroso, Wilson Batista e Noel Rosa feitas pelo sempre impressionante João Gilberto.

No livro *Balanço da Rosa* (1978), escrito e organizado por Augusto de Campos, o maestro Júlio Medaglia comparece com um ensaio onde descreve o percurso histórico da BN. Segundo sua interpretação teórica inicial, a música popular poderia ser dividida em três tipos preponderantes:

1. popular “folclórica” (rural); 2. popular urbana “autênticas” (música das classes baixas, o *chorinho* ouvido por Tom Jobim, por exemplo); 3. popular urbana “fetichista”, que seria aquela “quase sempre vinculada a monopólio internacionais” (op. cit., p. 68) e a qual Medaglia considera um tipo de música “artificial” e “amorfa”, pois “muda de estrutura rapidamente” de acordo com o “sucesso de determinada música, cantor ou forma de dança” (op. cit. loc.). O iê-iê-iê é vítima dessa sua classificação. À esses três tipos de manifestação musical popular viria acrescentar-se a BN marcando sua diferença enquanto produção artístico-musical através da “elaboração progressiva” (69-70), conforme Medaglia. Indo adiante, o autor coloca que as bases orientadoras da composição musical BN, tais como a “manifestação musical de câmara”, o “tom coloquial da narrativa”, a “integração do acompanhamento e canto” e o “rebuscamento da estrutura musical”, originar-se-iam a partir da diferenciação sócio-econômico dos mundos artístico-musicais da Zona Sul em relação aos da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro:

Por ser Copacabana, por exemplo, a maior concentração demográfica do País, e os seus apartamentos, os seus bares e boates, os locais onde circula diariamente toda uma faixa de população, é *natural* que a manifestação musical dessa região tenha características próprias (...) como também uma forma de *expressão musical mais sutil e mais elaborada* se criaria ali, diversa de uma manifestação musical oriunda de um terreiro de Vila Isabel. (Medaglia, op. cit., p. 72, grifos meus)

É fatal. Estranhemos essa *natural expressão musical mais sutil e mais elaborada* e ouviremos aí os ecos de noção de “culture of poverty” como “poverty of culture”... No entanto, o autor tenta relativizar sua posição ao afirmar que esses dois mundos musicais focalizados por ele, o da Zona Sul e o da Zona Norte, são mutuamente complementares: “o que pode acontecer - e acontece - é que os extremos se toquem e se autoinfluenciem, o que não representa nada de negativo para nenhuma das partes - muito pelo contrário” (:73). Nessa direção, a cena presenciada por Tom Jobim, da empregada que cantarolava um choro, referida acima via R. Castro (op. cit. loc.), é um ilustre exemplo desse encontro de “extremos”. Num outro nível, a atuação “participante” de Nara Leão com Zé Keti e João do Vale seria mais um exemplo desse processo³⁰. Ou, ainda, o encontro de João Gilberto com Geraldo Pereira na Lapa³¹ e assim por diante.

Medaglia (op. cit.) fixa um rol de categorias com as quais estabelece a contrastividade da BN com a “tradição”. Ao reunir algumas delas obtive o seguinte painel, que enumera em dois quadros, (I) e (II), um conjunto opositivo de categorias de valoração estético-musical, dispondo, sem que seja uma enumeração completa, de uma lado as positivas (+) e, de outro, as negativas (-). As primeiras demarcam a distintividade estética da BN em oposição as segundas que pertencem ao território “tradicional”.

QUADRO I

“cool”	“coloquial”
“intimista”	“economia verbal”
“enxuto”	“canto quase recitado”
“refinado”	“cantar baixinho”
“sutil”	“música camerística”
“rigor”	“elaboração e detalhe”
“simplicidade expressiva”	“progressiva”
	“sofisticação”
	“evolução”
	“moderna”

QUADRO II

“derramado”	“bolero” ou “bolero”
“gritante”	“samba rasgado”
“gemidos”	“soluções virtuosísticas”
“gorjeios”	“rude”
“bel canto”	“primitiva”
	“tradicional”

O quadro I sumariza, em oposição ao II, as principais categorias definitórias da *centralidade idential* BN. É nítido o recorte desigual do *valor* estético-musical no painel acima. O que está em jogo é a questão da QUALIDADE do produto musical em sintonia com a “elevação” do GOSTO musical. Nesta tabela valorativa até mesmo a “simplicidade” comparece com um peso especial, já que não seria uma simplicidade de “pobreza técnica ou musical”, mas do “despojamento de linguagem” (op. cit., p. 104). Para Medaglia, Noel Rosa representa um “exemplo básico, dessa “simplicidade expressiva” e a “verdadeira raiz” da BN (cf. p. 81 e 104). Percebe-se, então, pela forma geral de suas argumentações, que é como se existisse um *vácuo* de QUALIDADE entre Noel Rosa (década de 30) e a BN, visto que as categorias negativas, listadas acima, são aplicadas (imprecisamente) à produção musical compreendida entre esses dois momentos, excetuando as manifestações consideradas pré-BN, é claro.

Há, nessa ordem de idéias, uma preferência acentuada por uma construção lógica da temporalidade histórica baseada na concepção de *picos evolutivos*, que seriam formados por momentos “quentes”, digamos assim, plenos de acontecimentos inventivos e colocados em

oposição a momentos “frios”, isto é, períodos de dispersão, diluição e ausência de evolução estético-musical. Pensa-se, então, a diacronia em termos rupturais onde a triade NOEL-BN-TROPI responde pelo arpejo principal da QUALIDADE estético-musical da Música Popular Brasileira.

Brasil Rocha Brito, por sua vez, num trabalho presente, igualmente, no livro *Balanço da Bossa* (op. cit., p. 17-48), analisa a técnica musical da BN a partir três ângulos denominados por ele de 1. posição estética, 2. característicos de estruturação e 3. característicos de interpretação. O autor assinala que a posição estética da BN “não é iconoclástica, inamistosa ou hostil em relação a uma tradição que é viva porque foi inovadora em sua época” (op. cit., p. 26). Assim, afirma Rocha Brito, a BN reconhece “haver nascido por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional” (idem, *ibidem*), por isso ela não seria adversa a esta, mas sim à música de má QUALIDADE. Eis a questão-*leitmotiv* da BN re-aparecendo, aqui, sob o prisma do *gradualismo* evolutivo. Em seguida, coloca que as “realizações e soluções oferecidas pela BN” (:27) convergiram com procedimentos da música erudita contemporânea, como, por exemplo, a valorização da pausa na estrutura musical (Debussy e Webern). Disso decorre a conclusão, generalíssima, acerca do nivelamento da música popular à erudita, ao longo dos anos. E a BN seria a ponta-de-lança desse processo:

A música popular brasileira, *anteriormente* ao advento da bossa nova, estava, inegavelmente, mais de meio século *atrasada* em relação à erudita. Hoje pode-se afirmar que houve uma considerável *diminuição* desse *distanciamento*, e isto graças principalmente à concepção musical bossa nova. (op. cit., p. 27, grifos meus)

Nessa olimpíada histórica a música erudita já estaria posicionada, de antemão, no topo da hierarquização do prestígio estético. Restaria, então, à música popular desenvolver processos evolutivos que lhe permitissem atingir uma isonomia estético-musical em relação à erudita. Imagina-se, assim, uma convergência histórica entre processos, na verdade, diferenciais, apesar dos inúmeros pontos de contato. repare, ainda, que está implicado aí a questão da formação étnica nacional. Vale a pena a citação:

No caso de nosso país, o campo de pesquisa é bastante amplo, grande é o número de possíveis a tentar. Em outras nações, de cultura mais antiga e mais sedimentada, de etnia mais definida, de civilização já bastante evoluída ao tempo em que a nossa nem ainda surgira, limitase muito o âmbito de possibilidades e, conseqüentemente, as pesquisas: não se descobrirão facilmente caminhos que já não tenham sido anteriormente percorridos e bem explorados. (op. cit., p. 25)

Diante dessa constatação, a construção do Brasil através da música teria a seu favor a própria diferença de temporalidade, na medida em que as nações evoluídas já estariam acabadas, prontas, “sedimentadas”, ao contrário daquelas não evoluídas que, por isso mesmo, teriam inúmeros caminhos a percorrer. Nessa tese, no que se refere a música popular, convive dilematicamente uma combinação de *autonomia prospectiva* da expressão musical - mediante a exploração das

possibilidades históricas -, com *subordinação cultural*, devido ao atrelamento a um modelo-padrão de evolução musical hierarquizado e hierarquizante. Assim, a música popular é enfeixada numa escala temporal- progressiva onde o registro erudito ocupa ordinalmente o topo da QUALIDADE. As relações do popular com o erudito, nesse caso, são calcadas no suposto “atraso” do primeiro. “Atraso” etno-musico-lógico. Isso justifica, em larga medida, um discurso estético-hierarquizante da BN em relação à *tradição* - que lhe é anterior e simultânea -, já que ela cumpriria o papel histórico, conforme Rocha Brito, de aproximar a música popular, como um todo, da música erudita. O problema maior, a meu ver, nessa forma de arrumação é que a história da música popular acaba sendo apreendida unívocamente deixando-se de lado, com isso, a sua realidade dinâmica, combinatória, plena de justaposições, entrecruzamentos, cortes, re-atualizações e retomadas.

6. O tema da evolução da Música Popular Brasileira adquiriu com o compositor-cantor Caetano Veloso um nível diferente de complexidade. Num debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira*, em 1966, ele fez uma série de colocações onde essa temática surgia de modo inequívoco. Destaco o seguinte trecho:

Realmente, o mais importante no momento (...) é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. (...) Se temos uma *tradição* e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos desenti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a *retomada da linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (cf. *Revista Civilização Brasileira*, nº 7, 1966, pp. 377-78)

Com a irrupção do TROPICALISMO, a partir de 1967, a idéia de *inter-relacionamento das artes* foi realmente colocada em prática, assim o movimento envolveu-se com a arte neoconcreta de Hélio Oiticica, com o Cinema Novo de Glauber Rocha, com a Poesia Concreta dos irmãos Campos e Décio Pignatari e, muito intensamente, com a música erudita experimental de Damiano Cozella, Sandino Hohagem, Júlio Medaglia e Rogério Duprat³².

As canções que marcaram e demarcaram, inegavelmente, o *ethos* estético-artístico do movimento tropicalista, chamando a atenção de modo polêmico sobre a sua atuação, foram: *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil - ambas defendidas no II Festival da TV Record, em outubro de 1967 -, bem como, *Tropicália* de Caetano Veloso, com arranjo de Júlio Medaglia, e *Geléia Geral* de Gilberto Gil, com letra de Torquato Neto e arranjo de Rogério Duprat, ambas de 1968.

A mim me parece que o TROPICALISMO, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, juntamente com Torquato Neto, Tomzé, José Carlos Capinam, entre outros, ao surgir dimensionando-se pelos pares sensibilidade/razão e tradição/modernidade, estava, antes, preocupado em articulá-los do que colocá-los em oposição. Tratar-se-ia, pois, da criação de uma “arte de invenção” na música popular pensada, ao mesmo tempo, em termos de *ruptura* e de incorporação crítico-criativa da *tradição*. É nesse sentido que Caetano Veloso entende João Gilberto como a “linha evolutiva”:

Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira deverá ser feita na medida em que João fez. (op. cit. loc.)

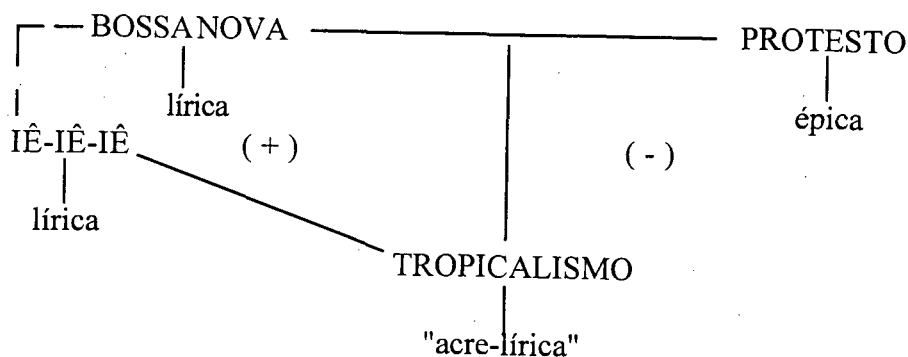
A preocupação acentuada dos *tropicalistas* pelo “processo de modernização da música brasileira”³³ encontrava, desse modo, em João Gilberto uma síntese original a ser seguida, como explica Gilberto Gil, em entrevista à Augusto de Campos (1978:189-198):

Quando Caetano fala em “retomada da linha evolutiva”, eu penso que se deva considerar como tal o fato de que João Gilberto foi a primeira consciência de uma formação complexa da música brasileira, de que essa música tinha sido formada por uma série de fatores não só surgidos na própria cultura brasileira, como trazidos pela cultura internacional. Essas coisas todas JG reconheceu e colocou em síntese no seu trabalho. Em *Oba-la-lá*, que já era um bolero, um beguin, e em *Bim Bom*, a gente identifica uma possibilidade da música popular brasileira incorporar essa espécie de balanço perseguido pelas gerações novas na música internacional. Isso já foi a abertura inicial de JG. (op. cit. loc)

Para os *tropicalistas* o “exercício de liberdade” (Gilberto Gil) estético-musical desenvolvido pela BN exaurira-se a partir da segunda metade dos anos 60. Segundo Caetano Veloso, ela havia caído em “resguardo” de seriedade, quer dizer, “institucionalizara-se”. De outro lado, a problematização reivindicativa, expressa através da *canção de protesto*, comprimia-se em um quadro bastante rígido de apelo à *Autenticidade Musical Nacional* e isso restringia, sobremaneira, a “incorporação de novos dados à experiência” (Caetano Veloso) do fazer cancional. Assim, diante do “resguardo” da BN e do engessamento “participante” da *canção de protesto*, os *tropicalistas*, defendendo um projeto de busca do *novo*, viram a necessidade de resgatar o gesto inicial de inconformismo estético-musical de João Gilberto, que consistia, basicamente, no entendimento de que as mudanças estilísticas na Música Brasileira eram o resultado complexo de fatores internos e externos. A incorporação da Jovem Guarda se deu, portanto, sob essa ótica, ou melhor, sob essa acústica, visto que, para o TROPICALISMO, o iê-iê-iê trazia o elemento da interpretação eletrificada de canções, abrindo a possibilidade de diálogo com uma outra dimensão musical internacional, o rock. Mas as coisas não ficaram por aí, já que o diálogo com outras áreas musicais como, por exemplo, a faixa erudita experimental foi, desde logo, impulsionado. Junta-se a isso a elaboração não-linear, fragmentária e citacional das letras. As canções *Tropicália* e *Geléia Geral* são exemplares nesse aspecto.

De maneira esquemática, são esses os traços que proporcionaram a dimensão estético-musical impactante do TROPICALISMO. Reagindo à épica da *canção de*

protesto e redimensionado a lírica da BN à novos materiais e relações sonoras, o TROPICALISMO entendia que estava, desse modo, recuperando a coerência evolutiva apresentada por João Gilberto, visto que apresentava um *novo* horizonte de PRODUÇÃO para a MPB. Reunindo sincrônicamente a BN, a *canção de protesto*, o *iê-iê-iê* e o TROPICALISMO, a partir do caráter geral de suas canções podemos construir o seguinte desenho:



Proponho a seguinte leitura desse esquema: as relações do TROPICALISMO são positivas (+) no quadrante da BN/IÊ-IÊ-IÊ, que produz canções líricas. A linha tracejada indica oposição estético-musical entre a BN/IÊ-IÊ-IÊ, apesar do traço lírico em comum. Já no quadrante épico, as relações são de ordem negativa (-), visto que o TROPICALISMO rompe com a estética cancional da reivindicação social. Assim, ao realizar um redimensionamento do *ethos* lírico da BN, incorporando a Jovem Guarda, ao mesmo tempo em que rompe com a produção consolatória da *canção de protesto*, o TROPICALISMO introduz uma fragmentação discursiva no *eu lírico cancional*, isto é, na *persona* do discurso, “estranhando” criticamente as contradições que aborda: a esse aspecto específico do caráter cancional tropicalista sugiro a denominação de “acre-lírico”.³⁴ A propósito, veja-se o que afirma Gilberto Gil, na mesma entrevista com Augusto de Campos (op. cit. loc.):

...existe na música brasileira e na internacional (com exceções: dos EUA, dos Beatles) uma tendência geral a considerar o lírico como o dado fundamental da música ou da poesia musical. Ou seja, o que é considerado como material básico para a música popular é o lírico - o amor, a atitude contemplativa do homem em relação às coisas. Então, isso que a gente pretende hoje, incluir uma linguagem mais cruel, mais realista em relação homem...
 AC - Crua e cruel. Pois é. (...)

