

Flavio Barbeitas*

Artefilosofia, Ouro Preto, n.2, p.127-145, jan. 2007

Não me parece haver exagero em dizer que, de algum modo, passam pela música questões fundamentais para a compreensão da cultura brasileira. E nem é necessário, para sustentar a afirmação, o recurso precipitado a frases de senso comum que se referem, genérica e superficialmente, à importância da nossa música popular como traço identitário, ao seu prestígio internacional, à sua adequação ao mercado globalizado de massa etc. Basta um exame atento de nossa história intelectual para perceber que a música marcou presença capital em movimentos vanguardistas do século XX e tem sido preocupação constante de importantes intérpretes atuais do Brasil. É exatamente nessa linha que pretende avançar este texto, refletindo sobre o diálogo que alguns de nossos destacados escritores, poetas e críticos estabeleceram com o traço marcadamente musical da realidade brasileira; diálogo em que a música – ora uma metáfora, ora um objeto de análise – desponta como instrumento privilegiado para a leitura do país e de sua cultura. Distante do discurso tecnicista que freqüentemente a isola no meio acadêmico brasileiro, a música é aqui inserida numa ampla trama de relações culturais e torna-se ponto de articulações variadas a partir do qual podem se abrir novas perspectivas teóricas envolvendo as questões acerca da identidade nacional.

1. Machado de Assis e a apresentação da questão

Início com Machado de Assis, mais precisamente por seu conto *Um homem célebre*, integrante da coletânea *Várias histórias*, trazida a lume em 1896. O texto, cuja história se passa de 1875 a 1885, foi publicado pela primeira vez em junho de 1888, antes, portanto, de sair no citado volume e cerca de um mês após a assinatura da Lei Áurea. Ainda que, como se sabe, a conquista da liberdade não tenha significado nenhuma mudança substancial das condições de existência dos negros brasileiros, sem dúvida ela impôs à jovem nação, com todos os percalços de um longo e doloroso processo que então apenas começava, a necessidade de incorporar mais um elemento extra-europeu à construção de sua identidade, um tema estimulante que não passa despercebido no conto de Machado de Assis. Além disso, a imbricação da formação da cultura nacional com o predomínio da moderna indústria do entretenimento – outro aspecto característico da história brasileira – é fotografada em *Um homem célebre* exatamente no seu momento embrionário, não parecendo casual o fato de a música ser, no conto, a mercadoria que faz girar todo um círculo de produção, comercialização e difusão.

Esses dois aspectos, somados a outros não menos importantes que serão abordados a seguir, ajudam a configurar o conto de Machado como uma narrativa de origem do “Brasil”, uma espécie

* professor da Escola de Música da UFMG e doutorando em Literatura Comparada – UFMG

de alegoria da nação, e justificam a opção de tomá-lo como ponto de partida desta análise. Relembremos, então, o trecho: *Pestana*, o protagonista, é um compositor e pianista bastante disputado nos saraus promovidos por representantes da alta sociedade fluminense. As suas obras, no entanto, não conhecem nem respeitam as barreiras sociais. Circulando inicialmente em partituras, as polcas do Pestana ganham rápido os pianos e conjuntos instrumentais nos bailes de todo o Rio de Janeiro, caem no ouvido e na voz do homem comum e fazem do seu autor um nome popular na cidade.

Contra a sua vontade, porém. É que Pestana nutria bem outros desejos em relação à música: sonhava com a arte de um Bach, de um Mozart, de um Beethoven, entre outros mestres, muitos deles retratados nas paredes de sua casa, os grandes autores das peças que deliciavam seus ouvidos de compositor e desafiavam suas mãos de pianista. Enlevado pela profundidade e beleza dos inspirados monumentos musicais, Pestana ambicionava a glória de criar de próprio punho “uma só que fosse daquelas páginas imortais”, alguma pelo menos “que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann”. O ideal estético, contudo, é fadado a não se concretizar. A despeito dos esforços e das angustiantes noites em claro, tudo o que resultava das tentativas de Pestana eram pastiches, um “eco apenas de alguma peça alheia”, provavelmente um resto largado num “daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições”.

Eram pastiches ou então... polcas. Sim, pois eram essas que lhe vinham espontâneas à mente e fluentes aos dedos, “escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”. Nem mesmo a morte da esposa, ocasião única para tentar a composição de uma *Missa de Réquiem*, impediu que a criatividade de Pestana, após um ano de infrutífero esforço de erudição, se expressasse na forma de uma polca. A música ligeira, contudo, aquela “musa dos olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa”, significava para as ambições do estudioso músico um perfeito fracasso, razão suficiente para que ele pensasse em desistir da arte, em buscar outro emprego ou até no suicídio como solução para o impasse. Incapaz, no entanto, desse último e desesperado gesto, Pestana conduz sua vida até o fim com as minguadas rendas proporcionadas pela edição de suas músicas, uma existência suspensa entre a recusa a assumir definitivamente a verve da polca e a incapacidade de produzir-lhe uma alternativa de maior prestígio.

Dotado de forte simbolismo, como se pode notar, *Um homem célebre* oferece e demanda múltiplas possibilidades de leitura, de que, aliás, é um alentado exemplo o ensaio *Machado maxixe* de José Miguel Wisnik, recentemente publicado em livro. Para as finalidades do presente trabalho pretendo apenas registrar aquelas questões do conto que irão me permitir cruzá-lo com textos de outros autores.

1.1 O duplo estranhamento

Pestana é um homem cindido, dilacerado. De um lado, ele é irremediavelmente estranho ao universo musical europeu, embora

este constitua o objeto do seu desejo como compositor; de outro, ele estranha o seu próprio contexto musical, enxergando apenas trivialidade no modo em que a música se realiza ao seu redor. A tradição européia, todavia, por mais admirável que fosse, só podia ser por ele tomada como herança, como obra alheia e resistente a uma interferência no nível dos processos formativos. Todas as suas tentativas de reproduzir ou, de algum modo, prosseguir o caminho herdado frustravam-se ou acabavam gerando uma diferença, um desvio, uma novidade – cifrada no conto como polca, mas, na verdade, já uma polca amaxixada, típico sincretismo musical brasileiro em que a dança negra se mistura à forma européia. Essa novidade, porém, nunca consegue apaixonar o nosso personagem por muito tempo. Passado o entusiasmo inicial, ele logo volta os seus ouvidos para o que entende ser a *fonte*, o *original*, a verdadeira *arte*.

