

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP  
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR E ENQUADRAMENTO<sup>1</sup>

*Claudia Drucker*<sup>2</sup>

### Resumo:

As dificuldades patentes envolvidas na pergunta sobre o tratamento filosófico adequado a dar à música popular são de várias ordens. A história da filosofia partiu da premissa que essa música não é artística, pois não é erudita, e deu prioridade à sua inserção social, definindo-a como nada além de mercadoria. Neste artigo, enfatizo que a definição de música artística se insere na história da música tomada como narrativa mestra. A história que se conta também estabelece padrões que excluem a música popular do âmbito da música artística. Essa narrativa concede um lugar privilegiado à música modernista ou de vanguarda. O que foi chamado pós-historicidade não nega a validade da história da arte, apenas a sua validade como padrão de medida (enquadramento) excludente. A liberação diante de categorias tradicionais (ou desenquadramento) permite também suspeitar da existência de uma história incipiente da música popular, o que é feito aqui como análise de uma literatura específica. Haveria na literatura brasileira, já volumosa, uma tentativa de determinar o modo de ser da música popular e, por conseguinte, os seus critérios de realização ou fracasso?

**Palavras-chave:** Modernismo; Pós-história; Música de vanguarda.

### Abstract:

The patent difficulties involved in the question of the proper philosophical treatment of popular music are of various kinds. The history of philosophy has departed from the premise that this music is not artistic or serious, and then gave priority to its social insertion, defining it as nothing more than merchandise. In this essay, I claim that the definition of artistic music belongs to the history of music as taken as master narrative. The very way of telling the history of music contains standards that make it difficult to classify popular music as artistic music. Avant-garde or modernist music plays a special role in such narrative. The so-called post-historicity does not deny the legitimacy of art history; it does question its normative and excluding character as a standard of measurement (or “framing”). The liberation from traditional categories (or “disenframing”) allows us an insight into an inceptive history of popular music, explored here through the analyses of specific literature. In the already substantial Brazilian literature, would there be an attempt to determine the way of being of popular music and, therefore, its criteria of achievement or failure?

**Keywords:** Modernism; Post-history; Avant-garde music.

---

<sup>1</sup> History of Popular Music and Framing

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina. Endereço de e-mail: claudia.drucker@ufsc.br

A filosofia tende a ser uma defesa de formas artísticas consideradas superiores, em todos os âmbitos da arte. A abordagem filosófica da música popular se deu, inicialmente, sob a forma de restrições severas. Theodor Adorno, pioneiro no enfrentamento dessa questão e figura de referência desde então, estabeleceu uma “positividade” da música popular, no sentido em que ela passa a ser considerada um fenômeno merecedor de categorias próprias. As filosofias da música até o século XX não tiveram categorias adequadas para lidar com a música popular, porque não conheceram fenômenos como a indústria cultural. Adorno também vê na música popular uma simplificação da música superior, mas enfatiza que ela é mercadoria, servindo a um propósito social bem definido. Grande parte do debate sobre a música popular se organiza em linhas pró e contra a teoria da indústria cultural, por boas razões.

Contudo, o advento das noções de pós-história e pós-modernidade introduziu aí reformulações. O debate se torna mais consciente de suas premissas, por ter se tornado mais pluralista. Os padrões usados até aqui para rever a exclusão da música popular do âmbito da arte perderam muito de sua força de convencimento. Neste ensaio, formulo algumas hipóteses de compreensão pós-histórica da música popular, que incide sobre essa música, mas principalmente sobre os discursos que a têm por assunto.

## PÓS-MODERNISMO COMO PROCLAMAÇÃO DO FIM DA HISTÓRIA

O percurso a ser seguido neste texto adota uma certa hermenêutica como orientação geral. Por hermenêutica entendo a sugestão de que a arte tem de ser compreendida como resposta ao seu tempo, em primeiro lugar, e que discussões sobre o seu caráter objetivo ou subjetivo, formal, intuitivo ou expressivo devem ser reformuladas ou até mesmo abandonadas. Não se trata de desistir da autonomia da arte, um mantra que justifica o nascimento das estéticas, mas de sublinhar o diálogo das obras com o seu mundo. A noção de pós-modernismo pode ser vista como desenvolvimento da hermenêutica.

O termo “pós-modernismo” já há algumas décadas se tornou a nova língua franca na crítica de arte, o que só torna mais necessária a retomada, a cada vez, da explicação do seu sentido. A primeira ressalva a fazer é que não vão ser discutidas obras que poderiam ser agrupadas como pós-modernas ou pós-vanguardistas. Nesse sentido, muitas disciplinas reivindicam o rótulo de pós-modernas.<sup>3</sup> Em filosofia, caracterizar a pós-modernidade passa a ser mais importante do que identificar produtos particulares. Uma filosofia pós-moderna até pode ser redigida de uma forma particular, mas não precisa sê-lo. Filosoficamente, o que há para discutir é se o pós-modernismo inaugura o seu próprio tempo, de modo que mais

---

<sup>3</sup> Para uma visão geral das várias disciplinas que discutem o sentido do pós-modernismo, ver CAHOONE, Lawrence E. (org.) **From Modernism to Postmodernism: An Anthology**. Oxford: Blackwell, 1996; TAYLOR, Victor E; WINQUIST, C. E. (ed.) **Encyclopedia of Postmodernism**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2001; CONNOR, Steven (ed.). **The Cambridge Companion to Postmodernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

necessário ainda se torna definir de modo satisfatório tanto o modernismo, como o moderno de que o pós-modernismo se diferencia e, ao fazê-lo, marca um ponto de não-retorno.

Um conjunto de obras, em um período curto, tematizou a percepção de mudança de cenário – nem que fosse para pôr em dúvida a sua real validade ou originalidade. Dois dos principais dentre estes “novos clássicos” são, em ordem de publicação, “A condição pós-moderna”, de Jean-François Lyotard e “O fim da modernidade”, de Gianni Vattimo – e, questionando a plausibilidade de uma superação da modernidade, “O discurso filosófico da modernidade de Habermas”. Como se mostrará abaixo, a discussão musical foi buscar subsídios nesses autores, o que justifica retomar obras já bastante discutidas e não diretamente ligadas a problemas musicais.

Trata-se de propostas cuja leitura aprofundada mostraria diferenças entre si. Vou me apropriar seletivamente de suas possíveis convergências. É sabido que Lyotard não partiu de uma preocupação com a arte. O “fim das metanarrativas” (expressão de Lyotard que passou a ser uma das definições centrais da pós-modernidade) descreve uma situação características das ciências. O conhecimento, segundo ele, até hoje fora justificado e sustentado por algo diferente de si mesmo, o saber. O saber, cuja forma é a narrativa, ao contrário da prova, não é nada verificável com os instrumentos do conhecimento. Exemplos de saber narrativo ou metarrelato são o progresso intelectual e moral da humanidade e a prosperidade como agente de emancipação social. A condição pós-moderna é marcada pelo esgotamento da credibilidade desses saberes e pelo abandono subsequente do conhecimento aos seus próprios recursos. A situação atual pode transformar a ciência ou em uma servidora dos propósitos da economia, ou forçá-la a buscar formas inerentes de autojustificação – nas quais Lyotard aposta, negando que seja um cético.