Colocando-se como uma moda neo-antropofágica o TROPICALISMO re-acende, na área da música popular e no crepúsculo dos anos 60, a questão da devoração cultural proposta por Oswald de Andrade (1976). A meu ver, e ouvir, antes de apenas fazer um “uso crítico do mau gosto, a fim de trazer à tona nossa cafonagem” (Vasconcellos, 1977:49), ou estabelecer uma dialética do “arcaico” com o “moderno”, onde o primeiro termo jaz como apenas o “ridículo”, “grotesco” e “kitsch” (Favaretto, 1979), o TROPICALISMO pensa³⁵ a MPB como uma totalidade em relação à outras totalidades externas, saboreando cada uma das partes que lhes chega à boca,

ou melhor, à voz, num processo em que procura deglutir a “tradição” para expelir o *novo*. A “tradição” nesse processo não é subsumida homogêneamente, como se fosse um todo indiferenciado, é importante notar isso. A intenção nativa aqui, sugiro, deposita-se na exploração da matriz combinatória de *registros* (folclóricos, popular e erudito) da Música Brasileira deslocando-os e misturando-os entre si e com as tradições musicais estrangeiras (principalmente o rock e gêneros latino-americanos). A realização efetiva está na emissão de mensagens-canções que colocam a QUALIDADE e o GOSTO em discussão, e crise. É preciso citar mais uma vez Gilberto Gil, num trecho de entrevista em que ele sintetiza com bastante clareza o enquadramento ideológico do TROPICALISMO:

“Acho que o TROPICALISMO foi até certo ponto revolucionário. Porque ele virava a mesa, ele tentava virar a mesa bem posta, uma mesa de um certo banquete aristocrático da inteligência brasileira de então, que tinha escolhido certos pratos e tal. E o TROPICALISMO de uma certa abastardava esse banquete, a gente trazia um dado muito plebeu, que era o dado assim da visão de descontinuidade do processo cultural, uma visão do processo cultural como um processo extensivo, e não centralizado. Como um processo radiante, e não aglutinante. Quer dizer, era um processo de difusão de vários caminhos e não um caminho só. A isso tudo eu chamo de visão plebéia, em relação à visão aristocrata da manutenção dos valores tradicionais. Então o TROPICALISMO foi revolucionário nesse sentido. E quando estou falando nessa coisa, visã o tradicional, valores, etc., eu estou falando, é exatamente em relação à arte, quer dizer, esse banquete aristocrático, que eu estou falando, é exatamente em relação aos valores da arte, à discussão música brasileira, música popular, samba. O que é popular, o que não é popular, elétrico e não-elétrico. Aquelas coisas todas que se discutiu na época. Vulgar e não-vulgar, político e não-político, alienado e não-alienado. Todo aquele mundo de conceitos, que aliás, são ainda hoje manipulados pela imprensa. O repertório continua o mesmo. (In Favaretto, 1979:12, nota 5)

Trata-se, evidentemente, de uma crítica a um tipo de discurso artístico, ou discursivo sobre o discurso artístico, naquilo que ele tem de “paternalista” em relação às “raízes” e setorizado hierárquicamente em relação à distribuição da QUALIDADE. A *visão plebéia*, de que fala Gilberto Gil, aponta para uma crítica à idéia “estético-cêntrica” da centralidade de determinados materiais e relações artístico-musicais.

Voltamos, nesse ponto, à questão da *linha evolutiva* da MPB. O TROPICALISMO sugere duas pistas interpretativas para essa questão. Numa, estariam as sucessivas rupturas estético-musicais responsáveis pelo *processo de modernização* da MPB. Nesse sentido, a *linha evolutiva* seria *tracejada*, isto é, formada de momentos pontuais de re-estruturação estético-musical inconformista. Noutra pista, a MPB é tratada sincrônicamente, isto é, de modo descentralizado, num “processo extensivo e radiante”, como diz Gilberto Gil. Na primeira trilha, vejo que subjaz uma idéia de sucessividade “simples”/“complexo” ou “primitivo”/“moderno”. Há uma linearidade histórica, pois. No entanto, na segunda, essa perspectiva é esfacelada, já que, ao querer pensar a Música Brasileira como *totalidade*, a atividade musical *tropicalista* imerge no repertório tradicional, re-interpretando-o crítico-criativamente e partindo para a elaboração do *novo cancional* pautado na multiplicidade dos gêneros e recursos técnicos disponíveis. É como se nada pudesse

ser deixado de fora nesse “banquete”: de Vicente Celestino ao pop da Jovem Guarda, do bailão à BN (seguindo aí o exemplo de João Gilberto), de berimbau a Rogério Duprat. Desse ângulo, o TROPICALISMO discute a QUALIDADE, o GOSTO, a AUDIÇÃO reunindo, com isso, diversas pontas discursivas e estético-musicais, colocando-as em conflito, confronto e colaboração. Procura mostrar, assim, que a questão do “kitsch”, ou “cafona”, não é atinente apenas à *tradição* com a qual se estabelece uma *ruptura*: está na “aristocracia” e na “plebe”, no discurso “alienado” e “não-alienado”, no “elétrico” e no “não-elétrico”, no “bolero” e na BN. O TROPICALISMO coloca-se como um “ruído” na estrutura hierarquizada da Música Brasileira, pois aponta para uma valoração isonômica de seus gêneros e idioletos musicais.

No contexto discursivo êmico BN-TROPI, pelo menos três elaborações teóricas sobre a “linha evolutiva” da MPB podem ser detectadas. Existe aquela que, pressupondo uma hierarquização entre erudito e popular, coloca os *avanços* estético-musicais do popular em convergência histórica linear com o erudito. Existe também aquela que, mesmo colocando o seu desconhecimento da *tradição* a que se refere, ou, então, não apresentando-a com dados precisos, atribue a ela um *atraso* estético-musical em relação à novidade emergente, como uma espécie de hierarquização endógena do próprio ramo popular. Há, por sua vez, aquela que é ubíqua, como a que foi rapidamente apreciada acima, onde a *evolução*, enquanto manifestações do *novo* no horizonte da Música Brasileira, não significa a desvalorização da *tradição*, ou seja, que, pelo menos na música popular, a invenção do *novo* é o resultado do re-manejo do “velho”.

Seria interessante uma pesquisa acerca de como essas posições operam *hoje*. De que forma sobrevivem, o que desapareceu, enfim, distinguir as partes mortas das vivas dentro do enquadramento evolutivo sobre a Música Brasileira. Numa conversa rápida com Augusto de Campos³⁶, ele colocou-me que hoje a expressão “linha evolutiva” deve ser entendida de modo bem mais matizado, pois o contexto geral se transformou totalmente. Segundo ele, nos anos 60, o emprego da expressão tinha como um de seus pressupostos o objetivo de “irritar” os adversários do TROPICALISMO, ao mesmo tempo em que procurava abrir espaço de divulgação (teórica e crítica, notadamente) para aquele fenômeno de *ruptura* da MPB. Ataque ao *conservadorismo* musical³⁷ e luta pela aquisição de prestígio de uma faixa de produção musical inovadora. Aliás, é nesse sentido que foi escrito o livro *Balanço da Bossa e outras Bossas* (1978), todo ele voltado para a valoração evolutiva da BN-TROPI. Nele, Augusto de Campos transmite um tom de luta - “guerrilha artística”, segundo o autor (:335) - em defesa do “curso evolutivo” de uma “arte brasileira de invenção” (:290) que teria, na área de consumo ampliado, a BN (1958) e o TROPICALISMO (1968) como dois marcos exclusivos. Trata-se, então, de um livro fundamental para o acesso à BN-TROPI, pois além de trazer vários ensaios e artigos apreciativos e críticos, bem como entrevistas, transpira o clima ideológico da época, o que lhe dá uma feição de breviário de viagem indispensável.

7. Como vimos, a questão da “linha evolutiva” é uma questão comum aos dois movimentos, cabendo a Caetano Veloso a palavra-de-ordem a respeito. Mas, da BN para O TROPICALISMO houve um giro ideológico marcante, tanto no que se refere ao contexto político-econômico do país³⁸, como acerca da própria idéia de evolução moderna da música popular brasileira. Se a BN procurava distinguir mais estritamente o “tradicional” do “moderno”, em seu discurso sobre a música, apesar de algumas posições gradualistas aqui e ali; já o TROPI, ao contrário, não estava muito preocupado em estabelecer esse tipo de oposição. A “retomada da linha evolutiva”, proposta por Caetano Veloso a partir da “lição de João Gilberto”, trazia embutida, conforme minha leitura, a idéia de um abraço generoso na “tradição”, re-atualizado-a com os recursos contemporâneos disponíveis. Nessa “lição”, que os tropicalistas captaram com intensidade, a “tradição” cancional da MPB seria como um “tesouro de idéias”. Desse modo, a dimensão “aristocratizante” que havia na BN (“na BN somos todos burgueses”) é relativizada no TROPI, que rejeita, por sua

vez, a saída “populista” da tentativa de integração paternalista do “primitivo” (“morro” e “sertão”), como ocorria no caso da *canção participante*. Trata-se, como é possível vislumbrar, de uma intensa, muitas vezes dramática, negociação de categorias (o que é “sofisticado”, o que não é, o que é “primitivo”, “música de classe média”, “coisa de negro”, “avançado”, “conservador”, “nacional”, “alienado”, “superior”, etc.) ao nível do meta-sistema de cobertura verbal sobre a música, onde a noção de “evolução” cumpre o papel de categoria-valise, visto que além de ser trabalhada de modo diferenciado, carrega também um conjunto de outras categorias subsidiárias (“ruptura”, “moderno”, “passo à frente”, “retomada”, etc.). Mas não só ! Apenas que, para

extrapolar esse nível de análise, seria necessário estudar o PÚBLICO. Teríamos, então, que tomar uma outra avenida. É preciso “concluir” esse pequeno mapa, porém. Assim, tratar-se-ia, a partir daqui, de tentar um cruzamento extensivo de mensagens “modernas” com mensagens “tradicionais” visando saber onde elas se afastam e onde se aproximam. Para isso é necessário um mergulho direto em ambas. Este trabalho é somente o início de uma parte dessa tarefa.

Notas ao Capítulo 2

¹ Registros históricos apontam que à época de Gregório I (540-604) existiam diferentes liturgias e modos de canto no Ocidente - romana, milanesa (ambrosiana), espanhola (mozárabe), galicana e irlandesa britânica (céltica); e no Oriente, a bizantina, a síria oriental e ocidental, a copta, etc. (cf. Michels, 1977:185). A *Antiphonale cento* (compilação dos cantos litúrgicos realizado pelo papa Gregório I) era, portanto, uma referência padrão. Imagino, porém, que isso não levou necessariamente a dissolução da diversidade monódica existente. Apenas a sua *domesticação*.

² Cf. Michels 1977:185.

³ O conceito ocidental de *contraponto* aparece documento no século XIV, quando se fixam regras para consonância de intervalos nos tempos acentuados, permitindo-se uma liberdade vigiada entre um acento e outro (Michels, op. cit., p. 95 e 185). É interessante perceber aí a distinção analítica entre *heterofonia* e *contraponto*, categorias nativas que remetem, a primeira, para uma diversidade “desordenada” e “primitiva” e a segunda para uma ordem precisa rítmico-acental e melódica, *punctum contra punctum*.

⁴ Seeger, C. (1977a :169ss) identifica três formas de escrita musical atinentes à história da MO: 1. simbólica, 2. linear, 3. linear-simbólica. A primeira, provinda da tradição grega, representava o transcender do tempo musical de forma pontual, isto é, através de sinais regulares que indicavam a métrica e a afinação dos tons, da esquerda para a direita na página. A segunda seria neumática que acrescentava a identificação convencional da altura do som em analogia com a altura no espaço da página. A partir da escrita diastemática (séc. XI) começa haver a junção de recursos simbólicos com lineares estabelecendo-se propósitos cada vez mais prescritivos para a escrita musical e dando surgimento a escrita linear-simbólica. Lembre-se, porém, que a emergência de estéticas experimentais na área musical no século XX colocou em trânsito inúmeras formas de grafia musical com intenções claramente descritivas.

⁵ Remeto o leitor à obra de Kiefer (1968), para explicação bastantes detalhadas sobre o desenrolar da aventura musical no Medievo. De modo resumido, saiba que o *cantus firmus* era uma melodia do canto gregoriano sobre a qual se construía uma outra em contraponto. O *cantus firmus* cumpria, assim, o papel de melodia geradora de outras melodias, algo análogo à *série original* dodecafônica. Kiefer (op. cit) assinala que mesmo quando o *cantus firmus* era alheio ao repertório monódico do cantochão o compositor o havia inventado previamente.

⁶ Menezes Bastos (1989) e J.M. Wisnik (1989) chamaram a atenção a essa passagem de Carpeaux (1977) onde o autor, com todas as tintas, coloca a MO como a música do planeta.

⁷ Lampejos críticos a um evolucionismo linear da música são frequentes em Kiefer. Por isso as concepções histórico-estéticas que tratam o período gótico como um pré-renascentismo tosco e imperfeito (sic) são alvos de censura de sua parte. Assim, coloca (op. cit.) argumento a partir da análise minuciosa da técnica e estética específica da música gótica, que esta arte “atingiu pontos culminantes tão altos

como os de qualquer outro período importante da história da música” (:58). Kiefer aproxima a sensibilidade musical gótica e a moderna comparando o moteto isorrítmico inventado na *Ars nova*, cuja base de organização rítmica era *atalea* (uma seqüência de valores de duração de sons e silêncios que cobriam cerca de oito ou mais compassos, em transcrição atual), com o dodecafonismo já que tanto num como noutro sistema o princípio básico de elaboração formal fundamenta-se na organização serial de um dos parâmetros sonoros: as alturas no dodecafonismo, as durações no moteto isorrítmico (ver pp. 43-44).

⁸ Leibowitz (1951) é um autor que deposita ênfase exclusiva na evolução da música enquanto “evolução da tonalidade”, contudo, assinala que a história da MO não segue uma linha reta e verbera o seguinte: “Uma das idéias ridículas e freqüentemente expressa é que a harmonia evolui progressivamente desde as combinações verticais mais simples até as agregações mais complexas” (:133). Segundo ele, o que ocorre antes é um jogo de avanços e recuos, assim, por exemplo, as estruturas dos acordes em Bach podem ser mais audazes que as de Beethoven e em contrapartida as progressões tonais deste são mais externas.

É nesse sentido que Leibowitz (op. cit.) considera o compositor Schonberg como o realizador de uma síntese histórica, pois consegue juntar os “dois caminhos antitéticos do progresso tonal (a extensão da tonalidade e a complexidade crescente das agregações verticais)” na técnica de doze sons ou *pantonalidade* (conforme Schonberg apud Leibowitz :134-5).

⁹ Para Mário de Andrade a música dos *povos primitivos* tem o *ritmo* mais desenvolvido e complexo do que o *som*. Isso se deve ao “pré-logismo” *primitivo*, acredita o autor. Nessa condição o *corpo* assume o primeiro plano e com ele *oritmo*: “Ora, *oritmo* interessa muito mais ao corpo que o som. O ritmo “mexe” com a gente” (1980:17). Nessa forma de argumentação o som *desenvolvido* é manifestação específica da “inteligência lógica”. A tese de fundo é que o *domínio sonoro* da música (afinação, escalas, polifonia, centro tonal, etc) é exclusivamente do Ocidente. Além disso, uma outra explicação para a simplicidade sonora da música dos “povos em estado natural” está na rusticidade de seus instrumentos melódicos. Somente a Civilização Cristã, assevera Mário de Andrade, conseguiu construir instrumentos musicais capazes de refinamentos melódicos (flautas, órgãos, violinos, etc.). Mesmo as civilizações da Antigüidade, que na escala evolutiva etnocêntrica empregada por Mário de Andrade estão um ponto acima das formas elementares primitivas, na maioria da vezes, afirma ele, utilizaram instrumentos que “são meras estilizações do ruído” (Nada mal para ouvidos “bruitistas” contemporâneos, diga-se).

¹⁰ Oliven (1984) informa que a teoria do contínuo folk-urbano foi desenvolvida por R. Redfield onde este descrevia a sociedade *folk* como uma unidade “pequena, isolada, analfabeta e homogênea”, acreditando, ainda, em variações contínuas entre sociedades desse tipo e sociedades *urbanas*. Essas variações se posicionariam em seqüência gradativas, crescentes ou decrescentes, do pólo rural para o urbano. A densidade populacional e a heterogeneidade social seriam os elementos que identificariam em que ponto determinado do *continuum* estaria qualquer comunidade e qual o seu grau de movimentação em direção ao pólo urbano (vila tribal-vila componesa-pequena cidade-cidade-grande metrópole). A teoria do contínuo folk-urbano de Redfield está estreitamente ligada as teorias de Wirth (1967) sobre o modo de vida urbano. Este autor encarava a cidade como variável independente, isto é, auto-explicativa em seus fenômenos, e preocupava-se, sobretudo, em examinar os efeitos da heterogeneidade citadina sobre a vida social colocando ênfase teórica sobre as questões de deseorganização cultural, secularização e individualismo urbano (cf. Oliven, op. cit. pp.19-29).

¹¹ Há um antídoto a isso? Certamente através da abordagem do *registro folk* por um prisma teórico destituído de determinismos evolutivos, pensando-o em seu próprios termos nativos, em primeiro lugar, e encarando-o enquanto um sistema étnico de gêneros que, como tal, constitui-se em uma afirmação cultural de regras de comunicação produtoras de mensagens complexas. Neste sentido, a “triangulação étnica” deve ser melhor contextualizada, à medida em que se examina o *registro folk* por meio de seus modos estilísticos no ato da *performance* de atores, eventos, narrativas e papéis (ver Bauman, 1975).

¹² Estamos diante, portanto, de uma segunda dicotomia definitiva do campo de relações do “músico”, a saber, *criação / execução*, onde *criação*, no sistema de valores em foco, é o ingrediente essencial da conformação do artista enquanto indivíduo, isto é, totalidade indivisa. Essa ideologia dissimula (ver Dumont, 1985 via Bastos, 1989:79ss) a inserção do indivíduo no todo hierarquizado, o que no sistema sócio-cultural da MO se dá através do valor básico da *criação* (M. Bastos, op. cit.loc.).