Outros elementos da narrativa nos possibilitam aprofundar essa noção de estranhamento da herança. Os quadros que ornavam a sala do Pestana, representando os grandes compositores, eram objetos de adoração, “postos ali como santos de uma igreja”, dignos de um respeito musealizante. Todavia, em razão do estado precário dos retratos, “alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho”, tem-se a impressão de estar diante de um arremedo de museu, de uma coleção mal-ajambrada de restos. Tratava-se de ícones de excelência e maestria abstraídos do tempo e do espaço, fortemente ancorados num plano metafísico, numa espécie de eternidade transcendental. Eis aqui uma clássica equação: carência e inconsistência material implicando uma valorização extremada no plano ideal; fraqueza de um lado tornando-se força do outro.

Absolutamente distante do contexto, da densidade factual, das vicissitudes históricas em que por sua vez surgiram as grandes obras dignas de sua admiração, Pestana não tem ao alcance da mão uma alternativa àquela de, num gesto que poderíamos dizer de salvamento, conduzi-las ao templo seguro do além. Esvaziados, de saída, os monumentos musicais de suas relações funcionais e terrenas, tratava-se de preencher as lacunas então abertas não apenas com admiração estética, mas com um considerável aporte de sacralização. Ocorre que o descanso no eterno é, por definição, livre de determinações históricas, independe de um passado e não aponta para nenhum futuro. O eterno é amorfo. É a imobilidade do sempre presente, refratária a qualquer ordenação no tempo e incapaz de oferecer linhas de continuidade. O deslocamento de toda a tradição herdada para o nível da eternidade cobrava, então, o seu preço, pois acarretava a impossibilidade lógica da intervenção concreta por parte dos comuns mortais, a aura espiritual impondo a reverência que inibiria qualquer artesanato musical. Um verdadeiro beco sem saída para as pretensões musicais de um Pestana que fantasiava ver sua improvável obra “encadernada entre Bach e Schumann”, denunciando que nem mesmo se tratava, para ele, de inserir-se, como indicaria o critério cronológico, na seqüência do compositor romântico, o mais recente dentre os retratados em sua galeria de imortais.

No mesmo movimento, justamente esse amor pela glória e pela eternidade de seus mitos musicais gerava a aversão às condições mundanas, a náusea ante a fugacidade das exigências do mercado musical que o requisitava incessantemente. Para Pestana, que de certas descrições resultava um tipo quase caricatural, a música, a “verdadeira” música, era praticamente uma linguagem celeste (“as estrelas pareciam-lhe outras tantas notas musicais fixadas no céu à espera de alguém que as fosse descolar”). Ele sonhava com sonatas, sinfonias e missas, mas, compositor diminuído e inferiorizado de polcas, via-se obrigado, além de tudo, a submetê-las aos nomes maliciosos ou politicamente oportunistas ditados pelo tino comercial do editor, títulos que o afastavam da universalidade celestial de seus mitos arrastando-o para o emaranhado infernal das circunstâncias, do apenas efêmero e trivial do seu cotidiano carioca.

1.2 A lacuna originária

A harmonização possível para esses dois mundos radicalmente dissonantes era, na verdade, o elo perdido da história embora figurasse igualmente na pequena galeria de Pestana. Era o único dos quadros pintado a óleo, o único, também, a não representar um mestre da música européia, mas um padre, “que lhe educara, que lhe ensinara latim e música e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana”. O conto ainda revela que o clérigo compusera alguns motetes, “era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias...”. Para um conhecedor da história da música brasileira, é clara a alusão, aqui, ao Padre José Maurício Nunes Garcia – principal compositor do chamado Barroco mineiro e, para o entendimento da nossa historiografia, o ponto inicial da chamada música erudita brasileira – religioso mulato que transitava entre modinhas e missas, do violão ao coro e orquestra, e que, curiosamente, teve um filho, médico, mas também importante autor de modinhas e lundus¹.

A referência a um personagem histórico híbrido (pai, mulato, “erudito” e “popular”) contribui para que o caráter equívoco da paternidade do protagonista exorbite os limites da textualidade e encontre o campo aberto da análise cultural. Afinal, como não relacionar esse vazio na origem, essa indeterminação genealógica do nosso personagem com a condição cultural do Brasil, país pós-colonial, fruto de miscigenação inevitável, carente de uma certificação cronológica capaz de indicar-lhe uma “família” e de assinalar-lhe a proveniência da herança? A filiação dúbia, obscura, velada ou dissimulada, o veto incontornável de declarar o pai, no caso do personagem machadiano, torna-lhe problemática a reputação. Da cultura brasileira retira o marco inicial que funda a narrativa historiográfica das continuidades e dos recortes periódicos consequenciais, condição epistemológica a que sempre nos adaptamos mal, como se aquela falta (genealógica) no passado tivesse sempre produzido entre nós uma indefinição essencial (ontológica) no presente e uma certa desorientação (teleológica) de perspectivas quanto ao futuro. A inacessibilidade da origem encon-

¹ A fim de uma análise mais aprofundada sobre este e outros aspectos, veja-se o excelente ensaio de José Miguel Wisnik citado anteriormente e referido, ao final, nas Referências Bibliográficas.

tra ainda na figura do padre um complicador extra, adquirindo um caráter indecível entre o sagrado e o profano, entre o simbólico e o biológico. Evidentemente a condição híbrida em que habita o padre, a transição encarnada entre o religioso e o mundano, é o logicamente impossível, repousa no absurdo, expressa o paradoxo. Sempre no terreno da lógica, o que seria então a ponte entre os dois mundos estanques de Pestana é também – e tragicamente – a própria correnteza que a faz desabar.

1.3 A música como metáfora da cultura

No conto de Machado, de um lado temos a rua, os saraus e as casas de baile, sempre imersos numa atmosfera de expansão e divertimento, espaços em que o corpo desponta no primeiro plano, estimulado pela música e pela dança. “Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda”, diz o narrador, descrevendo uma intervenção pianística de Pestana na festa de aniversário da viúva Camargo. Logo adiante, saindo da habitação da viúva, enfasiado com o assédio dos convidados e contrariado com a demanda pela execução de sua polca, Pestana é surpreendido com a onipresença da sua própria composição durante o retorno à casa:

Rua afora, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem; só afrouxou, depois que dobrou a esquina da Rua Formosa. Mas aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva. De uma casa modesta, à direita, a poucos metros de distância, saíam as notas da composição do dia, sopradas em clarineta. Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrear caminho, mas dispôs-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile. As notas foram-se perdendo, ao longe, e o nosso homem entrou na Rua do Aterrado, onde morava. Já perto de casa viu vir dos homens: um deles, passando rentezinho com o Pestana, começou a assobiar a mesma polca, rijamente, com brio, e o outro pegou a tempo na música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto o autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa.