A noção de esgotamento da credibilidade de imperativos grandiosos e incontestes, e da própria exigência de tais imperativos como os do Esclarecimento e outras revoluções, é um dos motivos também de Vattimo em “O fim da modernidade”. Ele promoveu a atualização da leitura heideggeriana de Nietzsche, centrada na noção de um niilismo europeu, temas de vários fragmentos póstumos nietzschanos.<sup>4</sup> Para Nietzsche, o niilismo é o acontecimento central da virada do século XIX, cujo sentido é a percepção de que certezas desapareceram, principalmente certezas de uma ordem fundamental. O filósofo niilista não é responsável pelo desmoronamento das fundações da moral, da metafísica e da ciência. Ele é responsável por constatá-lo, quando outros buscam fazer com que esse colapso pareça ilusório. O niilismo filosófico triunfa sobre o que Vattimo

---

<sup>4</sup> Quando “O fim da modernidade” foi publicado, a edição crítica das obras de Nietzsche já o fora em italiano e francês. A edição alemã das obras críticas de Nietzsche Giorgio Colli e Mazzino Montinari foi concluída em 1980. Os editores revêem os fragmentos constantes no volume polêmico “A vontade de poder” quanto à redação e os distribuem em ordem cronológica. Vattimo não segue a edição crítica e tampouco discute os ensaios de Montinari sobre a inautenticidade do volume (1997), o que só podemos entender como uma tomada de posição filosófica sobre a legitimidade, em algum nível, de *A vontade de poder*

chama pensamento “forte”, isto é, alicerçado na certeza de um fundamento teórico e de um imperativo prático incondicionalmente válidos. O filósofo pode contribuir para o “debilitamento” ou enfraquecimento do pensamento.<sup>5</sup>

A temática do “fim da história” faz parte do processo de enfraquecimento do pensamento, que acarreta o fim da crença na capacidade do pensamento de discernir o progresso como uma lei histórica inevitável ou ao menos nítida. Eis como o ponto central do debate sobre a pós-modernidade se transforma no tema do “fim da história”. As metanarrativas mais conhecidas (e ainda a ser enfraquecidas) são as da modernidade; contudo, a discussão de Lyotard deve ser reformulada. O foco exclusivo sobre o fim da narrativa esclarecida pode transformar a noção de fim das metanarrativas em um outro metarrelato possível. Segundo Vattimo, o apelo lyotardiano a eventos traumáticos os toma como divisores de águas incontestáveis, a saber, o nazismo e o estalinismo.<sup>6</sup> Embora fatos importem, eles não podem ser uma evidência última de que uma história encadeada e coerente foi deixada para trás, ou que se sabe qual seria um novo começo. A saída da modernidade não poderia ser a adoção de mais uma filosofia da história, se pretende identificar o ponto final para o qual se caminha.

É possível uma filosofia da história pós-modernista, mas ela seria apenas uma sombra do que já foi e o sintoma de uma época transicional. Vattimo se mostra aqui talvez mais próximo de Heidegger do que em qualquer aspecto de sua obra – a saber, na relutância diante da identificação de um novo começo. Estamos em aporia, diante de um fim que não é um ponto de chegada nem um ponto de partida. Cabe falar de uma *Verwindung*, termo que Vattimo tira de Heidegger e traduz, um pouco livremente, como “distorção”, “convalescença”, “resignação” e “aceitação”.<sup>7</sup> O pós-modernismo só pode sê-lo ao renunciar a todos os discursos fundadores, inclusive os que proclama o fim de todos os discursos fundadores, ao invés disso confessando que ainda pertence a este tempo – ao tempo da metafísica, enquanto se “desembaraça” dela. Não se trata de concordar com Habermas que a superação do Esclarecimento é uma aparência provisória. Trata-se antes de não “fingir que ela está completamente atrás de nós” e começar a contar a sua “estória” repetidamente.<sup>8</sup>

## DO FIM DA HISTÓRIA AO FIM DA HISTÓRIA DA ARTE

Seria impossível recapitular aqui satisfatoriamente tudo o que já se quis dizer com “fim da arte”. O fim da arte é, às vezes, equacionado com a sua suposta obsolescência técnica, com o surgimento da fotografia, da fotografia aérea e todas as técnicas de reprodução mais fiéis ou mais abrangentes do que a pintura de cavalete. Outras, ele é equacionado com a transformação da arte, diante dos novos veículos e novas tecnologias, de modo que a noção de fim nem é adequada para

---

<sup>5</sup> VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 181-182.

<sup>6</sup> VATTIMO, Gianni. “The End of (Hi)Story”. In: **Chicago Review** 35, no. 4, 1987, pp. 24-25.

<sup>7</sup> Ibid., p. 25.

<sup>8</sup> Ibid, p. 28.

nomeá-la. Ainda em outros contextos, o fim da arte é entendido como a sua obsolescência, seja como portadora da verdade, seja como agente de emancipação, dado o triunfo do mercado de arte – contexto no qual se pode falar também em fim das vanguardas como exaustão das suas promessas teóricas e políticas.<sup>9</sup>

Aqui, esse tema se confunde com o tema do fim da história. Nem Vattimo, nem Lyotard, nem Adorno ou Benjamin promovem de maneira explícita o encontro do discurso sobre o fim da história com o do fim da arte. Decerto eles tornaram possível uma discussão sobre o fim da história da arte, isto é, sobre a mudança de sentido do que chamamos arte e a dificuldade de ainda justificá-la com categorias tradicionais. Ao contrário, Hans Belting (que publica em 1984 **O fim da história da arte?**) e Arthur Danto (que publica em 1997 **Após o fim da arte**) discutem explicitamente a dificuldade de descrever e justificar a arte contemporânea senão assumindo uma crise de enquadramento crítico e filosófico.<sup>10</sup> A discussão sobre se a arte chegou ao fim (ou, antes, à sua transformação) precisa levar em consideração, primeiramente, as novas obras de arte que se antecipavam ao que os críticos poderiam prever. Mas esta transformação das obras é discutida somente até o ponto em que evidencia que história e definição da arte se reafirmam reciprocamente. Trata-se de um interesse de segunda ordem, ou seja, incide sobre a crítica e a filosofia da arte, ou melhor, sobre a falta de quadros conceituais em ambos os casos. Se existe algo como uma metanarrativa artística, ela se mostrará por uma consideração de segunda ordem.

A questão de Belting, mais crítico do que filósofo de profissão, é a relação entre arte e história, entendida como disciplina. Esta faz mais do que verificar nomes e datas. Não existe neutralidade investigativa, no sentido em que já se pertence a uma história, donde a rejeição a uma abordagem sistemática ou formalista, como a história da arte parece mostrar, vista em retrospecto. O “ideal” da história da arte foi a “narrativa” do sentido e do decurso dos desdobramentos da arte, tornando-se “enquadramento” (*Rahmen*).<sup>11</sup> A história da arte (a disciplina) estipula quais obras são obras de arte e as periodiza – ou seja, providencia o seu “enquadramento” –, não numa atitude explícita de normatização, mas a definição da arte advém do modo como a sua história é contada, do modo como algumas obras são consideradas pertinentes e como são inseridas numa sucessão coerente. A história da arte enquanto disciplina é influenciada pelas obras e as influencia.

A partir do momento em que a arte surge como fato autônomo, não mais a serviço da religião, ou não mais simplesmente dissolvida na corrente da vida ordinária,

---

<sup>9</sup> HOBBS, Stuart D. **The End of the American Avant-Garde**. Nova York: New York University Press, 1997, capítulo 9. Embora esse livro se concentre sobre a história americana, o diagnóstico é válido além dessas fronteiras.

<sup>10</sup> A versão traduzida para o português, a ser usada aqui, é a de 1994, revista dez anos depois da primeira. Danto assinala, e Belting confirma, que suas ideias foram desenvolvidas simultaneamente às de Belting. Cf. BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Trad: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 45.

<sup>11</sup> BELTING, Hans, **Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren**. Munique: Beck, 1995, pp. 7, 9 et passim.

ganhando o direito a ser um assunto merecedor de uma atenção especial e exclusiva, começa a história da arte como disciplina: “a arte autônoma buscava para si uma história da arte autônoma que não estivesse contaminada pelas outras histórias, mas que trouxesse em si mesma o seu sentido”.<sup>12</sup> Historiadores de referência, por sua atividade de documentação e organização também são tomados como contadores da história da arte autônoma: Giorgio Vasari e Johann Joachim Winckelmann. Apesar das diferenças entre ambos – um se orienta para o futuro, enquanto o outro se orienta para o passado – eles partilham o mesmo enquadramento cuja força, mesmo quando contestado, é a mais decisiva: o esclarecimento.<sup>13</sup> Belting não entende o neoclassicismo imputado a Winckelmann como recusa de uma história universal que, por definição, não acaba com os gregos e não exige uma retomada literal destes. Do ponto de vista da história da arte, antigos e modernos não concebem de modo radicalmente distinto. A arte grega interessa enquanto essência, que é universal, e a universalidade é definida, decerto, de acordo com as circunstâncias do historiador. Situação simétrica e invertida é a contemporânea, em que a crise da definição de arte e da concepção de método histórico se alimentam reciprocamente. O que é percebido como fim da arte é, antes de tudo, o fim do seu enquadramento.