¹³ Coloco isso a partir de minha própria experiência de “participação observante” *entremúsicos* de ambos os universos, visto que trabalho em uma escola de música (EMB-DF) que reúne as duas categorias: eruditos e populares.

¹⁴ Segundo Ortiz (1989, 101-110) esse tipo de procedimento provém do processo de racionalização geral da *Indústria Cultural* nacional a partir da década de 60.

¹⁵ Numa pesquisa de campo que realizei em 1980-81 no “Boi de Seu Teodoro”, como é conhecido em Brasília-DF o folguedo do Bumba-meu-boi, mantido, administrado e incentivado por Sr. Teodoro Freire, pude constatar que as *toadas* executadas ali eram de autores reconhecidos pelo grupo. Assim como no Maranhão, de acordo com Seu Teodoro.

¹⁶ Walter Benjamin (1969 :207-238) afirma que a crescente standardização da obra-de-arte através da ampliação do aparato de reprodutividade técnica da IC, provocando uma adequação da realidade produtiva da arte a uma realidade de *massa*, conduziu à destruição da *aura*, isto é, da unicidade da obra, que Benjamin define como a “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar” (op. cit., p. 214). Por outro lado, o autor coloca que a quebra da *aura*, categoria central em seu pensamento, segundo Kothe (1976:37-41), levou a emancipação da obra-de-arte de sua *função ritual*. Ou seja, a possibilidade multiplicativa instaura um conflito com a apreensão da obra como espécie de experiência “religiosa” (ver Luiz Costa Lima, 1969:205). Todavia, é preciso pensar na variante *indivíduo criador*. Na indústria fonográfica, por exemplo, a produção da “imagem pública” do artista (cf. Morelli, 1991:137-177) é fundamental para o estabelecimento de um público. Nesse sentido, o consumo voraz de “imagens públicas” colocam a figura do artista como a de um “replicante”... Aspecto, portanto, igualmente explicável pela teoria de Benjamin. Mas, quando a IC administra uma galeria (milionária) *dédolos*, cujo espaço de fruição (e fricção) máxima está nos shows, ou em mega-shows como cada vez mais se tenta realizar, o que seriam esses momentos se não eventos estruturados de sacralização ritual do artista. Especulativamente, parece-me que haveria um deslocamento da unicidade da obra, em função de sua multiplicação, para a unicidade do Artista. Daquele que habita a “longínqua” morada dos *dédolos*, é claro.

¹⁷ Ver detalhes dessa história em Almirante (1977:21-28), onde se levanta um pouco da contravertida história do samba “*Pelo Telefone*”, criado coletivamente numa roda *departido alto*, em casa de Tia Ciata, mas editado e gravado por Donga como seu único autor.

¹⁸ Ortiz (op. cit., pp113-148) mostra que as décadas de 40/50 corresponderam a momentos de precariedade da IC e incipiência da sociedade de consumo nacional, ao contrário das décadas de 60/70 onde se constata a consolidação de um mercado de bens culturais a partir do desenvolvimentismo juscelinista, inicialmente, e, em seguida, no decorrer do período autoritário pós-64. Mas, *cultura e razão prática* não são propriamente congruentes nesse processo. Basta dizer que há uma excessiva concentração da IC no eixo Rio-SP, estabelecendo um foco exclusivo de difusão de mensagens padronizadas, numa espécie de “colonização às avessas”. E é sempre instrutivo lembrar que concomitante ao intenso investimento em telecomunicações, por exemplo, no período autoritário, houve um crescente controle da circulação de informação pela CENSURA, a qual atingiu o seu auge de recrudescimento a partir do AI-5, em dezembro de 1968.

¹⁹ O emprego das expressões *fausto-populista* e *fauto-militar* ocorreu-me a partir da tematização de M. Berman (1987) sobre o que ele denomina de *modelo fáustico* de desenvolvimento. Essa tematização

encontra-se no primeiro capítulo (*O Fausto de Goethe: A Tragédia do desenvolvimento*, pp. 38-84) de seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Ali o autor realiza uma fina exegese sobre o *Fausto* de Goethe demonstrando que se dilematiza nessa obra o processo de modernização capitalista iniciado a partir do fim do século XVIII (op. cit. p. 41). *Fomentador* de projetos desenvolvimentistas em larga escala e a longo prazo, o personagem *Fausto* representaria, conforme a leitura de Berman, o papel do “administrador público, que concebe e dirige o trabalho como um todo” (:73) tendo como auxílio o poder das “forças obscuras”, Mefisto, na execução do *dirty job* (repressão, censura, apropriação forçada dos recursos necessários à consecução dos desígnios traçados no projeto modernizador, etc.). Desse modo, o *modelo fáustico* tem como prioridade irrestrita a realização de mega-projetos de construção, principalmente em transportes e energia (canais, ferrovias, pontes, portos, rodovias, represas, usinas hidrelétricas, reatores nucleares, novas cidades, etc.). Diante dessa magnitude de propósitos, o *modelo fáustico* exige a *integração* de todas as forças sociais - empresários, chamados países subdesenvolvidos, planos sistemáticos para um rápido desenvolvimento significam em geral a sistemática repressão das massas” (:74). Mediante uma aliança de “fautos” nativos e estrangeiros, acrescento. É nesse ponto que aplico as expressões *fauto-populista* (referindo-me à época do desenvolvimentismo juscelinista) e *fauto-militar* (em referência à época autoritária). Em ambos os momentos o ideal fáustico de desenvolvimento esteve fortemente presente, com todas as características assinaladas acima, via Berman. Contudo, o *fomentador* do projeto de modernização tornou-se extremamente rígido (para dizer o mínimo) do primeiro para o segundo momento.

Para uma análise crítica das categorias *desenvolvimento / modernidade*, enquanto instauradoras de universos ideacionais fluidos e de múltiplas faces ideológico-utópicas, com ênfase em suas máscaras atuais - ambientalismo / desenvolvimento sustentado -, ver Lins Ribeiro, G., 1991:2-67.

²⁰ Para problemas ligados à industrialização no século XX, em seu rebatimento específico no Brasil, no período 30-50, ver Cohn, G., 1988:238-316. Para um levantamento crítico de dados econômicos do período 64-80, ver Retrato do Brasil, 1964, vol. 1, diversos artigos.

²¹ Segundo conta Ruy Castro (op. cit.), *Desafinado* foi feita em algumas horas com certa intenção de ser uma espécie de *inside joke*, isto é, uma meta-canção que tratasse com humor os cantores desafinados. Mas “o produto saiu muito melhor que a encomenda. Não era apenas uma *inside joke*, mas podia ser também um samba de humor, com algumas possibilidades comerciais. Dependia de para quem dessem a música” (op. cit., p.205). João Gilberto arrematou-a e deu no que deu... Castro (op. cit., p.254) coloca ainda, uma ressalva à consideração comum sobre a atividade de Newton Mendonça unicamente como *letrista*. Segundo ele, trata-se de um erro histórico, pois a elaboração de *Desafinado* e *Samba de uma nota só* ocorreu mediante mútuo revezamento, “letra” / “música”, entre Tom Jobim N. Mendonça.

²² Um mundo artístico seria, de acordo com Becker, uma totalidade organizativa de pessoas que definem como arte a sua produção de objetos e acontecimentos (Becker, 1977:9-24). Para Becker, existem quatro formas de se estar orientado profissionalmente para um mundo artístico: como um artista integrado, como inconformista, como um artista espontâneo e como um artista popular. O inconformista, que é o que nos interessa mais de perto aqui, seria aquele que rompe com o sistema de convenções padronizadas do mundo artístico à qual pertence, ou pertenceu, e procura criar obras e eventos inovadores. Porém, as inovações tomam como referência, sempre, o mundo da arte canônica e convencional, na base de uma fricção inter-estética, diria eu, parodiano Cardoso de Oliveira (1976). Em geral, essa fricção tende a ser bastante intensa ao surgimento da inovação, aos poucos, à proporção da aceitabilidade da obra ou evento inovador, vai arrefecendo-se tornando, mesmo, canônica algumas obras que foram desviantes. Esse é um tipo de “ciclo vital” bastante comum na “modernidade” artística.

²³ J. Alf explica, em depoimento para Homem de Mello (op. cit., p. 80-81), que o pianista de jazz ao acompanhar não executa os acordes marcando os tempos: “o pianista de jazz fica cercado o solista naquele prisma harmônico da música, apenas nas passagens necessárias. A música é que orienta a ele, e ele, por

sua vez, ajuda harmonicamente o solista. Não há uma marcação certa, regular, mas uma espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia”. Esse tipo de marcação em contratempo não havia na música tradicional “que era muito pesada”, avalia J. Alf. Ele fala em seguida, que era comum João Gilberto ir aonde ele estava trabalhando e ficar observando-o por horas e se entusiasmando com o seu modo de acompanhar.

Nessa época, João Gilberto, segundo J. Alf, já tinha uma divisão bem afastada do habitual: “eu me sentia muito bem acompanhado ele, principalmente harmonicamente: o que eu fizesse não tinha problema. Dessa intimidade, pode ter se dado alguma idéia”

²⁴ Entrevista a Almir Chediak, in Songbook Bossa Nova nº 2, s/d.

²⁵ *idem*.

²⁶ Entrevista a Almir Chediak, in Songbook Bossa Nova nº 1, s/d.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Para Sávio Leopoldi (1978) o *mundo do samba* é o resultado de um processo sócio-histórico em que se destacam três componentes fundamentais: o étnico, o musical e o urbano. O plano étnico seria coberto majoritariamente pelo *negro* situado em termos econômicos nos estratos inferiores da pirâmide social. Habitante de favelas, que segundo Sávio Leopoldi “tornaram-se oficialmente integrantes do complexo urbano carioca somente a partir dos anos 40, conquanto historicamente tenha existido desde fins do século passado; o *negro* teria forjado ali, o *samba*. Consoante a isso, costuma-se dividir o samba urbano carioca em duas modalidades: o samba do morro e o do *asfalto* (cf. Oneyda Alvarenga, 1950:35). Mas, segundo João machado Guedes (1877-), o João da Baiana, companheiro de Pixinguinha e Donga, a história admite variações. Observe-se o seguinte fragmento de um depoimento prestado por ele ao Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) em 24 de agosto de 1966:

... depois esse negócio do samba que saiu do morro, vocês não acreditem nisso não, o samba saiu da cidade, da planície, compreendeu? Nós fugíamos daqui porque a política perseguia. A gente ia pros morros prá fazer samba. E assim mesmo não tinha essa favelas toda, nem maloca, só existia duas favelas” a favela da Central, essa que tão demolindo (sabe qual é?), essa favela que nos temos, favela dos meus amores é a primeira, e o morro São Carlos, que era chácara do Cerro, era onde nós sambávamos. Esses dois morros”.

Ao meu ver, tais colocações são uma deixa para uma ampla pesquisa em que se procure a checagem e cruzamento de inúmeros aspectos: a formação histórico-urbana da cidade do Rio de Janeiro a partir da formação dos núcleos originais de cultivo do samba (a casa da Tia Ciata, por exemplo), a distribuição territorial e simbólica destes grupos, o que por si só já é um estudo à parte acerca de processos de interligação fricativa entre os grupos do subúrbio rural (Paulo da Portela) com os da cidade-centro (Heitor dos Prazeres, Sinhô) mais aqueles dos morros (Ismael-Estácio e Cartola-Mangueira), e, ainda, o estudo dos inúmeros processos de ‘capilaridade’ social do *samba*, que se reveste de diferentes e intrincadas formas.

²⁹ Entrevista a Almir Chediak, in Songbook Bossa Nova nº 1, s/d.

³⁰ Basicamente, através da temática participante foram produzidas canções que enfatizaram dois tipos de preocupações principais: a injustiça social agrária no Nordeste, e a pobreza dos morros e subúrbios no perímetro urbano metropolitano. Nara Leão foi uma intérprete nodal dessas duas pontas discursivas, pois através do show “Opinião” e também em gravações de discos, colocou em circulação não só os compositores da classe média, em sua emergente busca de “raízes populares”, como também trouxe *in natura* o compositor nordestino João do Vale e o sambista Zé Ketí, da Portela, para participarem desse

projeto.

³¹ João Gilberto era amigo de Geraldo (1918-1955) e dele gravou o samba *Bolinha de Papel* (1944) em 1961 e *Falsa Bahiana* (1944) em 1973. Para JG Geraldo Pereira “não tinha consciência disso, mas foi um inovador” (Veja, nº140, 12.05.1971).

³² Hélio Oiticica (1937-1980) afirmou (Folhetim, 08.01.1984, Jornal Folha de São Paulo) que a designação TROPICALIA, atribuída a uma de suas obras expostas na mostra *Nova Objetividade* no MAM-RJ, abril de 1967, foi criada por ele “muito antes de outras que sobreviveram, até tornar-se a moda atual”. Caetano Veloso diz que as idéias tropicalista lhe foram sugeridas, em grande parte, pelo filme de Glauber Rocha, “Terra em Transe”, 1967 (in *Alegria, Alegria*, cv, s.d., pp. 123-24). A expressão “geléia geral” foi criada por Décio Pignatari, poeta concreto, em 1963, e empregada por Torquato Neto na canção *Homônina* feita com Gilberto Gil em 1968. Havia, portanto, naquele momento uma estreita interconexão de idéias entre campos artístico de difrentes áreas. Aliás, a fricção “inter-estética” entre esses diferentes campos daria um excelente estudo de Antropologia da Arte Brasileira no período. Caetano Veloso fala de alguns espetáculos realizados em Salvador - BA pelo grupo que posteriormente iria atuar no eixo Rio-São Paulo. Um desses espetáculos chamava-se *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, que era meio didático, segundo CV: “Era uma tentativa de dar uma visão mais inteira do processo de modernização da música brasileira, que nessa época era muito recente, foi em 1964”, a intenção era “contar a estória da BN dentro de um contexto da estória do samba, não como a invenção de um novo ritmo, não como um acontecimento comercial-publicitário, mas como um negócio ligado ao samba tradicional. Nessa época, compusemos alguns sambas já muito ligados as samba tradicional, refazendo alguns estilos da Velha Guarda, abandonando a BN que a gente já tinha cristalizado. Nesse segundo espetáculo tentamos por nossa conta, fazer uma espécie de comentário do acontecimento BN” (in Homem de Mello, op.cit., p. 121). Note-se aí a discussão do *embutimento* da tradição do samba em sua *modernidade* BN. Quer dizer, já em 1964 o Grupo Baiano discutia a clivagem, entronizada a partir da BN, entre moderno/tradicional numa espécie de “preview” do que seria o TROPICALISMO, logo mais, no eixo Rio-São Paulo. As idéias já estavam no lugar desde Salvador - BA, pois.

³⁴ Sugiro que o TROPICALISMO une *lirismo* e *discussão da realidade*, mas não em um molde consolatório, “compromissado”, “conteudista”. O inconformismo no TROPICALISMO parte, em primeiro lugar, do plano estético-musical, ocasionando uma crítica de “estranhamento”. Veja-se a agudeza observativa do *sujeito* de *Alegria, Alegria* (1967) que oscila entre impressões subjetivas e dados objetivos. Assim é que acho cabível a expressão “acrelírico”, que me ocorreu “impressionistamente” a partir do “Acrilírico”, (1970) de Caetano Veloso e Rogério Duarte.

³⁵ Essa conversa ocorreu em Brasília, 20.04.1992.

³⁶ O ataque conservador mais virulento e articulado à BN e ao TROPI foi desfechado por Tinhorão (1986:230-47 e 248-70). A ideologia de fundo do autor é que a música popular teria a sua “autenticidade” abalada, à medida em que ascendesse socialmente. A inadmissibilidade de uma classe média Zona Sul fazendo música popular é colocada por Tinhorão em função de sua visão mecânica da estrutura desigual da sociedade nacional. Assim, ele efetiva um achatamento da sincronia histórica através de um único crivo crítico: o chamado “marxismo vulgar”. Aliás, em termos diacrônicos, a riqueza de detalhes sobre a música popular brasileira, fornecidos por Tinhorão, é impressionante. Até que se engasgue com a BN-TROPI...

³⁸ Nos anos JK, o entusiasmo pela velocidade da modernização - onde o automóvel e a construção de Brasília eram os dois grandes símbolos prometéticos dessa política “futurista” -, dava o tom central à elaboração da “imagem pública” nacional. Passado o momento de desarticulação política de Jânio e Jango (61-64), o país mergulhou nas trevas do Regime Militar, que, curiosamente, se representava como a “luz salvadora” contra a “ameaça comunista”. Expressando-me, ainda, de modo alegórico, vejo naquele momento (sendo bastante popular, é óbvio) uma estranha mistura de trevas políticas com crescente incandescência televisiva nos lares. Note-se que uma das realizações fundamentais do período autoritário foi exatamente o estabelecimento de uma política modernizadora as telecomunicações que permitiu o incremento da mídia audiovisual em escala nacional, dominada pela idéia de “integração nacional” via Ideologia de Segurança Nacional (ver análise detalhada sobre Cultura, Estado Autoritário e Modernização, em UPT12, 1985 e 1988).