Em casa, respirou.

Justamente a casa do músico parecia ser o oposto de todo esse ambiente festivo e informal (“Casa velha, escada velha, um preto velho que o servia...”). Já falamos da sala dos retratos, o recinto da casa onde se encontrava o piano, instrumento que, ali, não despertava dança alguma, mas ancorava o sofrimento do frustrado compositor na sua inglória luta contra o bloqueio da expressão. Na sala dos retratos, a música não vibrava no corpo, emanava dos livros de partituras; não era um entretenimento coletivo, mas provinha do esforço individual. Na casa de Pestana, a música requeria destreza na execução, mas acima de tudo, exigia a concentração da escuta e impunha o silêncio da contemplação.

O contraste, contudo, não é configurado somente pelo repertório. São atitudes e comportamentos gerais radicalmente diversos. Se, num extremo, temos a rua, o entretenimento e a oralidade, no outro, está o mundo dos livros; ou seja, o *cotidiano* versus a *biblioteca*. Sim, a chamada música de concerto ocidental européia tem vários pontos em comum com a cultura literária, entre eles o suporte da escrita e a conseqüente discursividade de tipo lógico – encadeamento seqüencial e ordenado de idéias (ou motivos musicais), exposto à compreensão de um leitor (e/ou ouvinte). Quanto a esse aspecto, algumas diferenças notáveis se fazem presentes nas polcas de Pestana, que, a esse ponto, podem ser entendidas como metonímia da música urbana do país. Embora no momento histórico retratado pelo conto, as polcas ainda encontrassem na partitura o seu meio de difusão (função que seria posteriormente assumida pelo rádio e pelo fonograma²), a própria dinâmica do mercado musical já impunha, certamente, uma transmissão oral ou “de ouvido”, não tão mediada pelo papel, de modo que apenas a impressão da música não bastava para emprestar à polca o caráter de obra completa e imperfeível que caracteriza o repertório erudito. Além disso, a recepção das polcas é marcada pelo consumo imediato, pelo uso passageiro que fala ao corpo e tende a se esgotar na dança. Sintoma disso é o caráter ocasional da composição evidenciado pelos títulos que captam a oportunidade do momento: a última “deixa” da política, uma expressão da moda ou uma provocação aos costumes. Nada de abstrações ou de expressões poéticas. O tempo veloz do mercado, como não podia deixar de ser e como bem demonstram os contratos de Pestana, dita o trabalho composicional e a produtividade do compositor.

Diversamente, a música com que sonha o nosso personagem parece contar com um circuito de comercialização bem mais restrito. Vinculada a uma tradição estética e aos prazeres de um intelecto capaz de apreciar o desenvolvimento temático, a articulação formal, o desenho melódico e o encadeamento harmônico, a música de concerto se restringia aos teatros, com ingressos provavelmente caros, pelo que se deduz do comportamento de Pestana que “pedia *uma entrada de graça*, sempre que havia alguma boa ópera ou concerto de artista”. Em outros termos, a história de Pestana evidencia que a música de concerto não dispunha de um sistema articulado de autores, obras e público, garantindo-lhe fôlego próprio e inserção social. As próprias ambições do nosso músico quanto aos seus projetos sérios de composição apontam para um rumo idealizado, bem diferente do de suas polcas: Pestana quer compor uma “página”, sonha em ver o seu trabalho “encadernado”, resguardado pelo livro do desgaste do mero consumo desatento e do uso descartável. Não quer apenas fazer “a composição do dia”, mas, alienado da lógica do sistema de produção que moldava o mercado musical do seu tempo, anseia a posteridade, a glória futura.

Creio já ter o bastante para prosseguir o percurso. Machado de Assis, em *Um homem célebre*, metaforizou em música algumas das grandes questões da cultura brasileira. Diferença, identidade, memória, origem, tradição – termos fortes para o discurso da nação

² Cf. Carlos SANDRONI, Adeus à MPB, p. 27.

– marcaram presença no conto envolvidos por uma névoa de negatividade, de falta, uma espécie de ausência primordial. Mas se engana quem atenta apenas para esse bordão, esquecendo-se de ouvir o contraponto que desfaz o monocórdio. Fundamental é perceber a imensa produtividade musical de Pestana que, mesmo desdenhada, continua a fazer brotar as polcas, alegre e incessantemente. Incapaz de prosseguir a tradição europeia, a genialidade de Pestana é, contudo, virtuosa em transformá-la vigorosamente pela diferença, em *suplementá-la*. E é nesse diálogo tenso, porém frutífero, que Machado suspende a sua trama. O fim do conto não corresponde a uma cadência conclusiva, não nos conduz a nenhum ponto seguro, não utiliza nenhum acorde consonante. Na véspera da morte, solicitado pelo editor, Pestana responde positivamente à encomenda de uma nova polca com uma pilhéria, a *única que disse em toda a vida*, sinal possível de uma resignação, enfim, diante das contínuas frustrações e do incômodo que lhe caracterizou a existência³. Conformidade, portanto, que deixa em aberto o conflito, a separação de dois tempos, de dois mundos, de duas tradições culturais.

O problema que nos interessa passa, então, a ser formulado nesses termos: que respostas se produzem no Brasil às questões originárias tocadas pelo conto de Machado? Identificada a dificuldade em lidar com a herança, o que fazer dela? A música continua a ser uma metáfora válida para pensar a cultura brasileira? Como, em que medida e por quê? Analisemos duas grandes alternativas que as vanguardas intelectuais e artísticas brasileiras do século XX sistematizaram em programas, antes de passarmos, como conclusão deste texto, ao cenário contemporâneo com a crise das noções de vanguarda, de arte e de liderança intelectual que o caracteriza.

2. A resposta modernista

Começo pelo Modernismo, movimento que no campo específico da música não tardou muito para traduzir-se no chamado Nacionalismo Musical. Mário de Andrade, sua principal referência, em numerosos escritos atuou sempre na perspectiva de entender e trabalhar com a diferença, com a especificidade musical brasileira. É importante, contudo, esclarecer que esse entendimento da diferença no Modernismo/Nacionalismo era inseparável de uma sua *objetivação* em registros sonoros e principalmente gráficos. Uma vez *localizada* como traço marcante de identidade, uma vez *classificada, documentada*, enfim, *representada*, a diferença constituía base para aproveitamento e reelaboração eruditas; um papel de matéria-prima, portanto, em que era valorizada mais como um potencial expressivo à espera de lapidação do que como um produto cultural auto-suficiente.