A arte contemporânea destacou o enquadramento da sua condição de evidência muda. Pela estranheza ou obsolescência, destacam-se para nós os critérios normativos de outrora. A segurança de poder diferenciar a arte do mero entretenimento e de justificar a distinção se perdeu. Esse acontecimento e outros, como o papel subordinado, retroativo da crítica, são coetâneos com o que Belting chama o fim da história da arte. A noção de uma essência universal da arte se torna problemática, embora Belting não se valha da tradição da filosofia alemã para apontá-lo. Ele não considera o romantismo alemão como alternativa a Winckelmann, assim como não reivindica uma relação especial da Grécia com a Alemanha, como Hölderlin, Nietzsche e Heidegger. Ao contrário do filósofo, ele tende a ver a arte como uma obra coletiva, e sujeita a mudanças sob esta condição. Os seus motivos se encontram em outras constatações, como por exemplo que, em um cenário contemporâneo, a arte é equacionada com a existência de proposições artísticas, assim estipulada por criadores, curadores, críticos e compradores. O que estes tratam como arte se antecipa à história e já não cabe nela. A arte contemporânea deixa o historiador em uma posição menos que subordinada, e sem orientação para reencontrar a sua função, por enquanto.

---

<sup>12</sup> BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. Op. cit., p. 35.

<sup>13</sup> “A arte foi sabidamente uma ideia da época do Iluminismo, que nela reconhecia uma validade atemporal e universal, para além de todas as diferenças entre os produtos artísticos individuais: atemporal e universal como os direitos humanos mesmos, que afinal deviam ser válidos para todos os homens individualmente tão diferentes. Essa ideia de arte, porém, só pôde sustentar-se quando associada a uma ideia de história da arte. Somente o tempo da história da arte era superior ao tempo individual das obras de arte, e somente a história da arte possuía uma validade universal que as obras individuais não possuíam. Por isso encontrou-se para elas um lugar em que toda arte individual participasse do princípio universal da arte: o museu de arte.” Ibid., p. 188.

Uma objeção possível é que sempre se pode encontrar uma teoria abrangente o suficiente para um dado conjunto de coisas. Seria possível compatibilizar a variedade de veículos e o caráter efêmero de muitas obras ou proposições contemporâneas com alguma definição que também abrigasse as obras do passado. Belting cita com prudência e sem desaprovação uma filosofia da prática artística.<sup>14</sup> A dimensão da práxis parece ser a única que poderia aspirar a alguma generalidade. Contudo, a perspectiva histórica, aqui, é inegociável. Só ela transmite relevância à filosofia da arte.

É o caso de se falar da “situação pós-histórica irreversível” em que se encontra a arte desde 1960 como algo que deve afetar todo o pensamento contemporâneo.<sup>15</sup> As obras de arte contemporâneas são, mais do que pós-modernas, pós-históricas. Essa situação faz com que até mesmo falar em “fim da arte” soe como uma proposta demasiado positiva, uma afirmação que ecoa as ressalvas de Vattimo.<sup>16</sup> A consciência da precariedade é o grande ganho de uma perspectiva histórica, de tal modo que até uma doutrina neo-formalista ou neo-fenomenológica teria de se pôr a si mesma em questão. Uma filosofia da práxis artística, por exemplo, já não poderia ocupar o lugar deixado vago pela história da arte como disciplina e teria de partir dessa consciência.

Outra objeção cabível é que essa reflexão dá ao historiador uma importância que o artista talvez não tenha reconhecido nele. Pode-se “duvidar de que a ideia de história da arte desempenhou um papel de protagonista no surgimento das grandes obras”.<sup>17</sup> Mas o artista não foi indiferente à formação e, por meio dela, à história. A doutrina do gênio que, de certa forma, é imune à história, não é sequer levada em consideração. Tampouco devemos projetar a nossa própria compreensão do artista como aquele que exige liberdade irrestrita sobre a sua atividade e sua relação com o passado. O passado foi um caso de adaptação mútua.<sup>18</sup> O projeto de dar coerência ao desenvolvimento autônomo de uma determinada arte pôde sobreviver a correções de rumo eventuais por parte do historiador, do mesmo modo como os artistas não consideravam a formação como algo ofensivo, e o gosto como árbitro.

## POR UMA COMPREENSÃO PÓS-HISTÓRICA DA MÚSICA

Uma vez que o assunto deste ensaio é a música, seria o caso de perguntar se a história da música pode ser interpretada nos termos usados aqui. A dificuldade inicial mais óbvia dessa comparação é que a literatura sobre o pós-modernismo em música é reduzida. A proporção de avaliações desfavoráveis do pós-modernismo

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 262.

<sup>15</sup> Ibid., p. 306.

<sup>16</sup> “Não se pode mais falar de um fim da arte, porque tal fim não se encontra mais no seu conceito e porque, em contrapartida, um fim só pode ocorrer nos termos de uma história. Assim como o fim da arte, que agora escapa a toda definição, não é muito visível, tampouco a representação de uma história da arte chegou inevitavelmente a um fim.” Ibid., p. 307.

<sup>17</sup> Ibid., p. 277.

<sup>18</sup> Ibid., p. 12.

também é maior do que em outros âmbitos artísticos.<sup>19</sup> Já foi sugerido que isso acontece porque o mundo da música mantém um isolamento relativo diante das outras artes. A exigência de formação ainda se faz sentir no mundo da música acadêmica, a começar por exames de “habilitação específica” para ingresso nele. Como um recurso provisório, não me proponho nem a dar conta da literatura pós-modernista sobre música, nem me proponho a estudar a história da música pelo ângulo dos seus métodos. Ainda assim, os discursos mais importantes sobre como a música moderna deve ser entendida, que também são discursos comprometidos com a arte de vanguarda, podem ser relidos a partir de uma compreensão pós-histórica.

Algumas das defesas mais importantes da vanguarda artística vieram justamente do campo da música, em contraste com a fluidez reinante no campo teórico do pós-modernismo musical. Novamente, não deve haver coincidência aí, mas antes uma exigência de restrição aos meios e recursos internos a essa arte. O que se entende por discurso de vanguarda na música pode ser resumido de modo muito amplo como se segue. Tradicionalmente, considera-se a música europeia de “prática comum” (isto é, não apenas acessível como informação, mas realmente ensinada, tocada e escutada em grande escala), aquela composta aproximadamente entre 1600 e 1910. A prática comum é a da música “tonal”, em contraste com a “modal” (anterior a 1600). O ano de nascimento da música atonal é geralmente dado como 1910, talvez em referência à publicação do tratado de harmonia de Schönberg, e às suas primeiras peças atonais. Não que a música tonal tenha deixado de ser composta e tocada, mas dá-se uma cisão entre os mundos da música tradicional e o da propriamente contemporânea e experimental. É equivocado afirmar tanto a descontinuidade como a continuidade totais entre esses sistemas, e compreender o trajeto que levou os músicos de um universo ao outro é uma das grandes tarefas de uma reflexão histórica.

