

Quadrilogia filosofia da música

Volume IV

Música popular

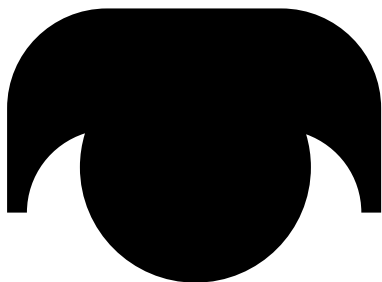
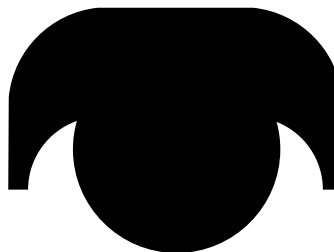
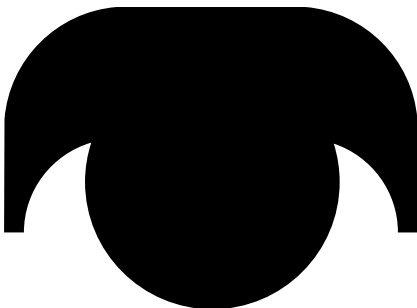
Eduardo L. A. Rodrigues
Wesley F. R. de Sousa
Luís Filipe de Lima Andrade
(Orgs.)

Quadrilogia filosofia da música

Volume IV

Música popular

Eduardo L. A. Rodrigues
Wesley F. R. de Sousa
Luís Filipe de Lima Andrade
(Orgs.)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Alessandro Fernandes Moreira

Vice-Reitor: Alamanda Kfoury Pereira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Chefe: Leonardo de Melo Ribeiro

Subchefe: Tadeu Mazzola Verza

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Coordenador: Ernesto Perini Frizzera da Mota Santos

Subcoordenador: Rogério Antônio Lopes

EDITORIA PPGFIL-UFMG

Tadeu M. Verza

André J. Abath

Abílio A. Rodrigues Filho

Henrique B. Barreto

CONSELHO EDITORIAL

Daniel Pucciarelli

Miriam Campolina Diniz Peixoto

Rogério Antônio Lopes

Verlaine Freitas

CONSELHO CIENTÍFICO

Alessandro Pinzani (UFSC)

Anderson Bogéa da Silva (UFPR)

André Leclerc (UNB)

André Nascimento Pontes (UFAM)

Antônio Jorge Gomes Bento (Universidade da Beira Interior)
Beatriz Cecilia Bossi López (UCM)
Catarina Belo (Universidade Americana no Cairo)
Gisele Amaral dos Santos (UFRN)
Jacques Poulain (Université Paris VIII)
José Leonardo Annunziato Ruivo (UEMA)
Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)
Marcus Sacrini Ayres Ferraz (USP)
Maria Aparecida Paiva Montenegro (UFCE)
Maurício Pagotto Marsola (UNIFESP)
Sara Juliana Pozzer da Silveira (UFMT)
Vinicius Berlendis de Figueiredo[†] (UFPR)

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

<https://www.editorappgfilufmg.com>

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627

FAFICH, sala 4047, 4º Piso

Pampulha, Belo Horizonte – MG.

CEP: 31270-901

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

Rodrigues, Eduardo L. A.; Sousa, Wesley F. R. de; Andrade, Luis Filipe de Lima (orgs.). Quadrilogia filosofia da música: música popular: volume IV / organização Eduardo L. A. Rodrigues, Wesley F. R. de Sousa, Luís Filipe de Lima Andrade – Belo Horizonte: PPGFIL-UFMG, 2026.

1 Recurso online (232 p.): pdf

ISBN: 978-65-02-03176-6

DOI: 10.5281/zenodo.20090322

1. Crítica musical. 2. Música – Estudo e ensino. 3. Música – Filosofia e estética. 4. Música Popular I. Título

CDD: 780.1

CDU: 1(43)

Elaborada por Eliete Marques da Silva – CRB-8/9380

Copyright © Os autores

Capa e projeto gráfico: Ami Comunicação & Design

Revisão e diagramação: Eduardo L. A. Rodrigues e Luís Filipe de Lima Andrade

Finalização: Tadeu M. Verza

]



Ed. PPGFIL-UFMG, 2026

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial da Editora PPGFIL-UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso da Editora PPGFIL-UFMG, disponíveis em: <https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

Sumário

Sobre a Quadrilogia filosofia da música	9
Apresentação: prelúdio para uma topologia da música popular Rafael Sellamano	11
Música popular nas pesquisas acadêmicas em música: algumas considerações sobre um campo de estudos Lia Tomás	35
Heitor Villa-Lobos e a série <i>Choros</i> (1920-1929): o popular nas mãos do mestre Wesley Sousa e Bernardo Martins	51
Uma introdução à filosofia do samba Lucas Lipka Pedron	93
<i>Araçá azul</i> como disco concretista-paulista Guilherme Granato	121
“Viva a sociedade alternativa”: rock e reacionarismo Isadora Almeida Rodrigues e Henrique Leão Coelho	153
Vestindo o canto: moda, música popular e axé na obra de Clara Nunes Marina Seif e Marlon de Souza Silva	211

Sobre a *Quadrilogia* filosofia da música

A coleção *Quadrilogia Filosofia da Música* nasce como um marco na produção filosófica nacional dedicada à música. Fruto da iniciativa dos doutorandos em Filosofia da UFMG Eduardo L. A. Rodrigues, Wesley F. R. de Sousa e Luís Filipe de Lima Andrade, esta coletânea de artigos surge em um momento emblemático: o lançamento da editora do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG. Com isso, busca-se suprir uma lacuna na bibliografia brasileira, que ainda conta com poucos títulos inteiramente dedicados à reflexão filosófica sobre a música.

O projeto foi concretizado com a colaboração de diversos pesquisadores pós-graduandos e Professores Doutores de instituições nacionais e internacionais, abrangendo diferentes perspectivas sobre a relação entre música e filosofia. Estruturada em quatro volumes, a coleção explora temáticas essenciais dentro desse campo de estudo:

- Volume 1: Beethoven e a Filosofia – Reflexões filosóficas sobre a obra e o legado do compositor alemão.
- Volume 2: Filosofia e História da Música – O diálogo entre pensamento filosófico e os processos históricos da música.
- Volume 3: Filosofia Crítica da Música – Abordagens críticas sobre a estética, a indústria e os impactos sociopolíticos da música.

- Volume 4: Música Popular – A filosofia da música em diálogo com expressões musicais populares e suas implicações culturais.

Os volumes dessa coleção serão publicados progressivamente, consolidando esta iniciativa como uma referência para estudiosos e interessados no campo da filosofia da música. Com esta coleção, reafirmamos o compromisso de ampliar os horizontes do debate acadêmico e incentivar novas investigações sobre a intersecção entre som e pensamento filosófico.

Apresentação: prelúdio para uma topologia da música popular

Rafael Sellamano¹

Não raramente, a delimitação do campo específico pertinente à música popular encontra uma determinação negativa, orientada pela distinção em relação àquilo que ela não é: não é música puramente étnica ou folclórica, ao mesmo tempo em que se distingue radicalmente da música erudita de matriz europeia. Positivamente, sua determinação invariavelmente se liga à emergência da cultura de massas. Dessa forma, gostaria de iniciar a apresentação desse volume abordando uma das mais importantes leituras realizadas sobre o estatuto da música popular na filosofia ocidental e que a liga, irremediavelmente, à indústria do entretenimento. Trata-se de *On Popular Music*, de Theodor Adorno, escrito com a assistência de George Simpson. O ensaio, publicado em 1941, aborda a situação da música popular norte-americana e até hoje chama a atenção por sua lucidez e por sua radicalidade. Vou me concentrar na primeira parte

¹ Doutor em Filosofia pela UFMG.

do ensaio, em que Adorno descreve o que é próprio ao material musical² na cultura de massas. Como não poderia ser diferente, Adorno parte de uma separação estanque entre o erudito e o popular. Uma separação que diz mais respeito aos modos de produção e recepção do que à qualidade técnica das composições: enquanto a *boa* música séria incorpora, crítica e mimeticamente, as contradições recaladas pelo contexto sócio-histórico em que tem origem, a música popular acolhe internamente a lógica da produção mercantil marcada pela padronização, pelo automatismo e pelo fetichismo. Dessa forma, a música popular, não importa que complexificação rítmica, melódica ou harmônica presente, reitera sempre um mesmo esquema. Nada de verdadeiramente novo pode surgir nesse horizonte: “Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso” (Adorno, 1986, p. 116). Qualquer inovação, seja ela técnica ou expressiva, tende a ser cooptada e manipulada em prol da sustentação do empreendimento comercial, num procedimento que visa não

2 “Como todo conceito dialético, também o de ‘material’ escapa à mera definição, não apenas por fazer parte de uma constelação de conceitos, na qual o sentido de cada um depende dos demais, mas principalmente por assumir, em seu próprio sentido, a historicidade que aponta em seu objeto [...]” (Almeida, 2007, p. 287-288). Em geral, o conceito de material se remete à totalidade dos meios de expressão musicais disponíveis, tais como harmonia, melodia e ritmo, e que se oferecem ao artista como possibilidades para a composição. O que é específico da posição adorniana é a consideração histórica inerente à disponibilidade e ao uso desses materiais musicais: “O material deixa de ser entendido como o conjunto dos meios de expressão para ser o resultado da consciência das possibilidades de expressão, tanto na criação quanto na audição de uma obra. Por isso, as ‘possibilidades’ são limitadas, já que a expressão dos meios é histórica, e não natural. A ideia de sedimentação histórica dá sentido não apenas ao material, mas ao próprio sentido” (Almeida, 2007, p. 292-293). Para Adorno, como veremos, padrões exteriores à composição determinam completamente a disposição interna do material na música popular, inviabilizando a possibilidade de uma expressão musical autêntica e inovadora.

apenas a padronização dos produtos, mas também dos gostos e dos hábitos de consumo:

*A estandardização estrutural busca reações estandardizadas. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal. Isso não tem nada a ver com simplicidade e complexidade. Na boa música séria, todo elemento musical, mesmo o mais simples, é “ele mesmo”; e, quanto mais altamente organizada é a obra, menor é a possibilidade de substituição entre os detalhes. No *hit*, entretanto, a estrutura subjacente à peça é abstrata, existindo independente do curso específico da música. Isso é básico para a ilusão de que certas harmonias complexas são mais inteligíveis na música popular do que essas mesmas harmonias na música séria. Pois o complicado na música popular nunca funciona como “ele mesmo”, mas só como um disfarce ou um embelezamento atrás do qual o esquema sempre pode ser percebido. (Adorno, 1986, p. 120)*

O esquema ou a “dimensão estrutural abstrata” que subjaz à música popular possui pelo menos dois níveis, um interno e outro externo, o segundo determinando o primeiro e o primeiro reiterando o segundo. Internamente, ela remete a um esquema rítmico e harmônico invariante, que apenas de forma aparente e fetichizada apresenta ar de inovação. Por exemplo: a síncope, na música popular, apresenta uma falsa subversão rítmica, uma vez que tem como base

um pulso invariante; ou os improvisos jazzísticos, cuja gama de possibilidades já foi exaurida pela estandardização rítmica e harmônica das composições³. Como deriva de um esquema que é exterior à própria composição, a música popular permite uma possibilidade infinita de intercambialidade ou substituição arbitrária dos elementos rítmicos, harmônicos e timbrísticos que a integram, conferindo ao arranjador papel muito mais determinante do que o do compositor: “O sentido musical não seria afetado se qualquer detalhe fosse tirado do contexto; o ouvinte pode suprir automaticamente a ‘estrutura’, na medida em que ela é, por si mesma, um mero automatismo musical” (Adorno, 1986, p. 118). Esse tipo de procedimento seria impensável no âmbito da boa música séria, em que as partes remetem virtualmente à totalidade da obra, uma vez que existem somente em função do todo composicional: “Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical” (Adorno, *ibidem*). Dessa forma,

3 “A síncope é o princípio rítmico [da música dançante tradicional]. Além de sua forma elementar (como a utiliza o ‘*cakewalk*’, percussor do jazz), ela ocorre em uma variedade de modificações que permanecem constantemente permeadas por essa mesma forma elementar. As modificações mais comuns são o deslocamento do ritmo básico por meio de supressões (*charleston*) ou ligaduras (*ragtime*); [...] Em todos esses tipos de síncope, que ocasionalmente em peças virtuosas geram uma complexidade extraordinária, a batida fundamental é rigorosamente mantida; ela é repetidamente marcada pelo bumbo da bateria” (Adorno, 2002, p. 470-471, tradução minha). “Improvisos – passagens em que é permitida a ação espontânea de indivíduos (*‘Swing it boys’*) – são confinados dentro das paredes do esquema harmônico e métrico. [...] Por isso restam poucas possibilidades para uma efetiva improvisação, devido à necessidade de apenas circunscrever melodicamente as mesmas funções harmônicas subjacentes. Como essas possibilidades foram rapidamente exauridas, logo ocorreu a estereotipagem de detalhes improvisadores. Assim, a estandardização da norma acresce, de um modo puramente técnico, a estandardização de seus próprios desvios: pseudo-indivduação” (Adorno, 1986, p. 124).

para Adorno, toda obra musical autêntica, assim como toda obra de arte, é monadológica: é justamente esse fechamento que a permite sorver criticamente o contexto sócio-histórico em que tem origem, conferindo-lhe autonomia⁴. A música popular, ao contrário, integra internamente um padrão que é *exterior* à própria composição, variando apenas enquanto determinação “estilística”: isso é um samba, isso é um jazz, etc.

Assim, externamente, a dimensão estrutural abstrata subjacente à música popular passa pela naturalização de um padrão musical e pela consequente reificação massificada da audição. Como ocorre essa naturalização? Adorno observa que a produção de música massificada só pode ser compreendida industrialmente, estrito senso, do ponto de vista da promoção e da distribuição. O trabalho do compositor, do arranjador ou dos instrumentistas repousa numa esfera artesanal que, eventualmente, pode escapar à padronização: “A produção de música popular é altamente centralizada em sua organização econômica, mas ‘individualista’ em seu modo social de produção” (Adorno, 1986, p. 121)⁵. De sorte que não é no trabalho do compositor ou do arranjador em que se podem encontrar as razões da padronização. Adorno enfatiza que as causas estão no modelo de negócio: a indústria seleciona os potenciais *hits* de sucesso, ou então, de tempos em tempos, reproduz fórmulas bem-sucedidas sob o desempenho de “novos” artistas, colocando em um ou outro detalhe um verniz de novidade:

4 “Esse modelo da obra de arte como algo particular, que, exatamente enquanto tal, reflete o universal – a realidade social –, corresponde mesmo nos detalhes à ideia clássica – leibniziana – da mônada enquanto seres que refletem a partir do seu interior o universo, apesar de não possuírem janelas” (Duarte, 1993, p. 121).

5 Sobre o processo artesanal de produção musical, cf. Carone, 2011, p. 167-169.

O não-seguir as regras do jogo tornou-se critério para exclusão. Os padrões originais, agora estandardizados, evoluíram num percurso mais ou menos competitivo. A concentração econômica em larga escala institucionalizou a estandardização, tornando-a imperativa. (Adorno, 1986, p. 121-122)

Nenhuma inovação que oportunamente venha a se traduzir em *hit* de sucesso é tolerada nesse sistema. A distribuição massificada e reiterada desses *hits* reforça a naturalização do padrão, criando um universo de escuta extremamente limitado. Sob esse aspecto, a música “natural” do ouvinte médio norte-americano é formada pela “soma total de todas as convenções e fórmulas materiais na música, às quais ele está acostumado e que ele encara como a linguagem simples e intrínseca à própria música

[...] uma linguagem que permeia o mundo ao redor do ouvinte desde a tenra idade, remetendo-se a “suas primeiras experiências musicais, as cantigas de ninar, os hinos cantados no culto dominical, as pequenas melodias assoviadas no caminho de volta da escola para casa. (Adorno, 1986, p. 122)

Para que o modelo de negócio prospere e se perpetue, a indústria precisa imprimir em toda essa estandardização a marca da novidade, de forma que o *hit* chame a atenção do ouvinte, sem se desviar do padrão naturalizado: ele precisa ser estimulante e, ao mesmo tempo, soar familiar⁶. O elemento artesanal da produção musical, o trabalho

⁶ “Na música popular – o grosso da produção – as variações de estilo, de ritmo e de harmonia obedecem a uma função, no âmbito da audição: manter a estrutura básica

de base do compositor e do arranjador, poderia, hipoteticamente, contribuir com um sopro de renovação: de repente, um “novo” estilo poderia emergir, ganhar o gosto popular e reorientar a atenção da indústria. Entretanto, desde o final do séc. XIX, operava nos EUA um sistema concentrado de seleção musical que, invariavelmente, excluía da promoção e da distribuição qualquer novidade que não se mostrasse vendável⁷. Assim, segundo Adorno, formas mais eficazes de simular a novidade foram desenvolvidas pela indústria. A mais importante é, sem dúvida, a *pseudo-indivduação*: uma profusão de estilos musicais que tende a criar no ouvinte a falsa ilusão de que

ou a repetição da fórmula musical *fora* da percepção imediata do ouvinte, fazendo com que o idêntico lhe pareça ser não idêntico ou novo. Se os estímulos musicais o afastam da percepção consciente da repetição e alimentam a ilusão de que está ouvindo algo novo, a estandardização e a força do *plugging*, por seu turno, cumprem outra função básica, mas no nível inconsciente de sua psicologia: a de ganhar o reconhecimento e aceitação de algo com ‘ar de família’” (Carone, 2011, p. 178).