Capítulo 3

A produção nacional BN/TROPI: Alguns Apontamentos Teóricos

No capítulo anterior, discuti o esquema PRODUÇÃO-RE-PRODUÇÃO-CONSUMO enquanto uma cadeia comunicativa de bens culturais onde o pólo da PRODUÇÃO seria o lugar de elaboração “primária” da mercadoria estética, demarcado por uma matriz combinatória de registros musicais (folclóricos, populares e artísticos) e efetivando, em termos de criação e execução, pelo indivíduo músico. Observei, ainda, que tais instâncias articulam-se de modo hierarquizado de um registro musical para o outro e do músico criador para o músico executante. Por fim, disse que após o momento de elaboração “primária” da canção, o passo seguinte seria a sua “embalagem” final, no âmbito da RE-PRODUÇÃO (Indústria Cultural), e subsequente distribuição ao CONSUMO.

Note-se que a canção desempenha o papel central, enquanto mensagem estética, nesse modelo comunicacional. Em vista disso, o presente capítulo pretende analisar algumas canções dos movimentos BN/TROPI querendo, assim, apontar para os momentos de entrelaçamento destas com esquemas estilísticos tradicionais. Trata-se, também, de retomar a discussão anterior acerca da ideologia da construção do Brasil pela música, de dentro, agora, do âmbito da própria elaboração nacional.

Para atingir esse objetivo, o trabalho rotinizar-se-á na tentativa de análise da canção enquanto totalidade “letra”/“música”. Totalidade virtual, já que a realização de uma canção implica num quadro bastante amplo de situações de competência e desempenho em vários níveis. Veja-se, por exemplo, que nela reúnem-se inúmeras técnicas presentes na divisão social do trabalho artístico-musical (técnicas de gravação e mixagem, de arranjo, de execução instrumental/vocal, de performance de palco, etc.). Portanto, ao dar-se ênfase aqui à totalidade virtual “letra”/“música”, toda essa miríade de aspectos interrelacionados será deixada num plano apenas alusivo. Mas, como se diz proverbialmente, às vezes é possível ver (ouvir) o universo num grão de areia...

Assim, definido o modo de abordagem da canção em termos da totalidade virtual “letra”/“música”, resta delimitar o tipo de recorte analítico que se pretende fazer. Esclareço que forte ênfase será dada, no plano expressivo da canção, ao sistema motivico e tonal da “música” em suas conjunções/disjunções com o nível lexical, fônico e poético da “letra”.

Por motivo, entendo (cf. Riemann, 1950:20-75 e M. Bastos, 1989:220-221) aquelas unidades mínimas de sentido musical inteiro, que proporcionam, tanto ao compositor, como à audiência, sínteses significativas das extensões melorítmicas de uma canção. São essas unidades, portanto, enquanto células técnico-expressivas, que compõem as unidades maiores como frases, períodos e secções, em ordem de gradação crescente. Desse modo, intenciono efetivar recortes motivicos que proporcionem o vislumbre, pelo menos, da organização gramatical das canções em escuta.

Quanto ao sistema tonal, defino-o como a seleção e ordenamento sistemáticos do material acústico-musical empregado num determinado universo cultural. Nesse sentido, qualquer sistema tonal tem como característica básica a fixação de um Centro Tonal (CT) a partir do qual se atribue valores diferenciados aos demais graus de uma escala ou modo, que são, portanto, entidades substantivas de análise (cf. M. Bastos, op. cit., p. 20).

Num esforço de entendimento do sistema tonal como nível fonológico entrelaçado à gramaticalidade motivica, irei trabalhar com algumas categorias analíticas elaboradas por M. Bastos (op. cit., p. 270 e 510-11) tipo, tonulação (mudança de CT); tonalização (mudança, ou flutuação passageira desse); modalização (flutuação Maior/menor, das terças de um CT) e

modulação (mudança duradoura, M/m, das terças de um CT). Assim, o estudo do plano expressivo da “música” será efetivado muito a partir do rastreo analítico da articulação desses dois níveis significantes, já que é desse jogo estrutural, em seus nexos com a “letra”, que irrompe o sentido de uma canção.

Mas tem mais. Em se tratando de canção, enquanto unidade “letra”/“música”, as relações sígnicas detonadas são de máximas plurivocidade, pois existem no plano expressivo similaridades melo-rítmicas motivo-lexicais que, por sua vez, são dialetizadas às heterologias semânticas entre as ordens afetivo-psicomotoras (“música”) e cognitivo-referenciais (“letra”). É, portanto, no interior deste teatro de “identidades” e “diferenças” que pretendo manejar alguns apetrechos analíticos, e nativos, no intento de atingir uma interpretação não dilemática do som e do sentido.

A primeira canção a ser analisada é Chega de Saudade, gravada por Elizete Cardoso, no disco Canção do amor demais (1958), e regravada por João Gilberto em 1959, no disco homônimo Chega de Saudade, o qual representou um “marco divisor-de-águas” na MPB, conforme o discurso êmico BN.

O espaço semântico da “letra” (elaborada por Vinícius de Moraes) é dividido em dois momentos distintos. O primeiro é marcado pelo tratamento metonímico da tristeza, que é enviada como se fosse uma emissária da dor (“Vai minha tristeza / e dis a ela ...”), a qual tem a incumbência de noticiar à amada o resultado negativo de sua ausência: “Não há paz / não há beleza / é só tristeza ...”.

Esse tom lamentoso da “letra” é substituído pelo oposto na segunda parte da canção. Isso a partir de uma expectativa otimista de volta e encontro (Mas, se ela voltar / se ela voltar ...). Note que trata-se de uma expectativa condicional, porém o encontro aponta, por antecipação, para uma excepcionalidade bastante intensa (que coisa linda/louca, milhões de abraços apertados/colado/calado, etc). Assim, a oposição semântica que biparte a canção em tristeza/alegria acaba por ser resolvida no sentido positivo, expressando, inclusive, uma temporalidade imaginária infinita do momento de prazer (“carinhos sem ter fim...”).

The image shows a musical score for the song "Chega de Saudade". It consists of four systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 12, with guitar chords D-, D-7/C, E7/B, and E7b9 written above the notes. The third system contains measures 13 through 20, with chords E-7b5, A7b9, D-, E-7b5 A7b9, D- D-7/C, E7/B, E7, and A-. The fourth system contains measures 21 through 29, with chords Bbm7, %, E-7b5, A7b9, D-, D-7/C, E7/B, and E7. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests and ties.

Chega de Saudade
(A. C. Jobim - Vinícius de Moraes)

Vai minha tristeza e diz a ela
que sem ela não pode ser
diz que numa prece
que ela regresse
porque eu não posso mais sofrer
Chega de Saudade a realidade
é que sem ela
não há paz
não há beleza
é só tristeza e a melancolia
que não sai de mais de mim
não sai

Mas se ela voltar
se ela voltar
que coisa linda

que coisa louca
 pois há menos peixinhos
 a nadar no mar / do que os beijinhos /
 que darei na sua boca

Dentro dos meus braços
 os abraços há de ser milhões de abraços apertados assim
 calados assim
 colados assim abraços e beijinhos
 e carinhos sem ter fim
 que é para acabar com esse negócio
 de você viver sem mim
 vamos deixar desse negócio
 de você viver sem mim

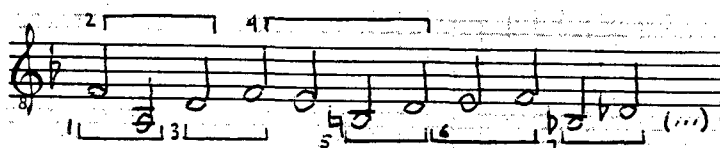
N.B. Transcrição-tentativa feita a partir da interpretação
 de João Gilberto gravada em 1958 no disco *Chega
 de Saudade*, 062 421003, EMI-ODEON.

A passagem do universo da *tristeza* para o da *efusão amorosa* é informada pela "música" através de uma modulação por CTs homônimos: ré menor (compassos 9-34) para RÉ Maior (compassos 41-75). Quer dizer, mantém-se uma tônica fixa e modula-se sua terça menor (3am), na primeira parte da canção, para terça maior (3aM), na segunda parte. Podemos expressar essas relações através da fórmula m:M::tristeza:alegria, encontrando, aí, uma pequena mitologia,¹ que deita raízes desde, pelo menos, o período Clássico-Romântico, a qual identifica CT menor (3am) com sentimentos tristes, graves, melancólicos, etc., e o CT Maior (3aM) com alegria, leveza, clareza, etc.

Esse tipo de identificação semântica dos sentimentos na música através da contração/dilatação intervalar - isso de maneira geral e não só referente as 3as ou 6as - merece um estudo aprofundado, já que as relações significante-significados aí não são exatamente biúnicas. Por ora, devo apenas tangenciar essa questão, seja no que se refere aos seus desbobramentos na espessura histórica da MO, seja no que diz respeito ao discurso nativo que a operacionaliza, pois trata-se, aqui, de uma análise meramente tópica, demarcativa, diagnóstica.

O seguinte esquema tenta mostrar o emprego das 3am, no início da canção, onde está sinalizado o "envio" da "tristeza":

Ex. 1




Os colchetes de 1 a 7 indicam a seqüência dos intervalos:

1. 6am, que é uma inversão do intervalo de 3aM;
2. 3ª m, intercalado pelo intervalo de 6am;
3. 3am, intervalo de retorno ao ponto de origem da seqüência;
4. 3am, intercalado por intervalo de 2am e por
5. 3am;
6. 3am, formado pela conjunção interválica ré-mi-fá;
7. 3am, enarmônico formado a partir do VI e VII graus da escalade Ré menor em uso.

Fica claro, na seqüência melódica destacada, o predomínio de uma textura intervalar “contraída” pelo emprego reiterado - direto e intercalado - de 3ms, o que, conforme a teoria nativa, indica o aspecto “melancólico” da frase melódica. Nota-se, ainda, que o intervalo ré-fá funciona como uma espécie de bordado, “enlaçando” os outros intervalos (6m, 4j, 2m, 4j, 3m, 2m, 2m, em ordem de seqüência) à sua oscilação: fá-ré-fá-ré-fá.

Ao fazermos uma decupagem motivica da canção, constatamos a existência de dois paradigmas básicos assentados nas seguintes células rítmicas:

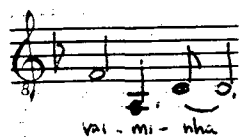
Ex. 2 a) - A 

oposta/complementar à

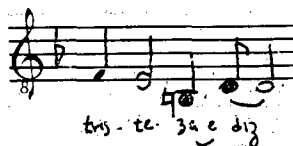
b) - B 

A partir de tais células, encontramos, em A, motivos angulares, isto é, com saltos intervalares disjuntos; e, em B, motivos curvos, ou seja, com a predominância de saltos intervalares conjuntos. Montando um quadro deles, a partir da primeira frase melódica, encontramos a estrutura de base de toda a primeira secção da canção. Ex. 3

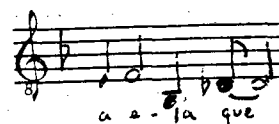
a) MOTIVO 1.A



b) MOTIVO 2.A



c) MOTIVO 3.A



d) MOTIVO 1.B(a/b)



Ouçá-se, nos motivos 1.A, 2.A e 3.A, o efeito de “mergulho” provocado pelos intervalos de 6m, fa-la (1.A), 5J, mi-si \sharp (2.A) e 5J, fa-si \flat (3.A) no acoplamento com “letra”: Vai—mi (fa-la); te—za (mi-si \flat) e e—la (fa-si \flat). Saltos incisivos e parcialmente cromáticos em seus pontos de apóio e arranque simultâneamente: la - si \flat - si \flat .

Aliás, Elizete Cardoso (mudando o gênero do destinatário de “ela” para “ele”) interpreta essas “quedas” intervalares com um quase glissandi:

Vai mi - nha tris-te za e diz a e le ...

Estaria aí uma das formas de “derramamento” de voz a que JG e BN, de resto, se opuseram, propondo o que ficou conhecido como uma estética vocal cool, “enxuta”. Assim, mais do que a harmonia, arranjo e “letras” - lembre-se que JG gravou Ary Barroso (Morena Boca de Ouro, É Luxo Só) e Dorival Caymmi (Rosa Morena) já no seu disco de estréia, aqui em foco - seria o timbre vocal o traço supra-segmental maior nesse universo artístico.

Voltamos aos motivos, note-se que essa trama interválico-dramática, estabelecida em 1.A, 2.A e 3.A, é ligada por sobressaltos (soluços ?) trocaicos e, em seguida, distendida na frase compreendida pelo motivo 1.B(a/b). Ouça-se, nesse último, a imitação interválica fa-mi-re/fa-mi-re, veja os colchetes a/b, formando um eco que “despenca” diretamente na nota lá, o V grau da escala em uso, ré menor.

A mesma estruturação motívica, baseada na seqüência de motivos do tipo A e B, repete-se a partir do compasso 17, indo até o 24. Observe-se que a frase portadora dos motivos tipo A (compassos 17-19), onde ocorre, na “letra”, um apelo ao sagrado (“diz que numa prece”, é diminuída. Já quanto aos motivos do tipo B (compassos 20-24) ocorre o contrário, pois são prolongados gerando, assim, uma frase mais extensiva.

Ex. 4

11 12 13 14 15 16 17 18 19

diz que numa prece

Ex. 5

18 19 20 21 22 23 24

que e ia re-jei-sic porque não pos-so mais so-fer

Algumas coisas interessantes a observar-se aí. Se compararmos a série motívica 1.A, 2.A e 3.A com a série 1.A', 2.A', constataremos dois procedimentos transformativos na elaboração dos motivos dessa última série. Primeiro, a exclu-

são de 3.A e, segundo, o recorte de partes de 1.A e 2.A para gerar 1.A'. tento "visualizar" isso abaixo:

Ex. 6

À essa aglutinação motívica na frase formada por 1.A' + 2.A', contrapõe-se a expansão da frase seguinte, resultante dos motivos 1.B' + 2.B'. Note-se que o motivo 2.B' é uma transposição de 1.B', porém com algumas alterações na parte terminal. Mesmo assim, a conclusão ocorre, igualmente, na nota si. Aliás, numa conclusão feminina, isto é, na parte fraca do tempo métrico. Além disso, em 2.B' a finalização na nota si a uma sobrecarga de tensão, já que não se entrega à atração exercida pelo V grau (lá) implícito. Veja-se que em relação "letra", nesse ponto preciso, ocorre um desabafo ("não posso mais sofrer"). Mas, ao contrário do que pede esta, a "música" responde com mais tensão retomando, através da cadência harmônica Dominante-Tônica (D-T), o ponto inicial da melodia.

O período seguinte é o mais extensivo dessa primeira parte da canção. Nele, a frase inicial da melodia é retomada integralmente. Como ouvimos, essa frase é constituída pelos motivos que chamei de tipo A. Mas a novidade está na segunda frase do período em questão, já que ali se apresenta um rol bastante diversificado de motivos aos quais denominei de C, em função de sua maior desenvoltura articulatória. Reuni-os abaixo.

Ex. 7

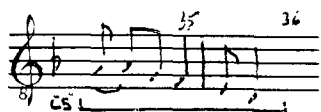
a)

b)

c)

d)

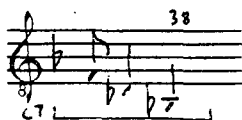
e)



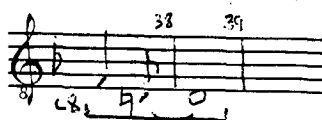
f)



g)



h)



Pode acontecer do recorte motivico não coincidir com o nível lexical, com o corte da sílaba. Note-se, à propósito, a disjunção ocorrida entre 2.C/“não há bele...” e 3.C/“za é só...”, onde, nesse último, fundem-se as vogais de “za é” (uma átona, outra tônica) transformando-as em uma única unidade sonora entoada na nota si .

Uma esquematização geral da organização melódica do que vimos até agora, ou seja, da primeira secção da canção, fornece-nos o seguinte quadro:

	FRASE1		FRASE 2
PERÍODO I	MOTIVOS: 1.A + 2.A + 3.A	+	1.B (a/b)
PERÍODO II	MOTIVOS: 1.A' + 2.A'	+	1.B'+2.B'
PERÍODO III	MOTIVOS: 1.A + 2.A + 2.A	+	1.C ... 8.C

Podemos resumir esse quadro esquemático do seguinte modo:

PERÍODOS	I	II	III
FRASES	A B	A' B'	A C
MOTIVOS	a1 + a2 + a3 b1	a'1 + a'2 b'1 + b'2	a1+a2+a3+c1...c8

Considerando que no período I e III as frases do tipo A são exatamente as mesmas. E que A', no período II é uma contração de A. Que c1 a c8 é uma expansão motivica de b/b', podemos resumir. mais ainda, toda a estrutura a dois termos: A + B, onde o primeiro seria o somatório de a123 + a'12, e o segundo o somatório de b+b'12 + c1-8 (ou b'').

Quanto à segunda parte da canção, ocorrem duas modificações fundamentais. A primeira, que já assinali anteriormente, é a modulação de ré menor para Ré Maior, transformando o caráter afetivo da “música”. A segunda é a ênfase que se dá no emprego de séries motivicas com parentesco direto com as do tipo B. Observe-se, mais um pouco, que os motivos tipo B vão tornando-se gradativamente mais numerosos, já dentro da primeira secção, como que antecipando a mudança de clima afetivo da segunda parte (compassos 41-76) onde eles acabam predominando. Há, desse modo, uma inversão na disposição organizativa da segunda parte da canção que poderíamos esquematizar do seguinte modo (os números indicam os compassos): B(41-56) + A(57-62) + B'(63-76), ou, em resumo, B + A + B'.