O caminho peculiar da música europeia é um dado, bem como a sua pretensão à universalidade. Na virada do século passado, muitos deixaram de considerar evidentes as respostas para a pergunta sobre como e por quê os caminhos tomados pelo ocidente se desviaram dos outros. O filósofo social Max Weber se deparou com a pergunta sobre quando e como a música europeia descobriu o seu caminho peculiar no mesmo âmbito em que se pergunta pelo sentido da racionalização ocidental. Seu equivalente musical se inicia com o estabelecimento de intervalos sonoros regulares. A antiga indeterminação devida aos comas (restos) escondidos em toda divisão regular das notas foi progressivamente abolida, culminando com a adoção do sistema temperado.<sup>20</sup> Arnold Schönberg adota outro caminho, e só um estudo aprofundado permitiria dizer se a sua resposta está contida na de Weber ou se, ao contrário, a contém. De modo muito amplo, podemos dizer que a música ocidental escolheu o caminho da elaboração das relações entre consonâncias e dissonâncias, e tirou a sua variedade daí, como poderia tê-la tirado de outras dimensões da música, como o ritmo ou a afinação ou a escala. A música jamais

---

<sup>19</sup> CONNOR, Steven. “Introduction”. In: CONNOR, Steven (ed.). Op. cit., p. 17.

<sup>20</sup> WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Trad: Leopoldo Waizbort. São Paulo: USP, 1995..

poderia adotar a maior verossimilhança como índice de progresso, como sugere Danto a respeito da pintura. Como arte não-mimética por definição, as noções de inovação e progresso em música precisam ser definidas de acordo. Houve direções escolhidas, e outras rechaçadas, e isso não de modo casual, mas com base em alguma consideração sobre o que, como diz Schönberg, “o ouvido quer”, e também em vista de considerações de “distinção”, “originalidade” e “veracidade”.<sup>21</sup> Um modo pouco controverso de explicar o caminho escolhido pela música europeia é apontar a sua preferência não só por combinações recorrentes de notas como pela relação entre elas, a relação de uma consonância fundada em princípios físicos (os harmônicos ou subnotas emitidas por cada nota, que mantêm uma relação fixa com a nota percutida). As notas, como foi descoberto, têm certo poder de evocar outras consigo e funcionar como centro de atração. Os músicos europeus usaram esta sugestão de organização natural para colocar no centro da sua música tensões e distensões, consonâncias e dissonâncias, familiaridades e surpresas.

Para Schönberg, a música atonal não é uma tendência entre outras. Mesmo considerando-se a superação do sistema tonal, ainda está profundamente ligada a ele, precisamente em vista do aprofundamento das escolhas da música ocidental. Na analogia schönbergiana, assim como a pintura japonesa não tem profundidade nem perspectiva, a música não-europeia também carece dessas dimensões. A variedade não faz falta. A música europeia é mais profunda, mesmo quando emprega menos meios que as demais, mas nem por isso devíamos supor que tem algo a aprender com elas. É possível regressar ao correio a cavalo quando se tem a “radiotelegrafia”, mas não faz sentido fazê-lo. O que a pintura de cavalete é para a reflexão de Belting e Danto, a saber, o veículo tradicional e ao mesmo tempo jamais estático da arte ocidental, é a tonalidade para Schönberg.

Assim como não faz sentido buscar o aprofundamento da música europeia fora do Ocidente, tampouco faz sentido buscar um “modernismo” aleatório – o adjetivo não tem uma conotação favorável nesse contexto. Schönberg caracteriza, nas “Três sátiras”, a obra de Stravínski como um tipo de “modernismo”, e o compositor como “Mr. Modernsky”, evocando uma sensação ou uma novidade sem gravidade.<sup>22</sup> Talvez tenha considerado as experimentações rítmicas de Stravínski e suas citações do passado como distrações que afastam o tratamento da dissonância do seu trajeto legítimo: o desmonte sistemático das relações harmônicas tradicionais mediante o sistema de doze tons. O desmonte da tonalidade no compositor russo é entendido como incompleto e, no fundo, superficial. O discurso de Schönberg tem, assim, pontos em comum com o discurso da arte moderna, mesmo quando ele dispensa esse nome.

Em filosofia, Adorno também adota a noção de um caminho único ou, pelo menos, legítimo para a evolução musical. Sua filosofia da música, para todos os efeitos, será tomada como o cerne do seu pensamento. Talvez a própria noção adorniana de filosofia exija a aproximação e a diferenciação com a música. Sua defesa do

---

<sup>21</sup> SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Trad: Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2011 [1910], pp. 65-66.

<sup>22</sup> OAKES, Meredith. **Mr. Modernsky: How Stravinsky survived Schoenberg**. Londres: Oberon, 2011, p. 11.

atonalismo só pode ser abalada por considerações sobre a relação entre arte e sociedade. Um programa artístico de vanguarda termina por esbarrar em limites, em um mundo onde a maioria das pessoas não é livre. Há uma distância entre o que a música atonal poderia prometer e o que poderia cumprir – mas o que a arte deveria poder cumprir para além de si mesma? O pensamento de Adorno permanece atravessado pela tensão entre o respeito por uma arte autônoma e a suspeita que possa existir algo como uma autonomia mal compreendida, que poderia se manifestar sob a forma da falsa inovação e da falsa recusa do presente. Sua música “difícil de ouvir” se deve à recusa de fazer da arte alguma forma de evasão da realidade ou de reconciliação com ela. Ela é desagradável tanto porque nos põe em contato com uma realidade disfuncional como nos põe, dialeticamente, em contato com a nossa tendência à sua negação.

Schönberg e Adorno partilham uma compreensão da história da música direcionada a partir de uma noção de fio condutor. A suposição de um princípio orientador das direções autênticas e inautênticas de inovação não deixa de convergir para uma narrativa sobre a história da música. Retomemos a analogia com a pintura: assim como a introdução do ponto de fuga marca o momento de singularização da pintura europeia, a emergência da complexidade harmônica da música tonal abre o caminho peculiar da música europeia. Não se propõe uma história da música em moldes eruditos, conquanto falta a Schönberg e Adorno um distanciamento que eles sequer reivindicaram.

Não é controverso afirmar que, no ambiente da música, o século XX também trouxe consigo uma reflexão da arte sobre os seus próprios meios e uma exigência de inovação dentro desses meios. A música de vanguarda, além disso, sustentou a noção de ruptura legítima, como aquela que não simplesmente abole a convenção antiga, mas promove a sua dissolução a partir de dentro. Assim, a prática do compositor de vanguarda é uma resposta à pergunta sobre em que consistiu essencialmente a tradição e como mostrar as suas engrenagens. A reflexão do filósofo da música também é definida por Adorno em termos semelhantes: o caminho a seguir não é nem se afastar do Ocidente e sua música “séria”, nem permanecer dentro das suas escolhas de forma submissa. A dissonância pode ser, apesar das aparências em contrário, regressiva. Faz parte do programa da vanguarda diferenciar a inovação e experimentação autênticas das inautênticas.

Nos antípodas da música nova encontramos outros músicos de vanguarda, os defensores da prática comum e da música popular, por razões diferentes. Adorno critica Stravinski ao longo de toda a sua atividade como crítico, ainda que de formas cada vez mais matizadas.<sup>23</sup> Adorno assimila a noção schönbergiana de inovação legítima, deixando em segundo plano, por exemplo, aquela centrada sobre o ritmo. A música de Stravinski proporciona uma aparência de ruptura. Mesmo quando Adorno alimenta reservas sobre a rigidez do método dodecafônico, qualquer

---

<sup>23</sup> PADDINSON, Max. “Stravinsky as the devil: Adorno’s Three Critiques”. In: CROSS, Jonathan (org.). **Cambridge Companion to Stravinsky**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 176-202.

ressalva feita a Schönberg vai no sentido de mostrar alguma insuficiência de uma orientação fundamentalmente correta.

No entanto, o progressismo falso e superficial não é o único retrato em negativo da música que seria requerida no contexto do capitalismo tardio. Existe ainda a música de prática comum, erudita e tonal, ou melhor, o modo fetichista como é escutada hoje. Uma vez que ela já não desperta estranheza aos nossos ouvidos e que suas conquistas já não são reconhecidas como tais, porque falta formação ao ouvinte médio, a prática comum ficou reduzida ao papel de despertar prazer – um sentimento suspeito, dentro da estética adorniana, de ter apenas uma função anestésica ou dispersiva.