Fruto dessa concepção é o célebre *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928, obra em que Mário de Andrade introduz uma série de fragmentos musicais – analisados do ponto de vista rítmico, melódico e instrumental – e elabora uma espécie de guia para compositores eruditos no qual expõe as bases para a constituição progressiva de uma técnica composicional brasileira fundada na observação dos procedimentos populares. A aposta do autor era inse-

³O desconforto do protagonista é, de resto, cifrado no seu próprio nome. Os que tocam violão sabem que o termo pestana indica uma especial posição do indicador esquerdo bastante difícil e, pelo menos a princípio, bem dolorida. Posição incômoda, enfim, que, porém, é inevitável até para tocar as músicas mais simples.

rir a brasilidade no código genético da obra culta, no seu próprio processo técnico de elaboração, de modo a evitar o impasse do exotismo que comprometera as expressões proto-nacionalistas do nosso Romantismo musical. Ali, o colorido sonoro nativo se destacava, paradoxalmente, como elemento alienígena numa composição que por todos os lados provinha da tradição européia. Vacinado pelo duvidoso resultado artístico daqueles experimentos musicais, Mário de Andrade inclui no *Ensaio* um esboço de projeto estético de nacionalização da música artística (erudita) que evoluiria em três fases, partindo exatamente da utilização ostensiva de ritmos e melodias folclóricas/populares (tese nacional), passando pelo amadurecimento composicional dessa utilização (sentimento nacional) até chegar ao ponto em que tanto os materiais quanto a técnica de composição refletissem naturalmente, sem necessidade de afirmação voluntariosa, a brasilidade (inconsciência nacional).

Essas coordenadas estéticas perseguem o ideal modernista de aproximação das culturas popular e erudita com o estabelecimento de uma música nacional; em outras palavras, implicam uma espécie de síntese harmonizadora, fundada na idéia de nação e seus atributos, para o conflito entre a herança da tradição européia e a diferença radical da conformação musical brasileira. O drama de Pestana encontra, assim, em Mário de Andrade uma solução que passa tanto pela *liberação do ouvido* para os sons do campo e da cidade – com a conseqüente aceitação do seu encanto e de sua presumida rudez e aspereza – quanto pelo *adestramento da mão* nos modelos musicais europeus que permitisse o amadurecimento posterior de uma técnica de composição própria, também nacional, capaz de suprir as “falhas” da “inocência” folclórico-popular. Se não era o caso de concordar com Pestana no seu sonho europeizante, isto é, na recusa em identificar-se com o seu contexto espacial e temporal, tampouco se tratava de acompanhá-lo na resignação final, no abandono puro e simples de uma grande energia criadora à trivialidade de uma simples polca. O Brasil teria potencial para produções de maior fôlego e interesse desde que levasse a cabo a tarefa a que estava destinado, a de dominar (ou domesticar, valendo-me aqui da etimologia comum, *domus* = casa) a diferença que despontava dentro de si, fazendo dela um uso que lhe consentisse, para além do mero exotismo, *acrescentar* algo novo à tradição européia, *complementá-la*. Se o domínio da diferença dependia daquilo que se falou acima, ou seja, de sua *localização* e *objetivação*, torná-la um impulso criador que renovasse o sentido da herança, já isso exigia um *método*, um caminho que, na perspectiva andradeana, poderia ser percorrido apenas se iluminado pela própria idéia de nação. Ilustra bem toda essa estratégia programática do Nacionalismo Musical a seguinte passagem de Francisco Mignone, um dos mais destacados compositores eruditos brasileiros e, talvez, o discípulo dileto de Mário de Andrade:

Tenho pesquisado muito porque sempre me dou uma porção de problemas técnicos por resolver (...) Por exemplo: faço uma “Valsa de esquina” em três partes e pesquiso a possibilidade de ir acrescentando contra-

pontisticamente as melodias das partes. Será essa uma pesquisa legítima? Não! Não passa de um treinamento técnico, útil mas ineficaz, porque não atinge a essência do problema “valsa brasileira”. (...) Mas preciso esclarecer bem o que quer dizer pesquisar sobre problemas essenciais. Eis um: *a expressividade psicológica da música brasileira*. Todos têm fracassado nesta pesquisa, caindo a maioria na quadratura da modinha. Só mesmo o Villa-Lobos nas Serestas (algumas) e o Guarnieri em algumas canções conseguiram alguma coisa. O que fazer? Estudar o populário e esses autores. (...) Deve-se estudar tudo e aproveitar de todos. Bem. Percebidos os elementos psicologicamente expressivos da atual música brasileira, então pesquisar como desenvolvê-los. *Pegar nos elementos da modinha e fugir sistematicamente da forma canção, da forma toada, de qualquer espécie de quadratura, atacando sistematicamente o processo da melodia infinita.*⁴

Como se vê, sobretudo pela referência ao processo wagneriano da melodia infinita, o papel que cabe à tradição europeia no estabelecimento de uma música nacional é o de contribuir tecnicamente para alargar e enriquecer aquilo que na manifestação popular tenderia a se cristalizar em formas rígidas (canção, toada, modinha, valsa), tidas como de limitado rendimento estético. No caminho inverso, é exatamente o “populário” que pode garantir ao Brasil um atalho diante da impossibilidade de continuar a trilha europeia e, pela via da originalidade, a formação de uma escola de composição digna de reconhecimento estrangeiro por oferecer ao conjunto da música universal um elemento que lhe falta. Comprometidos com um entendimento histórico no qual a música ocidental resultava da manifestação característica e expressiva das diferentes raças ou nacionalidades⁵, para Mário de Andrade e seus seguidores o que se impunha era a necessidade de introduzir a voz brasileira no coro das nações, fazê-la ressoar com a marca incontestável de uma forte identidade, ainda que, para tanto, fosse necessário afiná-la pelo dia-pasão modelado em séculos de prática musical no Ocidente.

Não sendo o caso de examinar em detalhes o Nacionalismo Musical, limito-me a apontar alguns dos nós que ajudaram a determinar o seu esgotamento. Como se sabe, os nacionalismos são narrativas que pressupõem o estabelecimento de uma origem forte e segura, um ponto inicial a partir do qual se pode afirmar a identidade e determinar a essência da nação. Como outras manifestações simbólicas – e talvez de modo particularmente poderoso, por falar alto aos afetos e atingir o sujeito no seu corpo, naquilo que lhe é mais íntimo e próprio – a música funciona como um elemento de coesão em torno da idéia de cultura nacional, ativando a sensação de pertencimento à coletividade, em que se apóia a ideologia da nação. Por outro lado, na via de mão dupla que caracteriza o exercício dessa função pedagógica, pode lhe ser exigido um certificado de origem, uma etiqueta de controle – a palavra *brasileira*, que nos acostumamos a associar ao termo música. E foi nessa tarefa de representar o que seria o *brasileiro* da música, posteriormente alçada

⁴ Francisco MIGNONE, *A parte do anjo*, p. 41-42. (Grifo nosso).