7 “Desde o fim de 1890 até 1950, foi consolidado um sistema que unificava as grandes editoras de música impressa (*sheets*), compositores, letristas, e *pluggers* para a produção, divulgação e distribuição da música popular norte-americana no país e no mundo. Esse sistema foi conhecido como *Tin Pan Alley* e só cedeu lugar à indústria fonográfica a partir de meados de 1950” (Carone, 2011, p. 167). “As músicas eram submetidas a um editor (que, em geral, não tinha treinamento musical algum) mediante uma audição programada por dois de seus gerentes comerciais, um profissional e um geral. O editor tinha de julgar as músicas por certos padrões fixos para tentar estimar o material em termos de seu ‘potencial de sucesso’: (1) a linha melódica deveria ser simples e fácil de cantar e tocar; (2) a letra deveria ser romântica, original e/ou contar uma estória atraente; (3) a melodia do chorus deveria ter 32 compassos. Embora os editores buscassem avidamente por uma letra original, eram muitos céticos a respeito de qualquer apresentação melódica original e apenas músicas de grandes e reconhecidos compositores não precisavam estar de acordo com essa padronização. Ao aceitar uma música nova, o editor estava influenciado, consciente ou inconscientemente, por alguns fatores: (1) o sucesso notável de certo tipo de canção no passado; (2) a reputação e os sucessos passados do compositor; (3) a adaptabilidade de certas canções ao estilo de execução de alguma orquestra e vocalista” (Carone, 2011, p. 170).

possui gosto próprio, particular, assim como livre-escolha para determinar o que quer ouvir, quando, na verdade, toda gama de escolha disponível já foi previamente selecionada e digerida pela própria indústria:

O correspondente necessário da estandardização musical é a *pseudo-indivduação*. Por pseudo-indivduação, entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. A estandardização de *hits* musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudo-indivduação, por sua vez, os mantém enquadrados fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, “pré-digerido”. (Adorno, 1986, p. 123)

O poder de selecionar e manejar esses estilos e de distribuí-los setorizadamente de acordo com o perfil do público consumidor acaba por neutralizar o artesanato em matéria de produção musical, já que o compositor, se quiser prosperar, vai seguir as tendências do mercado. Ao mesmo tempo, a indústria impinge em seus produtos a falsa aura de novidade, de diversidade, dando aparência de liberdade quando, na verdade, limita severamente a gama de escolhas disponíveis:

A limitação inerente a essa escolha e a alternativa claramente delineada que ela contém acarretam padrões de comportamento do tipo gosto/não gosto. Essa dicotomia mecânica rompe com a indiferença: é

imperativo estar a favor do *sweet* ou do *swing* [...].
(Adorno, 1986, p. 125)

É imperativo estar a favor do rock ou do sertanejo, do funk ou da bossa, do rap ou da axé-music, e assim por diante:

Adorno pensa a pseudo-individação como correlato subjetivo necessário da padronização na música. Do contrário, o mecanismo de *plugging*, analisado na segunda parte do texto, seria inócuo, além de poder ser rapidamente desmascarado. (Duarte, 2003, p. 36)

Toda a segunda parte do ensaio de Adorno se volta para a análise dos requisitos mínimos para que um *hit* ganhe as paradas de sucesso, integrando a rede de promoção e distribuição que irá imputá-lo ao consumidor: o sistema de *plugging*, o glamour e a infantilização. O *plugging*, entretanto, vai além da promoção e da distribuição, determinando também a disposição dos elementos internos ao próprio material musical:

A estrutura do material musical requer uma técnica peculiar através da qual ela é imposta. Esse processo pode ser aproximadamente definido como *plugging* [colocação no circuito, promoção]. O termo *plugging* tinha originalmente o estreito significado da repetição incessante de um *hit* particular, de modo a torná-lo “um sucesso”. Nós aqui o usamos no sentido amplo, de uma continuação do processo inerente à composição e ao arranjo do material musical [...] a repetição confere ao *hit* uma importância psicológica que, de outro modo, ele jamais poderia ter. Essa promoção é o inevitável

complemento da estandardização. Desde que o material preencha certos requisitos mínimos, qualquer canção pode ser promovida e transformada num sucesso, se houver uma adequada conexão entre gravadoras, nomes de conjuntos musicais, estações de rádio e filmes. (Adorno, 1986, p. 125-126)

É importante observar que a abordagem adorniana deriva de uma construção teórica abrangente que tem na derrocada da razão iluminista, na consolidação do capitalismo monopolista, na ascensão do nazifascismo e na autonomia da obra de arte as suas maiores preocupações. A crítica à indústria cultural e a conseqüente crítica à música popular derivam desse escopo mais amplo, o que, em parte, explica a posição unilateral de Adorno a respeito da cultura de massas. Acrescente-se a isso que a redação de *On Popular Music* tem como pano de fundo um projeto de pesquisa muito específico: o *Princeton Radio Research Project*, que tinha por objetivo exclusivo o estudo da música no rádio⁸. Existem, entretanto, limitações e lacunas que, mesmo para um texto de 1941, escrito no momento de consolidação da indústria e em solo norte-americano, não deixam de chamar a atenção. Gostaria de explorar, de forma um tanto quanto introdutória, uma dessas limitações. Trata-se da amplamente comentada indistinção entre música popular e música massificada, cuja razão mais superficial se localiza no fato de *On Popular Music* ter sido publicado em língua inglesa:

Registra-se aqui uma confusão, que não é normalmente feita por Adorno nos textos em alemão, entre “música de

⁸ Sobre o pano de fundo da redação de *On Popular Music* no âmbito do *Princeton Radio Research Project*, cf. Carone, 2011.

massa” e “música popular”. Para um norte-americano parece quase impossível fazer essa distinção, já que a autocompreensão dos EUA como uma cultura própria, independente da europeia, se dá às vésperas da consolidação dos monopólios culturais. No Brasil, ainda podemos, felizmente, diferenciar – pelo menos em termos parciais – a cultura popular mais enraizada, daquela totalmente fabricada para o consumo, ainda que tenha raízes supostamente populares. (Duarte, 2003, p. 192, n. 52)

A despeito da confusão, desde seus primeiros escritos, as análises de Adorno sobre a música popular autóctone, compreendida como manifestação folclórica genuína, anterior ou apartada da cultura de massas, invariavelmente apontam para um tipo de manifestação inautêntica nos países centrais da Europa e nos EUA – como se, com o advento e consolidação do modo de produção capitalista e sua incidência determinante nos modos de vida da população, qualquer expressão popular genuína já não tivesse mais lugar, a não ser de modo fetichizado. Já nos países periféricos, sobretudo do Leste Europeu, que apresentavam desenvolvimento capitalista ainda incipiente, algo de genuíno persistia enquanto cultura popular. De qualquer maneira, o que pode ser encontrado nessas análises de Adorno é menos um interesse pela música popular autóctone do que uma reflexão crítica de como ela foi incorporada, de maneira genuína ou *Kitsch*, tanto ao repertório da música erudita quanto ao repertório da música de massas: nos países centrais do desenvolvimento capitalista, o folclorismo retorna sempre como farsa, como fetiche, fomentando todo tipo de ideologia nacionalista⁹. É em função dessa pecha de

⁹ “Adorno reconhece, antes da estabilização, a existência de um folclorismo genuíno no Leste europeu e na Península Ibérica, representado por músicos que incorporavam

inautenticidade, aplicada aos países centrais, que Adorno toma os elementos afro-americanos presentes na música popular norte-americana como não genuínos:

Em que medida o jazz tem alguma coisa a ver com a música negra genuína é altamente questionável. O fato de ser frequentemente executado por negros e que o público clame por “jazz negro” como uma espécie de marca registrada não diz muito a seu respeito, mesmo que pesquisas folclóricas confirmem a origem africana de muitas das suas práticas. Hoje em dia, em todo o caso, todos os elementos formais do jazz foram completamente pré-formados de maneira abstrata pela exigência

a tradição musical desses países como contraponto, e não solução, à crise das formas que afetava a ‘grande música’ burguesa. Os exemplos mais citados são Bartók e Janacek. Nos textos que escreveu sobre Bartók no início da década de 1920, Adorno ressaltava, no contexto da ‘ruptura entre o eu e o mundo’, a especificidade da vida musical na Hungria” (Almeida, 2007, p. 232). A referida “estabilização” remonta à segunda metade da década de 1920, quando o horizonte revolucionário tinha refreado, tanto na música quanto na sociedade europeia. É nesse contexto que Adorno aponta para uma fetichização da cultura popular, em especial nas obras de Hindemith e Stravinsky: “O neofolclorismo se aproxima, assim, da música comercial. O fundamento da composição de canções populares não pode mais ser encontrado e discutido em termos especificamente musicais. A interpretação da nova função social da música popular deve ressaltar, portanto, a incongruência da retomada de um procedimento historicamente ultrapassado” (Almeida, 2007, p. 230). Não é por acaso que Adorno e Horkheimer cunharam o termo *indústria cultural* para se referir à cultura massificada enquanto distinta de qualquer cultura popular autêntica: “Em nossos esboços falávamos de cultura de massas. Substituímos essa expressão por ‘indústria cultural’ para descartar desde o início a interpretação que convinha a seus defensores: que se tratava de uma espécie de cultura que surge espontaneamente das próprias massas, algo como a configuração atual da arte popular. A indústria cultural se diferencia de tal cultura da maneira mais extrema” (Adorno, 2021, p. 109).

capitalista de serem permutáveis como mercadorias.
(Adorno, 2002, p. 477, tradução minha)

Muito da visão parcial e eurocêntrica de Adorno é devedora do escopo de sua crítica que se limita à música produzida na esfera do entretenimento, em especial, nas suas relações com o rádio, com o cinema e com as revistas ilustradas. De qualquer forma, a desconsideração da cultura afro-diaspórica na construção de uma *música popular de vanguarda* em solo norte-americano é uma limitação incontornável: sempre existiu um desenvolvimento da música popular apartado ou até mesmo contra a cultura de massas que passa ao largo das análises de Adorno. Dentre inúmeras referências, destaco a análise sócio-histórica da música negra norte-americana realizada por Amiri Baraka (LeRoy Jones) em *Blues People: Negro Music in White America*¹⁰. Escrito em 1963, o livro retrata o desenvolvimento da música negra popular e autônoma que se deu em paralelo ao desenvolvimento do *mainstream* cultural. Baraka encontra no *blues*, em sua forma originária, isto é, como vertente musical derivada da forma antifônica dos cantos de trabalho na *plantation* escravagista¹¹, a base autóctone que deu impulso ao jazz de vanguarda

10 Na tradução brasileira, o livro ganhou o seguinte título: “O jazz e a sua influência na cultura americana”. Embora faça jus ao seu conteúdo, o título em português camufla o conteúdo eminentemente político do título original.

11 Trata-se de uma forma “autônoma” do *blues*, praticada entre a população negra marginalizada após a emancipação, tanto no sul agrícola quanto no norte industrializado. Esse tipo de *blues* se distingue, portanto, do *blues clássico*, que era a forma musical negra integrada ao *mainstream* cultural norte-americano no início do século XX: “Em sua forma mais significativa, o blues voltou mais uma vez para o subterrâneo, para as festas familiares e cabarés negros que existiam nas novas coletividades negras do Norte, com todo o abandono selvagem e ‘não-americano’ que se tinha como típico da sociedade negra anterior à classe média. Sem os executantes de jazz, o blues teria existido como música americana, isto é, teria sido considerado

nos anos 1940 com o *bebop* e nos anos 1960 com o *free jazz*. Tanto o *bebop* quanto o *free jazz* articulam, não sem ambiguidades, elementos da música negra autóctone, o experimentalismo vanguardista e a inovação seminal com o desejo dos músicos de se emanciparem tanto da indústria quanto do jugo social: por isso suas íntimas relações com o movimento negro organizado, sobretudo na década de 1960¹². Outro detalhe chama a atenção: essa subversão se deu, em muitos casos, dentro da indústria e a partir da própria indústria. Músicos como Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane, Sonny Rollins, Cecil Taylor e Ornette Coleman, só para ficar nos nomes mais conhecidos, subverteram por dentro a estandardização cultural sem deixarem de ser, com toda ambiguidade que isso comporta, parte do *mainstream* musical: seus trabalhos foram e continuam sendo lucrativos dentro de seu nicho de mercado. Trata-se de um universo musical muito mais amplo do que aquele descrito por Adorno nos anos 1940 e que requer outra metodologia de análise:

Seria ainda o caso de lembrar que a própria temática da crítica da indústria cultural exige certa topologia, pois nem todos os lugares em seu interior são iguais. Deveríamos, por exemplo, levar em conta a possibilidade de processos através dos quais partimos de formas aparentemente estereotipadas para explodi-las do seu interior e desenvolvê-las de maneira a levá-las a sair por completo

como tal pela corrente principal, somente durante a época dos cantores clássicos. Antes dos mesmos e após, o blues autônomo era o produto de uma subcultura” (Baraka, 1967, p. 147).

¹² Para um confronto entre as posições de Adorno e Baraka, cf. Sellamano e Vasconcelos, 2025. Sobre as relações do *free jazz* com o movimento negro e com a música erudita de vanguarda na década de 1960, cf. Piekut, 2011.

do horizonte da indústria cultural. O caso do jazz entre Charlie Parker e o free jazz é um exemplo paradigmático nesse sentido, em que a improvisação desloca-se por completo do horizonte de variação tipificada até então vigente para se tornar uma “composição em tempo decomposto”. O caso do tango e de Astor Piazzolla, com seu enriquecimento progressivo da forma através do uso de contrapontos, recursos a cânons, composições de fugas, é outro. (Safatle, 2022, p. 44)

Traçar uma topologia da indústria exige mapear o que se localiza à margem do *mainstream* cultural, com seus desenvolvimentos relativamente autônomos, bem como as relações intercambiáveis entre o centro e a periferia: de um ponto ao outro, inúmeros graus de autonomia e/ou integração se desenrolam. Não raramente, fenômenos culturais que emergem à margem são integrados ao centro quando possuem potencial comercial: o *rap* e o *hip hop* são exemplos recentes dessa tendência. Outros fenômenos se mantêm à margem e ganham desenvolvimento autônomo – em muitos casos, produções retomam criticamente o material musical estandardizado, para criarem vias alternativas de criação musical. O que está ao centro também pode caminhar em direção à margem, dado o rápido ostracismo de muitas produções que frequentaram as paradas de sucesso. Assim, aprofundando a metáfora territorial e inspirado pela apreciação diferencial e não-dialética do capitalismo operada por Deleuze e Guattari em *O anti-Édipo*, pode-se dizer que a indústria cultural é terreno instável: o que está à margem pode vir ao centro e vice-versa. Dessa forma, a cadeia que vai da produção até o consumo, passando pela promoção e pela distribuição, integra em seu ciclo *movimentos de desterritorialização* que desestabilizam os fluxos de

produção musical: interferências ou movimentos não planejados que desorientam, quebram ou interrompem a cadeia que vai da produção ao consumo; apreciação crítica do material musical em produções originais; cadeias alternativas de produção e circulação musical, etc.¹³ Esse tipo de abordagem, permite mapear de forma mais flexível e não binária as relações entre o centro e a margem no âmbito da produção musical popular. Tal mapeamento permite manter a radicalidade da crítica à indústria cultural sem, entretanto, reduzir toda e qualquer produção oriunda do campo popular à simples mercadoria cultural.

Entretanto, não estamos tão longe de Adorno quanto poderia parecer: esses movimentos de desterritorialização, dentro do modo de produção capitalista, tendem a ser reintegrados ao sistema, que se adapta a eles por meio de uma axiomática – caso contrário, esses fluxos são escanteados, neutralizados, relegados eternamente à marginalidade, de forma a manter a *estabilidade instável* do centro¹⁴.

13 Sobre os processos de desterritorialização aplicados à sociedade capitalista, cf. Deleuze e Guattari, 2011, p. 295-360. Sobre o ciclo que vai da produção ao consumo, cf. Deleuze e Guattari, 2011, p. 14-37. O ciclo foi descrito e analisado por Marx na introdução dos *Grundrisse*. A tese marxiana aponta para a primazia da produção na medida em que ela perpassa todas as etapas da cadeia: a produção *produz* a distribuição, que por sua vez *produz* o consumo, que, por sua vez, *produz* mais produção, e assim por diante (cf. Marx, 2011, p. 39-53). Deleuze e Guattari se apoiam em Marx para pensar as dinâmicas sociais enquanto produção da produção, ou produção desejante. O que é próprio do aparelho estatal capitalista é axiomatização dos fluxos de produção por meio de processos ininterruptos de reterritorialização já que, para os autores, a sociedade capitalista é caracterizada pela desterritorialização generalizada.

14 “É que o capitalismo, como vimos, é efetivamente o limite de toda sociedade, uma vez que opera a descodificação dos fluxos que as outras formações sociais codificavam e sobrecodificavam. Porém, ele é seu limite ou cortes *relativos*, porque substitui os códigos por uma axiomática extremamente rigorosa que mantém a energia dos fluxos num estado ligado sobre o corpo do capital como *socius* desterritorializado, mas que é também mais implacável que qualquer outro *socius*. A esquizofrenia, ao contrário, é

Partindo-se de um ponto de vista estritamente adorniano, chega-se a algo parecido: qualquer subversão interior à indústria tende a ser integrada ou simplesmente escanteada. Uma topologia da indústria cultural tem de manter no horizonte de análise essa tendência à integração.

Tendência que, como vimos, não era, para Adorno, preponderante na periferia do sistema capitalista na primeira metade do século XX. Sob esse aspecto, destaco que a canção popular no Brasil integrou, de forma bem-sucedida, tradições musicais autóctones de diferentes matizes (o maxixe, o baião, o afoxé...), bem como tradições estrangeiras. Já no final da década de 1910,

a introdução do gramofone criou espaço para a expansão da canção, galvanizada pelo samba, gênero de música que traz à tona as bases rítmicas das músicas de negros, muitas vezes improvisadas a partir de refrões coletivos [...]. (Wisnik, 2007, p. 69)

Desde então, o samba assumiu a dupla face de música popular autóctone e música industrial massificada, num desenvolvimento que se estendeu até o final da década de 1950. A Bossa-Nova e a Tropicália completam o itinerário peculiar traçado pela canção brasileira no século XX:

realmente o limite *absoluto*, que faz passar os fluxos em estado livre sobre um corpo sem órgãos dessocializado [...] o capitalismo só funciona com a condição de inibir essa tendência, ou de repelir e deslocar esse limite substituindo-o pelos seus próprios limites relativos *imanes* que não para de reproduzir numa escala ampliada. O que ele descodifica com uma das mãos, axiomatiza com a outra” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 326).

A evolução da Bossa Nova proporcionou elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos sessenta, nos quais a democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as raízes nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas mas como integrantes de uma lógica paradoxal e complexamente contraditória, que nos distinguiu e ao mesmo tempo nos incluía no mundo.

A compreensão e a agressiva formulação desse estado de coisas encontram-se no movimento da Tropicália e na obra de seus principais representantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé. A alegoria barroca do Brasil (levada a cabo sobretudo no cinema de Glauber Rocha), a carnavalização paródica dos gêneros musicais, que se traduz numa densa trama de citações e no deslocamento de registros sonoros e poéticos, traz à cena ao mesmo tempo o cantador nordestino, o bolero urbano, os Beatles e Jimi Hendrix. (Wisnik, 2007, p. 70-71)

Seria o subdesenvolvimento capitalista o motivo pelo qual a canção popular no Brasil teve desenvolvimento tão peculiar? Seria esse subdesenvolvimento o que permitiu a integração bem-sucedida de diversas tradições musicais autóctones e estrangeiras na música de massas brasileira? A questão é pertinente e exige um estudo mais detido. Há, entretanto, um dado que chama a atenção: no caso do Brasil, o subdesenvolvimento capitalista não se refletiu na ausência de uma indústria cultural forte, uma vez que ela encontrou no rádio e, posteriormente, na TV, um sistema de promoção e distribuição extremamente sofisticado:

a defasagem entre a consolidação da cultura de massas no Brasil, ainda que com um modelo bem próprio, foi de aproximadamente uma década [...], desde então, ela nunca parou de evoluir e de se adequar aos momentos político e tecnológico de suas congêneres nos países desenvolvidos. (Duarte, 2012, p. 84)

A peculiaridade de boa parte da canção brasileira, sua sofisticação formal e poética, aliada ao consumo massificado, com pleno desenvolvimento de uma indústria cultural, aponta para um desenvolvimento *sui generis*, marcado, desde o início, pelo desejo de forjar uma identidade nacional por meio da cultura e que, no mínimo, problematiza o diagnóstico adorniano.