A música “clássica”, para usar uma denominação inadequada, mas corrente, ou “séria”, como prefere Adorno, torna-se fetiche precisamente quando sua audição é abstraída da sua história e só restaram a sua reputação e o prazer que desperta. A música séria do passado a seu modo se deparou com o mesmo problema do artista contemporâneo, que é equacionar a sua autonomia com a patologia social dentro da qual está inserida. Todas as grandes obras do passado apresentam algum vestígio desta tensão. A audição que a ignora trata a música como fetiche, isto é, como objeto abstraído de relações reais com a realidade e que retira dessa abstração seu poder impessoal. No limite, a audição fetichista desafia a distinção entre música erudita e de entretenimento. Ao contrário dos compositores pós-modernos, porém, Adorno jamais duvida da subsistência dessa distinção. A indistinção entre música séria e ligeira é um fenômeno da audição distorcida, equivalente a uma patologia social.

Finalmente, a música de vanguarda se afasta ao máximo da música popular – o gênero a que Adorno menos se dedicou, sem se preocupar muito em identificar estilos e indivíduos. No seu exílio norte-americano, ele se convenceu do caráter ubíquo da música ligeira para dançar adaptada dos bailes negros, ou seja, da música dançante de *big bands* dos anos 1940. Por extensão, “jazz” cobre aproximadamente toda a extensão do que ele entende por música popular, como um fenômeno não-europeu e indiferenciado o suficiente para permitir esse tratamento.<sup>24</sup> Mas o metro usado por Adorno para medir a música popular é, sempre, a música de vanguarda, voltada para a frustração das expectativas do ouvinte e para a dificuldade de comercialização. Ela está nos antípodas da música popular, pois sua audição evoca a realidade distorcida e dolorosa das patologias sociais e, ao mesmo tempo, põe a descoberto o nosso desejo de uma fuga, que a música ligeira satisfaz.

Alguns autores são mais influentes quando são atacados do que quando são bem recebidos, e esse é o caso aqui. O pluralismo estético tão caro à nossa época está ausente do horizonte da música de vanguarda de que Adorno é porta-voz:

---

<sup>24</sup> LEPPERT, Richard. “Commentary”. In: ADORNO, Theodor. **Essays on Music**. Seleção, introdução, comentários e notas de Richard Leppert. Trad: Susan Gillespie. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2002, pp. 331 ss.

A grande narrativa dominante do modernismo musical foi a da evolução e dissolução da tonalidade. Schönberg reivindicou que o serialismo nascera de uma necessidade; contudo, estas necessidades nasceram de um conjunto de premissas culturais particular [...]. Uma crença da necessidade histórica da atonalidade levou ao esquecimento de muitas áreas da história da música do séc. XX.<sup>25</sup>

Uma discussão equilibrada das posições de Adorno sobre música popular mostraria que na origem das rejeições está a pertinência de muitas observações suas, donde sua sobrevivência como alvo de rejeições terminantes. Mesmo recusando sua exclusão da música popular, não podemos esquecer a importância das demandas do mercado impostas à música, nem considerar já superada a pergunta sobre a contribuição da música popular à música universal – embora possamos perguntar se Adorno reconheceria essa contribuição se fosse apresentado a ela, ou se a consideraria uma pseudocontribuição.

No entanto, para retomar a analogia schönbergiana entre a música europeia de vanguarda e o telégrafo sem fio, o seu problema é a insinuação de obsolescência à qual o compositor se expõe. A crise da fé no progresso da ciência e da história tornou obsoleto o desprezo pelo obsoleto. A noção de continuidade se perdeu, uma continuidade que – como hoje se nos apresenta – a vanguarda preservava, quando definiu como inovação legítima e não-aleatória da sua própria linguagem. A vanguarda é autorreferente, mas também excludente.

Essa avaliação se coaduna com a compreensão da arte de vanguarda por Belting e Danto como o último capítulo da história da arte. A época de transição entre a grande narrativa da história da arte e a nossa época pós-histórica é a época das vanguardas ou modernismo. Nesse momento, a figura do teórico se une à do artista. O artista agora toma para si a tarefa de avaliar a trajetória da arte. Na pintura, o imperativo da representação fiel da realidade é identificado e banido ao mesmo tempo. Subitamente, é como se todo o passado tivesse estado acorrentado ao desejo de encobrir o caráter de artifício da arte, que agora precisamente é reivindicado. Ao invés disso, surge uma arte que põe a nu os seus próprios recursos. O artista não precisa mostrar apenas o domínio dos meios e saberes da sua arte, como precisa também propor uma inovação e justificar tal inovação como o caminho exclusivo a ser seguido. A arte de vanguarda faz parte da história da arte quando radicaliza o imperativo de progresso: ela diferencia o retrógrado daquelas concepções e procedimentos que implicam o avanço.

Dentro do meu conhecimento, não existe ainda, e talvez nunca haja, um nome representativo da consciência pós-histórica em música que possa ser tão decisivo quanto Schönberg ou Adorno, e talvez por isso mesmo o pós-modernismo musical tenha de consistir em um acerto de contas com eles. A noção de atonalismo como evolução é o equivalente de uma metanarrativa musical. Esgotada a confiança utópica no futuro, a noção de uma arte avançada e de outra regressiva começou a

---

<sup>25</sup> SCOTT, Derek B. "Postmodernism and Music. In: **Routledge Companion to Postmodernism**. Londres e Nova York: Routledge, 2001, p. 137. Tradução minha.

ser rechaçada pelos próprios criadores, que começaram a misturar música tradicional e experimental, ou a adotar perspectivas extra-europeias e feministas, desafiando a opinião de que isso não fosse contemporâneo e relevante. O pós-modernismo musical tende a ser, como outros, um *anti-estilo*, marcado por retorno à melodia, paródia, pastiche, ironia, polifonia, indeterminação, fragmentação e bricolagem. Um compositor e ensaísta enumerou dezesseis características do pós-modernismo musical como procedimento composicional.<sup>26</sup> O retorno à melodia, a readmissão de diferenças étnicas e a recusa da “arte pela arte”, em prol de um interesse renovado pelas relações entre arte e sociedade também compõem nas explicações sobre o pós-modernismo musical, junto com toda sorte de oposição entre modernidade e pós-modernidade.<sup>27</sup> Ou então, a reflexão é dependente do que já foi feito em outras áreas, e a referência a Lyotard é obrigatória – como também no caso do presente ensaio. Finalmente, a compreensão pós-histórica da música vai residir em análises particulares de acontecimentos particulares.

## UM PROGRAMA DE INVESTIGAÇÃO DA REFLEXÃO SOBRE A MÚSICA POPULAR

A compreensão da música popular é afetada de modo mais poderoso e evidente pela exaustão do ímpeto progressista das vanguardas, uma vez que a sua relação com a música superior precisa ser redefinida. Como rever a sua exclusão do âmbito da arte sem recair no outro extremo de equacionar arte e as propostas sonoras disponíveis à mão. Vou concluir esboçando uma direção possível para uma investigação pós-histórica da música popular, que só é plausível se também o for a irreversibilidade de uma situação pós-histórica. A investigação gira em torno de um possível enquadramento histórico que agora se torna patente. Existe algo nessa música que tenha sido excluído sistematicamente por não fazer parte de uma narrativa que separa a inovação legítima da ilegítima e os procedimentos avançados dos regressivos?

Algumas dificuldades se impõem, de saída. É impossível decretar o fim de algo, se nem chegou a existir. Dificilmente poderíamos falar em uma história da música popular em sentido idêntico ao em que houve história da arte, ou seja, como uma narrativa englobante, capaz de inserir artistas em uma continuidade evolutiva. Por um lado, a história da arte é autóctone, um fenômeno restrito geográfica e temporalmente à Europa, e, no pós-guerra, à América do Norte. O assunto escolhido aqui não é, habitualmente, inserido nela. Existem instabilidades de várias ordens inerentes às tentativas de escrever uma história da música popular e, por conseguinte, de apontar qualquer forma de crise dentro dela.