⁵ Essa idéia é presente em vários dos escritos de Mário de Andrade sobre a música, mas pode ser facilmente encontrada ao longo da sua *Pequena História da Música*.

a um dever quase institucional de avaliar e julgar o grau de nacionalização de uma manifestação cultural, nessa tarefa extraviou-se o projeto estético nacionalista.

Mas não apenas aí: se na ânsia de preencher a lacuna genealógica, o Nacionalismo Musical procurou aprisionar aquela diferença que simplesmente brotava, sem quê nem para quê, das mãos de Pestana, e se buscou dar forma e conteúdo àquilo que o personagem machadiano podia apenas expressar, mas não representar – por ser mesmo irrepresentável –, o projeto guiado por Mário de Andrade costurou suas propostas ancorado em contradições. De um lado, num gesto ambivalente de valorização do próprio e idealização do alheio, não superou o complexo de inferioridade – que vitimara o protagonista de *Um homem célebre* – em relação à cultura européia, tomando-a sempre como o parâmetro de comparação, como um farol que sinalizava as etapas a serem vencidas pela produção musical brasileira; de outro, a representação do nacional apontava, como era de se esperar, para o apagamento das diferenças e a uniformização das vozes culturais do país, no estilo de uma harmonização musical clássica – produto da razão iluminista – em que as dissonâncias existem para conduzir ao acorde perfeito, claro, puro e livre de ambigüidades. É o próprio Mário quem o afirma numa de suas cartas ao poeta Carlos Drummond:

O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, céptico. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização.⁶

3. A resposta concretista

“Dos nossos modernistas, quem entendia de música era Mário, mas quem sabia das coisas, como sempre, era o Oswald”. A frase de Augusto de Campos, estampada em um dos artigos que compõem o seu volume *Música de Invenção*⁷, esclarece imediatamente a posição do autor – e do grupo de vanguarda a que pertencia – em relação à geração de intelectuais que o antecedeu. Os poetas concretos, mesmo sem a pretensão explícita de liderar um projeto global para a arte brasileira, atuaram como referência incontestada junto a uma parte expressiva do meio musical do país, aí incluídos os seus agentes eruditos e populares. Radicalizando a antropofagia de Oswald de Andrade, transformaram-na em instrumento subversor da profissão de fé nacionalista que, no campo musical “erudito”, significara aversão a qualquer obra não calcada em elementos reconhecidamente nativos ou, pelo menos, nacionalizados, bem como rejeição de técnicas composicionais ditas estrangeiras (a exemplo do dodecafonismo), e que repercutira também na “música

⁶ Carlos Drummond de ANDRADE, *Carlos e Mário*, p. 70.

⁷ Augusto de CAMPOS, *Música de Invenção*, p. 73.

popular” como resistência a gêneros não brasileiros e à utilização de certos instrumentos, como a guitarra elétrica, estranhos à sua tradição.

Em linhas gerais, o concretismo tentou um golpe final na idéia do inexorável atraso brasileiro nas artes, reivindicando a possibilidade de um movimento de vanguarda, com vocação universalizante, nascer e ter vigência cultural mesmo num país como o Brasil, subdesenvolvido e periférico. Afinados desde o início com as novas teorias que, na Europa, agiam de forma contundente na desconstrução do edifício metafísico, os Campos promoveram uma releitura da historiografia literária brasileira rejeitando a idéia de evolução cronológica ancorada no desenvolvimento social (veja-se toda a celeuma em torno do Barroco “seqüestrado” pela historiografia literária) e apostando numa desvinculação, ainda que relativa, entre as dimensões estética e econômica. A arte brasileira podia ser até mais criativa do que a européia em virtude do descompromisso com o peso da tradição e da distância em relação aos grandes centros, tudo isso sem depender de correr atrás de um eventual prejuízo ou de um suposto atraso. Livre do dever filológico e da institucionalização excessiva das artes, o olhar da margem seria naturalmente mais propositivo, mais aberto para experimentações, mais capaz de inovações estéticas, desde que assumisse definitivamente a própria marginalidade e diferença. E aí se colocava a tarefa – quase o destino – do país, especialmente de suas vanguardas artísticas: repensar o *nacionalismo*

como movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como acomodação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova idéia de tradição (antitradição), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso.⁸

Assim, se a receita concretista para os males do nosso Pestana passava pela assunção imediata da diferença inerente à situação brasileira, a mudança de perspectiva permitia considerar a nossa cultura como uma possibilidade legítima desde o seu início, independente de qualquer elaboração gradual. Não haveria motivo para cultivar complexos de inferioridade, lamentar lacunas originárias ou basear-se em modelos culturais consagrados. Ao contrário, a falta na origem teria, sim, um potencial produtivo, pois dela naturalmente derivava uma ampla liberdade na manipulação da herança cultural. Aparentemente, Pestana estaria liberto das suas aflições se compreendesse que não precisava mais disputar com fantasmas nem tinha de suportar sobre os ombros o peso da tradição estranha. Tampouco devia, necessariamente, envergonhar-se da polca ou abdicar da fruição dos clássicos: situado num ponto em certo sentido privilegiado

⁸Haroldo de CAMPOS, *Metalinguagem e outras metas*, p. 237.

do espaço, ele poderia gozar os frutos de uma intervenção livre sobre o amplo panorama cultural que o circundava – desde que, como veremos, apontasse sempre na direção do novo.

Haroldo de Campos, em entrevista também publicada em *Metalinguagem e outras metas*, renova, exatamente nesse sentido, a utilização da música como metáfora da cultura brasileira. Diz o poeta: “minha relação com a tradição é antes *musical* do que *mu-seológica*” (note-se que museu e música provêm do mesmo étimo: as Musas, filhas de *Mnemosine*, a Memória). A frase quer evidenciar não só a impossibilidade de, no Brasil, perseguir-se a ordenação cronológica e periodizante resguardada na perspectiva do *museu*, mas, fundamentalmente, busca instaurar uma memória apoiada na *música*, na característica que lhe é peculiar de qualquer som (ponto) poder receber uma harmonização que lhe altere o sentido, e qualquer tema (linha) poder ser justaposto a outro que lhe sirva de contraponto, tudo dentro de uma dimensão temporal pela própria música estabelecida, insubmissa aos ditames epistemológicos. É na capacidade intrínseca que a música tem de absorver e desdobrar uma multiplicidade de vozes, é na sua potencial polifonia, que Haroldo de Campos enxerga a produtividade da metáfora: sendo infrutífero qualquer esforço nacional de adaptação a uma trajetória cuja origem e densidade, em última análise, não nos dizem respeito, resulta que devemos assumir a subversão possibilitada pela nossa própria diferença e aproveitar as oportunidades do distanciamento natural em relação aos diversos centrismos para oferecermos o contraponto à monodia do Ocidente.