É tendo em vista o desenvolvimento *sui generis* da música popular no Brasil que os textos reunidos neste volume traçam amplo horizonte de reflexão, ressaltando ambiguidades inerentes a esse campo de estudos, em que, não raramente, convivem e se mesclam o erudito e o popular, a padronização comercial e a inovação artística de vanguarda. No primeiro capítulo, *Música Popular nas pesquisas acadêmicas em música: algumas considerações sobre um campo de estudos*, Lia Tomás traça um panorama histórico a respeito do surgimento (tardio) e da consolidação dos estudos acadêmicos dedicados à música popular no âmbito da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). A autora destaca a predominância quase esmagadora das pesquisas dedicadas à música popular realizada em solo nacional e aponta para a necessidade de problematização de um *topos* recorrente: a correlação entre construção de uma identidade nacional e consolidação da música popular no Brasil. É essa mesma correlação que recebe o aprofundamento crítico adequado pelas mãos de Wesley Sousa e

Bernardo Martins, no segundo capítulo: *Heitor Villa-Lobos e a série Choros (1920-1929): o popular nas mãos do mestre*. Os autores contextualizam a produção musical de Villa-Lobos no cenário ambíguo e atravessado por contradições do modernismo brasileiro. Nesse contexto, a série *Choros* é marcada pelo sincretismo ou pela fusão criativa entre os gêneros popular, erudito e folclórico – uma fusão, ressaltam os autores, que é corolário prático do ideário modernista compartilhado por Villa-Lobos: interpretar ou simbolizar o país por meio da criação estética. A tensão entre popular e erudito dá lugar a uma síntese *a posteriori*, visando a construção de uma identidade nacional. Entretanto, a despeito dos esforços de Villa-Lobos, a correlação entre identidade nacional e criação estética tendeu irresistivelmente para o polo da música popular e justamente em seu aspecto mais nocivo: a indústria fonográfica, o rádio e, posteriormente, a TV. Sob esse aspecto, é o samba que assume a faceta mais proeminente da ligação entre identidade nacional e música popular, sobretudo a partir da Era Vargas. Fato é, entretanto, que o samba não nasceu com a indústria embora ela tenha sido determinante na sua consolidação em solo nacional. Tomado de um ponto de vista *ontológico*, isto é, enquanto expressão e produção concomitantes de uma cultura e uma filosofia popular, o samba se apresenta, antes, como resistência aos sistemas hegemônicos de cooptação e codificação da cultura marginalizada, sejam eles a indústria cultural ou o ideário nacionalista. Esse é o tema explorado por Lucas Lipka Pedron no terceiro capítulo: *Uma introdução à filosofia do samba*. Com foco no conteúdo expresso nas letras de sambas, mas sem deixar de lado o seu aspecto formal, Pedron resalta a dialética inerente a essa manifestação popular: o samba é expressão de sua cultura ao mesmo tempo em que a produz, perpetuando seus

valores estéticos, morais e sócio-políticos, a despeito da sua integração no *mainstream* cultural brasileiro.

Se, por um lado, a indústria fonográfica atua como agente codificador e manipulador, cooptando e remodelando expressões musicais autóctones, por outro lado, ela também pode atuar como agente catalisador de novas expressões estéticas, notadamente quando o que está em jogo é o uso da tecnologia. No quarto capítulo deste volume, *Araçá Azul como disco concretista-paulista*, Guilherme Granato destaca o quanto a tecnologia de gravação foi determinante na construção das estéticas bossanovista e tropicalista, sendo decisiva para a construção de uma música popular de vanguarda no Brasil. O foco de análise recai sobre o álbum *Araçá azul* (1973), de Caetano Veloso, explicitando suas relações com o ideário estético da poesia concretista, marcado pela incorporação dos *mass media* e dos avanços tecnológicos na produção artística em geral. Entre outras incursões no *mainstream* cultural, a canção “pós-modernista” de Caetano Veloso primou por uma assimilação antropofágica do rock internacional, transformando-o em matéria-prima para o experimentalismo na canção popular. Outras assimilações do rock em solo nacional, contudo, tiveram legado bem menos interessante e, de maneira um tanto quanto inesperada, passaram recentemente a reverberar a retórica antissistema da extrema direita nacional. No quinto capítulo, “*Viva a sociedade alternativa*”: *Rock e reacionarismo*, Isadora Almeida Rodrigues e Henrique Leão Coelho se propõem a refletir sobre o aparente paradoxo que liga o público reacionário ao trabalho musical de compositores comumente ligados ao campo progressista: Roger Waters, Caetano Veloso, Raul Seixas, Freddie Mercury, Renato Russo e Cazusa, alguns desses compositores declaradamente progressistas, outros nem tanto, mas que, de qualquer maneira, expressam em suas

canções conteúdos que, à princípio, deveriam ser pouco afeitos ao campo reacionário. Partindo das reflexões de Lukács a respeito da arte burguesa e de uma caracterização expandida do fetichismo, o trabalho de Rodrigues e Coelho desvela o engodo envolvido na concepção geral e irrefletida de que o rock é uma expressão eminentemente transgressora, crítica e política. Ao contrário, o rock pode ser encarado como expressão fetichizada de uma liberdade romantizada: a liberdade do próprio eu, a afirmação de uma vontade individual que, irremediavelmente, reafirma o *status quo*. Não é à toa que a indústria se serve, em larga medida, de imagens dessa “liberdade individual” e eternamente juvenil vinculadas à rebeldia no rock para estimular o consumo compulsivo de seus produtos. Entretanto, o campo do imagético na indústria, tanto quanto o sonoro, eventualmente é atravessado por um imaginário autóctone que abala a relação entre consumo e individualismo. Por vezes a indústria se volta para a cultura popular marginalizada, na tentativa de cooptá-la, mas, nesse mesmo movimento, acaba deixando escapar algo que vai além do mero empreendimento comercial, ocasionado uma desterritorialização do *mainstream* cultural. Em *Vestindo o canto: moda, música popular e axé na obra de Clara Nunes*, sexto e último capítulo, Marina Seif e Marlon de Souza Silva mostram como o campo imagético atrelado ao repertório musical de Clara Nunes, nas décadas de 1970 e 1980, se reverte em memória coletiva e espaço político de afirmação das minorias: religiões de matrizes africanas como a Umbanda e o Candomblé, o carnaval e o folclore brasileiro, são referências marcantes e constantes na imagem visual e na performance de Clara Nunes. Seu figurino, composto com saias rodadas, fios e tiaras de contas, turbantes e rendas, consolidaram, no seio da indústria, uma

estética visual minoritária, que se transformou em símbolo de afirmação da identidade afro-brasileira.

Os seis capítulos deste volume compõem um itinerário extremamente rico para se pensar a música popular para além da simples determinação mercadológica sem, no entanto, deixarem de lado o horizonte crítico, indispensável para a apreciação rigorosa do processo de produção e reprodução cultural em tempos de capitalismo globalizado. Desejo a todas e todos uma ótima leitura.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1986) Sobre a música popular. In: Cohn, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno (Coleção Sociologia)*. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Ática, p. 115-146.
- Adorno, Theodor W. (2002) On Jazz. In: Adorno, Theodor W. *Essays on Music*. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, p. 470-495.
- Adorno, Theodor W. (2021) Resumé sobre a indústria cultural. In: Adorno, Theodor W. *Sem diretriz: parva aesthetica*. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, p. 109-120.
- Almeida, Jorge de. (2007) *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Baraka, Amiri (Jones, LeRoi). (1967) *O jazz e a sua influência na cultura americana*. Tradução de Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Record.
- Carone, Iray. (2011) A face histórica de “On Popular Music”. *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, n. 3, dez., p. 148-178.

- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (2011) *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. 2. ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34.
- Duarte, Rodrigo. (2012) A estética e a discussão sobre indústria cultural no Brasil. *Ideias*, Campinas, n. 4, 1º semestre de 2012, p. 73-93.
- Duarte, Rodrigo. (1993) Mímeses e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola.
- Duarte, Rodrigo. (2003) *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Marx, Karl. (2011) *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. Tradução de Mario Duayer; Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo.
- Piekut, Benjamin. (2011) October or Thermidor? The Jazz Composers Guild meets New York. In: Piekut, Benjamin. *Experimentalism Otherwise: the New York Avant-Garde and its Limits*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, p. 102-139.
- Safatle, Vladimir. (2022) Perto demais de sua própria desapareição. In: Safatle, Vladimir. *Em um com o impulso*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 15-46.
- Sellamano, Rafael; Vasconcellos, Willian. (2025) Expressão musical do inexprimível: o jazz e seus modos de presença. *ArteFilosofia*, v. 2, n. 38, p. 1-24.
- Wisnik, José Miguel. (2007) Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, n. 157, 2º semestre de 2007, p. 55-72.

Música popular nas pesquisas acadêmicas em música: algumas considerações sobre um campo de estudos

Lia Tomás¹

Quando se fala sobre música no Brasil, não raro as referências se direcionam para a Música Popular, visto a variedade de estilos, gêneros e a diversidade de manifestações nas quais ela se encontra inserida em nosso país, bem como a sua repercussão internacional. Há farta bibliografia sobre o assunto escrita por especialistas nacionais e estrangeiros (historiadores, sociólogos, linguistas etc.), amadores e jornalistas, enfatizando relatos biográficos de compositores, músicos, conjuntos musicais, manifestações nos campos do folclore e na música

¹ Professora Titular em Estética Musical (UNESP). É membro titular do Conselho Universitário da UNESP e da Congregação do Instituto de Artes. Coordena o *DeMusica*: Laboratório de Estudos em Estética Musical e Filosofia da Música (Projeto CNPq).

urbana, estudos sobre a radiodifusão, ou seja, a pluralidade de enfoques reflete a grande diversidade de usos e funções, bem como o papel que ela exerce em nosso cotidiano.

Entretanto, quando nos reportamos ao campo das pesquisas acadêmicas em música e tomando por base os congressos realizados pela ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), observamos que a inserção da Música Popular como subárea de pesquisa comparece tardiamente neste conjunto, adentrando de modo independente apenas no ano de 2010. Mesmo que esta informação nos surpreenda, uma explicação bastante plausível para tal atraso origina-se em diversos fatores e com a análise de alguns dados pode-se esclarecer o ocorrido.

Tabela 1. Ano de consolidação das subáreas de pesquisa nos congressos da ANPPOM

Ano	Subáreas
2010	Música & Interfaces, Música Popular
2007	Sonologia
2006	Musicoterapia
2005	Etnomusicologia, Teoria & Análise
1988	Composição, Educação Musical, Musicologia, Performance Musical

Tabela 2. Trabalhos em etnomusicologia, música popular e musicologia nos congressos da ANPPOM (1998-2024)

Ano	Etno	MusPop	Musicol.
2024	22	25	31
2023	17	29	28
2022	14	23	26
2021	18	23	27 ²
2020	16	13	24
2019	27	25	28
2018	18	13	19
2017	14	30	42
2016	14	40	53
2015	17	23	41
2014	31	35	47
2013	18	35	51
2012	46		46
2011	11	17	37
2010	17	21	48
2009	32		46
2008	17		18
2007	25		57
2006	20		43
2005	33		43
2003			66
2001			22
1999			21
1998	03		13

2 Em 2021 o congresso reuniu também na rubrica Musicologia, trabalhos de Estética Musical e Música e Interfaces.

Os dados das Tabela 1 demonstram que desde 1988, ano de fundação da ANPPOM e consecutiva organização de seus congressos, a Musicologia se estabeleceu como uma grande subárea na qual congregava pesquisas que não se adequavam às demais, como Etnomusicologia, Música Popular, entre outras. Por mais de uma década manteve-se com este perfil, porém em 2003 (Tabela 2) houve um expressivo aumento de trabalhos quando comparado aos anos anteriores, devido também por um aumento do número total de participantes no próprio congresso³. Este salto quantitativo em Musicologia pode evidenciar que as discussões internas sobre os limites e características de cada subárea que se encontravam alocadas nesta rubrica tenham se tornado mais acirradas e evidentes, ocasionando a separação da Etnomusicologia no congresso seguinte em 2005, a qual compareceu como subárea independente. A leitura dos trabalhos de 2005 aponta que parte dos trabalhos em Música Popular foram alocados nesta nova subárea e outra ainda permaneceu em Musicologia.

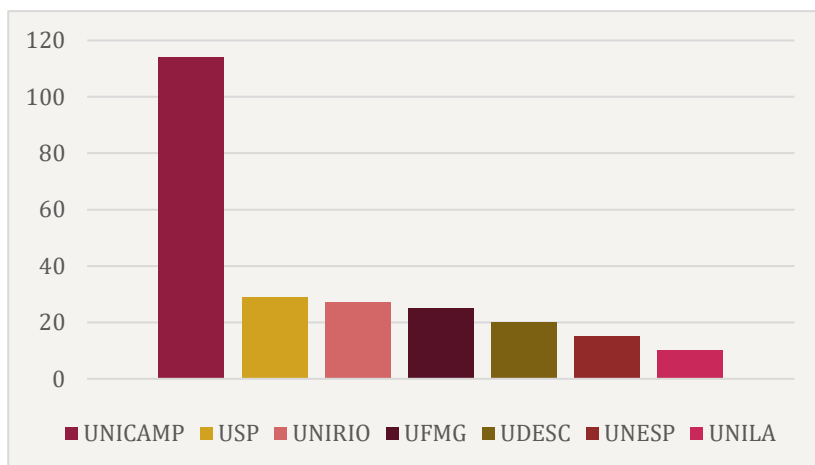
A implantação da subárea de Música Popular ocorre em 2010 e no conjunto dos trabalhos de todos os congressos da ANPPOM realizados até 2024, podemos afirmar que esta apresenta características muito particulares com relação às demais. A primeira delas concentra-se na procedência dos trabalhos, cuja maioria incontestemente provém de alunos e docentes da UNICAMP. A implantação pioneira do curso de bacharelado em Música Popular em 1989⁴ e do Programa de Pós-Graduação em Música em 2001 é um fator

³ Total de participantes nos congressos anteriores: 1999 (57 participantes); 2001 (76 participantes) e 2003 (192 participantes).

⁴ Cf. < <https://unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/04/25/musica-popular-pede-passageiro/> e também https://www.youtube.com/watch?v=_5kTcgerfitQ&t=140s >.

determinante, o que se confirma na diferença numérica entre os trabalhos apresentados. Em um total de 352 trabalhos apresentados entre 2010 e 2024, a UNICAMP é responsável por 114 trabalhos, seguida pela USP (29), UNIRIO (27), UFMG (25), UDESC (20), UNESP (15) e UNILA (10) (Tabela 3). Neste sentido podemos afirmar também que, sob certo ponto de vista e de modo indireto, as tendências e diretrizes de pesquisa neste campo são delineadas pela UNICAMP, visto sua produção contemplar 32,4 % da totalidade das pesquisas.

Tabela 3. Trabalhos em música popular por universidade (2010-2024)



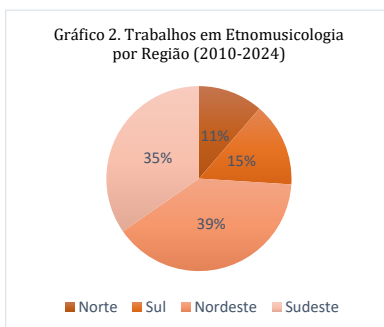
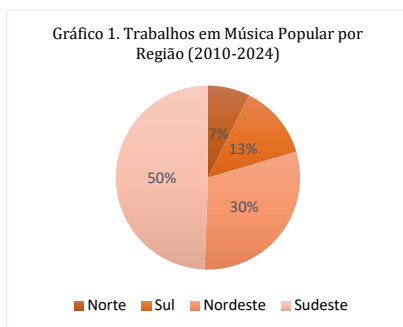
Outro aspecto que se destaca é a comparação entre a subárea de Música Popular e Etnomusicologia em âmbito nacional. De acordo com as Tabelas 4 a região Sudeste lidera a quantidade de trabalhos em Música Popular, seguida pela região Nordeste. Entretanto olhamos

para a Etnomusicologia, este quadro se modifica e temos a predominância da região Nordeste. Vale dizer que em 2012 os organizadores do congresso optaram por reunir estas duas subáreas em uma única rubrica, o que pode refutar, a partir da leitura dos trabalhos, a afirmação anterior. De todo modo, os que os dados desta tabela indicam é que mesmo que haja uma continuidade em trabalhos etnomusicológicos na região Nordeste, o campo da Música Popular supera numericamente esta subárea. Nas demais regiões, os trabalhos das duas subáreas comparecem, do ponto de vista quantitativo, muito abaixo e ultrapassa 50% para menos. No caso da região Norte, isto pode se justificar tanto pela quantidade de cursos de pós-graduação em música presentes e quanto à região Sul, pela predominância de estudos em outra subárea, como é o caso da Educação Musical.

Tabela 4. Trabalhos em etnomusicologia e música popular por região (2010-2024)

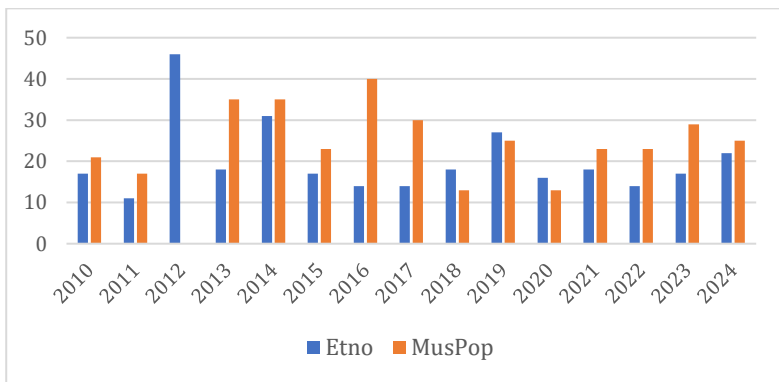
Regiões	Norte		Sul		Nordeste		Sudeste	
	Etno	MP	Etno	MP	Etno	MP	Etno	MP
2024					22	25		
2023							17	29
2022					14	23		
2021					18	23		
2020	16	3						
2019			27	5				
2018	18	3						
2017							14	30
2016							14	40
2015							17	23
2014							31	35

2013					18	35		
2012					46			
2011							11	17
2010			17	1				
TOTAL	34	6	44	6	118	106	104	174



Na tabela 5, na qual encontra-se uma comparação entre Etnomusicologia e Música Popular desde o ingresso desta última como subárea independente em 2010, observa-se que mesmo ela tendo sido uma das últimas a se consolidar (cf. Tabelas 1 e 2), a quantidade de trabalhos apresentados nos Congressos da ANPPOM e, portanto, sua representatividade nos estudos pós-graduados em música estruturou-se rapidamente, ultrapassando outras já alicerçadas há tempos, e parece manter-se nesta trajetória.

Tabela 5. Comparativo entre a quantidade de trabalhos em etnomusicologia e música popular (2010-2024)



Em linhas gerais, os trabalhos na subárea Música Popular discorrem majoritariamente sobre a música popular realizada no Brasil, com pouquíssimos exemplares que elegem como tema uma produção musical fora de nossas fronteiras: no máximo, o que encontramos pertencem a manifestações musicais que ocorrem nas fronteiras de nosso país. Perspectivas mais recentes de abordagem teórica, como estudos de gênero, estudos decoloniais, estudos afrodiaspóricos, entre outros, são pouco frequentes, visto que esta subárea parece optar por um resgate e/ou análise de compositores, obras, aspectos técnico-composicionais, movimentos musicais e seus respectivos aspectos históricos já delineados e estabelecidos. Os temas estudados podem ser divididos em 6 grandes grupos, os quais de certa forma, se entrelaçam em suas discussões: a) gênero e estilo musical, b) instrumentos musicais, c) aspectos técnicos, d) compositores, e) aspectos históricos e f) mercado e/ou indústria fonográfica e/ou cultural.

Quanto ao gênero e estilo, o choro e o samba, notadamente o samba canção, são predominantes nas discussões e particularidades destes são enfocados em suas características (mesmo regionais), no uso de determinados instrumentos, em aspectos técnicos (arranjos, instrumentação etc.) ou centrados em algum compositor específico. Aspectos técnicos da construção da canção e também aspectos vocais se encontram em destaque e podem ser encontrados em trabalhos que versem sobre a interpretação de um determinado (a) cantor (a) em uma composição específica ou aspectos mais gerais. Outros gêneros, como baião, rap, música popular instrumental, jazz, rock e agrupamentos musicais (escolas de samba, conjuntos musicais, bandas cover) também se encontram entre os trabalhos apresentados, mas são esporádicos.

No grupo instrumentos, o violão ganha destaque talvez por sua versatilidade e uso em diversos gêneros musicais. Outros instrumentos também comparecem como a flauta, o cavaquinho, a viola caipira, a guitarra e o pandeiro, sempre em diálogo com algum gênero musical ou enfocando algum traço particular e/ou idiomático.

O grupo que compreende aspectos técnicos versa majoritariamente sobre a improvisação, não importando aqui em qual gênero ela ocorre, ou mesmo se refere-se apenas a um instrumento dentro de um grupo e/ou obra ou composições que indicam o improviso de vários instrumentos em determinados excertos. Estudos sobre os arranjos musicais, a progressão harmônica em determinadas obras, a técnica instrumental específica (com destaque para o piano), a harmonia (em sentido amplo), uso do contraponto, entre outros também comparecem neste conjunto. Incluímos aqui também a análise sobre songbooks e coletâneas musicais.