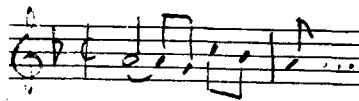
É interessante notar que (A), no âmbito tonal de Ré Maior, surge circundada, ou melhor, incrustada entre (B) e (B') no exato momento em a “letra” diz: “Dentro dos meus braços/ os abraços há...”. É possível perceber, com isso, que a “música”, cumprindo o papel de sujeito na canção, traz em sua trama motivico-tonal a capacidade de galvanizar, evocativamente, os significados referenciais expressos pela “letra”, seu objeto.

Duas últimas observações. A primeira é quanto a Introdução (compassos 1-8), realizada

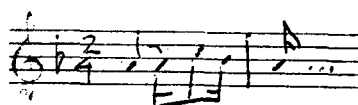
instrumentalmente, ficando a cargo da flauta a execução do solo. Ouço ali, inequivocamente, traços e características articulatórias empregadas no choro. É de se notar, quanto a isso, uma leve semelhança do motivo inicial com o do início de *Vou Vivendo*, de autoria de Pixinguinha (1897-1973). Algo como uma referência:

Ex. 8

a) Introdução de
Chega de Saudade:



b) Motivo inicial de
Vou Vivendo:



A segunda observação também se refere à semelhanças com o choro. Construindo a escala sob a qual se desenvolve a “música” na primeira seção, não teríamos apenas uma série de graus tipo: I II III IV V VI VII de uma escala no modo menor.

Ao contrário, levando-se em conta a forte tendência descendente das articulações motivicas, sejam angulares (tipo A), sejam curvas (tipo B), encontramos a seguinte escala $f e d c \sharp c \flat b \flat a d$

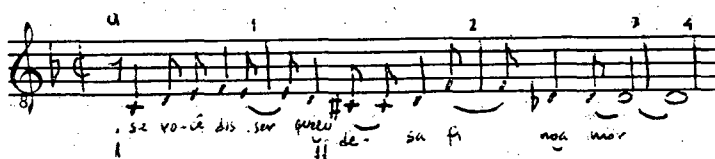
Mas o que é isso, senão uma cadência cromática, D-T (Dominante-Tônica), utilizadíssima a todo momento no choro? Pois, ali está como um princípio motor subjacente em toda a primeira seção de *Chega de Saudade*. Essas constatações, ainda que primárias, por enquanto, sugerem a abertura de um campo inédito de investigações comparativas, de dentro mesmo do código musical - “até as mínimas células técnicas” como propõe Adorno (1980a:260) -, de NOVO com o VELHO, ou seja, da tradição com o moderno (hoje já velho!).

Passemos a Desafinado. No plano denotativo de sua “letra” localizamos, claramente, uma réplica em tom de queixa, provinda de um desentendimento sobre “afinação” / “desafinação”, dilematizado, ao nível passional, pelo par “eu”/“amor” (personagem implícito). Isso quanto ao plano mais literal possível. Já no que concerne ao nível conotativo, que só explicita-se através da “música”, como procurarei mostrar, a flutuação semântica ocorre através do manejo de velhas dicotomias de uma inevitável (e interminável) discussão entre público/privado, sagrado/profano, razão/sensibilidade, natureza/cultura.

A dificuldade inicial em isolar esses elementos para análise reside no fato de que eles ocorrem, aqui, no corpo de uma canção, isto é, uma mensagem estética que, como tal, caracteriza-se pela ambiguidade e autoreflexividade estruturais. É preciso, portanto, dissecá-la cautelosamente para não “matá-lo”, isto é, reificá-la.

Observe que logo no início da canção o que é dito pela “letra” é contradito “música”, com intenções conotativas:

Ex. 9



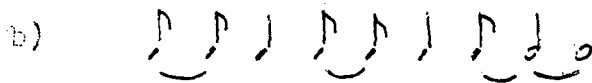
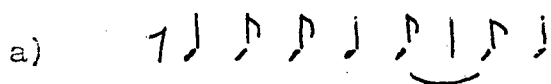
É como um desafio: diz você que eu dasafino, ouça cá o que eu canto... De fato, observando a seqüência de notas da primeira frase (a), formada por dois motivos (i + ii), ouvimos que o ponto de partida do primeiro (i) está no V grau da escala de Fá Maior. Assim, este motivo ascende em graus conjuntos da nota dó até a nota fá e descende em graus conjuntos, também, até a nota ré. O segundo motivo (ii), por sua vez, começa na nota do# (e aí começa o estranhamento) vai até a nota ré, faz um salto de 3m atingindo a nota fá e retorna direto, num salto de 3M, ao ponto de origem. Nesse momento de retorno passa a ocupar a posição de quinto grau alterado, ou abaixado, no acorde de Dominante da Dominante (ou Dominante secundária) empregado nesse compasso.

Assim, nesse motivo (ii), temos um exemplo de procedimento expressivo onde a “música” acentua conotações crítico-irônicas, proferidas na “letra”, pelo emprego auto-reflexivo de notas alteradas, não diatônicas (aquelas não pertencentes à escala do CT em uso), justamente no momento em que o eu lírico refere-se à acusação de ser desafinado.

Nessa primeira frase (a), encontramos, em formas condensada, os elementos articulatórios presentes ao longo de toda a canção, ou sejam, o predomínio de conjunção intervalar, o emprego sistemático de síncopes - o que provoca uma contradição com a regularidade métrica do compasso e proporciona o balanço, ou gingado, ou, ainda, o “suingue”, conforme denominações nativas -, e a estrutura motívica.

Note-se que a canção desenvolve-se com base em, praticamente, duas células motívicas:

Ex. 10



com terminação feminina alongada.

É interessante notar que devido ao caráter curvilíneo da melodia - movimentos regulares por graus conjuntos - os saltos intervalares maiores do que 5a provocam uma angulação súbita e, com isso, criam um efeito de imediato destaque expressivo nas frases onde ocorrem. Isso acontece nos seguintes motivos exemplificados abaixo:

Ex. 11

a)

b)

6^m 22 23 24

IV¹ 7^m 7^M

de um-ti-mu - si - ca!

c)

6^m 54 55

IV¹¹ 7^m 2^m 2^m 2^m 2^m 3^M

vo - ce po - de en - con - trar - VIU ?

Ao meu ouvir, essas passagens não só despertam a atenção sobre as dificuldades técnicas de entoação da “música”, como provocam, devido ao aspecto propositalmente excessivo do salto intervalar, conotações irônicas ao nível da junção com a “letra”. Observe-se que os saltos intervalares destacados acima nos exemplos a) 6m, b) 7m - 7M e c) 7m - descida cromática até a nota si, após o que, retorna a nota ré; enfatizam os acentos tônicos na sílabas das palavras “iMENsador”, “antiMUsical”, “você POde encontrar VIU?”. Desse modo, operar-se, ao nível significativo da “letra”/“música”, com parâmetros sonoros diferenciados - intensidade acústica da sílaba + extensão intervalar das notas - que produzem, ao nível do significado, conotações crítico-irônicas à canção. Temos, portanto, nessa passagem, mais um exemplo da capacidade da “música” em potencializar associações conotativas, no caso em análise, através da exploração de ápices intervalares contrastados à conjunções diatônicos-cromáticas dos motivos.

Podemos presumir, assim, que a “música” digitaliza, através dos cortes rítmicos e das pertinentizações precisas do continuum sonoro (notas da escala), o sintagma fonêmico da “letra” ao longo da linha melódica (motivos-frases-períodos). A nota musical, o corte rítmico e a sílaba são, portanto, as partículas que formam o átomo motivico-lexical do canto.

Além disso, uma terceira dimensão deve ser levada em conta nessa coaléscencia de estruturas linguísticas e musicais. Trata-se das intonações. Apesar de não catalogáveis em termos de traços discretos², como ocorre com o fonema e a nota musical, elas não se dissolvem num contínuo indiferenciado, já que as suas manifestações recebem diferentes valores de acordo com a situação e a posição em que são empregadas.

Pensando na postulação de M. Bastos (1989), que diz que a língua e a música seriam subsidiárias de uma linguagem intonacional geral, sugiro que, na canção, podemos ouvir a re-união desses três sistemas sîgnicos. Desafinado parece confirmar essa sugestão. A sinuosidade de sua linha melódica, com grande predomínio de graus conjuntos diatônicos e cromáticos, indica, junto à “letra”, um “rumor” intonacional de fundo. Ou seja, é como se a linha sonora de frente, recortada pelas sílabas e notas, precurasse lembrar a existência de uma possível linha sonora de fundo, sem recortes discretos em graus, sem temperamento (afinação) definido. Tratar-se-ia, então, de um curioso diálogo significativo-significado em três dimensões, o que confirma, mais uma vez, a configuração auto-ressonante dessa canção.

Desafinado é, pois, uma canção que se pensa a si mesma, ou melhor, trata-se de uma meta-canção que gira em torno de uma divergência estético-musical onde con-fundem-se diferentes

planos de sentido. O plano denotativo da “letra”, dimensionado pelo simulacro de diálogo eu/você, aponta para um nível de discussão passional dos personagens (nível privado). Todavia, a “música” explicita conotações, como tentei demonstrar, que deixa-nos entrever uma discussão maior (nível público) acerca da afirmação de uma determinada identidade estético-musical (desafinada).

Volto a insistir no caráter irônico-crítico da afirmação identital em questão. É através desse caráter que se marcam as diferenças. O “ouvido”, como não poderia deixar de ser, é a primeira delas. E, note-se, vem circunscrita a um discurso da ordem do sagrado (“Eu possuo apenas o que Deus me deu”). Argumenta-se em seguida (mentindo), que a BN é “muito natural”, quer dizer, “cultura naturalizada” no sentido comum de “espontâneo”.

Mas, o elemento principal de distintividade trazido à baila é o coração a sensibilidade, pois. Diante disso, pode-se ver e ouvir aí a manifestação da multiabrangente: polêmica entre razão e sensibilidade. Nesse caso, a razão está lá num outro-afinado e a sensibilidade está cá no nós-desafinado. O coração/sensibilidade seria como um espaço ideacional onde elabora-se a estética desafinada: “É que os desafinados também tem um coração”.

No entanto, é exatamente nesse também que percebe-se a ambiguidade da dicotomia em jogo, porque - repare na “letra” - não se diz que os desafinados tem o coração. Diz-se, sim, que eles também tem um coração (“que no peito dos desafinados também bate um coração”). Isso quer dizer que música e antimúsica participam de um espaço ideacional, ou melhor, comum em termos de sensibilidade, mas pulsantes em territórios diferentes. Esse o recado de Desafinado, que devolve a acusação (desafinado, antimusical) deslocando-a para um valor positivo, isto é, afirmando a diferença como parte também da sensibilidade/coração e denunciando, com isso, a racionalidade divisiva do outro (“sua enorme ingratidão” revelada num artefato tecno-lógico, “minha Rolleiflex”).

Segue-se abaixo a “letra” e “música” da canção Desafinado:

Se você disser que eu desafino, amor
 Saiba que isto em mim provoca imensa dor
 Só privilegiados tem ouvido igual ao seu
 Eu possuo apenas o que Deus me deu
 Se você insiste em classificar
 Meu comportamento de antimusical
 Eu, mesmo mentindo, devo argumentar
 Que isto é bossa nova/ Que isto é muito natural
 O que você não sabe, nem sequer pressente
 É que os desafinados também tem um coração
 Fotografei você na minha Rolleiflex,
 Revelou-se a sua enorme ingratidão.

Só não poderá falar assim do meu amor
 Este é o maior que você pode encontrar, viu ?
 Você com sua música esqueceu o principal:
 que no peito dos desafinados, no fundo do peito bate calado
 que no peito dos desafinados também bate um coração.

Desafinado

(Tom Jobim/Newton Mendonça)

I. F7M 1/2 G^{b5} Gm7 C⁹ Am^{b5} Ab^{b5}

II. Gm7 A^{#5} Dm⁹ F^{#13} G7 Gm^{b5} Gb^{b5}

I' F7M 1/2 G^{b5} Gm7 C⁹ Am^{b5} Ab^{b5}

II' Gm7 A^{#5} Dm⁹ B^{#5} III Am7 A^{#0} Bm7

B^{b5} Am7 F^{#5} Bm7 E⁹ Am7

Am7 Bm7 E7 IV C7M C^{#0} Dm7

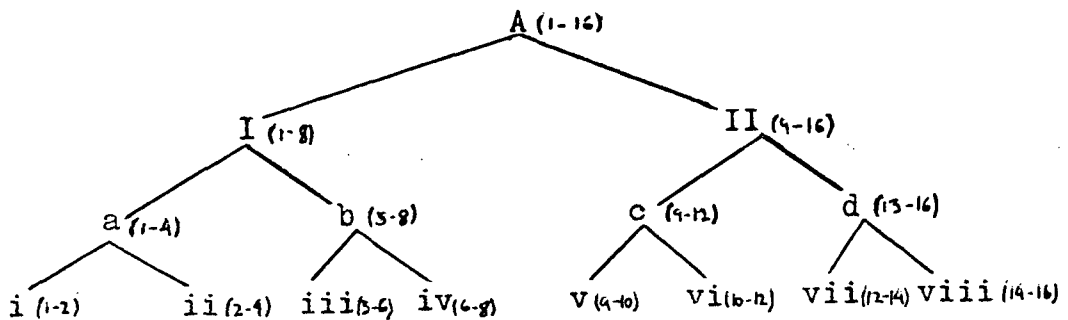
G7 Gm7 D^{#9} Gm7 C^{b9} I'' F7M 1/2

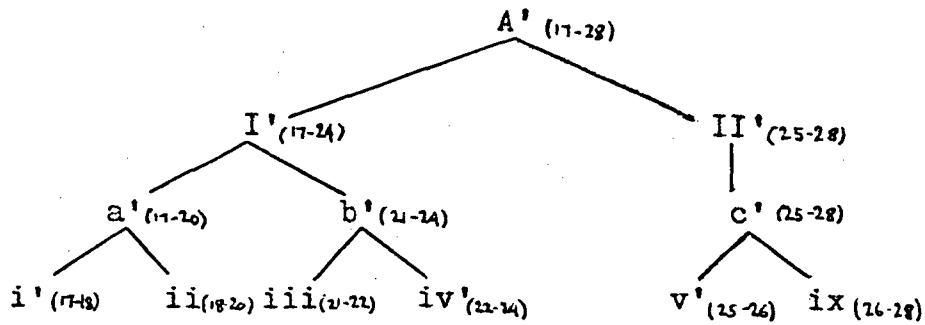
Handwritten musical score for guitar, showing four staves of music with chord annotations and measure numbers. The first staff (measures 51-56) has chords G^b7 , A^m7 , C^7 , A^m7 , and A^b7 . The second staff (measures 57-61) has chords A^m7 , A^b7 , $F7M$, B^7 , and A^m7 . The third staff (measures 62-65) has chords C^7 , A^m7 , $D7^{\#5}$, and A^m7 . The fourth staff (measures 66-68) has chords C^7 , $F7M$, and a final measure with a double bar line.

Na página seguinte tem-se o “mapa” das secções (A + A' + B + A'), períodos (I + II + I' + II + III + IV + I'' + II'' + V), frases (a + b + c + d) + (a' + b' + c') + (e + f + g + h + i) + (a'' + b'' + c'' + k + k') e motivos (i a viii) + (i' + ii + iii + iv' + v' + ix) + (x a xix) + (i + ii' + iii + iv' + v'' + ix' + xx + xxi + xxii + xx' + xxiii + xxiv).

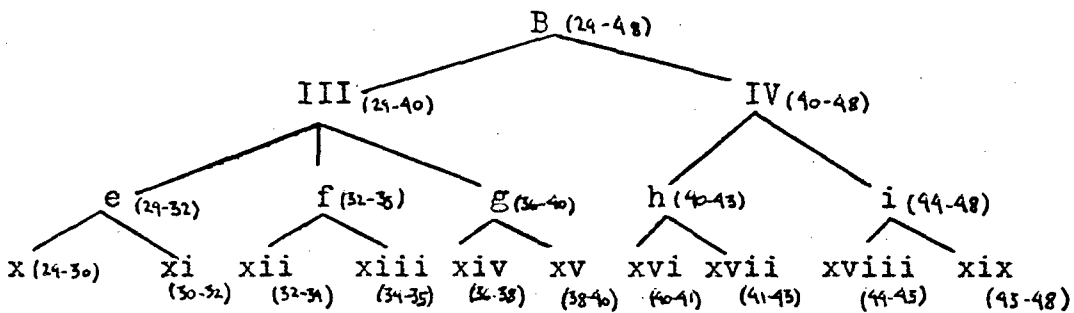
Transcrição-tentativa feita a partir do mesmo disco da transcrição anterior.

A/A'

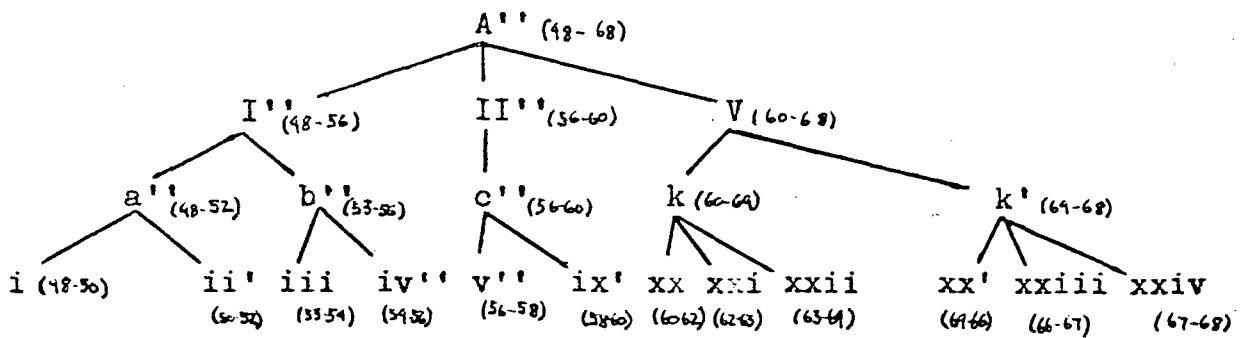




B



A''



A canção *Samba de uma nota só* (1959), lançada por JG no disco *O amor, o sorriso e a flor*, consiste de duas partes, ou secções, sendo que cada uma delas desenvolve-se sobre desenhos motivicos uniformes, o que permite afirmar que a canção é mono-motivica em suas partes e, portanto, bi-motivica em seu todo.

práticas presentes na espessura histórica da MO desde, pelo menos, J. S. Bach - não serão, por ora, estudados, limitando-me à notificá-los superficialmente³.