Essa imagem da música como libertação, um tanto nietzscheana – de resto ambientada num característico tom de manifesto – serviu aos concretistas não só como instrumento de leitura da realidade cultural brasileira, mas também como parâmetro de primeira grandeza para a composição poética, sempre na perspectiva – bem sucedida ou não – de um alargamento das fronteiras discursivas, varando os limites de um *logos* linear para abarcar, entre outras possibilidades, um *melos* descomprometido com a representação e com a referencialidade. Assim, se já o Mário rapsodo, de *Macunaíma*, servira, entre os concretos, como antídoto ao Mário pedagogo, do *Ensaio sobre a música brasileira*, também em campo especificamente poético é possível enxergar na teoria do verso polifônico empregada na *Paulicéia Desvairada*, totalmente ancorada num raciocínio musical, algo como um breve prelúdio doméstico da já clássica insatisfação concretista com a organização sintática tradicional do poema em versos.

Mas, na visão vanguardista, essa música, que, enquanto metáfora, revelara-se tão fértil, precisava, ela mesma, como simples manifestação artística no Brasil, de um arejamento modernizante. A vida musical no país deveria passar por um *aggiornamento* que a tornasse ao menos ciente da experimentação de ponta que ocorria nos países centrais. A produção de nossos compositores inicialmente “bloqueada” pelos preconceitos nacionalistas no que deveria ser seu projeto estético “natural”, ligado à desautomatização e à ampliação da sensibilidade, padecia, na contemporaneidade, dos efei-

tos da massificação do entretenimento que era incapaz de absorver a experimentação da “nova música”. Na lógica da antropofagia, a essa altura já dando evidentes mostras de insuficiência, tratava-se de saber: como *devorar* o alheio? Como tornar a *diferença* produtiva, se permanecíamos, por força de uma indústria cultural de baixo nível, na total ignorância do *outro* e de sua produção contemporânea? A pergunta é latente nas páginas de *Música de invenção*, o livro de Augusto de Campos que reuniu vários de seus artigos de crítica musical, todos unânimes em condenar o sumiço da chamada música contemporânea dos catálogos de nossas gravadoras, das estantes das lojas e, por conseqüência, dos ouvidos dos brasileiros.

Já como demonstra no título, o autor se mantém fiel à classificação de Ezra Pound que divide os artistas em inventores, mestres e diluidores, confiando aos primeiros a missão de levar adiante a evolução estética na batalha incessante pela quebra de códigos e contra os hábitos cristalizados de fruição das obras-de-arte. Exatamente a fidelidade, não só aos critérios poundianos, mas à própria concepção esteticista da arte, marca, porém, os limites da interpretação que os poetas concretos produziram sobre a cultura brasileira, inclusive a sua tentativa de superar o característico fosso entre o erudito e o popular. O olhar sincrônico, a relação “musical” com a tradição, a quebra das barreiras disciplinares, a revisão do cânone, a voracidade antropofágica por traduzir as mais diferentes tradições culturais, a própria liberdade que os concretos anteviram para o artista brasileiro – tudo isso pareceu valer *até* e *para* a fixação das próprias idéias como crivo de julgamento estético e norma de conduta artística. Verdadeiro gargalo que travou o ímpeto de sua crítica renovadora, o esteticismo dos Campos, a despeito das críticas ao traçado linear e ao “cânone prestigiado e glorioso”, não só tendeu a restabelecer uma linha no passado, baseada no trabalho dos “inventores” de todas as épocas, como, analogamente, avistou no futuro apenas o cordão daqueles que trilhariam a estrada revolucionária da vanguarda. No campo musical “erudito”, superariam esse funil apenas os heróicos representantes da chamada música contemporânea; no terreno “popular”, apenas os compositores que propunham um trabalho “criativo” e “inovador” com o texto poético. É essa lógica, sempre bastante discutível, que permite a Augusto de Campos, em *O balanço da bossa e outras bossas*, avaliar Chico Buarque como apenas um “mestre”, inferior ao “inventor” Caetano Veloso e mais acanhado do que o “surpreendente” Paulinho da Viola de *Sinal Fechado*. Simples opiniões, talvez – e, como tais, legítimas –, mas que deixam clara a rigidez de critérios, a atenção excludente aos aspectos – sempre um tanto subjetivos – da originalidade e da inovação, além do indisfarçável autoritarismo para ditar o que seria a evolução das linguagens artísticas.

4. Cenários contemporâneos

É justamente na insuficiência da estética como instrumento para a interpretação da trajetória da arte no Brasil – seja devido às nossas peculiaridades, seja em razão do próprio contexto cultural contemporâneo – que se pode avaliar um texto de Silviano Santiago

que leva o sugestivo subtítulo de *Cultura versus Arte*. Articulando questões que mobilizaram o conjunto da sociedade brasileira ao final da ditadura militar, o crítico enquadra o triênio 1979-1981 como o período que, entre nós, marcou a “transição do século XX para o seu fim”. A virada refere-se, principalmente, ao esgotamento dos instrumentos “modernos” de leitura e interferência na realidade cultural, todos comprometidos de alguma forma com o ideário marxista. Do ponto de vista político, o triênio assinala o término da coesão das esquerdas na resistência a uma ditadura agonizante; do ponto de vista artístico-cultural, perdia força a matriz literária e sociológica da reflexão crítica, em benefício de uma linha antropológica e culturalista com a conseqüente quebra, no tratamento dado ao objeto artístico, da hierarquia entre o *erudito* e o *popular*. É nesse cenário que reencontramos a música – agora inevitavelmente acompanhada dos adjetivos *popular* e *brasileira* – como um elemento fundamental para a interpretação do país, despontando principalmente como um veículo da autonomia cultural das várias *diferenças* brasileiras, quase um campo simbólico de democratização radical.