No que se refere aos estudos sobre compositores, Milton Nascimento e Egberto Gismonti são os mais analisados, seguidos por Tom Jobim, Ary Barroso, Radamés Gnatalli, Chico Buarque e Caetano Veloso. Aspectos biográficos, composicionais ou de parcerias de trabalho são a tônica neste conjunto. No caso de Milton Nascimento, com frequência os estudos reportam-se ao álbum *Clube da Esquina*, lançado em 1972. Segundo a crítica nacional especializada, este disco é um ícone da música popular brasileira e um dos melhores álbuns já lançados no mercado, um verdadeiro marco na história da música nacional.

No quesito aspectos históricos, a tônica recai sobre as representações identitárias ou a identidade nacional, podendo ser os elementos distintivos de um determinado grupo, instrumento e/ou compositor sob uma ótica regional, idiossincrática ou nacional ou a importância de certos movimentos musicais para a construção da identidade nacional, tais quais o Tropicalismo, a Bossa Nova ou grupos/compositores coligados a estes. Em certa medida, podemos incluir aqui também uma discussão sobre a indústria fonográfica e cultural, visto que há traços comuns na construção destes discursos.

As discussões entre a correlação e/ou construção da identidade nacional com a música brasileira não são exclusivas da subárea da Música Popular e é um tema recorrente e problemático nas demais subáreas de pesquisa acadêmica no campo musical. Como já apontado em pesquisas anteriores realizadas por mim⁵, um dos fatores que levam a esta discussão encontra-se nas primeiras diretivas da ANPPOM quando da sua fundação em 1988, na qual indica as “temáticas brasileiras” como eixo principal. Mesmo que não tenha

⁵ Cf. Tomás, 2015.

havido maiores esclarecimentos, por parte da Associação, sobre o que deveria ser contemplado nesta temática ou como esta deveria ser conduzida do ponto de vista metodológico, um conjunto de termos são usados com frequência para se referenciar a ele, tais quais “caráter nacional”, “brasilidade”, “identidade nacional”, “identidade cultural brasileira”, “característica nacional”, “música nativa brasileira”, entre outros.

Um dos problemas que o uso desta terminologia aporta é que não raro os conceitos são tratados como sinonímicos; outro aspecto é que mesmo que os autores pretendam aprofundar estas noções, elas são utilizadas como se houvesse uma compreensão unânime e apriorística de seus significados, sem adentrar em discussões que perpassem questões políticas ou mesmo ideológicas que as subjazem; um terceiro ponto é a bibliografia utilizada para a extração de tais conceitos, as quais frequentemente são oriundas da própria área de música e com raríssimas exceções, de áreas afins (história, sociologia, antropologia) nas quais estes são amplamente estudados.

Como aponta Silvano Baia (2015, p. 16-20), o ingresso da Música Popular como objeto de estudos nas universidades ocorreu durante os anos 1960, visto a riquezas das letras das canções e, portanto, como uma vertente dos Estudos Literários. Neste momento, a Sociologia também começa a perceber as grandes transformações no processo de produção e reprodução desta música, assim como o impacto causado na sociedade. Por volta dos anos 1980, a História traz estes estudos para seu campo e já nos anos 1990 se encontra consolidado. O autor observa ainda uma particularidade destes estudos no campo da História:

Quando estes estudos historiográficos acadêmicos se iniciaram, existia uma concepção tacitamente estabelecida, mas amplamente aceita, do que seria música popular brasileira: ela era apreendida como uma linhagem desenvolvida em torno da música popular do Rio de Janeiro popularizada nacionalmente na década de 1930 por meio do rádio, num momento em que estava em curso um complexo processo de construção de uma identidade nacional. Existiam também narrativas históricas nessa visão do senso comum de música popular brasileira, que incluíam concepções de “nacionalidade”, e de “autenticidade” como cultura popular, além de um conjunto de autores e obras canônicas. Essas narrativas, que vinham, se construindo a partir dos primeiros textos sobre música popular escritos nos anos 1930, tinham, portanto, cerca de meio século de existência quando se iniciaram as pesquisas na área de História nos anos 1980. (Baia, 2015, p. 18)

Isto posto, é possível inferir que um problema análogo ao da história tenha ocorrido no campo dos estudos acadêmicos em música, no que se refere a recorrência de um temário que visa associar compositores, conjuntos musicais, movimentos e questões técnico-compositivas a identidade nacional. Como já dito, a escolha de uma bibliografia estritamente musical para a construção de conceitos e centrada em autores como Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor demarcam uma certa linhagem de pensamento, na qual questões ideológicas historicamente datadas aparecem mesmo que disfarçadas em discursos sobre uma música popular mais recente. Cabe dizer ainda que quando os trabalhos de Música Popular se voltam para manifestações e temáticas mais regionais, a demarcação

de particularidades como únicas, originais e portanto, autênticas, recaem com frequência em uma tentativa de reconhecimento ou de pertinência a algum grupo, se desviando de um objetivo mais pontual.

Finalizando, vale recolocar que estes apontamentos visam delinear traços mais gerais nas pesquisas acadêmicas na Música Popular, o que não significa que haja em engessamento e uma certa espécie de saudosismo histórico nos temas escolhidos. Ao contrário, esta subárea apresenta um caráter bastante dinâmico quando comparada às demais, pois talvez seja mais permeável às modificações impostas da sociedade, aos modos de fazer, produzir e consumir música, o que aponta para uma renovação de objetos e autocrítica permanente.

Referências bibliográficas

- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2010) *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2011) *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*. Uberlândia. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2012) *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2013) *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*. Natal. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.

- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2014) *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. São Paulo. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2015) *Anais do XXV Congresso da ANPPOM*. Vitória. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2016) *Anais do XXVI Congresso da ANPPOM*. Belo Horizonte. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2017) *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2018) *Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM*. Manaus. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2019) *Anais do XXX Congresso da ANPPOM*. Pelotas. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2020) *Anais do XXX Congresso da ANPPOM*. Manaus. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2021) *Anais do XXXI Congresso da ANPPOM*. João Pessoa. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2022) *Anais do XXXII Congresso da ANPPOM*. Natal. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.

- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2023) *Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM*. São João del-Rei. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. (2024) *Anais do XXXIV Congresso da ANPPOM*. Salvador. Disponível em: <https://anppom.org.br/>.
- Baia, Silvano. (2015) *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*. Uberlândia: EDUFU.
- Baia, Silvano. (2013) Música popular e historiografia: considerações sobre métodos. In: Garcia, Tania da C.; Tomás, Lia (Orgs.). *Música e política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo: Alameda, p. 97-125.
- Tomás, Lia. (2015) *A pesquisa acadêmica na área de música: um estado da arte (1988-1913)*. Porto Alegre: ANPPOM.
- Tomás, Lia. (2020) *“Leituras de Brasil” nas pesquisas acadêmicas na área de música*. Pelotas: ANPPOM.

Heitor Villa-Lobos e a série “Choros” (1920-1929): o popular nas mãos do mestre

Wesley Sousa¹
Bernardo Martins²

Prélude à la brésilienne

A música, enquanto sonoridade, se desdobra segundo a sua própria dinâmica interna, mas ela é, ao mesmo tempo, um produto social não só segundo sua dinâmica, bem como ela se movimenta e se imbrica no interior do campo das forças estéticas e culturais. Desta forma, a partir do recurso estético-filosófico, mediante a pesquisa no âmbito da musicalidade, temos uma concepção de arte que se vincula

¹ Doutorando em Filosofia pela UFMG. Membro da ABRE (Associação Brasileira de Estética) e do grupo de pesquisa “Modos de presença nos fenômenos estéticos” (UFMG/CNPq). Bolsista Fapemig.

² Graduado em Música (Flauta Transversal) pela Escola de Música na UEMG.

não apenas à prática da música, mas no que seu resultado possa vir a ser estudado. Sua própria produção está ligada aos interesses e às concepções que não lhe seriam, a partir de um modo restrito (numa concepção moderna), somente intrínsecas. Em outros termos, é de conhecimento aceitável a proximidade entre a história da música e a história da filosofia, desde ao menos Platão.

Em nosso texto, por sua vez, partimos da afirmativa de que a obra de Villa-Lobos (1887-1959) perpassa uma criação maestra de alguém que tratou de maneira original música brasileira, em cujo desdobramento se deglutiou as contradições e potencialidades disponíveis.

É possível, neste sentido, pensar a interpretação de um país como uma espécie de *criação estética*? A pergunta não é de simples resposta, nem simples de averiguar seus pressupostos. Envolve, sem dúvidas, uma concepção ampla do que seria tal *criação estética*. Um dos momentos em que a questão esteve em voga, nas primeiras décadas do século passado, com o modernismo, isso se fez notável. No caso de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), ele é uma das figuras nesse quadro interpretativo. De formação rigorosa, se tornou um dos nomes mais conhecidos da música brasileira, não só no meio da música de concerto, mas suas obras são conhecidas e celebradas, e chegaram a ser letradas por poetas e interpretadas por grandes vozes da música popular (Fontenele, 2022). Isso se deve muito ao fato de ser um compositor muito ativo e inventivo, que desenvolveu um estilo particular, ao fornecer base para o que seria reconhecido pelo movimento modernista da primeira metade do século XX³.

³ Há alguns densos estudos a respeito deste amplo tema, a saber, a relação de Villa-Lobos com os “modernistas de 22”; as “identidades nacionais” do compositor, a crítica cultural a partir de sua obra etc. Algumas delas, mencionamos: Arcanjo Jr. (2013), cuja

O preceito classicista (a rígida divisão entre o erudito e o popular) de música não é o suficiente para pensar o sincretismo de Villa-Lobos⁴. Para o historiador Marcos Napolitano, “a questão central é que, pese a estrutura interna da obra e as intenções subjetivas do compositor, o sentido social, ideológico e histórico de uma obra musical reside em convenções culturais” (Napolitano, 2006, p. 259). Como se sabe, a obra de Villa-Lobos é multifacetada, extensa e complexa tanto em termos de variações e melodias quanto de seus temas e *leitmotiv*. Levando em conta os itens pressupostos, isto é, a relação entre obra, autor e público (Candido, 2000), no caso da “formação de um sistema literário” brasileiro, podemos dizer que, no caso da música, a partir das pesquisas de Mário de Andrade, os aspectos referentes partem de uma *consciência* do fazer prático: assimilando as influências e se reformulando dado o caráter empenhado do material cultural e estético. Se seguirmos a indicação de Mário de Andrade, é com Villa-Lobos que a *música brasileira* ganha novo estatuto e a sua relativa autonomia. Nessa hipótese, a música de Villa-Lobos é inserida como um dos pontos altos. O tripé artístico (autor-obra-público) consolida-se com este novo estatuto.

O texto contém quatro seções temáticas – duas mais abrangentes (contexto sociopolítico brasileiro), uma mais específica (em torno a série *Choros*); e a quarta, em torno de elementos de especulação estético-filosófica. As duas primeiras, trata-se da apresentação e

tese doutoral tem como título: “Os sons de uma nação imaginada: as identidades nacionais de Heitor Villa-Lobos”; Wisnik (1999), em “O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22”, resultado de sua pesquisa de mestrado, em 1974.

⁴ Agradecemos ao colega Ítalo Souza (UFMG) por chamar a atenção pela dificuldade e nuances de se pensar o problema e as consequências em torno do “erudito x popular”, bem como a dificuldade interpretativa do elemento popular em Mário de Andrade e Villa-Lobos.

algumas particularidades das “três fases” da produção de Villa-Lobos, situando-as no momento histórico e político que permitiram também tais desenvolvimentos. A terceira, dedicaremos em torno da exposição da série *Choros* e a relação com a cultura popular urbana da qual ele fez parte. Na quarta e derradeira, tratamos dos aspectos relacionados à estética musical aliada ao pensamento estético-filosófico, possibilitando a compreensão da relação entre obra e sociedade.

A respeito do ponto específico de investigação, partimos de uma rápida e sintética revisita à série *Choros* (1920-1929) e à uma interpretação teórica de suas ressonâncias culturais de acordo com os preceitos artísticos do compositor. Todavia, como destaca o historiador e pesquisador José Barros, o sincretismo é parte inseparável da gênese do *choro*, pois trata-se de um “fator [que] é muito importante para uma compreensão do que pretendeu Villa-Lobos com os seus *Choros*, que foi no fundo a concretização de uma grande síntese elaborada a partir de materiais musicais diversos” (Barros, 2014, p. 107). Ainda, segundo José Miguel Wisnik, em um texto recém-publicado em coletânea de sua autoria, afirma que a “técnica usada por Villa-Lobos é heteróclita, combinando elementos tonais, modais e politonais ao sabor dos impulsos e das fricções entre os materiais heterogêneos” (Wisnik, 2025, p. 152).

As “três fases” de Villa-Lobos: impressionismo, o modernismo e o neoclassicismo folclórico

Segundo Mário de Andrade (1893-1945) – figura central e força motriz da *Semana de Arte Moderna de 1922* – o nacionalismo brasileiro abriga os diferentes estados de consciência: o *primeiro* ele chamou de “internacionalismo”, no qual se importavam músicas europeias em uma temática nacional. Em uma *segunda* fase, o surgimento de uma consciência musical nacional presente, mas de forma limitada, embora o aprimoramento da técnica se devesse sobretudo aos moldes europeus (Andrade, 1972, s/p). Apenas a *terceira* fase, da qual Villa-Lobos seria o expoente, poderia ser considerada *nacionalista*; esta caracteriza-se pela pesquisa de melodias folclóricas, urbanas e indígenas como materiais para composição e educação musical à semelhança do que fizeram Bèla Bartok e Zoltán Kodaly, ambos na Hungria.

Neste sentido, um elemento que sobressalta na relação entre Mário de Andrade e Villa-Lobos, se olhado mais de perto agora, é o seguinte: a série *Choros* tem uma forma de distância em relação ao modo de composição pedagógico-nacionalista preconizado por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* [1928]⁵. O estilo aberto e experimental de Villa-Lobos tem sua maneira própria de ser, ao

⁵ Infelizmente, o tema da relação entre Mário de Andrade e Villa-Lobos, entre acordos e desacordos, não é possível desenvolver mais pormenorizadamente aqui.

passo que em Mário de Andrade ter-se-ia a ideia de um tipo de música que predominava certa rigidez compositiva.

No aspecto mais musicológico, isso tem reverberações originais. Para o filósofo e musicólogo Lorenzo Mammì, o compositor carioca deslindava de um “caos” na gramática musical, dada a inventividade e a capacidade de se ater aos elementos típicos da cultura local, ao mesmo tempo em que se alinhava a um estudo sério e comprometido dos grandes compositores. Segundo ele:

Villa-Lobos experimenta novas possibilidades sonoras, sem a preocupação de inseri-las em um sistema formal abrangente, buscando antes, para cada invenção sonora, um valor expressivo independente. Ademais, sua pesquisa se insere perfeitamente no clima cultural parisiense dos anos 20. A tendência geral é uma simplificação brutal dos desenvolvimentos harmônicos e melódicos e, em compensação, um aprofundamento das pesquisas tímbricas, chegando aos confins de um caos em que a distinção entre som e ruído se dissolva. (Mammì, 1987, p. 107)

Contudo, se voltamos à significação de Mário de Andrade ofereceu em torno de Villa-Lobos é paradigmática. Está de fundo na análise realizada por Mário de Andrade, entre outras coisas, a defesa de uma música que assimile a “cor local”, mas que, ao mesmo tempo, critique certo “purismo” na arte: ele defende o empenho na feitura estética⁶. Sinteticamente, Mário de Andrade visualizava um horizonte

⁶ “A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo: O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo

de destino do projeto nacionalista: pedagogia coral emanada do artista a serviço do Estado; embora mantenha a defesa do nacionalismo musical, nuançou a tese da “estatização” (instrumentalização) da música (Wisnik, 1982).

Sem entrar nos pormenores, interessa lembrar que a vasta obra de Villa-Lobos pode ser dividida, por assim dizer, em três fases. A *primeira fase*, em um momento inicial de sua escrita, se caracteriza pela influência forte da música impressionista francesa da virada do século XIX para o XX. Nas obras escritas ao longo da década de 1910, elas podem ser consideradas impressionistas, ou seja, uma escrita muito próxima de compositores, como os franceses Claude Debussy e Maurice Ravel. Desde aí sua escrita ter sido um tanto quanto moderna, com a utilização de escalas pouco usuais (como a de tons inteiros), as expansões do sistema tonal, as politonalidades, as modulações métricas e as rítmicas constantes. Contendo aquilo que seria seu modernismo, tais elementos criaram um clima de flutuação e instabilidade características do *Prelúdio ao Entardecer do Fauno* ou do balé *Daphnis e Chloé*⁷.

A *segunda fase* apresenta uma ruptura a partir de duas peças feitas em 1917, o *ballet Amazonas* e o poema sinfônico *Uirapuru*⁸. A fase marca uma aproximação maior de Villa-Lobos com o movimento modernista liderado por Mário de Andrade, que encontraria no compositor um artista que produz uma arte brasileira. De acordo com

feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça” (Andrade, 1972, s/p).

⁷ Apenas para dar um exemplo, entre outros, o impressionismo de Claude Debussy e o primitivismo de Igor Stravinsky foram deglutidos por Villa-Lobos, e se juntaram com uma rica palheta de aspectos do folclore ameríndio e da rítmica afrobrasileira para dar origem ao *ballet Amazonas*.

⁸ Composição notavelmente influenciada por Igor Stravinsky.

seus ideais modernistas (Villa-Lobos é a atração musical principal da *Semana da Arte Moderna de 1922*, embora na ocasião apresentar peças de sua primeira fase), o compositor mantinha influência direta de compositores modernos estrangeiros (como apregoava o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade), mas agora é menos Claude Debussy e mais Igor Stravinsky. Villa-Lobos demonstrou as temáticas amazônicas em um barbarismo cru e intenso, semelhante à *Sagração da Primavera* (1913) – composta por Stravinsky – com suas polirritmias primitivistas, mas de “forma brasileira” – como no caso de *Uirapuru*. Nas obras das décadas de 1930 e 1940, Villa-Lobos realizaria um retorno ao estilo de composição mais contido e ligado às formas tradicionais da música urbana e folclórica do Brasil. Destacam a série de *Serestas*, com letras de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros (Fontenelle, 2022). Isso revela um interessante paralelo entre a música (ornamentação, melodia etc.) e a literatura (a grafia e a linguagem poética).

Na visão de Mario de Andrade, por sua vez, seria a facilidade do compositor de escrever uma música que soe *brasileira*, isto é, com elementos da música indígena e tradicional de diferentes lugares do Brasil, não estereotipando, o que faria dele nosso “gênio” (Andrade, 1991). Ao contrário de uma concepção banal, o *gênio* não é o mesmo que um exotismo (quicá um pastiche da música folclórica no contexto da música de concerto), e sim, uma música de concerto concebida como “música brasileira” – a partir da verve nacionalista. Somado a capacidade desta criação junto ao maestral compositivo, tudo isso vem do fato de o compositor participar ativamente da música popular, sobretudo do *choro* (gênero crescente e ativo no Rio de Janeiro do início do século XX). O musicólogo e intérprete da obra villa-lobiana, José Maria Neves, ainda afirma:

Villa-Lobos foi um ‘chorão’ em sua juventude, e quando declarou, uma vez, a um jornalista francês que avia se formado no Conservatório de Cascadura – subúrbio da Zona Norte carioca, onde o choro sempre predominou –, talvez tenha querido dizer que seu aprendizado musical se dera no meio de compositores e instrumentistas da música popular, do choro. (Neves, 2008, p. 79)

O estudo e elaboração composicional facilitou a escrita da série *Choros*: uma releitura moderna e brutal do compositor acerca do gênero em diferentes formações instrumentais; ela pode ser considerada uma de suas *Magnum opus*, modelo e inspiração para o modernismo brasileiro, a qual adiante daremos atenção. Como afirma Wisnik, as composições da série *Choros* pode ser entendida pelo seguinte aspecto: “o gênero popular urbano funcionou para Villa-Lobos, nesse momento de arranque, como o *olho mágico* a partir do qual o compositor vislumbrou e deu a ouvir o sistema caleidoscópico da psique musical brasileira” (Wisnik, 2025, p. 152, grifos do autor).