O que quero indicar, antes, é que essa combinação de melodia recitativa - construída a partir de um desenho rítmico similar ao empregado em Escolas de Samba - com harmonização cromática, parece-me passível de ser interpretada como uma discussão (mais uma !) sobre a própria Música Brasileira. Se ao nível consciente ou inconsciente, eu não sei, pois não cheguei a entrevistar o autor da canção. Mas, é inegável a inscrição aí de elementos que conformam a construção nacional através da música - "ritmo", influência negra, "tonalidade", racionalidade branca - articulados numa canção, que tal como Desafinado, discute o fazer cancional.

Essa articulação ideacional (musicológica, criativa, ideológica) do ritmo-negro com a tonalidade-branca está a merecer um estudo aprofundado, não só no que tange à BN, como à Música Brasileira em sua totalidade. Quanto a isso, trabalhemos um pouco alguns fatos. É extraordinariamente consensual que a invenção da "batida" de violão, trade mark da BN, foi obra de JG. Quanto à origem, existem versões que sugerem que JG sintetizou-a, a partir dos desenhos rítmicos executados pelos tamborins de Escola de Samba⁴. As semelhanças realmente são gritantes. veja-se, por exemplo, alguns desses desenhos abaixo:

Ex. 15

a) 

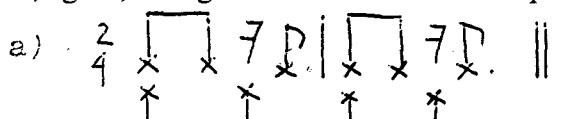
b) 

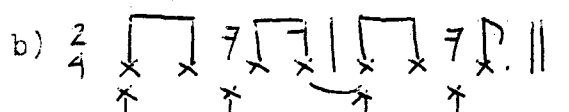
c) 

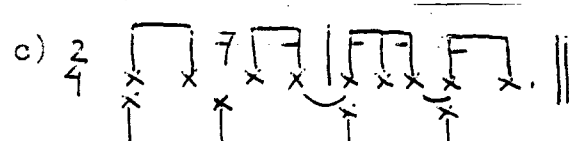
Parece-me que esses três exemplos são suficientes⁵, por ora, para introduzir-nos nas características principais dos desenhos rítmicos em questão. Em primeiro lugar, note-se que a formação básica deles está na junção de dois compassos de métrica binária. Em segundo lugar, observe-se que a métrica binária encontra-se subdividida em pulsos de valores $1/16$ (♩) e esses pulsos são diferencialmente acentuados ($>$), quer dizer, incidem em partes fracas ou fortes da métrica. Por fim, quando essas acentuações são distendidas (ver exemplo c.) as síncopes tornam-se "moles" (legato), ao contrário das anteriores que são "duras" (staccato).

Observe-se, agora, as seguintes batidas utilizadas por JG:

Ex. 16

a) 

b) 

c) 

Note-se que essa notação é apenas um esquema médio do que consegui recolher em diferentes canções interpretadas por JG6. Trata-se, portanto, de um mero modelo, no sentido lévi-straussiano. Digo isso porque as possibilidades de variações rítmicas são de ordem heraclíticas, o que leva à uma profusão notativa desnecessária, por ora.

Falei, anteriormente, acerca da “dureza” e da “moleza” dos desenhos rítmicos. Com isso em mente, penso que seja possível efetivar a seguinte reconstituição tentativa: JG carregou os desenhos “moles” para a batida no violão e transferiu os “duros” para a bateria, o que deu no seguinte resultado - quanto à bateria:

Ex. 17

The image shows a musical notation for a drum set, labeled 'Ex. 17'. It consists of three staves: 'Pratos' (Cymbals) at the top, 'Caixa' (Snare) in the middle, and 'Bombo' (Bass Drum) at the bottom. The notation uses various symbols including beams, arrows, and 'x' marks to represent rhythmic patterns. Above the 'Pratos' staff, there are four groups of notes, each with a beam and an arrow pointing right. The 'Caixa' staff has notes with beams and arrows, some with 'x' marks above them. The 'Bombo' staff has notes with beams and arrows, some with 'x' marks above them. The notation is complex and represents a specific rhythmic arrangement.

É dessa dialética específica de rítmicas “duras” e “moles” que se conseguiu atingir uma marca inconfundível para o que se convencionou chamar de BN. A tal ponto, que não seria exagero afirmar que o arranjo, outra pedra-de-toque, atingiria apenas o nível de adorno, moldura enriquecedora do produto cancional. Tire-o e a marca estará ainda presente. Aliás basta uma caixa de fósforos para garantir isso. Agora faça o contrário e é bem possível que a estrutura não se sustente... Não haverá polirritmia para preencher os claros melódico-harmônicos. Não haverá uma base que sustente com intensidade a temporalidade virtual da canção.

No entanto, quando se fala em sofisticação, note-se bem, não se refere ao ritmo, mas sim, com exclusividade, à tonalidade. O ritmo é “cozinha”, como falam, jocosamente, músicos e artistas (canei de ouvir isso !) da área tonal, os donos das notas... por que ? Baterista, ritmista, percussionista, ofícios “impuros” ? “Impuros” mas na “cozinha” ?! É possível achar saída à essas antinomias sem levantar acusações cabais de etnocentrismo ? Nessa altura, é necessário que se mergulhe na questão através de pesquisas para que não se caia no panfleto. Eis aí, um ponto de urgência para a Musicologia Brasileira, o qual apenas assinalo.

Voltando ao Samba de uma nota só, que foi donde partiram as ilações acima, quero fazer umas últimas observações. Nessa canção, a relação entre “letra” e “música” articula-se em termos de paralelismo conotativo, ao invés do Desafinado que prisma pela disjunção, como tentei mostrar atrás. Assim, “uma nota só”, na “letra”, corresponde o mesmo na “música” (fá-fá-fá-fá...). “Estou outra é conseqüência”, pronuncia a “letra”, emite a “música” outra nota (si_b -si_b -si_b -si_b -si_b).

Na segunda parte, o jogo conotativo “letra”/“música” densifica-se pelo emprego de motivos escalares que carregam uma “letra” acusativa ao muito falar e o nada dizer. Além disso, há uma mistura de denotação/conotação que atravessa toda a canção, ou seja, as auto-referências “música”/“letra” cruzam-se com um recado (politicamente correto ?) dirigido à validade da “monogamia”, já que “quem quer todas as notas” acaba sem nenhuma, ou numa “nota só”, conclui a canção, percutindo um acorde de Tônica, sêco (staccato), no piano.

Forneço, por fim, o esquema geral das secções (A + B + A' + B' + A''), períodos (I + II + I' + II' + I'') e frases (a + a + b + a') + (c + c') + (a + a + b + b') + (c + c')' + (a + a + b + b')' da canção, conforme a gravação trabalhada analiticamente por mim:

A I (a+a+b+a')	B II (c+c')	A' I' (a+a+b+b')	B' II '(c+c)'	A'' I'' (a+a+b+b)'
voz	voz	voz	solo de piano	passagem instr.
e	e	e		(a+a) e voz e
acompanhamento	acompanhamento	acompanhamento		acompanhamento em (b+b')

“Letra” da canção:

Eis aqui este sambinha
Feito numa nota só
Outras notas vão entrar
Mas a base é uma só

Esta outra é conseqüência
Do que acabo de dizer
Como eu sou a conseqüência
Inevitável de você.

Quanta gente existe por aí
Que fala tanto e não diz nada
Ou quase nada

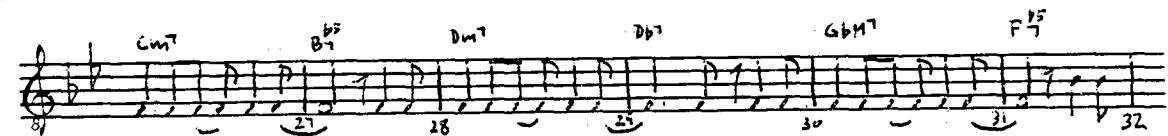
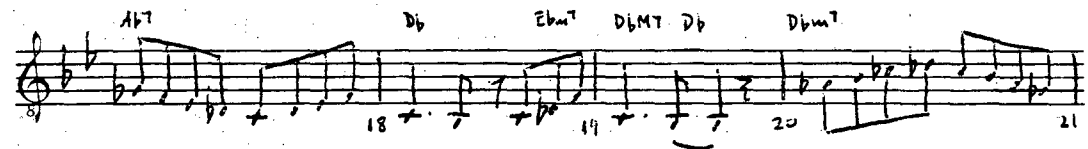
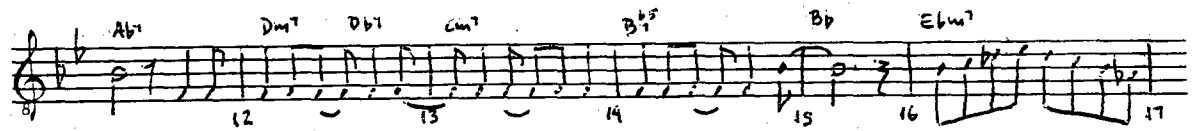
Já me utilizei de toda a escala
E no final não sobrou nada
Não me deu nada.

N.B. transcrição-tentativa feita a partir de interpretação de JG, 1959, no disco O amor o sorriso e a flor, 062 80162, EMI-ODEON.

Samba de uma nota só

(Newton Mendonça / A.Carlos Jobim)






Tropicália, de Caetano Veloso (1968), surgiu como a canção que, juntamente com Géleia Geral, de Gilberto Gil e Torquato Neto (1968), estabeleceu a marca distintiva de base da era efêmera - enquanto movimento - do TROPI. Noto que já em Alegria, Alegria e Domingo no Parque, a primeira de Caetano Veloso e a segunda de Gilberto Gil, ambas de 1967, essa distintividade era procurada. Tratava-se, desde então, de encontrar saídas criativas ao enquadramento estético-musical vigente que se fazia nos moldes de uma BN "em resguardo de seriedade" (Caetano Veloso), por um lado, e nas trilhas do questionamento político (linear) e consolatório da Canção de Protesto, por outro.

Nesse contexto, o iê-iê-iê de Roberto Carlos com seu éthos lírico-modernizante foi tomado pelos tropicalistas como uma das fontes de “inspiração” para a saída criativa procurada. Seria interessante poder observar o quadro fricativo de mundos artístico-musicais da década de 60 - BN, Canção de Protesto, iê-iê-iê e Tropicalismo - sob o ângulo daquilo que ocorreu mais ou menos por fora, nas bordas dessa moldura mais consagrada, como, por exemplo, Paulinho da Viola e Milton Nascimento. Mas isso é uma tarefa para uma outra empreitada.

A canção Tropicália é francamente citacional, ou melhor, trabalha, ao nível da “letra”, com fragmentos de citações de outras canções (“luar do sertão”, “que tudo o mais vá pro inferno”), de eventos (inauguração de Brasília, a guerrilha, o programa Fino da Bossa) e de personagens e lugares (“mulata”, “Iracema”, “Carmem Miranda”, “Ipanema”, etc.).

O arranjo feito por Júlio Medaglia traz na introdução um “clima de tropicalidade” conotado através de toques rítmicos de percussão (🎵🎵🎵🎵) mais glissandos e pizzicatos nas regiões agudas dos instrumentos de corda. À esse “clima” de “cantos e ritmos da floresta tropical”, surpeõe-se uma declamação paródica feita sobre o fragmento da carta de Pero Vaz Caminha. Fica evidente, aí, a intenção de se representar, acusmáticamente, o mito de origens nacional: a “floresta tropical”, de uma lado, a chegada do português, com perspectivas mercantis já bem assentadas, de outro. Eis, abaixo o texto declamado: “Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: que tudo nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou...”

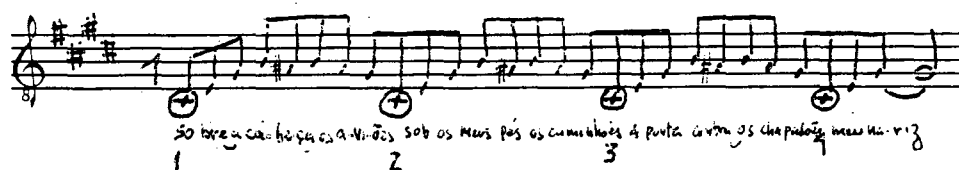
Essa paisagem sonora é quebrada pela entrada altissonante dos metais e da percussão, que executam uma célula motívica fortemente acentuada, . Em seguida, a voz entra glosando imagens desenvolvimentistas: “aviões”, “caminhões”, “monumento no planalto central do país”. Esse “monumento”, aliás, é o objeto principal de descrição alegórica da “letra”. Note-se que esta articula-se pelo emprego sistemático do recurso literário de enumeração caótica, com isso, liberando sentidos controvertidos e abertos, já que não indicam diretamente a problemática implícita nesse ou naquele objeto citado.

Apesar desse nível de “abertura” semântica da “letra”, o repertório empregado de citações e frases-feitas (“luar do sertão”, na mão direita tem uma roseira”, “que tudo o mais vá pro inferno”, etc.) compõe uma constelação de associações metafóricas circunscritas a determinados aspectos da realidade nacional. Desse modo, o “eu”, sujeito ativo que “organiza”, “orienta” e “inaugura” eventos, junto ao “monumento”, objeto de descrição alegórica composto de partes díspares; conformam conotativamente um conjunto de contrastes sócio-culturais específicos: o “carnaval” (festa), a “palhoça” (rural), a “bossa” (urbano), a “modernidade” (Brasília), etc.

Em resumo, após uma tentativa de decifração da discursividade não linear da “letra” de Tropicália, é possível saber que temos, nela, uma representação “mitopoética” da construção dilemática e antinômica da nacionalidade brasileira. “Mitopoética” pelo emprego de mitos, ou fragmentos de, mais recursos estilísticos próprios da poesia (rimas, assonâncias, métrica, aliterações, etc.).

A “música” de Tropicália consiste de duas partes bem demarcadas. A primeira é de caráter recitativo, o que leva a uma contínua adequação da estrutura motívica à quantidade variável de palavras, já a segunda parte é um estribilho curto onde se impõe uma métrica binária incisiva e com o qual a canção encerra-se.

Ex. 20 a



SO TERE A CAIHOÇA A-VIÕES SOB OS MEUS PÉS OS CAMINHOS A PORTA CERRA OS CHEPUBOZ MEU NA RIZ

1 2 3

Ex. 20 b

Examinando os motivos assinalados acima, exemplo 20a. (1, 2, 3, 4) e b.(1, 2, 3, 4, 5), podemos constatar, de imediato, que são extremamente idênticos entre si. A diferença reside apenas na gradação crescente-decrescente da articulação rítmica, isto é, na subdivisão da colcheia (♪) em semicolcheia ($\text{♪} : \text{♪♪}$). Isso mostra que, ao contrário de que poderíamos pensar, as frases não se alongam além de uma certa medida estabelecida a priori. O que ocorre é uma compressão, a partir dessa medida inicial, e uma volta a ela. Tento esquematizar esse vai-e-vém do seguinte modo:

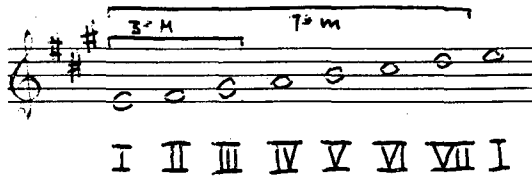
Ex. 21

No período II, toda essa estrutura é deslocada em bloco num intervalo de 3m acima. Desse modo os motivos passam a ter como ponto de partida a nota mi (conferir na transcrição). Com isso, o CT passa a ser outro. E é importante reparar aí, que os graus tonais onde se desenrola essa estruturação motivica homogênea pertencem, no período I, ao modo dórico e, no período II, ao modo mixolídio.

Ex. 22

a) PERÍODO I : Modo Dórico

b) PERÍODO II : Modo Mixolídio



Observe que cada modo possui dois intervalos característicos. No modo dórico eles estão entre os graus I e III, formando um intervalo de 3m, e I e VI, perfazendo uma distância intervalar de 6M. No modo mixolídio eles são encontrados entre os graus I e III, 3M, portanto, e entre os graus I e VII, o que dá uma 7m. Quero acentuar que são exatamente esses intervalos que engendram o núcleo da estrutura motívica localizada na secção A.

Ex. 23

PERÍODO I:



PERÍODO II:



Ao se examinar o período II/A de Tropicália descobre-se que sua unidade motívica coincide parcialmente com o motivo inicial da canção Baião (1946), de Luiz Gonzaga-Humberto Teixeira. Note-se que ambos motivos estão construídos no modo mixolídio.