As melhores obras historiográficas partem da aceitação de uma obscuridade em relação às origens das tradições populares e buscam remediá-las na medida do

---

<sup>26</sup> KRAMER, Jonathan. “Characteristics of Postmodern Music”. In: **Postmodern Music, Postmodern Listening**. Robert Carl (ed.). Nova York e Londres: Bloomsbury, 2006, capítulo 1.3. .

<sup>27</sup> DOHMONT, Francis. “Le postmodernisme en musique: aventure néobaroque ou nouvelle aventure de la modernité?”. In: **Postmodernisme**, v. 1, n. 1, 1990, pp. 30-31.

possível, seja registrando os depoimentos que chegaram até nós, seja dando preferência a eventos recentes e verificáveis. O gênero mais praticado até hoje, sem dúvida, foi a crônica jornalística. As informações mais importantes são impassíveis de verificação impessoal, como fruto da comunicação entre pessoas unidas por interesses e projetos comuns. Ainda está se formando um consenso mínimo sobre datas e acontecimentos, e alguma coerência em nível catalogal.<sup>28</sup> Se a conexão íntima entre historiografia e história foi pressuposta, a falta de uma historiografia nos moldes canônicos parece impossibilitar, de saída, a identificação das tentativas de enquadrar a música popular historicamente. Não há enquadramento histórico sem base historiográfica. As estórias da arte relevantes sempre são também histórias, com capacidade de convencimento diante de um público ciente dos critérios de qualidade acadêmicos. No caso da música popular, ambas parecem ausentes, na forma convencional. Uma abordagem pós-histórica da situação da música popular apenas repetiria a compreensão moderna dessa música se fosse limitada a constatar a sua ausência de história.

Por outro lado, não se fala aqui nem de uma música popular totalmente autóctone, nem de escritores totalmente desprovidos de formação. Existe uma produção literária considerável sobre o assunto, de pesquisadores independentes ou ligados à academia, que tende a apresentar suas premissas mais claramente. A música popular é considerada aquela cujo nascimento é simultâneo à invenção do fonógrafo e do rádio, como meios que não apenas a registram, mas também direcionam o seu desdobramento. Os recursos industriais não são vistos de forma unânime como forças apenas negativas, na sua dupla função de preservar documentos e propiciar o surgimento de talentos individuais que não vão se limitar a preservar o som do passado. Nesse universo, é dispensável argumentar em favor do teor artístico, ou pelo menos superar o teor meramente comercial dessa música.

Para retomar características básicas da música popular que não causam controvérsia, podemos dizer que ela não é estática, como se supõe que o folclore seja (mas provavelmente não é). Ela é marcada por escolhas artísticas, dentro de um espectro de possibilidades, que vão condicionando o próximo espectro de possibilidades, de modo que se possa identificar com clareza que peça precedeu qual outra, e como. Traços individuais podem ser destacados, e também genealogias entre os compositores. Não pode ser classificada como música séria ou erudita, seja pelo que lhe falta, seja pelo que nela sobeja. A música que veio das Américas cabe confortavelmente nesse escaninho. Parte dos norte-americanos pensa a respeito do jazz como “a nossa música clássica” e, ao contrário, muitos europeus pensam a respeito da sua música popular como algo que só no passado distante teve alguma conexão com tradições coletivas, mas agora está reduzida ao entretenimento puro

---

<sup>28</sup> A literatura sobre o samba ainda é formada pela reportagem e pela crônica, com incursões no ensaio e na historiografia. Alguns dos nomes principais são Jota Efegê (pseudônimo de João Ferreira Gomes), Almirante (pseudônimo de Henrique Foréis Domingues), Edigar de Alencar. Sérgio Cabral e Ricardo Cravo Albin –este último ocupando uma posição intermediária entre os autodidatas e os formados. O nosso maior ponto de referência é o “Dicionário da música popular brasileira”, publicação online de livre acesso do qual é o editor principal. O que une este grupo, para os propósitos do presente ensaio, é não ter tido atuação acadêmica previamente determinante.

e simples.<sup>29</sup> Os brasileiros, de modo geral, estão acostumados a entender por música a “sua” música, não a música erudita, mesmo quando composta aqui, assim como os cubanos, os argentinos e os colombianos. Existe desde o século XIX uma tendência na América Latina a tomar as músicas afro-americanas como músicas nacionais.<sup>30</sup> Assim, a música popular torna-se digna de um estudo metódico quando faz parte da situação local tomar a música popular como algo a ser levado a sério por historiadores e críticos.

Essa tendência se aprofunda, no Brasil, a partir do movimento modernista e, desde então, em suas ramificações (mais sobre isso abaixo). O que há de mais próximo ao discurso letrado sobre a música popular no Brasil pode ser apresentado como decorrência de um debate metropolitano sobre a arte moderna. A proposta a ser enunciada brevemente abaixo é que em trabalhos acadêmicos coexistem uma perspectiva histórica amenizada pelas características mais “suaves” e menos excludentes do modernismo brasileiro com a perspectiva histórica. As perspectivas de vanguarda do modernismo brasileiro já mostraram desde sempre um traço particular, dada a sua percepção de vanguarda periférica. Não existe uma “grande narrativa” da sua própria época que tenha se cristalizado por intermédio de um autor em particular, nem faria sentido que houvesse. Há correntes que “semi-enquadram” o acontecimento musical de forma híbrida: eis uma hipótese a ser investigada. Ao mesmo tempo, esse hibridismo determina tensões consideráveis, de modo que às vezes o discurso de pesquisadores acadêmicos ou não mostra um desejo de filiação à história da arte, enquanto outros recusam de forma total ou parcial o mesmo desejo. Esse seria o traço de continuidade entre a primeira compreensão desde uma perspectiva de vanguarda (o modernismo de Mário de Andrade) até os anos 1960.

Para concluir, faço uma exposição breve desse trajeto. A partir de meados da década de 1980, a universidade descobriu ou redescobriu a cultura popular a partir de personagens históricos populares singulares, ao invés de uma classe popular representada conceitualmente. A aposta em trajetórias singulares não implica renúncia a quadros teóricos, no mesmo momento da eclosão do debate sobre o pós-modernismo. Não se trata de acaso, mas de facetas da mesma mudança de atmosfera cultural. O samba passa a ser objeto de dissertações e teses em um período de busca de “modernidades alternativas”, ou seja, de projetos sociais libertos do enquadramento utópico e sua filosofia da história subjacente. Um marco

---

<sup>29</sup> Como a música popular adquire respeitabilidade é em cada caso um trajeto único. Ao lugar-comum norte-americano segundo o qual “o jazz é a nossa música clássica” corresponde o lugar-comum brasileiro que a música é a evidência maior de uma cultura miscigenada. No caso do jazz, enfatiza-se a disciplina, virtuosidade e complexidade. Cf. TAYLOR, William "Billy". “Jazz: America's Classical Music.” In: **The Black Perspective in Music**, vol. 14, no. 1, 1986, pp. 21- 25. No caso do samba, enfatiza-se a originalidade consistente no encontro de uma herança africana ainda nítida com a herança tonal europeia.

<sup>30</sup> CHASTEEN, John Charles. **National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.

deste período é a repercussão do livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, de Roberto Moura.<sup>31</sup>

Desde então, a produção acadêmica versa majoritariamente sobre o samba, o gênero de música brasileira mais longo, o mais discutido e o que mais ramificações tem. Os textos mais antigos são os que reivindicam experiência vivida, e foram escritas pelos aficionados que alegam uma sintonia entre historiador e historiado. São obras de autores que podem ter ou não formação universitária, mas que de qualquer forma privilegiam o pertencimento pré-teórico a um ambiente.<sup>32</sup> A história da arte as toma basicamente como fontes primárias, mas delas dificilmente se extrai uma reflexão própria. Ao contrário, os intelectuais que se educaram dentro da história da arte antes de encontrar o samba, e que já conheciam em alguma medida os métodos acadêmicos quando decidiram escrever sobre ele, são os melhores candidatos a propor uma história encadeada, em contraste com os autores de reportagens, crônicas e até obras de referência.