A partir da década de 30, uma *nova fase* surpreendente: assim como Maurice Ravel e Igor Stravinsky, o experiente Villa-Lobos passa a escrever dentro da estética *neoclassicista*, recuperando o alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750). Resultado disso é a sua célebre série *Bachianas Brasileiras* (1930-1945). Por conseguinte, nesta *terceira fase*, há a volta ao tonalismo e ao contraponto; rompe, em partes, com o movimento modernista de Mario de Andrade. Algo que pode justificar esta quebra é sua relação com o governo Getúlio Vargas e o *Estado Novo* (1937-1945): assume como figura de um importante educador musical de uma forma que vem alinhada com um teor ufanista e cívico (coerente com a ideologia varguista) e o neoclassicismo. Ele apresenta certos alinhamentos de uma maneira

mais forte do que a estética de sua fase anterior, sobretudo por ser um estilo mais palatável. Tem-se como consequência o modo didático e coerente com sua postura de pedagogo musical. Como aponta Martinelli,

apesar das diferenças inerentes à produção de Villa-Lobos ao longo destas fases, um importante fator mostra-se relativamente constante: a *ideia* de Brasil que o compositor procura conferir em suas partituras e, desta forma, difundir-la pelo mundo. (Martinelli, 2009, p. 80)

Um episódio importante nesse período é a chegada do professor-compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) ao Brasil. Ele foi divulgador das novas técnicas musicais que estavam sendo desenvolvidas na Alemanha. Além de compor dentro do dodecafonismo, atuou como educador em vários lugares do país (e do mundo) – inclusive no *Conservatório Brasileiro de Música* no Rio de Janeiro (onde fundara o grupo *Música Viva* em 1939) – atuou em diferentes instituições de São Paulo, da Bahia e de Minas Gerais. Entre seus alunos, se destacaram em um primeiro momento da década de 1940 os membros do *Música Viva*, como Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe (os maiores nomes do movimento), além de Eunice Katunda, Edino Krieger, e outros. O grupo seria adepto de uma nova forma de se pensar música, com novas ferramentas, em contraposição aos seguidores de Mario de Andrade⁹.

⁹ Interessante observar – não por menos – que o modernismo brasileiro é algo heterogêneo e, assim, poderia ser entendido também como uma espécie de orientação da “ação de artistas e intelectuais de diversas correntes políticas, à esquerda e à direita, em busca de novas formas de expressão estética, alguns em diálogo direto com as vanguardas internacionais, orientados pela busca de um idioma cultural comum a

O grupo *Música Viva* chega a publicar dois *manifestos* (além de uma revista e, claro, várias obras de seus compositores) que traz os conceitos, tais como: 1) humanismo, 2) concepção utilitária da arte (neste ponto não se distanciam da ideia de arte interessada de Mario de Andrade), 3) a música como expressão de uma cultura, 4) a necessidade de se educar para a nova música, 5) o universalismo (distinto a Mario de Andrade), e muitos outros pontos que defendiam a música atonal. Porém, no fim da década de 40, o grupo começa a se dissolver, muito devido à viagem de Santoro para a França e ao posicionamento político de uma boa parte dos compositores: Claudio Santoro e Eunice Katunda são membros do PCB; Guerra-Peixe seria simpatizante. Dentre esses membros estavam Luiz Carlos Prestes (líder do partido), Darcy Ribeiro, e diversos artistas (poetas, escritores, cineastas, arquitetos, pintores, dramaturgos, etc.) como Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Cândido Portinari (a quem Guerra-Peixe dedica sua última obra orquestral nos anos 90), Oscar Niemeyer, Ziraldo, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, Leon Hirszman, e muitos outros. Cada um deles, em suas respectivas áreas de destaques, reformularam o modernismo brasileiro e mudaram certos rumos do fazer artístico no país¹⁰.

todas as classes sociais, raças e regiões que foram o arquipélago cultural brasileiro. Quase todas as vertentes do modernismo eram críticas à mera emulação da cultura burguesa cosmopolita e às visões históricas pessimistas sobre o Brasil pautadas pelo racismo eugênico e arianista, muito forte no meio intelectual e científico entre fins do século XIX e a década de 1930” (Napolitano, 2023, p. 201-202). Isso ajuda a explicar certamente o fato que artistas e intelectuais de várias matizes ideológicas estiveram em torno de uma reavaliação e crítica profunda da sociedade brasileira e de seus rumos.

¹⁰ A contraparte conservadora do modernismo neste período seria a seguinte: “Os grupos modernistas autoritários e politicamente conservadores tampouco se constituíam um bloco homogêneo. São identificáveis, ao menos, algumas vertentes

A partir deste momento, os antigos membros do *Música Viva* passam a se afastar cada vez mais do atonalismo e dos serialismos de Koellreutter e se aproximam do modernismo nacionalista de Villa-Lobos. Estaria aqui nova concepção e origem de uma nova geração de compositores, que tinham como mote a reafirmação da importância do nacionalismo cultural e a compreensão da música brasileira em suas obras. Talvez este fato ajude a explicar o contexto político desse *sentimento nacionalista* dentro da modernização tardia brasileira naqueles decênios.

Interlude: a interpretação/ criação do Brasil pela música – o projeto nacionalista

Após a *Proclamação da Independência*, em 1822, e o advento da “nação brasileira”, era notório o peso da cultura europeia que se formou, sobretudo pela brutal violência colonial e a imposição cultural – inclusive linguística – no ideal de civilização. Com o advento da *República Federativa* em 1889, tivemos dois músicos – em destaque – na tentativa de compor uma “música nacional”: Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Alexandre Lévy (1864-1892). Nepomuceno

tais como: 1) Integralistas (Plínio Salgado, Câmara Cascudo); 2) Nacionalistas autoritários (Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia) 2) Católicos modernistas (Grupo Festa, Cecília Meirelles, Jorge de Lima). Além destes, é incontornável a figura de Gilberto Freyre e seu luso-tropicalismo, se não se constituiu propriamente em uma vertente coletiva identificável, influenciou o debate do século XX brasileiro e internacional, com apropriações ideológicas diversas” (Napolitano, 2023, p. 207).

trabalhou na estruturação de um campo profissional para a música erudita na recém-proclamada República. Entretanto, suas canções (*Lieder*), apesar da língua portuguesa, foram influenciadas pela estética alemã. Por sua vez, Lévy usou elementos étnicos da cultura popular brasileira: citações africanas, do jongo e do fadinho. Apesar da influência italiana, suas obras são consideradas como precursoras de uma estética musical brasileira.

Por volta de 1920, o surgimento de Villa-Lobos – e seu modernismo composicional – forneceu a nova configuração do que estaria reservado ao futuro do nacionalismo brasileiro na música: a releitura do folclore e da tradição oral – aquelas preconizadas por Mario de Andrade (Andrade, 1991). Neste caso, podemos dizer que a série *Choros* ocupa um lugar de destaque¹¹. A série, como é conhecida, fez a reunião dos elementos provenientes das músicas erudita e popular (Naves, 1998). Segundo a antropóloga Santuza Naves, “Villa-Lobos compartilha com Mário de Andrade da rejeição à música popular divulgada pela mídia” (Naves, 1998, p. 48). Vale perguntar de que modo o modernismo nacionalista, à maneira de Mário de Andrade, assumiria um posicionamento diante do desafio (não apenas nacional) de acompanhar o compasso entre a tradição das formas musicais produzidas em nosso país e suas novas formas de representá-lo.¹² Segundo Naves:

¹¹ “A série de *Choros*, as *Cirandas* e o *Noneto*, marcos da nova fase [Modernista], estão entre algumas das composições mais inovadoras já produzidas no Brasil” (Barros, 2014, p. 99).

¹² Um problema bem apontado pelo professor Rafael Hegemeyer (Udesc), no momento em que redigíamos o texto, foi chamar a atenção ao fato de que a modernização na música e nas demais áreas da produção cultural no século XX está relacionada com as transformações tecnológicas na área de gravação, difusão e edição, permitindo manipular os sons de forma artificial; primeiramente eletrônica e hoje dispensando até mesmo a execução do músico. Assim, resultou, cada vez mais, na

[...] o projeto musical modernista, na medida em que nega a “indústria cultural” e tende a incorporar o popular mais identificado com os elementos folclóricos da tradição cultural, exhibe uma tensão entre a motivação modernista – influenciada pela música europeia, que valoriza a pesquisa formal e procura adaptar-se à cena moderna, incorporando de alguma forma a linguagem urbana – e a que se caracteriza por uma sensibilidade atada às manifestações culturais rurais, ou sertanejas. (Naves, 1998, p. 55)

Nas transformações políticas, econômicas e culturais no país, emergiu-se, ao mesmo tempo, o movimento modernista, em grande parte, com a verve nacionalista. No *Ensaio sobre a música brasileira*, como mencionado, Mário se mostra atento às fusões de ritmos que se desenvolvem nas cidades, como o jazz e o maxixe, bem como avalia o processo positivamente (Naves, 1998). Defensor de uma *estética brasileira*, Mário de Andrade afirmava a função social da arte, a valorização do folclore e da música popular (Andrade, 1972). Como vale recapitular, o movimento reformulou a literatura, as artes visuais etc., e os conceitos artísticos até então vigentes no Brasil, embora de modo heterogêneo (Napolitano, 2023; Wisnik, 1999). Villa-Lobos, por conseguinte, conduziu a tarefa de unir as tendências artísticas junto ao novo projeto educacional da época. Assim, o fez, colocando em prática um modelo de educação musical, cujo alcance era até então inédito¹³.

transformação da população em consumidora passiva de música, e não em parte ativa na musicalidade nacional através do canto coral – como era a meta de Villa-Lobos.

¹³ Vale lembrar o grande impacto que a “revolução de 1930”, poucos anos depois do Modernismo dos anos 1920, causou no âmbito cultural no país. Antonio Candido, por sua vez, comenta: “Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir

Estava ali, no *Estado Novo*, após a “revolução de 1930”, a excelente oportunidade de alguém como Villa-Lobos, mais maduro, assumir a construção de um espaço para a arte brasileira – agora no âmbito de um “projeto nacional”. Elemento que se encaixava ao ideal nacionalista do período, apesar do modernismo exasperar ambiguidades evidentes¹⁴. Vislumbrando as novas portas que se abriam, o compositor publicou vários artigos em jornais da época, apoiando o novo regime e oferecendo seus préstimos.

No estudo da historiadora Ermelinda Paz (intérprete da obra do compositor, acerca da educação musical no país), ela comenta o seguinte: o principal elemento de redação do *Guia Prático* pelo compositor (um material adequado para modelo de ensino nas escolas musicais ao redor do país) tinha como centro pensar os meios para a realização pedagógica. Para a visão de Villa-Lobos, segundo a autora, “as demonstrações cívico-orfeônicas, por exemplo, não tinham caráter

vivamente que houve um ‘antes’ diferente de um ‘depois’. Em grande parte, porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e ‘normalizar’ uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças” (Candido, 1984, p. 27).

¹⁴ Como novamente aponta Napolitano: “Se o modernismo da tradição crítica e acadêmica pode ser associado ao campo ideológico da esquerda (com todos os matizes e polissemia que esta palavra pode sugerir), o modernismo oficial se inclina mais para o campo das direitas. Entre ambos, a busca da identidade nacional e popular é um ponto em comum, com maior ou menor grau de radicalidade estética. Mesmo compartilhando a luta para afirmar uma identidade nacional e popular ‘moderna’, as duas grandes linhagens do modernismo brasileiro experimentam muitas divergências” (Napolitano, 2023, p. 206).

de exposições artísticas ou recreativas. Ele pretendia contribuir para a formação e disciplina coletiva de grandes massas” (Paz, 2004, p. 29)¹⁵.

Um detalhe à parte, mas dentro do exposto, se faz necessário, no viés conjuntural: como elemento central no período de “nacionalização” da cultura, temos o caso pragmático do como foi o caso do samba – ritmo/gênero que sobreveio do *Choro*: houve certa espontaneidade que perpassou em sua feitura, é claro. Nascido no contexto em que as histórias, relatos, intrigas amorosas e as vivências junto à *voz do morro* eram o que as camadas populares que se formavam nas cidades queriam e se faziam ouvir. Segundo o musicólogo e compositor Luiz Tatit: “Plasmar a canção em samba representava, portanto, uma solução aparentemente inesgotável para a produção nacional” (Tatit, 2004, p. 154).

Por sua vez, ao mesmo tempo em que Villa-Lobos colocava em prática seus preceitos musicais, a política cultural do país levava adiante um longo processo de “institucionalização” da cultura. Afinal, com o samba – importante mencioná-lo – veio a possibilidade de a fala cotidiana ser uma forma expressiva e tanto quanto necessária para o tipo de estetização – exemplo são as composições de Noel Rosa e tantos outros. Como se pode ler na passagem da historiadora Carla Coelho:

¹⁵ Nas palavras da autora, a respeito da propedêutica musical nacional, havia um problema com relação ao ensino das melodias: “Não havia um repertório musical adequado para servir a este fim. Foi então que empreendeu a tarefa de selecionar material para servir de base ao trabalho de formação de uma consciência musical e, como não podia deixar de ser, o folclore brasileiro foi o esteio principal. Deste esforço resultou o Guia prático, importante obra didática, destinada a dar à criança um conhecimento mais íntimo do folclore brasileiro, em todas as suas mais importantes manifestações” (Paz, 2004, p. 29).

O samba encontrou nessa enriquecida realidade cultural um caminho para atingir os mais variados públicos. Sabe-se que o grupo ‘Oito Batutas’ havia ganhado tanta notoriedade que em 1922 conseguiu patrocínio para ir a Paris divulgar sua música. A popularidade que o samba vinha alcançando tornou-o alvo de interesse do governo de Getúlio Vargas, tomando-o um instrumento complementar do projeto ideológico nacional. (Coelho, 2011, p. 35)

Um exemplo notável disso é *Aquarela do Brasil*, a composição de Ary Barroso, lançada em 1939, o que possibilitava a referência do samba como forma *cancionera* ufanista e nacionalista. Mas como aponta outra pesquisadora, Cláudia Matos (1982), muitos músicos não se recusaram – embora muitos também resistiram – a aderir ao projeto varguista, sobretudo aqueles sambistas e chorões que ainda se mantinham atrelados às periferias urbanas. O dado sociológico é que muitos deles foram oriundos de uma baixa classe média letrada.

Nesse ínterim, Villa-Lobos aderiu à política cultural do *Estado Novo*, ao passo que a política cultural elegeu o samba como uma das simbologias de seu espelhamento ideológico na “integração social” nas camadas urbanas. No plano prático, a notabilizável atuação de Villa-Lobos se liga ao projeto que ficaria conhecido como *Excursão Artística*. Este projeto percorreu 54 cidades, integrado pelo compositor que tocava violoncelo, sua então esposa, Lucília, ao piano, o violinista belga Maurice Raskin, a cantora lírica Nair Duarte, além dos pianistas Souza Lima e Guiomar Novais, que se alternavam entre os concertos (Wisnik, 1999). Foi o sucesso deste projeto que lhe abriu caminho para realizar e dirigir a primeira grande concentração coral de sua vida – *A exortação cívica*, em maio de 1931.

Dentro de uma nova realidade, em 1945, o compositor recebeu permissão para dedicar metade do ano à sua carreira profissional de compositor e regente. A partir daí, deixa de se envolver diretamente com os rumos da educação musical. Logo, temos o seguinte diagnóstico de como a música foi um dos veículos ideológicos e culturais para o sentimento nacionalista na música naquele contexto:

Os mecanismos de intervenção eram variados e tiveram um impacto transformador sobre a sociedade justamente por penetrarem profundamente no mundo das interações sociais, levando o Estado a aproximar-se das experiências cotidianas da população. (Coelho, 2011, p. 42-3)

Villa-Lobos e a série “Choros” – o sincretismo na música popular

Feita a breve recapitulação histórica, o compositor encontra uma música moderna, em cujo material cultural e estético possibilitou a elaboração referente aos materiais folclóricos diversos; principalmente a partir do ambiente dos chorões do final do século XIX e início do século passado. Além disso, a maneira nova de se tocar o que designava o choro implicava certo *tônus* brasileiro: “inseria síncopes e rubatos nas danças europeias mais austeras, também a necessidade de que o solista enriquecesse a música com improvisos” (Barros, 2014, p. 103). A partir da influência de gêneros como a polca, maxixe e a seresta, o choro e o samba tiveram como centro os

compositores que se viram na qualidade de porta-vozes do interesse de parte da população. Dentre os materiais que, para o compositor, seriam a matéria-prima para seus *Choros*, encontrava-se a influência ameríndia, rurais e a musicalidade folclórica e regional em diversas partes do Brasil. Na caracterização de José Barros, temos o seguinte:

A partir do momento que o Choro adquiriu identidade no âmbito de um grupo de músicos populares (e a música popular propriamente dita estava apenas começando a se formar) ficou fácil estender a designação "choro" também ao tipo de música que estes grupos tocavam - ou pelo menos à maneira como estas músicas eram tocadas. Enquanto a Seresta encaminhava músicas de amor e nostalgia para serem cantadas com acompanhamento de cordas (reorientando a raiz de uma canção popular que tivera seus primórdios na modinha e no lundu), já o Choro estaria a partir de então associado a músicas mais movidas, de andamento moderado para vivo, e essencialmente instrumentais. (Barros, 2014, p. 104)

A amplitude do choro enquanto gênero musical cabe lembrar que, a despeito de sua popularidade no século passado, sobretudo na vida urbana, este advém de certas tendências que mesclaram formas técnicas e melódicas particulares no século XIX (como o maxixe e a polca). Em sua historicidade, segundo José Ramos Tinhorão:

Os compositores dos conjuntos de chorões cariocas do fim do século XIX e do início do presente século [XX] eram, na sua quase totalidade, representantes da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República. (Tinhorão, 1997, p. 117)

Assim, podemos dizer que o *choro popular* foi um importante gênero musical para o espaço de sincretismo cultural – ele divide esta honra com a sua contraparente vocal, ou seja, a *Seresta*. A série *Choros* evidencia de que se tratou de uma realização musical entre o *popular*, *erudito* e o *folclórico*. Isso se deveu não apenas aproveitando materiais oriundos dos antigos grupos de choros ou da música popular urbana do Rio de Janeiro. Mais do que rearranjos, a inventividade se propunha na sua fusão – e não apenas em junção – de gêneros ou formas estéticas a partir da miríade cultural recolhida. Para dar uma dimensão mais específica dos *Choros*, o compositor amplifica e aprofunda a noção de sincretismo: pode-se supor com relativa segurança que uma das razões da predileção do compositor junto ao gênero é que a forma musical do choro permitiu-lhe explorar melodias e ritmos que dariam a forma estética mais avançada ao seu material musical.

Sua intenção criativa foi, sem dúvidas, ambiciosa: pretendia abarcar o país inteiro para dar *corpus* a uma nova forma musical atrelada aos elementos vigentes (Neves, 1977). Mesmo sua cronologia – 14 peças entre 1920-1929¹⁶ – não é linear¹⁷. Na caracterização de Barros (2014):

¹⁶ Nesse meio tempo, Villa-Lobos compõe *Noneto* (1923). Para Barros: “O *Noneto*, a nosso ver, é o grande salto para o que seria feito depois com os *Choros* subsequentes. É ele que preenche o espaço entre o singelo *Choros n 1* e a sucessão de choros experimentais que é estabelecida a partir do *Choros n 2*” (Barros, 2014, p. 117).