Até aqui, pudemos ver que no jogo em que o Machado de Assis de *Um homem célebre* embaralhou e distribuiu as cartas, os lances de modernistas e concretistas foram autênticas tentativas de fechar a partida. Embora divergindo no conteúdo, coincidiam na formulação sistemática. Com Mário de Andrade, notamos que a diferença brasileira só podia se expressar através da construção da unidade da nação; esta era o instrumento para dar concretude, representatividade à diferença que, de outro modo, não teria como se afirmar. Ali, a música metaforizava o projeto nacional buscando a originalidade e a dignidade universal ao representar a cultura com a fusão entre o próprio e o alheio, entre o característico e o estrangeiro. Com os Campos inverte-se o raciocínio e é a nação que só pode se expressar pela diferença que ela mesma é e sempre foi; sem admitir-se antes de tudo como tal não há nem como se pensar a nação. A música metaforiza, assim, a única memória possível de um Brasil que se assume como diferença e aponta para o livre jogo das relações numa dimensão temporal própria. Em ambos os casos, um projeto sistemático se delineia com a atribuição de um papel imprescindível de condução para as vanguardas. Para Pestana – o músico, o artista, o intelectual – é apresentada uma direção, um caminho (método, *metá + hodós*, através de um caminho) que o liberta das amarras da indecisão e que lhe aponta uma meta e uma razão de existência. Uma imagem verticalizada da cultura é formada, uma figura ascensional a traduz, uma pirâmide, por exemplo, cujo topo, a sua parte mais destacada e ponto final da construção, é reservado ao intelectual/artista.

Na aposta de Silviano Santiago, intelectual pós-moderno, essa imagem não mais satisfaz; encontra-se inviabilizada pelas diversas crises que sacudiram o mundo no século XX e que atingiram os alicerces da cultura ocidental moderna com as inevitáveis conseqüências no cenário brasileiro: crise dos estados nacionais, dos sistemas filosóficos, dos relatos historiográficos, crise do capitalis-

mo industrial e advento da globalização etc. Os setores da base da pirâmide já não aceitam e não se fazem mais representar por quem está no topo. Exigem e conquistam autonomia cultural e identidade social, demonstrando o seu próprio conhecimento da história e sua independência na interpretação da cultura. Interferem na nação sem se deixarem, *a priori*, representar por ela. Exigem, portanto, a “democratização *no* país e não apenas *do* país”, conforme a atenta observação de Silviano Santiago. Nesse contexto, a alternativa de um Pestana é um recuo estratégico: abdicar da vanguarda e, embora mantendo a tarefa crítica, desobrigar-se das formulações redutoras ou totalizantes. Num país que não pode mais ser compreendido unitariamente como diferença, mas como *diferenças* em tensão, restaria para Pestana, talvez, um caminho “de volta”, “regressivo”, na direção de um grupo de “origem”, para unir responsavelmente a sua voz ao coro dos companheiros na negociação permanente que, mais do que nunca, passa a caracterizar a nação.

O conjunto dessa mudança e o momento de sua emergência no Brasil são detectados por Santiago nas reações da nova intelectualidade brasileira, nos gestos metodológicos que – em virtude da insuficiência das leituras sociológicas e da análise da arte calcada nas *belles-lettres* – procuravam responder à avalanche das novas produções do mercado: a entrevista, a literatura marginal, a música popular. Essa última, e o autor a examina seguindo as coordenadas estabelecidas por José Miguel Wisnik, seria mesmo um fenômeno complexo, “o espaço ‘nobre’, onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições sócio-econômicas e culturais do país, dando-nos portanto o seu mais fiel retrato”.⁹ Ao mesmo tempo em que se constitui como reunião das vozes e das diferentes subjetividades da nação, a música popular expressaria, até na sua própria história – na passagem da condição socialmente diminuída que se viu em *Um homem célebre* à principal manifestação cultural do país –, um verdadeiro ideal democrático. Em seu âmbito, na horizontalidade que caracterizaria o seu modo de manifestação, a polifonia brasileira atingiria o mais alto grau.

Ao privilegiar a leitura cultural da música, Silviano Santiago acaba dando por superado o conflito que tanto atormentara Pestana e para o qual se prontificaram a dar soluções os modernistas e os concretistas. O embate entre a tradição musical herdada da Europa e o apelo da música urbana parece encontrar uma solução aparentemente simples, dada pelo próprio vigor cultural da “música popular brasileira”. Santiago, note-se, não vê a música da mesma forma que, no seu famoso ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, entendia a literatura: o músico não lhe parece dimensionado pelo amor ao modelo europeu e a necessidade da transgressão. O “entre-lugar” em que vive o escritor já teria encontrado, no campo musical, um nome: a música popular, templo próprio e seguro para a expressão do músico brasileiro. É o que se pode deduzir quando Silviano Santiago, fazendo suas as palavras de Wisnik e também tomando distância do eurocentrismo das teses adornianas sobre a música, afirma:

⁹ Silviano SANTIAGO, *Democratização no Brasil - 1979-1981* (Cultura versus Arte), p. 19.

No caso brasileiro, não há por que valorizar a música erudita já que não existe uma tradição sólida; não há por que rebaixar a música popular pelos motivos que José Miguel expõe e reproduzimos: 'a tradição da música popular [no Brasil], pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido'.¹⁰

No Brasil, a música e a musicalidade estariam historicamente muito mais ligadas ao uso interessado – aliadas a práticas religiosas, ao trabalho, à festa – do que ao propriamente “artístico”. A “formação” da música brasileira – e tanto Santiago quanto Wisnik se servem dos termos de análise de Antonio Candido em relação à literatura – estaria também atrelada à configuração de um sistema de produção e reprodução que reuniria autores, obras e público. Esse sistema no Brasil, tal como flagrado pelo conto de Machado, consolida-se com o desenvolvimento da moderna indústria cultural e irá aproveitar, logicamente, a força preexistente da tradição *popular*, marcando uma diferença profunda em relação ao sistema análogo que havia na Europa. O aspecto decisivo, contudo, é que, embora absorvida pela indústria cultural, a música popular entre nós não seria uma sua refém. Pelo contrário, essencialmente porosa, ela teria sempre incorporado e se deixado permear por inúmeras forças, da cultura não-letrada à poesia culta, sem se identificar definitivamente com nenhuma. Seu vigor residiria justamente aí, no fato de ser um espaço multidirecional de intensas trocas culturais, impossível de ser monopolizado por algum grupo ou tendência.

Passado já algum tempo tanto da redação do ensaio de Silviano Santiago quanto, principalmente, do período por ele tratado, há que se perguntar se os seus pressupostos continuam válidos para pensar a música e seu papel na cultura brasileira e no debate sobre a nação. Não me deterei, portanto, num aspecto que considero discutível, embora relativamente secundário: a desimportância excessiva com que é tratada a chamada música “erudita” no texto efetivamente não faz jus sequer ao papel que esta também desempenha no vasto e tão valorizado campo da música “popular”. Aliás, a própria terminologia “erudito” e “popular” parece estar muito engessada para expressar a realidade musical do país, sobretudo se considerarmos o conjunto das interpretações históricas que este ensaio procurou abordar.