Os autores formados nas ciências sociais escreveram alguns dos trabalhos mais sérios. Tampouco é de se estranhar que as obras históricas tenham como foco a cidade do Rio de Janeiro, berço do samba urbano moderno. Algumas das primeiras aproximações entre o samba e os métodos acadêmicos de pesquisa incidiram sobre as relações do Estado Novo com o samba, características dos anos 1980.<sup>33</sup> Pode-se suspeitar de que a eleição da música popular como tema acadêmico vai de par com a tendência a superestimar o papel dos atores sociais que o pesquisador conhece melhor, incluindo aí também os próprios intelectuais. Investigações sobre a política cultural do Departamento de Imprensa e Propaganda, no começo dos anos 1940, tendem a conceder aos esforços desta em moralizar o samba uma importância desproporcional à sua fugacidade.<sup>34</sup> Sobre as primeiras alianças entre os intelectuais modernistas e os músicos populares, há uma série de trabalhos já escritos e que mostram como um ambiente favorável ao samba gravado supôs também uma espécie de chancela por parte dos intelectuais modernistas de primeira e, mediante a ação do Estado Novo, de segunda geração, que tentaram fazer dele uma música nacional.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Publicado inicialmente pela FUNARTE em 1983, sua condição de clássico contemporâneo foi reforçada pela sua reedição e distribuição temporariamente gratuita pela prefeitura do Rio de Janeiro em 1995.

<sup>32</sup> Ao grupo dos que reivindicam a experiência vivida, ou o lado “de dentro” pertencem o pioneiro Vagalume (Francisco Guimarães), jornalista, mas também o bacharel em Direito Nei Lopes, que também é compositor, e Roberto Moura.

<sup>33</sup> Um marco desse período foi o livro de Claudia Matos: “Acertei no milhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio”, revisão de uma tese de mestrado e publicado em 1982 pela editora Paz e Terra. Seguiu-se depois não apenas uma explosão de estudos sobre o tema da malandragem como sobre a política cultural do Estado Novo.

<sup>34</sup> Uma obra representativa desta tendência, por relevante em sua época, é **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**, p. 35: “os sambas e marchas carnavalescas sofrem modificação radical [sob o impacto da política cultural varguista]”. Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987, pp. 30-36.

<sup>35</sup> Uma obra de grande impacto nesse momento foi “O mistério do samba” de Hermano

Coube à própria academia e ao rigor que a caracteriza formar pesquisadores capazes de rever esse juízo. Artistas e intelectuais modernistas não produziram sozinho a identificação da nacionalidade com a música popular.<sup>36</sup> Os intelectuais herdaram tendências que já estavam de alguma forma implícitas, como a valorização do elemento nativo, e sobretudo as explicitaram e aprofundaram, de forma que uma relação de tutela ou parceira estão excluídas, em prol de uma atuação na esfera própria a cada um.<sup>37</sup>

É documentável, porém, que a reflexão sobre a música popular a acompanha desde o seu começo, se esse começo é associado ao surgimento do rádio e do fonógrafo, assim como se pode mostrar as tensões que lhe são inerentes. Além de herdar a noção da “nossa” música, de raízes africanas e certidão de nascimento americana, os intelectuais brasileiros inseriram nesse debate suas próprias preocupações com a modernização do país – nem qualquer uma, nem a qualquer preço. Mário de Andrade é o caso modelar do intelectual preocupado com a inserção internacional da cultura brasileira que paulatinamente se convenceu de que só vale a pena a inserção que carregue a peculiaridade de cada cultura. Sua atuação como musicólogo é de importância crucial para a investigação proposta, pois nela se reflete a sua reflexão sobre o modernismo brasileiro, ao mesmo tempo em que faz análises musicais pontuais. Esse encontro de um quadro geral, de inserção da pergunta pela arte popular, em um quadro de modernização e autodescoberta da arte superior (e do país), com questões musicais pontuais é um ponto de referência para investigadores posteriores.

---

Vianna, publicado em 1995.

<sup>36</sup> Restrições à suposição de uma aliança entre sambistas e intelectuais marcada por certa liderança dos últimos vieram de vários lados. O tipo de samba que teria sido fortemente apoiado por modernistas como Heitor Villa-Lobos e Sérgio Buarque é a vertente que não prosperou e que foi eclipsada quando do surgimento das escolas de samba e do samba de “malandro”. A forma de samba mais canônica, a das escolas de samba, foi a de menores laços de familiaridade com os intelectuais. A primeira geração reconhecida de sambistas, em torno da casa de Tia Ciata pouco interagiu com esta segunda, a malandragem do Estácio. Cf. Cunha, Maria Clementina Pereira. “Não me ponha no xadrez com este malandrão’: Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro no início do século XX”. *Afro-Ásia*, 38, 2008, pp. 179-210. Quanto às intenções estado-novistas de reformar o samba para torná-lo veículo de valores sociais edificantes, elas claramente não prosperaram. O papel do Estado novo foi mais repressor do que formativo. Que processos semelhantes começaram muitas décadas antes e em vários países da América Latina é o tema do livro já citado de John Chasteen.

<sup>37</sup> “A música popular e o samba, associados à ideia de “alma da nação mestiça”, não precisaram esperar as bênçãos dos chamados modernistas ou das autoridades do Estado Novo. [...] Músicos negros e mestiços, como Xisto Baía, Eduardo das Neves, Sinhô, Pixinguinha, Baiano e Catulo da Paixão Cearense, dentre outros, mesmo sofrendo muitas críticas e preconceitos, não tiveram que esperar intelectuais tidos como mais identificados com as coisas do Brasil, como as avaliações sobre os anos 1920/30 divulgam, para encontrarem reconhecimento de um vasto público [...]” CASTRO, Ângela Gomes; ABREU, Marta. “A nova velha República: Apresentação”. In: *Revista Tempo*, 2009 n. 26, pp. 10-11.

Decerto, não temos aqui a repetição pura e simples de modernismos metropolitanos como o dadaísmo ou a arte abstrata. Ao contrário, pode-se falar até mesmo em recusa da arte pela arte, quando esta significa cegueira para a situação em que a arte surge. Mário de Andrade tampouco se sente plenamente à vontade dentro da utopia industrial do futurismo e do formalismo russo. Por outro lado, as categorias musicais profundas de Mário de Andrade (como as dos seus contemporâneos) são tributárias da história da música. A importância fundadora e indiscutível de Mário de Andrade para a musicologia brasileira não exclui necessariamente uma certa concepção de formação que se tornou questionável para nós.

Pode-se sugerir que o modernismo se tornou a concepção de fundo dos trabalhos acadêmicos, aquela que se atualiza diante do influxo de novas descobertas e tendências. Poderíamos perseguir a hipótese de que a academia herda a busca andradina de conciliação entre o reconhecimento das peculiaridades da periferia e a exigência de justificação diante das culturas metropolitanas. Mais do que constatação, o modernismo exige o aprofundamento da compreensão da peculiaridade periférica de modo a apresentá-la como certidão de pertencimento à cultura universal. Eis o vínculo entre historiografia e história, que substitui os discursos enquadratórios canônicos. Isso significa que jamais fomos modernos, e que, portanto, não faz sentido falar em uma abordagem pós-histórica? Penso que esta última pode ressaltar que ainda não chegamos à síntese desejada, embora nela haja uma expectativa latente neste sentido.

Uma confirmação possível do enquadramento modernista é que, quanto mais recente é o assunto da reflexão, mais a tendência dentro da literatura é descritiva. Quanto mais recente a música, mais o modernismo diante do qual ela se justifica é assumido, ou pelo menos tratado sem distanciamento. Quanto mais nos aproximamos dos momentos em que o próprio músico popular define como a sua música deve ser ouvida, e quanto mais ele apresenta a sua música como a ponta-de-lança do movimento para o futuro legítimo da música popular, mais a sua autocompreensão tende a ser aceita pelo crítico de formação acadêmica.