¹⁷ Segundo Vasco Mariz, importante intérprete do compositor, a sequência da série é bem peculiar já na sua forma: “A cronologia dos *Choros* é das mais curiosas. Contou-me Villa-Lobos em 1946, que, às vezes, ao se dedicar à composição, lhe vinha uma ideia por demais avançada. Construía então a sua obra, mas lhe dava um número mais elevado na série, esperando escrever mais tarde algo de intermediário” (Mariz, 2004, p. 106).

Um primeiro aspecto a se considerar para uma aproximação global da série dos quatorze *Choros* refere-se à sua numeração. Ela tem pouquíssimo a ver com a cronologia de sua composição. Na maior parte das obras em série de um compositor, a numeração vai crescendo à medida que as datas de composição de cada obra vão avançando no tempo (por exemplo, as sinfonias 1 a 9 de Beethoven acompanham uma evolução no tempo). Com os *Choros* de Villa-Lobos, porém, não é assim. Se pretendêssemos seguir a ordem cronológica de composição, ela nos daria uma série bastante embaralhada a partir do *Choros n. 3*. Esta ordem, rearrumada cronologicamente, seria a seguinte: 1, 2, 7, 8, 3, 5, 4, 6, 10, 11, 14, 9, 12, 13. Quanto à Introdução aos *choros*, para orquestra, só foi escrita em 1929, quando a série já estava toda constituída. (Barros, 2014, p. 109)

Por isso, a simbiose entre o estudo erudito da música e os elementos da música urbana carioca, o *Choros n. 1* (1920) foi dedicado ao compositor e músico chorão Ernesto Nazareth. Na sua figuração, na sequência da série *Choros* passamos do chorinho singelo a experiências ousadas de expansão da tonalidade e de bitonalidade. É com esta exploração timbrística dos vocábulos enunciados pelo coro, no qual o que importa é a sonoridade, e não o sentido. No caso, é a superposição contrapontística destes vários resultados onomatopeicos, articulada como um grande *stretto* que cresce em expectativa e interesse, preparando a entrada do tema *Rasga Coração* (*Choros n. 10*) através dos sopranos, e mais adiante dos barítonos e baixos (Neves, 1977).

Na reorganização da série, a *Introdução* apresenta alguns temas da própria seqüência numerada em continuidade¹⁸. Na medida que a série *Choros* toma *corpus*, percebe-se a miscelânea não só de influências, mas na forma da composição de cada uma: por exemplo, se o *Choros n. 1* (1920) é para violão solo, o *Choro n. 2* (1924), para flauta e clarinete (*duo*) – introduz o elemento da bitonalidade e variações timbrísticas¹⁹; à medida que a série avança, novos elementos (estéticos e culturais) vão sendo incorporados: a forma sincopada aliada à introdução de outros instrumentos, como fagotes, oboés; além do coro lírico e das letras populares, nos *Choros n. 5* (subtítulo *Alma brasileira*) ou, o mais conhecido, *Choros n. 10* (conhecido pela lírica *Rasga Coração*) – o entrelaçamento de um tema ameríndio e de um tema populário urbano.

② No mesmo movto e muito rythmado
Dans le même movt et très rythmé

③ Muito vagaroso
Très lent (M. 63 = ♩)

Rit.

Em Choros n. 2 para flauta e clarinete em lá a flauta faz um desenho rítmico em dois planos de altura que remetem a um agogô.

¹⁸ Para acessar a série disponível na plataforma YouTube: < https://www.youtube.com/watch?v=jxGFm463jSU&list=PLjdEVSaOk6VUAdZekZUSdUSCil7OX4DIU&ab_channel=RiqueBorges >.

¹⁹ O “Choros n. 2” foi dedicado para Mário de Andrade.

No *Choros n. 3* (1925), o subtítulo é *Pica-pau*; e trata-se de tema sugestivo, abertamente folclórico, pois como no citado *Choros n. 10*, mostra a investigação timbrística pelo compositor: a composição feita para coro masculino e 7 instrumentos de sopro (clarinete, saxofone, fagote, três trompas, um trombone) – ou isoladamente cada combinação. O *Choros n. 3* é música de câmara, usando como recurso também um efeito vocal de glissando nos corais superiores que sugere um “vento”. Além disso, há uma cadência rítmica que sugere um canto da ave que dá subtítulo à peça. Neste sentido, no *Choros n. 4* (1926), a temática popular urbana entra em cena, agora alternando com o tema ameríndio do *Choros* anterior. Para três trompas e trombone (combinação não muito usual até à época), o tom irônico e lírico fazem junção à maneira de câmara. Segundo Barros, a aberta “diversidade entre cada uma das seções, e, no entanto, uma unidade que é percebida de um único fôlego nesta peça” (Barros, 2014, p. 122). Segundo o musicólogo Adhemar Nóbrega, “o caráter esgarçado, diluído, quase inapreensível da linguagem harmônica aí empregada” (Nóbrega, 1974, p. 49) merece destaque.

Na sequência temos o *Choros n. 5* (1925), cujo subtítulo é *Alma brasileira*. Trata-se de uma composição destinada ao piano – possivelmente o mais executado dos *Choros*. O solo de piano acrescenta a forma sinfônica. As cadências rítmicas e melódicas são irregulares (dentro do compasso quadrado – 4/4). Outro ponto é a sensação de “rubato” (acelerar ou desacelerar ligeiramente o andamento), que exige sensibilidade do executor; a execução melódica, ao se retardar, remete às “serestas urbanas do início do século [XX], só que vertidas para uma linguagem simultaneamente pianística e vocalizada” (Barros, 2014, p. 123). A sequência da série, até

aqui, fornece mesmo a sensação ampliada, que agora toma forma mais sinfônica. É o caso do *Choros n. 6* (1926), composto para orquestra.

ALMA BRASILEIRA'

Ao Dr. Arnaldo

CHÔROS n. 5

Mello de Villalobos

Sauvignat de Villalobos

Paris, 31/3/27

Rio, 1923

H. VILLÁ-LOBOS

Moderado (M. 52 - 4)

Delicate

PIANO.

Vago e bem distincto

marcato e bem ritmado

dim.

Parte da partitura de *Choros n. 5* (*Alma brasileira*). Fonte: Nóbrega, 1974, p. 52.

No caso do *Choros n. 6*, seu equipamento musical é vasto e numeroso. Todo o emaranhado de instrumentação, em cuja junção de diversos temas urbanos e folclóricos oferece os temas rapsódicos em

seu desenvolvimento. Em sua forma, a harmonia aparece numa espécie de ficção do ambiente sertanejo do nordeste brasileiro, entre outros. Nas palavras de Barros:

[...] a sonoridade dos coretos de banda, uma valsinha típica do interior do país, uma baixaria característica dos conjuntos chorões (no caso realizada pelos instrumentos mais graves da orquestra), uma dolente melodia construída à base de motivos afro-brasileiros, um tema seresteiro encaminhado pelo oboé e tantos outros elementos que se desdobram um dos outros. (Barros, 2014, p. 124)

Passando ao *Choros n. 7* (1924), temos em sua forma uma outra peça de composição para câmara. Trata-se de “uma composição camerística para sete instrumentos e a sétima obra da série, esta peça leva o subtítulo de *Settimino*” (Barros, 2014, p. 124). Nesta peça, a valsinha tem um desenvolvimento em que ocorrem pequenas alterações agógicas e alcança seu clímax expressivo em andamento lento, justamente quando o violino retoma sua contenção, preparando “mais uma valsa, mais uma saudade” (Nóbrega, 1974, p. 67).

No *Choros n. 8* (1925), o sinfonismo volta à cena. Composto para larga orquestra e dois pianos, o caráter inventivo de Villa-Lobos ganha novos contornos. Conhecido também como “o choro da dança”, a associação da pesquisa rítmica se une agora à importante pesquisa timbrística. Pensada com um variado instrumental, a composição é o expoente de sincretismo por parte de Villa-Lobos: “nele aparecem referências musicais às quatro grandes correntes da música acústica erudita do início do século: o atonalismo, o impressionismo, o modalismo das escolas nacionais, o tonalismo expandido ou a

bitonalidade dos neoclássicos” (Barros, 2014, p. 126). Os primeiros movimentos da peça se iniciam com o som do caracaxá (um instrumento indígena que lembra muito um chocalho de coco), estabelecendo uma introdução que se afasta dos parâmetros tonais comuns.

Em relação ao *Choros n. 9* (1929), também composto para orquestra, trata-se de um dos últimos da série a ser concluído. Quando foi composto, a série estava completa até o *n 8* – Villa-Lobos havia concluído os *Choros n 10, 11 e 14*²⁰. O *Choros n. 9* veio a se encaixar entre os *Choros n 8 e n 10*. Alguns temas musicais são comuns e seguem certa tendência da série: “o festeiro tema é contagiante e ei-lo desenvolvido pelos trompetes, novamente pelos violinos e pelas flautas, até a agitação do trecho se espraia e se desfaz num longo pedal de fá sustenido menor” (Nóbrega, 1974, p. 83). Mais adiante, o

tom picaresco acentua-se com um desenho do clarinete em que a corrente melódica se interrompe, ou perde sua fluência, graças a matreiros intervalos de 7ª, ao passo que outros motivos acrescidos à trama soam como repentes irônicos de uma conversa chistosa entre amigos. (Nóbrega, 1974, p. 86)

²⁰ Lembrando que os *Choros 13 e 14* não são incluídos na Série oficial dos *Choros*. Como explica Barros: “Os dois últimos choros, por fim, elevam às últimas consequências a ampliação orquestral. O *Choros n 13* (1929) está previsto para duas orquestras e banda, e o *Choros n 14* (1928) destina-se a orquestra, banda e coros, deixando-se entrever nos comentários de Villa-Lobos a esta obra a intenção de concluir e sintetizar o ciclo. Infelizmente a partitura dos *Choros n 13 e n 14* está extraviada, de modo que o seu conteúdo só pode ser vagamente apreendido através dos comentários do próprio Villa-Lobos” (Barros, 2014, p. 131).

Falamos antes sobre o *Choros n. 10*, mas vale algumas palavras adicionais. Granjeada com notoriedade similar à *Bachiana n. 5*,

a concisão e caráter impressivo dos temas; a ambientação sugestiva [...], a gradação bem dosada dos efeitos de orquestração que trazem, latente, o prenúncio de algo mais sugestivo [...]; a rítmica aliciadora e de encanto irresistível; a participação coral, (Nóbrega, 1974, p. 89)

com a silabação onomatopeica, fazem o *corpus* sonoro desta grande obra. Coadunando com a afirmativa de Barros, a composição deste choro “desenvolve até às últimas consequências o programa de síntese musical ambicionado por Villa-Lobos na sua década modernista” (Barros, 2014, p. 128). Há dois grandes encadeamentos dispostos: uma Introdução Orquestral e a Segunda Parte. Pode-se notar que bosques e florestas e os que cantam à madrugada e ao entardecer nos infinitos sertões do nordeste brasileiro serviram-lhe de inspiração composicional. Dos temas ameríndios aos temas ligados à polifonia coral das vozes humanas, eles se entrosam no desenvolvimento geral na melodia lírica e sentimental. À maneira da modinha suburbana, extraída de uma canção popular, com letra do poeta seresteiro Catulo da Paixão Cearense, denominada “Rasga o Coração” é o ponto alto da peça.

Os dois últimos *Choros*, por sua vez, *Choros n. 11 e 12* (ambos de 1928-29). O *Choros n. 11* é próximo à forma do concerto. A grande forma orquestral se dá pela importante atuação do piano solo, justificada até por uma difícil cadência, cuja virtuosidade de técnica sobre a curiosa fantasia dos temas reincididos confirma plenamente a tendência do seu gênero. A peça *Choros n. 11* é dedicado ao compositor polaco Arthur Rubinstein, seu contemporâneo. A longa peça mostra,

sem dúvidas, o tamanho empenho do compositor na divisão em nove (9) temas. No *Choros n. 12*, assim como o anterior, o compositor observou que esta obra afastava, segundo Nóbrega, “cada vez mais das influências que fizeram sentir o Choros anteriores, ao mesmo tempo que nela se confirma o amadurecimento no que diz respeito ao emprego das técnicas e processos composicionais” (Nóbrega, 1974, p. 119). Trata-se de obra temática e consciente equilíbrio construtivo. Com uma “moldura timbrística” justaposta – clarinete e clarinete baixo, fagotes e contrafagote em sua primeira seção – emerge-se um conjunto “capaz de produzir, do ponto de vista da sonoridade, a transposição ‘erudita’ das cores discretas de um choro autêntico” (Nóbrega, 1974, p. 124). É possível observar que pela assimilação folclórica, Villa-Lobos

prossegue o trabalho até aqui desenvolvido, sendo interessante mencionar a assimilação da canção *Estrela é lua nova*, que na obra de Villa-Lobos, é uma das canções do ciclo das *Canções típicas brasileiras* (1919), e também de um tipo de dança capixaba conhecida como “esquinado”. (Barros, 2014, p. 131)

Alguns elementos estético-filosóficos

A partir da breve apreciação descritiva da *Série Choros* (1920-1929), algumas considerações ainda podem ser mencionadas. Como dito no início, a identificação de materiais diversos da matéria estética do compositor foram certamente o substrato central para a

inventividade compositiva de Villa-Lobos. A estreita ligação entre o modernismo e o nacionalismo é fundamental para a *criação estética* do compositor. Mas algo além disso chama a atenção: o tom *paternalista* em sua musicalidade, tal como aponta Wisnik (Wisnik, 1982). Surge, então, a questão: como a visão modernista na poética musical popular de Villa-Lobos poderia advir – *nas mãos do Mestre* – a partir de uma valoração e reelaboração estética de um país pela musicalidade? Esboçando uma resposta para questão, podemos compreender o seguinte:

Em primeiro lugar, trata-se de liberar a força desordenada das manifestações populares, exibindo seus múltiplos índices em estado de simultaneidade, de modo a irradiar a potência de sua manifestação cósmico-caótica. Ao mesmo tempo, trata-se de descobrir e lhe impor ordem, fazendo-a convergir para um destino conciliado e grandioso. (Wisnik, 2025, p. 153)

Na série *Choros*, de modo sintético, a maestria de seu *métier* e a sua importância na história da música brasileira revela mais que os simples elementos exteriores às exigências da interpretação histórica ou sociológica. Mais do que isso, no plano da especulação estético-filosófica, sua obra retrata os produtos da somatória de fatores políticos à época, as influências de movimentos artísticos e a sapiência em suas apreciações externas (estrangeiras) e internas (folclóricos e populares) que eram presentes em outros compositores e artistas. A especificidade de Villa-Lobos, contudo, é ampliar o sentido da musicalidade brasileira – conforme o projeto nacionalista. Segue como exemplo o que pode ser notado desde a *Suíte popular brasileira* [*Suite populaire brésilienne*, de 1912], composta para violão solo

(concluída para publicação em 1928) na sua versão inicial²¹, na qual diversos gêneros populares e folclóricos são ancorados em sua composição.

A hipótese em questão tem a ver com uma simbolização do país, com suas contradições e forças, as quais ganham proeminência na figura de Villa-Lobos. Se a interpretação de um país é uma criação estética, assim, é também uma representação de condições ideológicas e materiais aos quais artistas estão inseridos. No caso em análise, é o sentimento nacionalista que surge em reação à crescente insatisfação do modelo de cópia da Europa. Porém, sua música expressa um tipo de modernização tardia, como o que ocorre em algumas das composições da série *Choros*, que é objeto. O *Choros n. 10* – podemos estender para o *Choros n. 5* –, antes de explicitar as contradições culturais de saída, apresenta-se como uma forma estética da conciliação do povo. Neste caso, vale chamar a atenção para um discurso que tentou educar ou paternalizar os elementos populares e folclóricos em sua modulação estética.

No plano político, entretanto, é razoável se perguntar: a adesão de Villa-Lobos ao novo regime varguista foi imediata por motivos ideológicos *ou* ele viu no *Estado Novo* a concretização política possível para seu projeto? Podemos interpelar o problema a partir de uma sugestão do próprio Wisnik, em outro trabalho:

Contentes e descontentes se unem num coro dos contrários que tem como pressuposto comum a cultura e a nação, para as quais se busca muitas vezes uma

²¹ Para acessar a série completa, ela está também disponível na plataforma YouTube: < https://www.youtube.com/watch?v=Z2_LDC-WQQo&ab_channel=PabloDeGiusto >.

formulação totalizante, pendendo turbulentamente para a sinfonia e para o carnaval, para a utopia anárquica e para o impulso autoritário. (Wisnik, 2007, p. 62)

Avançando o argumento, lembremos o texto *Considerações sobre o ensino da música no Brasil*, do professor Antônio Carlos Carrasqueira. Nesse texto, o autor comenta acerca da lacuna existente no estudo da música brasileira no Brasil, devido especialmente ao crescimento sufocante da indústria musical: “A música que foge desse critério comercial, seja ela clássica, seja popular, folclórica, instrumental ou vocal, brasileira ou de outro país, é excluída, censurada” (Carrasqueira, 2018, p. 208). O autor ainda observa, com ênfase, como essa “verdadeira ditadura” (Carrasqueira, 2018, p. 209) é responsável por privar até mesmo os estudantes brasileiros de música de sua própria música no contexto contemporâneo. Neste sentido, além de um intérprete, Heitor Villa-Lobos (e outras figuras, como Guerra-Peixe ou Radamés Gnattali) se torna um tipo de símbolo, isto é, um *defensor* da cultura brasileira.

No entanto, ainda que a defesa *tout court* seja quase um oxímoro diante da *Indústria Cultural*, a situação e a dificuldade são imensas, já que o modernismo se tratou, entre outras coisas, de uma criação e interpretação de um país (a imaginação estética de um povo). Hoje, não há dúvidas quanto isso, fica mais evidente que aquele contexto permitiu que a mimetização estética fosse parte de um *projeto* mais ou menos definido. É por isso que, nas palavras de Wisnik, “Villa-Lobos tem um lugar na música do mundo deste século findante [séc. XX] que é inseparável dos arranques desiguais e poderosos com que a cultura ‘subdesenvolvida’ buscou sua via de afirmação” (Wisnik, 2007, p. 64).

Segundo o filósofo e músico Vladimir Safatle, de certo modo radicalizando o argumento exposto aqui, ele entende que

O “popular” tornou-se, por alguma dessas coincidências fantásticas próprias a nosso tempo, o mais profundamente monetizado e que mais facilmente se traduz em modelo espetacular de apresentação. Uma tradução sem resistência e sem decomposição. (Safatle, 2021, p. 56)

Neste caso, a busca por um passado legatário de um capitalismo periférico seria uma espécie de *força* que estaria nas assimetrias, que, em Villa-Lobos, serviu-lhe de material para a criação artística. Observamos, ainda, que a música de concerto no Brasil não só era incipiente – se comparada à europeia –, mas era vinculada à público muito restrito. Daí que jamais ela teria um significativo papel que a música popular *estritamente* obteve (se pensarmos numa possível dicotomia comum). Na visão do compositor, haveria um entendimento que o caldo cultural e político da época fez ampliar seus ideais estéticos para que se criasse o material musical a partir dos elementos reunidos. A criação de um *povo* na música de Villa-Lobos se tratava de uma busca por representá-lo, através do sincretismo cultural, sem que fosse então uma realização isenta de interesses também contextuais.