Ex. 24

TROPICALIA



BAIÃO



O arpejo de ambos motivos é exatamente o mesmo: I - III - V - VII caindo, em seguida, no VI grau e daí em diante, cada um, tomando rumos diferentes. Mera coincidência ou citações deliberada? Em que apostar - já que não houve uma entrevista com o compositor da canção para que pudessemos esclarecer essa questão -, na elaboração inconsciente manejando um código que permite muitas semelhanças, ou na feitura proposital, como homenagem ao "Rei do Baião"?

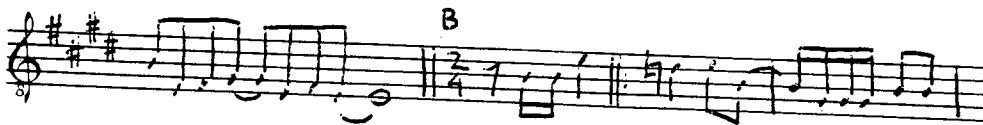
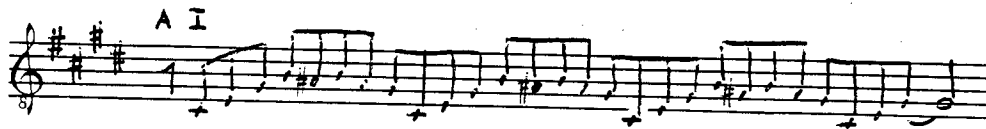
O certo é que temos aí, nesses fragmento, um interessante ponto de reflexão acerca do encontro de estéticas musicais modernas e tradicionais. E o que fica patente é que a ruptura proposta pela modernidade musical (para restringirmo-nos ao campo em análise) "alimenta-se", comumente, desta ou daquela tradição, seja ela a própria tradição moderna ("Eu, você, nós dois já temos um passado meu amor"), ou a tradição arcaica.

Além do mais, trata-se de uma questão de trocas temporais onde, no processo de rompimento, práticas consideradas tradicionais tornam-se significantes de outros conjuntos de significado. Nesse curso a categoria evolução costuma encaixar-se perfeitamente como uma pedra no anel.

Muito e muito mais há o que falar de Tropicália, mas o tempo urge. Volto, assim, a reafirmar o caráter meramente inaugural deste trabalho. Em vista disso, deixo de fora uma análise detalhada do arranjo e do estribilho, que se repete cinco vezes ao todo na canção e, a cada uma, saudando uma determinada relação, seja contrastante ("Viva a bossa"/"Viva a palhoça"), seja convergente ("Viva a banda"/"Viva Carmem Miranda").

Tropicália

(Caetano Veloso)



Tropicália

(Caetano Veloso)

sobre a cabeça os aviões/sob os meus pés os caminhões
aponta contra os chapadões/meu nariz

eu organizo o movimento/eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central do país

viva a bossa-sa-sa
viva a palhaoça-ça-ça-ça-ça

o monumento é de papel crepon e prata
os olhos verdes da mulata/a cabeleira esconde atrás
da verde mata/ o luar do sertão

o monumento não tem porta/a entrada é uma rua antiga
estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão

viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta-ta

no pátio interno há uma piscina
com água azul de amaralina
coqueiro brisa e fala nordestina e faróis

na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam
a tarde inteira entre os girassóis

viva maria-ia-ia
viva a bahia-ia-ia-ia-ia

no pulso esquerdo um bang-bang
em suas veias corre muito pouco sangue
mas seu coração balança e um samba de tamborim

emite acordes dissonantes
pelos mil altos-falantes
senhoras e senhores ele põe os olhos grandes sobre mim
viva iracema-ma-ma
viva ipanema-ma-ma-ma-ma

domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça
porém

o monumento é bem moderno
não disse nada do modelô de meu terno
que tudo o mais vá pro inferno
meu bem
que tudo o mais vá pro inferno
meu bem

viva a banda-da-da
carmem miranda-da-da-da-da

N.B. transcrição-tentativa realizada a partir da interpretação de Caetano Veloso, em 1968.
Disco-fascículo ABRIL, nº 22 - CAETANO, 1971.

Geléia Geral

(Gilberto Gil-Torquato Neto)

Handwritten musical score for "Geléia Geral" by Gilberto Gil and Torquato Neto. The score is written on five staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The music is divided into sections A and B. Section A consists of measures 1 through 13, and Section B consists of measures 14 through 24. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measure numbers 1 through 24 are indicated above the notes. At the end of the score, there is a signature "A. S. e. f."

Geléia Geral

(Gilberto Gil - Torquato Neto)

Um poeta desfolha a bandeira
 e a manhã tropical se inicia
 resplandente, cadente, fagueira
 num calor girassol com alegria
 na geléia geral brasileira
 que o jornal do Brasil anuncia

ê bumba-iê-iê-boi
 ano que vem mês que foi
 ê bumba-iê-iê-iê
 é a mesma dança meu boi

a alegria é a prova dos nove
 e a tristeza é teu porto seguro
 mina terra é onde o sol é mais limpo
 e mangueira é onde o samba é mais puro
 tumbadora na selva selvagem/pindorama país do futuro

ê bumba-iê-iê-boi
 ano que vem mês que foi
 ê bumba-iê-iê-iê
 é a mesma dança meu boi

(é a mesma dança na sala
 no canção na tv
 e quem não dança não fala
 assiste a tudo e se cala
 não vê no meio da sala
 as relíquias do brasil:
 doce mulata malvada
 um elepê de Sinatra
 maracujá mês de abril
 santo barroco baiano
 superpoder de paisano
 formiplac e céu de anil
 três destaques da portela
 carne seca na janela
 alguém que chora por mim
 um carnaval de verdade
 hospitaleira amizade
 brutalidade jardim)

ê bumba idem.

plurialva contente brejeira

plurialva contente brejeira
miss-linda-brasil diz bom dia
e outra moça também carolina
da janela examina a folia
(salve o lindo pendão dos seus olhos
e a saúde que o olhar irradia)

ê bumba idem.
um poeta desfolha a bandeira
e eu me sinto melhor colorido
pego um jato viajo arrebento
com o roteiro do sexto sentido
voz do morro pilão de concreto
tropicália bananas ao vento

N.B. transcrição-tentativa realizada a partir da interpretação de Gilberto Gil, em 1968. Disco-fascículo ABRIL, nº 30 - GILBERTO GIL, 1971.

Geléia Geral é uma canção que procura mostrar através de citações, paródias e frases feitas, juntamente com colagens musicais, ao nível do arranjo, os contrastes e disparidades da cultura nacional. Essa busca de uma totalidade interpretativa da vida nacional orienta-se através do conceito de “geléia geral”⁸, que fornece o título da canção e que foi elaborado por Décio Pignatari, em 1963. Torquato Neto, o autor da “letra”⁹, retoma-o aqui, visando justamente expressar a idéia de mistura heteróclita dos elementos que formam e conformam a realidade brasileira.

Embora a expressão “geléia geral” possa sugerir a idéia de um todo cultural indiferenciado, o seu emprego na canção parece apontar para o lado oposto. Veja-se que a miríade de referências fragmentárias (poéticas, musicais, eventuais, regionais, etc) arroladas na canção indicam a complexidade da realidade nacional, na medida em que cada uma delas exige ou solicita um esforço de deciframento e interpretação de sua historicidade específica, que pode, ainda, entrecruzar-se ou não entre si.

Desse modo, a própria idéia de indiferenciação cultural se vê problematizada na canção, pois para conseguirmos identificar qual a ordem que norteia essa justaposição de elementos alusivos à vida social (“reliquias do brasil”, “mulata malvada”, “um elepê de Sinatra”, “santo barroco baiano”, etc), torna-se necessário saber a que contextos eles pertencem.

Mas, por sua vez, a canção enquanto “texto” estabelece o seu próprio contexto. Quer dizer, remete para sentidos exteriores a ela, na mesma medida em que os organiza no interior de sua forma. O estribilho da canção, por exemplo, é claro quanto a isso. Nele, como numa minúscula cápsula, aglutinam-se territórios e temporalidades.

Ex. 25

ê bum-ba iê-iê bu ano que vem mes que foi ê bum-ba

iê iê iê a mesma dança mes bu

Note-se que ao desmembrarmos a palavra composta “bumba-iê-iê-iê-boi, reencontramos o folclore/bumba-meu-boi e a música popular urbana/iê-iê-iê. Assim, por contiguidade ideológica, temos o par tradição e modernidade. É importante notar, ainda, que essa articulação temática é carregada pela “música” através de estruturas motivicas que trazem elementos característicos da toada (o empredo de “voz de peito” na região aguda junto à grandes saltos intervalares na tessitura vocal) do próprio bumba-meu-boi. Confira, à propósito, o motivo ii, onde ocorre um salto intervalar de 10M, a passagem do motivo ii para o iii, onde tem-se uma 9m, e em iv, uma 9M.

Mais uma vez, encontramos aí, a construção do moderno a partir do tradicional, ao mesmo tempo em que se propõe uma inflexão entre passado e futuro: “ano que vem mês que foi/ê bumba-iê-iê-iê/ é a mesma dança meu boi”¹⁰. Desse modo, o estribilho funcionar como uma espécie de síntese interpretativa da diversidade mitopoética representada nas estrofes.

A “letra” dessas estrofes tem a “velocidade” de um video-clip, isto é, opera com uma sucessão rápida e contínua de imagens disparatadas cujo sentido imediato encontra-se antes na impressão gestáltica de um todo em movimento, do que em cada uma de suas partes em separado. Mas essa “velocidade” é efetivada através da “música, ou melhor, exponenciada, por intermédio de uma sucessividade contínua, sem pausas, de motivos curvos e curtos. Identifico na transcrição a seqüência motivica da secção A por (a + b + c + d + e + f).

A canção consiste, portanto, de duas partes: secção A, correspondente às estrofes, no total de 4, e secção B, correspondente ao estribilho. Além dessas duas partes, aparece um “intermezzo” entre o segundo e o terceiro estribilho, onde Gilberto Gil realiza uma performance vocal retórico-discursiva sobre a “letra” explorando, intonacionalmente, efeitos irônicos em contraponto com o arranjo citacional de Rogério Duprat (cita Carlos Gomes, Frank Sinatra, batucada de Escola de Samba, etc). Esquemáticamente, obtém-se a seguinte estrutura: A + B + A + B”intermezzo”+ B + A + B + A + B.

Vê-se o ouve-se, tanto em Tropicália como em Geléia Geral, a utilização de uma técnica discursiva por fragmentos verbais e musicais intercambiáveis, isto é, organizados por justaposições coordenativas. Tais fragmentos são constituídos basicamente de paródias e citações. Ouve-se, nas duas canções, uma forte marca do gênero musical baião, inclusive, em Geléia Geral. Isso se explicita já de início pelo emprego da célula rítmica básica desse gênero, no acompanhamento feito pelas guitarras (iê-iê-iê e baião):

Essa operação por fragmentos, ou subconjuntos de cultura, e denominada por Lévi-Strauss (1989) de bricolagem¹¹. Lembro que esse autor distingue científico do pensamento mítico através das categorias de engenheiro e bricoleur (op. cit. p. 28-38). Assim, afirma ele que o primeiro fabrica estruturas, que são suas hipóteses e teorias, operando através de conceitos e com isso interrogando os fatos. O segundo, inversamente, é um criador de fatos através de estruturas já prontas as quais ele manipula fragmentária e residual (cf. op. cit., pp. 32-38). Em seguida, Lévi-Strauss aborda a questão da criação artística e localiza-se a meio caminho entre a atividade científica e o pensamento mítico, ou mágico. O que quer dizer entre o engenheiro e o bricoleur o artista ocuparia uma posição intermediária. Ou seja, para criar uma obra o artista lança mão de modelos reduzidos” tais como os empregados pelo bricoleur (:38). Por sua vez, esses modelos possibilitam a aquisição de dimensões inteligíveis a partir das sensíveis. O que é uma prática difinitória do pensamento científico. Dessa maneira, arte, ciência e pensamento mítico são relacionados não através da célebre dicotomia sensibilidade/racionalidade, na reflexão de Lévi-Strauss, mas, ao contrário, naquilo que eles mantêm em comum na participação de ambos os pólos.

Nesse sentido, as canções que acabamos de examinar, brevemente, oferecem uma excelente oportunidade para o estudo dessa conjunção de pensamentos - bricolagem, engenharia e arte -, pois se, de um lado, uma canção é assunto de sentimentos - parafraseando Mauss (1974) -, por outro ao colocar em discursão, como é o caso dessas que estamos tratando, as representações da

construção identital do Brasil (estado-nação) através de uma operação de bricolagem, tais canções proporcionam, ao final, uma dimensão inteligível à essa aparente “geléia geral brasileira”.

Notas do Capítulo 3

¹Essa pequena mitologia/musicologia nativa confunde vários níveis de consciência/inconsciência. Generalizando, por enquanto, trata-se de uma mitoacústica que perpassa diagonalmente os universos populares e eruditos. Abre-se aí um interessante campo de pesquisas empírico- teóricas em que podemos remotar, historicamente, à teoria dos modos gregos.

²Ou melhor dizendo, a sua diferenciação, ao nível significante, não se dá através de modelos digitais de precisão sim/não, mas antes, por intermédio de tipos analógicos mais ou menos. Para uma discussão sobre conversibilidade/reconversibilidade analógico/digital, ver Eco, 1987:120-121.

³Ver Guest, Ian (Manuscrito) e Chediak, Almir (1984).

⁴Baden Powell em depoimento a J. Eduardo Homem de Mello (1976:139) diz o seguinte: “Eu acho que o JG fez o seguinte: ficou só com os tamborins da escola de samba, sabe? É o troço mais nítido que você ouve no meio daquilo tudo: ten-teng-te-teng”. R. Bôscoli (idem, ibidem) reafirma essa sugestão de Baden Powell: “O ritmo da BN, segundo JG, passou a ser o tamborim da escola de samba”.

⁵Trabalho aqui com Diaféria, Jucata, 1980:6-13, apoiando-me também nas minhas próprias “amostras” colhidas em campo em Janeiro de 1991 - Rio de Janeiro com as baterias de escola de samba de Vila Isabel e São Clemente.

⁶Esse esquema médio foi obtido a partir de tentativas de transcrições da “batida” executada nas canções Desafinado, Samba de uma nota só e Chega de Saudade. Aviso, porém, que trata-se de um esquema tentativo-ilustrativo, ainda.

⁷Para uma exegese mais aprofundada da “letra” de Tropicália, remeto o leitor à Favaretto, C. (1979:41-51), embora discorde de certas conclusões gerais do autor no que se refere ao emprego restritivo, e algo etnocêntrico, das categorias como “indiferenciado”, “bruto”, “primitivo”, etc. (cf. p. 45).

⁸Ver entrevista de Décio Pignatari a Régis Bonvicino em Últimos dias de Paupéria - Torquato Neto, textos organizados por Wally Salomão, 1982.

⁹Igualmente, remeto o leitor para exames mais aprofundados do que o que faço, por ora, da “letra” de Geléia Geral, em Favaretto, C. (op. cit., p. 72-75) e Vasconcellos, G. (1977:17-33).

¹⁰O boi enquanto figura simbólica perpassa a história da humanidade, sendo que por todas as partes onde o domesticaram, estabelecendo-se um profundo convívio com ele, os homens sempre consideram os bovídeos “trés bon à penser”. É o que afirma Ordep Serra (1990:3).

No Brasil, a posição de destaque do boi tanto econômica como cultural, remota à época colonial, tendo o seu momento de ênfase entre os séculos XVII-XVIII, principalmente no Nordeste, no decorrer do que se convencionou chamar Ciclo do Gado, ou do Boi, ou ainda, Civilização do Couro (Andrade, 1959, Michol, 1990). O “Ciclo do Boi” constitui-se de universo de práticas rituais, tendo o boi como personagem principal,

do qual destaco aqui o bumba-meu-boi que se expressa fundamentalmente por danças dramáticas, isto é, bailados músico-teatrais na forma de suíte (Andrade, 1959). Assinalo, por fim, que no folguedo dramático do bumba-meu-boi ocorre uma "mistura de influências que pode ser percebida no seu nascedouro, pois, ao lado de uma precedência negra prevalente, aparecem determinados elementos advindos de fontes ameríndias e européias" (Michol, 1990:2). O bumba-meu-boi é, portanto, uma excelente fábula tropicalista da mistura de raças.

¹¹ Augusto de Campos chama a atenção sobre esse aspecto da feitura cancional tropicalista, sem aprofundá-lo, porém (cf. op. cit., p. 163).

Conclusão

Conforme assinei inicialmente, este trabalho não tem como objetivo direto a re-construção histórica da BN/TROPI. O propósito aqui é bem mais modesto. Ao nível inaugural, tenta-se efetivar uma dupla escuta desses movimentos no que se refere ao dito êmico sobre a música e à própria música. No primeiro momento coloca-se ênfase analítica num veio bastante comum na discursividade êmica BN/TROPI, mas pouco estudado: a questão da linha evolutiva. No segundo, tenta-se apontar, a partir da análise da estrutura de algumas canções, para o diálogo interno que esses movimentos inovadores travaram com a “tradição”.

Como podemos acompanhar até aqui, assim espero, a noção de evolução aplicada ao código musical é um vetor bem vigoroso de explicação das transformações históricas da MO. O fenômeno reiterativo da “ruptura” estilística evidencia-se, portanto, nesse universo como um motor impulsionador de novos mundos artísticos. Até que este novo mundo envelheça, num processo fricativo que se agudizou in extremis na primeira metade do século XX.