Os movimentos ainda hoje mais determinantes da música popular exibem essas tensões de modo pronunciado. Na Europa, a percepção de um movimento interrompido pelo totalitarismo e pela guerra leva a uma situação curiosa em que, nos anos 1950 a vanguarda se torna algo a que se retorna. O cenário brasileiro é um tanto distinto, na medida em que o modernismo não foi vítima de perseguição política como arte degenerada. Contudo, o sentimento da urgência da atualização frente ao novo cenário mundial se renova. Nos anos 1960, a atitude de vanguarda se desloca para a música pop. Por um breve momento, parecia que as fronteiras tinham sido apagadas, quando músicos pop na segunda metade dos anos 1960 começaram a se apropriar das práticas das vanguardas de décadas anteriores.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> GENDRON, Bernard. **Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde**. Chicago: Chicago UP, 2002; KEISTER, Jay. “The Long Freak Out?: musique inachevée et folie contre-culturelle dans le rock d’avant-garde des années 1960 et 1970”. Trad: Dario Rudy e Laura Hylton. In: **Volume! La revue des musiques populaires**, 9.2, 2012, pp. 69-90.

Imprevisibilidade, *nonsense* e “dificuldade” migraram do cenário da elite musical para os estúdios das gravadoras. Enquanto já começava a se falar no “fim das vanguardas” em outros âmbitos da arte, a música popular se descobria como forma de iconoclastia e experimentalismo. A fusão de música pop e brasilidade modernista torna-se a nova face da vanguarda.<sup>39</sup> Quando, no final da década de 1950, surge uma compreensão da música popular como um centro possível de atualização da música brasileira com o cenário internacional, as tensões que já havia no primeiro modernismo não desaparecem. Os discursos de defesa de uma música popular de qualidade, surgidos entre o fim dos anos 1950, mas principalmente nos anos 1960, usaram argumentos de defesa da arte de vanguarda para explicar tendências da música popular.

Se o discurso modernista inaugurado na década de 1920 ainda fora voltado para a descoberta do que é nosso e para a promoção do encontro da cultura popular com a erudita, o modernismo do final dos anos 1950 segue uma direção que não era, nem poderia ser, estritamente adorniana, mas se afasta do primeiro modernismo. Agora, o próprio músico apresenta o que faz como uma forma de evolução, sem esperar que o crítico o julgue. Ao fazê-lo, esclarece retrospectivamente todo o trajeto percorrido pelo seu gênero artístico até então.

Coincidência ou não, também se distancia das origens africanas da música popular nas Américas.<sup>40</sup> O etnocentrismo das posições do primeiro modernismo é patente para uma compreensão pós-histórica; por exemplo na descrença andradina na capacidade de o músico popular sugerir novos conceitos musicológicos, explicitada no desdém pelos “doutores em sambice”, que relativizam a necessidade de conhecimento teórico em prol da prática.<sup>41</sup> Seja qual for o valor da música popular (e seus momentos de “submúsica”), o seu ajuizamento deve acontecer por parte do músico de formação. O problema com a formação, diríamos os pós-históricos, é que ela é direcionada. Seria necessário apontar as limitações conceituais da musicologia dos anos 1940 para dar conta de fenômenos relativos às músicas africanas e neo-africanas. Mas não apenas nela. A exclusão do que seja entendido como retrógrado em música existiu, mas deve ser descrita nas condições particulares desse cenário. O reconhecimento de tais origens convive com a sua exclusão, em uma prática que é justificada explicitamente com argumentos estéticos – algo que o primeiro modernismo nunca fez. Esse também seria um campo de

---

<sup>39</sup> No Brasil, um volume crítico de importância crucial é “Balanço da bossa”, coletânea de 1968 organizada por Augusto de Campos (que também contribui com alguns artigos redigidos no mais inconfundível estilo de manifesto). Embora se possa falar de algumas tentativas anteriores de encontro entre artistas de vanguarda e música popular, aqui temos uma doutrina consistente que antes faltava. CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

<sup>40</sup> LOPES, Nei. “A presença africana na música popular brasileira”. In: **ArtCultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia**, vol. 6, no. 9, 2004.

<sup>41</sup> ANDRADE, Mário de. “Música popular”. In: **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963, p. 279. (Obras completas de Mário de Andrade VIII.)

estudo para as narrativas – incipientes, é verdade – que serviram de enquadramento à história da música popular.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Trad: Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. In: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 65-108. (Os Pensadores v. 43.)
- \_\_\_\_\_. “Moda intemporal: jazz”. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad: A. Wernet e J. M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ANDRADE, Mário de. “Música popular”. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963 [1934]. (Obras completas de Mário de Andrade VII.)
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1994].
- CAHOONE, Lawrence E. (org.) **From Modernism to Postmodernism: An Anthology**. Oxford: Blackwell, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. (org.) **Balço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CASTRO GOMES, Ângela, e ABREU Marta. “Apresentação” ao dossiê “A nova velha República”. In: **Revista Tempo**, 2009, n. 26, pp. 1-14.
- CHASTEEN, John Charles. **National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.
- CONNOR, Steven (ed.) **The Cambridge Companion to Postmodernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Não me ponha no xadrez com este malandrão?: Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro no início do século XX”. In: **Afro-Ásia**, 38, 2008, pp. 179-210.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte - A arte contemporânea e os limites da história**. Trad: Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2010.
- DOHMONT, Francis. “Le postmodernisme en musique : aventure néobaroque ou nouvelle aventure de la modernité?”. In: **Postmodernisme**, v. 1, n. 1, 1990, pp. 30-31.
- GENDRON, Bernard. **Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde**. Chicago: Chicago UP, 2002.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Trad: L. S. Repa e R. Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HOBBS, Stuart D. **The End of the American Avant-Garde**. Nova York: New York University Press, 1997.

- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- KEISTER, Jay. “‘The Long Freak Out’: musique inachevée et folie contre-culturelle dans le rock d’avant-garde des années 1960 et 1970”. Trad: Dario Rudy e Laura Hylton. In: **Volume! La revue des musiques populaires**, 9.2, 2012.
- KRAMER, Jonathan. **Postmodern Music, Postmodern Listening**. Nova York e Londres: Bloomsbury, 2006. E-book.,
- LEPPERT, Richard. “Commentary”. In: ADORNO, Theodor. **Essays on Music**. Trad: Susan Gillespie. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2002.
- LOPES, Nei. “A presença africana na música popular brasileira”. In: **ArtCultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia**, vol. 6, no. 9, 2004. <  
<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1370>
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad: R. Barboza. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MATOS, Claudia: **Acertei no milhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MONTINARI, Mazzino. **La “Volonté de puissance” n’existe pas**. Trad: Patricia Farazzi e Michel Valensi. Paris: Éditions d’éclat, 1997.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- OAKES, Meredith. **Mr. Modernsky: How Stravinsky survived Schoenberg**. Londres: Oberon, 2011.
- PADDINSON, Max. “Stravinsky as the devil: Adorno’s Three Critiques”. In: CROSS Jonathan. (org.) **Cambridge Companion to Stravinsky**. Cambridge: Cambridge UP, pp. 176-202.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tra.: Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2011.
- SCOTT, Derek B. “Postmodernism and Music”. In: SIM, Stuart. **Routledge Companion to Postmodernism**. Londres e Nova York: Routledge, 2001.
- TAYLOR, Victor E; Winquist, C. E. (ed.) **Encyclopedia of Postmodernism**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2001.
- TAYLOR, William “Billy”. “Jazz: America's Classical Music”. In: **The Black Perspective in Music**, vol. 14, no. 1, 1986, pp. 21–25.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. “The End of (Hi)story”. In: **Chicago Review** 35, no. 4, 1987, pp. 20-30.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

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

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Trad.: Leopoldo Waizbort. São Paulo: USP, 1995.

Artigo recebido em: 18/05/2018 e aceito em: 03/09/2018