Em outra chave analítica, será no interior de modelos distintos que devemos entender que o fenômeno modernista – além de não ser algo unânime – assimilou matizes que *diluem* o confronto entre *autonomia* e a *imagem de povo*, naquilo que veio a ser produzida pela arte nacionalista. Segundo ainda Wisnik, a visão modernista que é apoiada no folclore (o povo “bom”), haveria a criação de um outro povo problemático, seja pelo que parece ser a sua inconsciência

mergulhada no animismo incivilizado, seja pelo que derivou segundo as eclosões de sua consciência política, expressa em movimentos populares (Wisnik, 1982).

Alargando a concepção crítica, apoiamo-nos ainda em Safatle, para quem a visão de que o processo de constituição contraditória entre *cultura popular* e a *criação estética* se consolidou, cada vez mais, em um verdadeiro campo de disputa. Uma disputa que não é apenas no campo estético, mas socialmente condicionada e amplificada. Não é uma novidade, mas faz parte de um elemento basilar para pensar a crítica de arte contemporânea. Em seus termos:

A falta de evidência da arte talvez esteja ligada a outra falta de evidência, esta concernente a possibilidade de transformações estruturais da vida social. A partir do momento em que a arte associou seu destino a emergência da pressão por rupturas sociais, ela parece ter selado seu destino em um horizonte de aparente retração revolucionária, como o que conhecemos atualmente, onde até mesmo as forças que deveriam ser as mais dispostas à ruptura acomodam-se ao horizonte de ajustes da sociedade capitalista. (Safatle, 2021, p. 54)

Portanto, caberia acrescentar que o “temperamento” de Villa-Lobos, a sua figura de complexa personalidade, “resulta também de uma coordenada coletiva, que é a necessidade de representar a imagem de uma natureza pujante de recursos, a evidenciar as enormes potencialidades da nação” (Wisnik, 1999, p. 167). Com o desenvolvimento da indústria fonográfica, bem como o aumento da circulação/comercialização de produtos culturais, etc. estes fatores não só contribuíram para a compreensão do porquê o período ter sido

tão marcante na trajetória de Villa-Lobos, mas já era o prelúdio de que a criação estética de um país – e a invenção de um povo – seriam correlacionadas aos aspectos em germen da *Indústria Cultural*. Talvez fosse algo que nem o compositor tivesse tamanha noção das dificuldades posteriores.

Fazendo coro ao que Marcos Napolitano se fez expressar em *A síncope das ideias*, o ponto de partida é de que a música popular brasileira pode ser investigada a partir de um olhar mais aguçado, isto é, entre seus conteúdos políticos e sua consolidação crítica. Em suas palavras, ela seria “expressão de uma síncope de ideias dando ritmo e fluidez à passagem do tempo e construindo um enredo vivo, aberto e imprevisível, sujeito a revisões ideológicas, reavaliações estéticas e novas configurações do passado e de futuro” (Napolitano, 2007, p. 7). Assim, podemos acrescentar ainda que sua música modernista temos uma situação idêntica.

Em suma, apreciar a crítica musical no que seus elementos se mostram é interligá-la à dialética da forma-conteúdo: revela as “condições necessárias para liberar tais dinâmicas múltiplas de sua colonização unitária” (Safatle, 2021, p. 59), a qual a maestria de Villa-Lobos esteve ainda vinculada, à revelia do gosto do compositor. O popular nas mãos do mestre constitui-se a reavaliação da sua dupla face: nem a exaltação abstrata da cultura popular (identitária), nem a predileção estetizante da cultura (mimetização de um povo), mas compreender que, como objeto de cultura (o singular caso de Villa-Lobos), as assimetrias sociais lhes dão a forma de ser. De fundo, importa explorar como ele tratou de assumir uma *função interpretativa* do país (o sincretismo cultural), porque isso não significa fazer tábula rasa na relação entre arte e sociedade. Carregada de intenções e realizações, ela também se constitui em contradições,

e tal função se fez original. Aspectos de composição ampliada dentro da série *Choros* é visível, o que ajuda a explicar a ousadia artística, não isentando-o de problemas consequentes.

Notas finais

Conforme apontamos ao longo do texto, é importante ressaltar que a obra de Villa-Lobos pode ser pensada além do âmbito musicológico; ela perpassa uma criação maestral de alguém que tratou de maneira original, e em cuja matéria social e histórica brasileira se desdobrou sob algumas contradições e potencialidades. A obra de Villa-Lobos é objeto de inúmeros estudos e pesquisas abrangentes e competentes. A contribuição é modesta e eleva-se com a temática estético-filosófica para salientar em como a musicalidade está diretamente interligada entre a cultura (sociabilidade) e a teoria (filosofia). Elementos críticos sobre a obra de Villa-Lobos poderiam ser mais bem destacados, mas neste caso fugiria ao escopo do pretendido.

Para o que motivou este texto, tocamos alguns pontos possíveis para o argumento orquestral de que a obra de Villa-Lobos, em especial a série *Choros*, pode ser vista como contributo de partida para o entrelaçamento entre som e pensamento no caso brasileiro. Seu vasto referencial musical não ficou à revelia de suas ações políticas e pedagógicas (Mariz, 1982). Demonstramos tais relações, ainda que de maneira sintética, pois texto e contexto se intercambiam na obra, a qual ultrapassa ao contexto imediato (situação social e histórica) de sua produção. Assim, o texto (material construtivo) não é compreendido apenas suas determinações próprias: a série *Choros*, tomada como mote, ilustra bem este sentido.

Resguardadas devidas proporções e particularidades, o paralelo pode ser feito com Antonio Candido, se não no conteúdo, mas no método da investigação. Ora, estamos falando aqui de *A formação da literatura brasileira* [1959] como uma obra de “interpretação de um país”. Buscando reconstituir o desejo dos brasileiros de terem uma literatura, o crítico literário vê na matéria social e na obra literária o que se configurou o denominado *sistema literário*: a integração dinâmica e progressiva entre escritores (“produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel”), leitores (“receptores, formando os diferentes tipos de público”) e obras (“mecanismo transmissor”, linguagem traduzida em estilos), que se comunicam de modo a criar uma *tradição* interna, sem a qual não se concebe a literatura como “sinônimo de civilização”. É a construção da tradição que institui a consciência da continuidade ininterrupta de escritores e obras (“espécie de transmissão da tocha entre corredores”), que permite o reconhecimento dos padrões literários precedentes, seja para aceitá-los, seja para rejeitá-los (Candido, 2000, p. 24-25).

Podemos dizer, sem nos deter à exaustão do argumento, que na música brasileira Villa-Lobos foi uma espécie de “Machado de Assis”, no sentido da formação da musicalidade nacional. O marco destacado aqui não é arbitrariedade apenas. Um ponto para isso é que nem a literatura (forma romanesca), nem o cinema tiveram o mesmo alcance²² popular de que se teve a música. As especificidades outras da discussão não caberiam neste espaço, mas vale afirmar que o papel

²² O termo alcance assume uma acepção de que não se trata de que a música tenha tido um caráter educativo de exclusividade, mas que dada sua amplitude, ela logrou um espaço cultural de difusão particular. Neste sentido, valendo-se de Candido novamente, podemos afirmar que o “sistema literário” brasileiro é ainda mais “antigo”, mas nem por isso significa que sua difusão tenha o mesmo aspecto. Discussão esta que, no escopo deste texto, não é o objetivo.

pedagógico de Villa-Lobos levou em conta aquilo que seu *métier* poderia ter de melhor e as mais diversas reverberações paradigmáticas. Em *A síncope das ideias*, novamente a afirmativa de Napolitano fornece um quadro mais geral, mas que se faz mais pontual:

Os gêneros musicais e as personagens da opereta remontavam aos séculos XVIII e XIX e eram vistos como nascentes da musicalidade brasileira urbana e, simultaneamente, como garantida de um elo com o passado e com a tradição, num momento em que o mercado fonográfico, o rádio e o cinema encontravam-se cada vez mais internacionalizados. [...] a cristalização de uma linguagem de gêneros musicais reconhecíveis foi fundamental na avaliação de quais eram as canções e as práticas musicais que expressavam a brasilidade idealizada, debate importante a partir dos anos 1920. (Napolitano, 2007, p. 10)

No caso do compositor carioca, ele conseguiu dar forma a uma identidade musical, unindo elementos da tradição europeia com a riqueza cultural brasileira. Antes dele, havia compositores que buscavam uma sonoridade própria, mas ainda de maneira fragmentada e, muitas vezes, dependente das referências estrangeiras como mote. Obras como a série *Choros* e as *Bachianas Brasileiras* exemplificam tal fusão: a modernidade europeia e a *alma brasileira* (subtítulo do *Choros n. 5*) podiam coexistir em composições de grande potência. Sua atuação não se limitou às salas de concerto, pelo contrário, pois ele alcançou diretamente a formação cultural através de uma ampla atividade pedagógica. Portanto, o compositor é visto

como marco da consolidação da música no Brasil: o primeiro a articular de maneira sólida uma linguagem que expressava o sincretismo e dialogava com a tradição universal (Tom Jobim e Vinicius de Moraes, por exemplo, se fizeram legatários consequentes). A série *Choros* é um destes resultados concretos que representa não apenas a maturidade artística, mas a afirmação cultural de que ele estava em busca de reconhecimento e singularidade.

O nome de Villa-Lobos é citado em diversos estudos musicológicos de Mário de Andrade, bem como é tido como um símbolo nacionalista da arte modernista. Assim, como explica Wisnik, em *O coro dos contrários* [1977]:

A história do modernismo brasileiro talvez tenha muito a ver com o impulso e a limitação que servem para desenhar seus movimentos de contradição, e não só no ritmo de suas fases como na dinâmica interna das obras mais representativas. (Wisnik, 1999, p. 180, grifos do autor)

Com isso, a importância representativa da música de Villa-Lobos, não apenas no contexto da Semana de Arte Moderna, mas posteriormente, aponta para esse *impulso*.

Enfim, o estilo de Villa-Lobos foi original e inovador porque experimentava densidades extremas e sobreposições heterogêneas; e a elas não resistem à simplificação e à rígida organização neoclássica. A “produção de Villa-Lobos é avaliada em torno de 1.500 títulos – são conhecidos no máximo uma centena” (Mammì, 1987, p. 112). A seleção não é casual: sobrevive aquilo que se adapta ao interesse das execuções, às exigências do mercado, bem como ao gosto do público já moldado pela indústria fonográfica. Entram aqui, portanto, os vernáculos conceituais para um pensamento especulativo entre

música e filosofia. A música, se bem compreendida, pode exercer um papel, mesmo que contraditório, surpreendendo aqueles que apostam no conteúdo exato segundo um sentimento nacionalista da música. Apesar da historiografia sobre os gêneros musicais no Brasil ser consideravelmente vasta, julgamos que o trabalho teórico-filosófico venha a contribuir, com um passo, não apenas nos aspectos literários, cinematográficos ou pictóricos – entre outros possíveis – da interpretação/criação estética do Brasil, mas na intersecção entre som e pensamento.

Referências bibliográficas

- Andrade, Mário de. (1991) *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica.
- Andrade, Mário de. (1972) *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Villa Rica; Brasília: INL [1928].
- Arcanjo Jr., Loque. (2013) *Os sons de uma nação imaginada: as identidades nacionais de Heitor Villa-Lobos*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), Belo Horizonte.
- Barros, José. (2014) Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929). *Ictus – Music Journal*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 88-133.
- Candido, Antonio. (1984) A revolução de 1930 e a cultura. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 2, n. 4, abr., p. 27-36.
- Candido, Antonio. (2000) *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia.

- Carrasqueira, Antônio Carlos Dias. (2018) Considerações sobre o ensino da música no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 32, n. 93, p. 207-221, maio/ago.
- Coelho, Carla. (2011) O Estado Novo e a integração do samba como expressão cultural da nacionalidade. *Revista Vernáculo*, Curitiba, v. 1, n. 27, p. 33-63.
- Fontenele, Ana. (2022) Heitor Villa-Lobos e a influência da música popular urbana na sua obra para violão: Choros nº 1 e Prelúdio nº 2. In: *Anais do VII Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 14-16 set, p. 39-52.
- Mammì, Lorenzo. (1987) Uma gramática do caos: notas sobre Villa-Lobos. *CEBRAP*, São Paulo, n. 19, dez., p. 103-112.
- Matos, Claudia. (1982) *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Mariz, Vasco. (1983) *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Mariz, Vasco. (2004) *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.
- Martinelli, Leonardo. (2009) Visão do paraíso?: Villa-Lobos e a ideia de Brasil. In: *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos – USP*. São Paulo, p. 76-80.
- Napolitano, Marcos. (2007) *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1. ed. São Paulo: Perseu Abramo.
- Napolitano, Marcos. (2005) *História e música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica.
- Napolitano, Marcos. (2023) Um modernismo, duas ditaduras: a vertente conservadora do modernismo brasileiro e as políticas autoritárias ao longo do século XX. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 25, n. 47, p. 200-221, jul.-dez.

- Naves, Santuza Cambraia. (2010) *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Naves, Santuza Cambraia. (1998) *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Neves, José Maria. (1977) *Villa-Lobos: o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi.
- Neves, José Maria. (2008) *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Nóbrega, Adhemar. (1974) *Os choros de Villa-Lobos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Villa-Lobos.
- Paz, Ermelinda. (2004) *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Eletrobrás.
- Safatle, Vladimir. (2021) Perto demais de sua própria desapareição: o povo que falta e a farsa da democracia estética. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, Brasília, v. 9, n. 3, p. 43-61.
- Tatit, Luiz. (2004) *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Tinhorão, José Ramos. (1997) O choro. In: Tinhorão, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, p. 107-125.
- Villa-Lobos, Heitor. *Villa-Lobos: Choros* [playlist]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jxGFm463jSU&list=PLjdEVSaOk6VUAdZekZUSdUSCil7OX4DIU&ab_channel=RiqueBorges. Acesso em: 26 jul. 2025.
- Villa-Lobos, Heitor. *Heitor Villa-Lobos: Suite Popular Brasileira (completa)*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z2_LDC-WQQ0&ab_channel=PabloDeGiusto. Acesso em: 29 jul. 2025.

- Wisnik, José Miguel. (2025) A república musical modernista. In: Wisnik, José Miguel. *Viagem do recado: música e literatura*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 113-154.
- Wisnik, José Miguel. (1999) *Coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22* [1977]. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades.
- Wisnik, José Miguel. (2007) Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, n. 157, p. 55-72.
- Wisnik, José Miguel. (1982) Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: Wisnik, José Miguel; Squeff, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 129-191.

Uma introdução à filosofia do samba

Lucas Lipka Pedron¹

Aqui tomamos o samba como um movimento cultural popular que tem território, história, memória, tradição, heranças culturais; em suma, aqueles elementos que sobrevivem de uma cultura não-hegemônica, ao passo que organizam outras formas de resistências à hegemonia cultural, econômica, social e política das classes dominantes. Assim, o samba como movimento de cultura popular é também a expressão cultural de classes² determinadas, em suas

¹ Doutor em Filosofia pela UFPR. Professor de Filosofia em SEE-MG, membro da ABRE (Associação Brasileira de Estética) e do grupo de pesquisa Histórias das Filosofias (IFPR/CNPq).

² Preferimos o conceito de classe em contraposição a dois conceitos: 1) ao conceito de massa, como proposto por Gramsci, pois classe aqui nos permite um instrumento de análise que nos permite observar a interseccionalidade nas análises propostas, em contraponto ao binômio conceitual massa/elites, que suprime o conflito econômico político em defesa de um amalgamento das classes oprimidas, suas demandas e necessidades; 2) ao conceito de povo para nos afastar do ideário de formação do povo brasileiro, que permeia a tomada do samba como elemento folclórico a ser transformado em um dos elementos de criação da identidade nacional.

Aqui buscaremos conceituar o samba ligado intrinsecamente às comunidades que o produzem, ao mesmo tempo que possuem nele a expressão das suas vivências, dos seus valores, da sua história, como contada por elas mesmas. E são esses elementos

posições sociais determinadas no arranjo do confronto das várias forças em ação na sociedade brasileira.

E tomado como movimento de cultura popular, o samba nos apresenta documentos que nos permitem conhecer a história de determinadas classes contadas por elas mesmas. São os materiais documentais que contam a história do senso comum que Gramsci (2001) julgava não existir, e documentos que contam a história a contrapelo benjaminiana, a história dos vencidos. São documentos de cultura que testemunham a barbárie por outras perspectivas, mostrando todo o processo e a história de resistência e sobrevivência a ela.³ Nosso foco é ler as letras dos sambas como textos de uma filosofia popular brasileira, abordando a interpretação a partir da abordagem de trabalho da filosofia.

A filosofia trabalha com conceitos, e assim, os sambas são a fonte dessa pesquisa não só na medida em que os usamos como documentos de uma história, mas, sobretudo como documentos de uma história da filosofia popular, que se articula através do diálogo, da criação e da resignificação de conceitos. Conceitos esses que têm uma origem em

que buscaremos mostrar na sua relação material com as comunidades, que serão posteriormente eliminados ou resignificados na relação com a cultura hegemônica. Um outro ponto poderia ser levantado a partir do conceito de classificação social de Quijano (2011); porém, para nós o que se perde em sua conceituação, que busca uma categoria agregadora de classe, raça e gênero, é o conceito de consciência de classe. Pensar uma consciência coletiva, como um ideário geral que surge a partir campo de experiências possível e realizável, é o caminho que nos leva a conceituar a importância da vida cultural para os processos de subjetivação e individuação de pessoas marginalizadas (ou subalternas, para usar a linguagem decolonial).

³ Sobre essa questão, é também interessante o comentário de M. Chauí: “[...] a indústria cultural, a cultura de massa, os meios de comunicação, e o desvario da informação não são formas-limites de um mundo alucinado e destrutivo, mas a realização cabal da cultura dominante, pois, como dissera Benjamin, a barbárie também afeta o processo de sua transmissão” (1989, p. 51).

sistemas simbólicos diversos e que são ressignificados na prática social, incorporados ao conjunto de significados e valores da classe. Trata-se da análise das letras como um texto, considerados os contextos materiais da prática e vivência cultural (produção, uso e consumo, para usar termos marxistas). Uma produção material circundada de vários aspectos e nuances que conjuntamente nos permitem *contar* uma história, não não-contada, mas usualmente não-ouvida. Compositores e intérpretes são vistos como produtores, como sujeitos que produzem um artefato cultural, que é ao mesmo tempo a expressão da sua própria cultura (a cultura de sua classe), e a produção dessa mesma cultura. Uma história da filosofia contada a contrapelo a partir da cultura popular.

Seguimos aqui Chauí (2023, p. 27):

Tentaremos [...] aproximar-nos da cultura popular, como a expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais ela é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente, pelos dominados⁴. Procuraremos abordá-la como manifestação diferenciada e que se realiza *no interior* de uma sociedade que é a mesma para todos, mas dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma dessas classes sociais. Consideramos os processos em que as diferentes classes sociais se constituem como tais, pela elaboração prática e teórica, explícita ou implícita, de suas divergências, de seus antagonismos e de suas

⁴ Preferimos o termo “marginalizados” a “dominados”, por também localizar espacialmente esses sujeitos de que falamos; são marginalizados pois são colocados à margem da sociedade, como veremos nos capítulos 6 e 7. Além de que “dominados” dá-nos a sensação de classes sem agência.

contradições. [...] não tentaremos abordar a cultura popular como uma outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela.

Aqui então se coloca nosso desafio: ler as letras de sambas de compositores e intérpretes selecionados (cujos critérios de seleção fazem parte da exploração cartográfica que configurou este trabalho) como *textos* de uma filosofia popular brasileira. Isso nos permite um movimento duplo, de forma e conteúdo, para a compreensão da história e da filosofia dessa classe: por um lado, articulamos os conceitos, os pensamentos, os valores e a cultura dessa classe, pelo conteúdo dos sambas. Por outro, a *forma* samba nos permite pensar essas obras não isoladas, cada uma por si, mas inseridas ao longo de mais de 100 anos de registros fonográficos (e tantos mais resguardados pela cultura estritamente oral), que possuem toda uma construção histórico-material, tanto nos elementos residuais das culturas e tradições que a antecedem, como nas relações sociais e materiais que a engendra como forma cultural opositora e emergente aos projetos de nação das classes dominantes brasileiras, a princípio e, posteriormente como parte integrante deste projeto – muito embora ainda lhe faça oposição.