Na curvatura geral desse processo, temos que as tradições operantes contituem-se, virtualmente, em matrizes interpretantes que fornecem pontos de apoio ou dissenso ao novo código que se quer instaurar. Ao se perfilar cronologicamente as rupturas e suas gradações surge de imediato a idéia de evolução da música. Assim, a MO evolui a partir de rupturas “linguágicas” (M. Bastos, 1989) que são intercaladas por uma normatização gradativa do novo modo formativo. Isso proporciona uma sequência típica de ruptura-normatização gradativa-ruptura.

Esse enquadramento interpretativo é aplicado à MO desde o seu mito de origens gregoriano até os tempos atuais, ou, pelo menos, até as décadas 50/60, através de inúmeros manuais de história da música ou em atualizações rituais inúmeras tais como concertos, festivais, escolas, etc. Todavia, isso se dá de forma dissensual conforme esbocei anteriormente. É que a diacronia da MO, mesmo que centrada no enfoque da progressividade simples-complexo recebe inúmeras e divergentes abordagens de acordo com a escolha, o método e a ênfase ideológica empregada por este ou aquele autor. Carpeaux (1977), Kiefer (1968), Leibowitz (1957) e Mário de Andrade (1980), como vimos são bons exemplos para se pensar esse aspecto.

Veja-se que quando examinamos detidamente uma série de rupturas, muitas vezes parece difícil encontrar o caráter de necessidade que é impingido à sucessividade cronológica em questão. Por exemplo, parece coerente o “parentesco” que se busca entre Bach, Beethoven, Schonberg, já que esses compositores trabalharam sobre questões afins (temperamento, extensão tonal e rompimento com a idéia de centralidade tonal, nessa ordem). Mas haverá alguma relação entre essa tríade de compositores e um Cage, por exemplo? Ou Satie? E onde colocamos C. Ives?

Mediante isso, o que se tem são inúmeras linhas evolutivas, ou seja, haveria um tráfego curiosamente congestionado da marcha progressiva da MO. Calcada sob o plano expressivo das alturas sonoras, o sistema tonal, a MO privilegia-o como o locus prioritário de contínuas rupturas. Note-se que isso não só se dá sob o ângulo de uma

exclusividade distintiva especial, como também através da busca de universalidade (ver M. Bastos, 1989, 73 em torno).

Diante disso, a questão da unicidade histórica das progressivas rupturas da MO não é somente uma mera questão teórica, é uma questão política, em vários níveis. A começar pela pergunta de porque essa história progressiva apontaria para um único alvo, a ruptura final do sistema tonal, o qual atingido estaria finda a história?

Essa questão resvala para a própria questão da construção da História. No caso aqui o

problema do etnocentrismo - sempre pulsante por baixo de diferentes máscaras - toma o primeiro plano sobre o ângulo do desenvolvimento, progresso, evolução da linguagem musical. Veja-se que a historiografia da MO é duplamente etnocêntrica: no espaço imagina o “outro” como simples/primitivo, no tempo são os antepassados mais longínquos, isto é, anteriores à Renascença que são lançados no universo da “rusticidade” primitiva. E esse esquematismo se transplanta, por caminhos imprevistos e tortuosos, para as histórias “periféricas” que dão continuidade ideológica, mesmo que ao nível de aspiração, à História Principal.

Mas o que vem a ser - pergunto junto com Lévi-Strauss (1989), uma construção histórica senão uma coleção de casos particulares sequenciados, de acordo com uma hierarquização ou outra, sendo, pois, o resultado de um recorte efetivado numa multidão de eventos simultâneos? De fato, a realidade histórica é fruto de uma permanente articulação entre continuidade, que se pretende, e a descontinuidade subjacente. Desse modo, o fato diacrônico, apesar das fixações canônicas, terá sempre o caráter de representação provisória do próprio devir histórico, pois qualquer salto que dermos em direção ao passado, seja o da escala milenar, seja o do último minuto, estaremos diante da coexistência de inúmeros acontecimentos e sistemas. Eventos e estruturas (ver Sahlins, 1990).

Note-se que o código geral do historiador, calcado fundamentalmente na idéia de linha contínua, conforme análise de Lévi-Strauss (op. cit., pp. 284-298), é formado por classes de datas (“horárias, diárias, anuais, seculares, milenares, etc.”) que pertencem a domínios da história diferencialmente marcados em termos de antes e depois. Desse modo, a constituição do tempo histórico é feita sempre parcialmente, já que uma história total e universal é logicamente impossível, através do recorte de unidades discretas de acontecimentos no eixo da sincronia. Evidentemente, as lacunas entre as unidades recortadas são maioria em relação aos espaços preenchidos (op. cit., p. 285).

Isso faz com que a diacronia e a sincronia apresentem-se como faces de uma mesma moeda cujas variações de valor dependem da operação teórica nativa ou cultivada, em curso. Mas, qual a razão, na perspectiva histórica ocidental, do prestígio dado à diacronia sobre a sincronia e por que o privilégio atribuído à tentativa de integrar a diversidade humana através de uma dimensão histórica ideologicamente contínua? DaMatta (1987) aborda essa questão reexaminando criticamente essa perspectiva histórica, a qual tem na visão do tempo uma dimensão totalizante capaz de estabelecer “hierarquizações entre homens, segmentos, classes, grupos, categorias e objetos” (op. cit., p. 128). Isso, continua DaMatta, juntamente com a noção de progresso e de determinação, articulando as sociedades em estágios de desenvolvimento linear, leva a crer que os sistemas evoluem do mais simples para o mais complexo e do mais indiferente para o mais diferenciado, numa escala irreversível” (:95).

Portanto, ao eleger o modo de entendimento temporal enquanto uma linha contínua, onde os acontecimentos são posicionados em termos de causa e efeito, a perspectiva historicista ocidental estabelece uma linha estratificada para a marcha da humanidade, pois toma uma dada concepção de tempo como central sendo que, na verdade, o que existe são inúmeros modos sociais de concepção da temporalidade (op. cit., p. 125).

Por outro lado, não se trata de mera arbitrariedade e sim de motivações ideológicas que obedecem a interesses específicos de um determinado grupo de decisão e/ou campo científico e/ou artístico que efetiva a operação de recorte histórico. Nesse sentido, lembrando mais uma vez DaMatta (1987), não é por “mero acaso que fazer história seja o equivalente de fazer política” (:131) e que, diante dessa circunstância, surja a dicotomia entre “histórias oficiais” e “histórias à contrapelo”, rememorando fugazmente de W. Benjamim (1985).

Por fim, veja-se que acompanhar a topologia de uma discurso histórico-ideológico é correr

o risco de perder-se em suas reentrâncias, que são inúmeras, a todo momento, pois são diversas e divergentes as vozes que o compõe. É necessário, então, fazer um esforço de identificação de regularidades, isto é, buscar os lugares comuns dos pontos de consensos para, a partir daí, conseguirmos identificar com mais clareza as diferenças. Mas, confesso que não sei até que ponto esse tipo de procedimento trata-se de uma idiosincrasia bem maquinada, ou se é realmente um procedimento científico. Em suma, o que isso: procedimento científico em Ciências Sociais ?

Imagino a questão da viagem etnográfica ao passado como uma tentativa de se acercar de um território, ou de uma ilha, correndo-se todos os riscos de bater contra as pedras, ou seja, não conseguir escapar do mero relato sequencial de fatos. Não conseguir recriar o imaginário tempo-espacial da época à qual se empreendeu a viagem. Digo, para terminar, que esse trabalho nem bateu contra as pedras nem chegou à ilha almejada. É apenas um arrumar de malas, na busca aflitiva da escolha certa dos brevíários de viagem.

Bibliografia

- 1980a ADORNO, T. W. - Idéias para a Sociologia da Música, in *Os pensadores*, Abril Cultural, S.P., pp. 259-268.
- 1980b *O Fetichismo na Música*, in idem, pp. 165-191
- 1958 ALMEIDA, Renato - *Compêndio de História da Música Brasileira*, 2ª edição, Briguiet e Cia, Editores, RJ.
- 1977 ALMIRANTE, - *No tempo de Noel Rosa*, 2ª edição, Francisco Alves, RJ.
- 1959 ANDRADE, Mário - *Danças Dramáticas do Brasil*, 3º vol., Martins, SP.
- _____ *Ensaio sobre a música brasileira*, Martins, SP, 1972.
- _____ *Pequena História da Música*, Martins, SP, 1980.
- 1982 ALVARENGA, Oneyda - *Música Popular Brasileira*, Duas Cidades, pp. 335-344.
- 1977 BAUMANN, Richard - *Verbal Art as Performance*. *American Anthropologist*, vol. 77, nº 2.
- BEATO, Claudio C. *Músicos Brasileiros: "eruditos" e "populares"*. Tese de Mestrado, IUPERJ. s/d.
- 1977 BECKER, HOWARD S. - "Mundos artísticos e tipos sociais", in Velho, Gilberto (org.), *Arte e Sociedade*. Zahar, RJ, pp. 9-26.
- 1982 BERMANN, Marshall. O Fausto de Goethe: A tragédia do desenvolvimento, in *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Companhia das Letras, SP, pp. 38-84.
- 1985 BENJAMIN, Walter. A Obra de artes na época de suas técnicas de reprodução, in *Os Pensadores*, Abril Cultural, SP, pp. 5-28, 1980. Sobre o conceito de história, in *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*, Brasiliense, SP, pp. 222-232..
- 1980 BLACKING, J. *Le sens musical*, Les Editions de Minuit.
- 1987 BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*, Perspectiva, pp. 99-135.
- 1978 CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. Perspectiva, SP.
- 1977 CARPEAUX, Otto M. *Uma nova história da música*, 6ª edição, Alhambra, Brasília-DF.
- 1976 CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. Pioneira, SP.
- 1990 CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. Editora Schwarz, SP.
- 1984 CHEDIAK, Almir. *Dicionário de Acordes cifrados*, Irmãos Vitalte, RJ.
- 1988 CONH, Gabriel. Problemas da Industrialização no século XX, in *Brasil em Perspectiva*, 18ª edição, Editora Bertrand Brasil, S.A., pp.283-316.

- 1969 COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Cultura de Massa*, Saga, RJ, p. 205-206.
- 1987 DA MATTA, Roberto. *Relatividade. Uma introdução à Antropologia Social* Rocco, RJ.
- 1987 ECO, Umberto *A Estrutura Ausente*, Perspectiva, SP.
- 1979 FAVARETTO, Celso F. *Tropicália, Alegoria Alegoria*. Kairós, SP.
- 1982 FELD, Steven *Sound and Sentiment, weeping, poeticos and song in Kaluli Expression*. Philadelphia, U. of Penn. Press.
- 1986 GUEST, Ian *Curso de Harmonia Funcional*, Manuscrito.
- 1976 HOMEM DE MELLO, José E. - *Música Popular Brasileira*, Melhoramentos, EDUSP, SP.
- 1979 IMBERTY, M. *Entendre la Musique: Sémantique Psychologique de la Musique*. Paris, Dunot.
- 1968 KIEFER, Bruno. *História e Significado das Formas Musicais : Do Moteto à Fuga do século XX*, SP.
- 1976 KOTHE, Flávio *Para Ler Benjamin*, Francisco Alves, RJ. pp. 37-41.
- 1957 LEIBOWITZ, René *La evolución de la música: de Bach a Schonberg*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- 1964 LÉVI-STRAUSS, Claude *Le cru et le cuit*, "Abertura" (Mythologiques I). Paris, Plon.
- 1971 *L'Homme nu* (Mythologiques IV). Paris , Plon.
- 1976 A noção de estrutura em etnologia, in *Os Pensadores*, Abril, SP, pp. 11-49.
- 1979 Mito e Música, in *Mito e Significado*. Martins Fontes.
- 1987 Raça e História, in *Antropologia Estrutural Dois*, Tempo Brasileiro, RJ. pp. 328-366.
- 1989 *O pensamento selvagem*, Campinas-SP, Papirus.
- 1991 LINS RIBEIRO, Gustavo. *Ambientalismo e Desenvolvimento Sustentado. Nova Ideologia/Utopia do Desenvolvimento*. Deptº Antropologia/UnB, mimeo.
- 1978 MEDAGLIA, Júlio. *Balanço da Bossa Nova*, in *Balanço da bossa e outras bossas*, idem, ref. acima.
- 1977 MENEZES-BASTOS, Rafael J. de. *Situación del músico en la sociedade*, in *América Latina en su música*, I. Aretz, relatora, México. Siglo XXI, pp. 103-138.
- 1978 _____ *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília, Funai.
- 1982 _____ *Música y sociedad en Brasil: una introducción al lenguaje musical*. Culturas, VIII, nº 2. pp. 53-72.

- 1984 _____ Musicologia da MPB: sugestões de princípios (I e II), in *Jornal de Brasília*, 14/01 e 21/01.
- 1986 _____ “Mas eu não entendo nada de música”. Comunicação apresentada ao GT “Antropologia Estética e Ergologia”, da 15ª Reunião Brasileira de Antropologia - ABA - Curitiba-PR, 23-26.03.
- 1986 _____ *Ser Índio, cantando “música portuguesa”*: Manipulação étnica e música entre os índios Kiriri, de Mirandela, Estado da Bahia, Brasil. Trabalho apresentado ao Colóquio Internacional, promovido pela UNESCO (ICTM) e pela Universidade de Nova de Lisboa: Processos Interculturais na Música: O Papel de Portugal na Música do Mundo, desde o século XV. Lisboa, Portugal, 15-19 de dezembro..
- 1989 _____ *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Dissertação de doutorado, USP.
- 1991 _____ Phonographic Recording as “Our” Emblem for the Music of the “Other”. Towards an Anthropology of the Musicological Juncture: *Vergleichende Musikwissenschaft, Ethnomusicology and Historical Musicology*, in *Music in the Dialogue of Cultures, Traditional Music an Cultural Policy Intercultural Music Studies 2* - Edited By M. Peter Baumamm - Noetzel, Berlin, Germany.
- 1967 MERRIAM, Alan P. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. New York, Wernner Gren.
- 1977 _____ Definitions of “Comparative Musicology Musicology” and “Ethnomusicology”: a Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*, 21(2): 182-204.
- 1987 _____ *The Anthropology of Music*, Northwestern Univ. Pres.
- 1977 MICHELS, Ulric. Atlas de música, I. Alianza Editorial, Madrid, Espanha.
- 1991 MORELLI, Rita de C.L. *Indústria Fonográfica*. Um estudo antropológico, Editora Unicamp, Campinas, SP. pp. 137-177.
- 1991 NEVES CÓRDOVA, Maria Cristina. *Terno: O Canto dos Reis de Sambaqui* Uma Etnografia de uma Performance Musical - PPGAS/UFSC.
- 1984 OLIVEN, Ruben. *Urbanização e Mudança Social no Brasil*, Vozes, Petrópolis, RJ, pp. 13-24.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Brasiliense, SP.
- 1989 _____ *A moderna tradição brasileira*, Brasiliense, SP.
- 1984 PEIRCE, C. S. *Semiótica e Filosofia*. Cultrix, SP.
- 1955 QUIRÓS. Júlio Bernado. *Elementos de rítmica musical*, Barry e Cia, Editor, Montevideo, pp. 178-201.

- 1950 RIEMANN, Hugo. *Composición Musical - Teoria das Formas Musicales*, Editorial Labor, pp. 20-75.
- 1978 ROCHA BRITO, Brasil - Bossa Nova in *Balanço da Bossa e outras bossas*, idem ref. acima.
- 1979 SAHLINS, M. *Cultura e Razão Prática*, Zahar, RJ.
- 1990 _____ *Ilhas de História*, Zahar, RJ.
- 1988 SECA, J-M. *Vocations Rock*. Paris, Klincksieck.
- 1987 SEEGER, A. *Why Suyá Sing ?* Cambridge U. Press.
- 1977a SEEGER, Charles. *The Musicological Juncture: Music as fact* (45-50)
- 1977b _____ *Prescriptive and Descriptive Music Writing (168-181) in Studies in Musicology, 1935-1975*, Univ. of California.
- 1990 SERRA, Ordep *O Boi no Mediterrâneo: Reflexões sobre Simbolismo e Ritual*, Comunicação à XVII Reunião Brasileira de Antropologia, Florianópolis, SC 08-11.04.
- 1986 TINHORÃO, J. R. *Pequena História da música popular : da modinha ao tropicalismo*. SP. Art Editora.
- 1934 TRAJANO FILHO, Wilson. *Músicos e música no meio da travessia*. Dissertação de mestrado, UnB.
- 1977 VASCONCELLO, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Graal, RJ.
- 1987 VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. Rio, Zahar.
- 1977 VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*, Rio, Pedra Q Ronca, p. 123-124.
- 1988 WEBER. Max. *The Rational and Social Foundations of Music*. Translated and Edited by D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, Southern Illinois, University Press.
- 1990 WISNIK, J. M. *O som e o sentido*, Companhia das Letras, SP.
- Fascículos Abril, Nelson Cavaquinho nº 17, 1971, SP.
- Fascículos Abril Gilberto Gil nº 30, 1971, SP.
- Fascículos Caetano Veloso nº, 1971, SP.
- Fascículos Luiz Gonzaga nº 13, 1971, SP.
- Songbook Bossa Nova* (1, 2, 3, 4), Almir Chediak, Lumiar Editora, RJ
- Revista *Bric à Brac*, Brasília, 90/91:18-29, DF.
- Retrato do Brasil*, vol I, Editora Três, 1984, SP.
- Revista VEJA, 20.06.73
- Revista VEJA, 12.05.71.