Com olhos e ouvidos voltados para a atualidade, no entanto, prefiro indagar se continua a existir, com o nome de “música popular”, o espaço democrático em que a nação se discute e em que

¹⁰ Idem, p. 19.

os vários setores sociais se exprimem. Tendo a acreditar que não, ou pelo menos que as mudanças ocorridas na sociedade brasileira nesses últimos anos imponham uma nova maneira de interpretar a relação da música com a cultura. Em primeiro lugar, aqueles setores que reivindicaram autonomia cultural e que, conforme indicado por Silviano Santiago, exigiram a democratização *no* país, passaram a não mais se sentir representados – se é que alguma vez se sentiram – pela sigla MPB, isto é, pela dimensão nacional que lhe é inerente devido à presença dos adjetivos *popular* e *brasileira*. O texto de Santiago dá a entender que eles encontravam no caldeirão comum da MPB um modo de vibrar a própria voz e de fazê-la ouvir no debate nacional. O passar dos anos pode ter mostrado exatamente um processo inverso: a crescente impossibilidade de representação dos grupos mantidos na periferia, que, ao começarem a se manifestar efetivamente num nível comercial, alargaram tanto o espectro da MPB que inviabilizaram a sua eficácia como sigla unificadora. O tema é realmente complexo e uma análise exaustiva escaparia, e muito, aos limites deste texto. A esse ponto, recomendo vivamente a leitura de um artigo do pesquisador Carlos Sandroni, curiosamente intitulado *Adeus à MPB*, que dá conta do esgotamento dessa tarefa de “tradução cultural” que caracterizou boa parte da história da música popular brasileira; uma tradução que, afirma esse autor, se fundava no *recalcamento* de uma série de práticas folclóricas e materiais musicais típicos de grupos sociais marginalizados, ao contrário, portanto, de veicular-lhes efetivamente a voz, como afirmara Santiago.

Mas não é somente pelo rompimento da barreira que separava o popular do folclórico que a esgarçada do caráter representativo e nacionalizante da MPB se intensificou. Num outro movimento, é pertinente apontar as transformações da vida urbana no Brasil que vêm minando as condições que favoreciam exatamente o diálogo e as trocas culturais características da MPB. Falo especificamente da crescente criminalidade nas cidades, da perda assustadora do espaço público urbano – das ruas e das praças – cada vez mais preterido por uma população amedrontada, alienada e, em parte, exclusivamente preocupada em manter incólumes os seus restritos ambientes privados. O velho abismo social brasileiro ganha aqui um contorno de separação cultural que vai muito além do parâmetro econômico, medido pelo acesso aos bens de consumo. É que ao perder-se a rua, perde-se a experiência compartilhada que gera a cidadania, perde-se o espaço do diálogo e da mediação.

A música popular brasileira, o que se entende com essa expressão, sempre foi um fenômeno de rua, de praças, de praias, de bares, de festas, de casas abertas. De lugares não excludentes, essencialmente democráticos, inspiradores até de uma certa noção de povo. Ameaçados esses espaços nas grandes cidades brasileiras, recrudescer a própria divisão social e cultural no país, num círculo vicioso cujos reflexos musicais são evidentes. Não é à toa que um compositor como Chico Buarque se queixe da “proliferação de *revivals*, de coletâneas, de *best of*, [do] anseio do público pelo velho, pelos *standards*”, para logo em seguida perguntar: “seriam sinais de

fim de linha da canção como modo de expressão?” É claro que essa tendência pode ser universal e não faltarão os que a expliquem por uma lógica estritamente musical. Isso, todavia, não impede que analisemos os vários fatores locais que dão uma tonalidade tipicamente brasileira ao processo.

Insisto: os atores sociais, que ao menos teoricamente se sentiam incluídos no grande processo tradutório da MPB, passaram a recusar toda e qualquer forma de representação e pulverizaram o antigo conjunto unitário. É dessa forma que se pode entender um fenômeno como o do grupo de *rap* Racionais MC's cujos integrantes narram, como protagonistas da realidade, o filme de horrores da exclusão socioeconômica, da violência policial e de todo o conjunto do descalabro brasileiro. Com o crescente grau de marginalização das nossas periferias urbanas, é inconcebível a possibilidade de que o relato da tragédia, para os que a vivem, seja recitado pela voz de um outro, ainda que seja a de um artista embalado de solidariedade e boas intenções. Não basta o texto, o conteúdo da mensagem. Para eles, é preciso que a voz do canto seja própria, marcada, reconhecível e legitimada pelo sotaque, pela inflexão e pelo timbre. A música que resulta desse processo não se pretende “brasileira” e tampouco é “popular” num sentido generalizante.

É sintomático que até mesmo um nome considerado quase unânime como Caetano Veloso, ao enveredar pelos caminhos do *rap* por ocasião da sua famosa *Haiti*, tenha inicialmente sofrido uma série de resistências e contestações por parte de grupos que definitivamente não aceitavam intromissões em seu território. Implícâncias de gueto? Talvez sim, mas apenas em parte. Penso que seja esse um exemplo de que está atualmente em questão o sentido de uma das expressões culturais, a música popular, em que o Brasil se acostumou a acreditar, desde o tempo de Machado de Assis, como um elemento decisivo para a construção de sua unidade e de sua identidade nacional. Se, de um lado, é indiscutível que a música continuará a ser uma força cultural de primeira grandeza entre nós – e o caso do *rap* apenas o confirma –, de outro, há sinais que indicam, ao menos, que uma etiqueta unificadora já não consegue mais se impor sobre o conjunto das vozes *no país*.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- _____. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *Poesias Completas*. 3ª ed. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos e Mário: Correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Tê-Vi, 2002.

- ASSIS, J. M. Machado de. Um homem célebre. In: _____.
Obra completa. 8ª impressão. Organização de Afrânio
Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, v. II. p.
497-504.
- BHABHA, Homi K. *Nazione e narrazione*. Tradução de
Antonio Perri. Roma: Meltemi, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São
Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São
Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*, autocrítica de um
cinquentenário. São Paulo: Mangione, 1957.
- SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil –
1979/1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul
et al. *Declínio da arte / Ascensão da cultura*. Florianópolis:
ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998. p. 11-23.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE,
Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José
(org.). *Decantando a República*: inventário histórico e
político da canção popular moderna brasileira. Rio de
Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu
Abramo, 2004. v. 1, p. 23-35.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha,
2004.