Nas culturas de tradição oral, a palavra, a poesia, a canção exercem um papel sempre fundamental na preservação das histórias da comunidade. Mais do que isso, é através dessa palavra recontada que a própria cultura se consolida para a comunidade. Para os *Mande* e outros povos dos reinos da África Ocidental, são os griôs que criam e consolidam sua cultura. No candomblé e na umbanda, é comum que aos novos participantes e iniciados sejam atribuídos madrinhas e

padrinhos do terreiro, que lhes repassam as tradições da casa, contam as lendas das e dos *Orixás*, o conhecimento sobre as ervas e comidas, as tradições da casa, os costumes e valores etc. E essa memória criada e recriada através da narração está presente também no samba.

O samba articula essa *memória social* da comunidade, pois ele é uma cultura, senão essencialmente, ao menos residualmente oral. É o modo como são transmitidos os valores, as tradições, os regramentos. Um exemplo emblemático é *Malandro é Malandro e Mané é Mané* (1980) de Neguinho da Beija-Flor, tornada famosa na voz de Bezerra da Silva, que reproduz e reafirma um código de conduta para a comunidade:

E malandro é malandro, mané é mané
Malandro é o cara que sabe das coisas
Malandro é aquele que sabe o que quer
Malandro é o cara que tá com dinheiro
E não se compara com um Zé Mané
Malandro de fato é um cara maneiro
E não se amarra em uma só mulher

Já o Mané, ele tem sua meta
Não pode ver nada que ele cagueta
Mané é um homem que moral não tem
Vai pro samba, paquera
E não ganha ninguém
Está sempre duro, é um cara azarado
E também puxa o saco pra sobreviver
Mané é um homem desconsiderado
E da vida ele tem muito que aprender.

É pela palavra do samba que são exaltadas as virtudes, condenados os vícios e onde são lembrados os heróis e heroínas. É por essa palavra que se conhecem as batalhas e guerras, as festas e celebrações. Em suma, toda a história da comunidade é criada e recriada através de cada nova contação; é a palavra viva, renascendo na fala do contador, tornando viva a memória de um povo.

Nesse ponto, a história do samba não é de uma cultura estritamente oral, visto que tomamos como referência sambas compostos ou para serem gravados, ou que foram gravados depois de muito circularem por rodas de samba e terreiros – como é o caso de muitos partidos altos.⁵ Esse misto de registro gravado com oralidade torna a forma do samba um tanto quanto única, na conjunção das várias heranças culturais que se costuram na sua formação.

O canto que resguarda a memória social, que mantém viva as tradições, é um canto de *culto* da comunidade. Isto é, é um canto que exalta situações, personagens, intrigas, histórias e histórias do cotidiano das comunidades, possuindo um duplo papel: ele exalta tais situações, resguardando, através das músicas, as tradições e história coletiva, a memória da coletividade da qual ele pertence; ao mesmo tempo que exaltando tais situações, ele as caracteriza como práticas sociais da coletividade para a própria coletividade. Ele é expressão do seu meio, e ao mesmo tempo que expressando o meio, o produz e

⁵ “[...] Modernamente, o nome designa uma forma de samba cantado em desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão.[...]” (Lopes; Simas, 2019, p. 211). Muitos desses partidos altos eram refrões ensaiados, de autores desconhecidos; mais parte do costume popular das festas, do que as composições que veremos ao longo desse ensaio. É importante notar, no entanto, que os versos de improviso carregam também as mesmas características que veremos nos sambas gravados: eles também resguardam a memória da comunidade.

perpetua. O samba canta situações do cotidiano das comunidades, enquanto estabelece essas situações como sendo do cotidiano delas. Esse movimento dialético é mais compreensível a partir de exemplos práticos.

Começemos, então, por conflitos em festejos e banquetes. Uma situação do cotidiano das comunidades, tanto na questão das festas, como nos conflitos que são gerados pelas mais diversas situações. Os conflitos que veremos a seguir são gerados por um elemento em comum: um cabrito. As cabritadas são descritas em 3 músicas, duas da década de 1950, uma da década de 1990. Nos será interessante perceber duas coisas a partir dessa distância geracional: 1) quais são os lados dispostos em oposição pelo furto do cabrito; 2) as consequências do conflito para os envolvidos.

Nossa primeira música é *Conflito*, gravada por Zeca Pagodinho para o álbum *Deixa Clarear* de 1996. Ela conta a estória de uma festa realizada cujo principal atrativo era um animal que fora roubado de seu legítimo dono, como enunciado pelo refrão da música (primeira):

Ai, que conflito
Roubaram o cabrito do seu Benedito
Ai, que conflito
Roubaram o cabrito do seu Benedito
O couro virou tamborim da escola
A carne do bicho entrou no palito
Assado na brasa e cerveja gelada
Muita batucada e cachaça de litro.

Se seguem então na segunda e terceira parte do samba a descrição do conflito. Na segunda, Benedito toma conhecimento do furto e da festa sendo realizada com sua propriedade, e parte, então,

para reaver seu cabrito. No entanto, se dá conta de que o animal fora abatido e parte para uma vingança pessoal contra os presentes:

Benedito ao dar falta do bode
Chegou no pagode com cara de aflito
Pegou o churrasqueiro e deu logo um sacode
Encheu de bolacha o Zé Periquito
Deu tiro na bola, parou a pelada
Que era apitada por Dão Esquisito
Que ao ver Benedito baixando a madeira
Ficou de bobeira engoliu o apito

Na terceira parte, outras ações dos convidados acirram ainda mais as reações de Benedito que age ainda mais violentamente:

Mas tinha um tal de Caroço
Que chupava um osso igual pirulito
Esse, Benedito agarrou no pescoço
E atirou no poço na hora do atrito
Pior pro cara do pandeiro
Que cantava maneiro e versava bonito
Mas ganhou uma banda, caiu no braseiro
E gritava bombeiro, me acode, eu tô frito.

A música narra uma confusão do cotidiano. Por mais que a história seja fictícia, certos elementos dela vinculam práticas sociais corriqueiras: o churrasco, a cerveja e a cachaça, a “pelada” e “muita batucada”; todos os elementos típicos de festejos brasileiros. Existem ainda três elementos característicos da cultura carioca (das comunidades que se organizam em volta do terreiro das escolas de samba, mais especificamente) em dois versos distintos. No verso do

refrão, o couro do cabrito virou “tamborim da escola”; 1) escola denota uma escola de samba e o 2) couros de animais eram comumente usados para a produção de instrumentos musicais pelas comunidades. E no verso da terceira parte “cara do pandeiro/Que cantava maneiro e versava bonito” nos indica que a “batucada” era muito provavelmente uma roda de samba, onde se trocavam versos improvisados ou originais, outro elemento comum da vida comunitária do Rio de Janeiro.

Estes elementos caracterizam o festejo como algo tipicamente brasileiro, ao mesmo tempo que reforçam para os ouvintes suas práticas sociais. Quem ouve se conecta com a música, afinal, ela lhe oferece um lugar comum, no qual encontra afinidades com as festas que frequenta; simultaneamente esses elementos são apresentados como corriqueiros, produzindo nos ouvintes uma espécie de *normalização* dos costumes apresentados na música e uma lembrança de situações do cotidiano e dos costumes de festejos como o apresentado.

Mesmo assim, encontramos na música um elemento que nos afasta do que buscamos mostrar nesse ensaio. Ele se mostra nos nomes das personagens, que não demonstram fazer referência a pessoas reais, mas são colocados para compor as rimas da canção. “Benedito”, “Dão Esquisito” e “Zé Periquito” possuem todos a mesma rima, repetida em toda estrofe da música; “Caroço” é um nome usado para rimar com “pescoço”. Compositores mais antigos tem nas personagens uma figura central das canções. Muitas músicas fazem referência a pessoas reais, com uma importância para a memória da comunidade. Outras músicas demarcam uma construção contínua de personagens que servem aos propósitos de afirmar certas “teses” com relação aos mais diversos tópicos.

O segundo, por exemplo, é o caso de Geraldo Pereira que veremos a seguir. Geraldo Pereira vai em uma direção contrária à de Barberinho e Marquinho Diniz: suas cabritadas possuem uma personagem fixa na figura de Bento. Mesmo assim, só uma pessoa é nomeada; os outros personagens aparecem descritivamente por seus cargos, função social ou grupos a que pertencem. As músicas que veremos aqui, inclusive nos levantam a suspeita que não seja simplesmente uma estória fictícia, mas que fazem referência a algum furto malsucedido de um cabrito pela temática semelhante e outros aspectos que analisaremos.

Começamos por *Polícia no morro* (Pereira, 1952), um samba lançado logo no começo do ano de 1952, de composição de Geraldo Pereira com Arnaldo Passos, gravada pelo próprio Geraldo Pereira. A música é sucinta: são duas partes e 12 versos. Embora sucinta, descreve não só um conflito entre partes, como era a música *Conflito*, mas insere um conflito entre indivíduos dentro da dinâmica das relações de poder estabelecidas entre a comunidade e o poder público, entre o centro urbano e a periferia, entre a polícia e o morro:

Polícia tá no morro
Atrás do cabrito do doutor
Que o Bento matou e fez tambor
O comissário mandou dizer
Que a escola só sai
Se o cabrito aparecer.

O refrão começa enunciando não o conflito entre indivíduos, mas um conflito entre Bento e a “escola”, de um lado, e a polícia, o comissário e o doutor, proprietário do cabrito, de outro. Bento matou o cabrito para fazer tambor (algo também presente em *Conflito*); a

polícia tá no morro para reaver o cabrito do doutor; o doutor deu por falta do cabrito. O comissário dá uma ordem expressa a polícia, para não deixar a escola sair – onde sair, denota a escola desfilar no carnaval (como se vê na segunda parte). Assim, por conta do cabrito que Bento matou, que pertencia a um doutor qualquer – mas importante o suficiente para mobilizar a ação policial –, para fazer um tambor (muito provavelmente para o desfile da escola), a polícia embarga o desfile de toda a comunidade – a escola é mantida refém por um ato que não cometeu. E na segunda as reprimendas à escola são relatadas:

Fez ver a diretoria
Que toma a bateria
Encana o pessoal
Termina com a sujeira
Toma o apito e a bandeira
Acaba com o Carnaval.

As ações da polícia começam pela intimidação das lideranças da escola em “fez ver a diretoria” – onde “fazer ver” indica uma espécie de intimidação ou coação. O segundo verso parece indicar um tipo de cooperação das lideranças com a ação policial; no entanto o terceiro verso vai em direção contrária, pois a “diretoria” não tem o poder de “encanar” ninguém (colocar em “cana”, gíria para prender); assim, parece mais prudente supor que “toma a bateria” é uma ação da polícia, e não da “diretoria”. Por um lado, as ações de repressão se apresentam no recolhimento dos instrumentos musicais, performáticos e identitários do desfile da escola: a bateria é o “grupamento da escola de samba [...] que constitui a orquestra de sustentação do desfile” (Lopes; Simas, 2019, p. 34); o apito é o

instrumento usado para o controle do ritmo da bateria, e para a harmonia do desfile dos vários componentes da escola⁶; a bandeira é o estandarte da escola, símbolo da identidade comunitária, que apresenta o enredo do desfile da escola.⁷ Os três elementos “tomados” caracterizam a repressão policial contra a cultura e o entretenimento popular; repressão que é acentuada pela prisão dos integrantes da escola (“Encana o pessoal”).

Por fim, o quinto verso da segunda parte nos oferece dois caminhos de interpretação. “Sujeira” pode se referir tanto ao conjunto de manifestações culturais populares, como a ação policial de repressão a essas manifestações. É possível ainda pensar em outras possíveis interpretações, mas essas duas são as que mais possuem lastro no ideário das classes dominantes e das marginalizadas. A princípio, como compositor ligado a malandragem e muito íntimo à vivência das escolas, apesar de expulso, em certa ocasião, do terreiro da Escola de Mangueira, Geraldo Pereira não seria um autor que faria referência a cultura popular como “sujeira”. Mas do que isso, era um ávido crítico da violência policial e racial; e muito embora não possamos afirmar que a escola de samba seja uma manifestação cultural *exclusivamente* da população negra brasileira, não há como negar-se o fato de que seja uma manifestação cultural da população negra; o que nos afasta desse primeiro caminho de interpretação.

6 “Instrumento de sinalização sonora tradicionalmente usado nas escolas de samba pelos diretores de bateria e de harmonia. O apito do primeiro emite som semelhante àquele dos juizes de futebol; o do segundo, similar ao dos guardas de trânsito. A diferença de timbres serve para estabelecer a distinção entre os diversos comandos e sinalizações [...]” (Lopes; Simas, 2019, p. 24).

7 Cf. Os verbetes “Bandeira, mestre-sala e porta-bandeira” e “porta-bandeira” (Lopes; Simas, 2019, p. 32; 185–187; 225) explicitam mais a relação e importância da bandeira para o desfile da escola, bem como sua origem e evolução, tanto em coreografia, como em algumas tradições particulares das escolas.

Mas sem descartá-lo ainda, podemos considerar ainda o termo “sujeira” ligado as manifestações culturais populares como uma expressão irônica de Geraldo Pereira, que critica a concepção da elite sobre a cultura popular. Uma espécie de denúncia da forma como a elite brasileira vê as manifestações culturais das populações marginalizadas, a qual vê nas festas dessa população uma manifestação da “sujeira”, da degeneração, do atraso da cultura brasileira em relação à civilização. O que é plausível na medida em que as manifestações culturais da população negra brasileira foram grandemente perseguidas e reprimidas, no ideário da formação de uma identidade nacional civilizada; ao mesmo tempo que só era permitido a população negra a manifestação cultural em tempos e espaços determinados como festejos religiosos ou o carnaval.

O segundo caminho de interpretação é próximo dessa linha crítica, pois “acabar com a sujeira” é terminar o *trabalho sujo*. Aqui nossa interpretação segue o ensaio *Sale Bolout* de Paulo Arantes, presente em *O Novo Tempo do Mundo* de 2014. No ensaio, se analisa o trabalho sujo como o operador dos campos de extermínio do Holocausto e do sofrimento social da racionalidade neoliberal:

[...] não que a cultura burocrática da razão instrumental, como pode ser resumida a fusão entre capitalismo industrial e burocracia racional weberiana, tenha tornado o Holocausto uma fatalidade, mas sim que as regras de tal racionalidade indiferente aos fins são singularmente incapazes de evitar tais hecatombes, na medida mesma em que a sociedade é vista como um objeto de administração e, portanto, como algo a ser controlado, melhorado, refeito, etc., numa palavra, “a atitude do jardineiro que divide as plantas entre aquelas

cultiváveis, de que se deve cuidar e as ervas daninhas, a serem exterminadas. (Arantes, 2014, p. 107)⁸

O ponto alto do “trabalho sujo”, no contexto apresentado por Paulo Arantes, é a maneira como os prisioneiros do campo de concentração são convocados a realizar pequenos trabalhos nos campos, cujo fim era o extermínio do seu próprio povo – quando não de si mesmos: “[...] a parte do trabalho ‘justamente a mais suja’, que os SS delegavam às próprias vítimas, a ‘tarefa atroz’ do massacre cotidiano: a triagem sinistra posterior e a gestão dos fornos crematórios” (Arantes, 2014, p. 112). O paralelo direto é com a própria polícia brasileira, que possuía (e ainda possui) nos seus quadros pessoas das classes sociais que, como instituição, persegue e massacra. No contexto da música, o trabalho sujo é “acabar com o carnaval”: tanto por confiscar os objetos da performance e identidade do desfile da escola, como na ação direta de prender os integrantes da escola e não os deixar desfilar. Trata-se de reprimir um elemento de expressão da cultura popular e do entretenimento da população marginalizada – população da qual estes mesmos elementos fazem parte.

8 Ainda mais relevante em nosso contexto de análise da supressão e subversão da cultura negra nos elementos de formação da identidade nacional é a seguinte passagem: “O que resta do Holocausto é, assim, a revelação, menos da banalidade do mal do que de sua racionalidade, entendida como adequação formal e meramente subjetiva entre meios e fins. Por isso o mal não precisa de seguidores entusiasmados, basta o cálculo pulsional da autopreservação. Apostando na prevalência mortal desse princípio num sistema concentracionário, o caminho está aberto para que ‘o mal possa fazer então o trabalho sujo’ [...]. O ‘trabalho do diabo’, enfim, como chamou certa vez Hitler, referente à necessária ‘inteligência e dureza de nosso trabalho de limpeza’” (Arantes, 2014, p. 116–117). É o trabalho de limpeza daqueles elementos degenerativos da cultura que impedem o processo civilizatório e o desenvolvimento da nação.

O trabalho sujo é representado na música, segundo nossa interpretação, como o extermínio da população e o silenciamento da cultura negra na formação da identidade nacional brasileira. Não puramente pela letra em si, mas quando pensamos o contexto de sua produção; o histórico engajamento do compositor ao falar e denunciar a questão, somados ao contexto material de produção do samba, e o diálogo da cultura hegemônica com a cultura opositora do samba. “Acabar com a sujeira” é suprimir e extirpar, como erva daninha em um jardim, aqueles elementos subversivos e degenerativos que impedem o crescimento da nação e a chegada da civilização, pelo que é representado na cultura popular.

Pode-se contestar que no período de composição da música a repressão à cultura popular negra tenha se amenizado, e o samba já era considerado um elemento constituinte da identidade nacional. Essa é de fato a aposta das classes dominantes na Era Vargas. Geraldo Pereira, assim como boa parte dos sambistas, é também um admirador de Getúlio. Mas esse processo que inicia na década de 30, não é um processo de valorização da música e da cultura popular da população negra. Ao contrário, trata-se de um processo de apropriação dessa cultura popular para a construção de um conceito de nação que busca esvaziar o samba de sua africanidade e ancestralidade para a afirmação da positividade da mestiçagem brasileira. Vemos isso na contraposição do “samba brasileiro” com o “samba do morro”, onde ainda se apresentavam a separação entre folclore e música popular, como nos mostra Cruz Cordeiro, em texto de 1954:

Quando a folcmúsica do samba batucado veio dos morros e dos bairros pro centro da cidade tornou-se música popular através de compositores populares, que foram os

primeiros no gênero, e aparecidos, pouco mais ou menos, pela época. (Cordeiro Filho *apud*. Siqueira, 2012, p. 28)

Continua Siqueira, no comentário, que Cruz Cordeiro via em Ary Barroso a maior expressão desse “samba brasileiro”, capaz de unir as expressões da arte negra – vistas como “folcmúsica”, não música popular brasileira – com as tendências da música e da dança popular internacional. Trata-se não de uma valorização da memória e da afirmação da cultura dos marginalizados, mas de uma modernização do Brasil pelo samba. Como a apresentação do *Cake Walk* ao público brasileiro, por Lima Campos, como analisado por Martha Abreu:

O cakewalk apresentado por Lima Campos não era mesmo só africano ou dos escravos. Envolvia uma mescla exótica e excitante, uma novidade no campo da dança e da música, bem ao gosto de um público diversificado, americano e europeu, sedento de modernidades no campo do entretenimento. [...] Claro, tamanha transformação do cakewalk, na otimista opinião do autor, só teria sido possível depois de o “branco” tê-lo tomado “ao mestiço”: “Deu-lhe estesia aos meneios, deu a graça bretã aos passos, caucanisou-lhe a música, modernizou-lhe os movimentos, as figuras – e a marcha delirante começou. (Abreu, 2017, p. 335–337)

Modernização que passa pela noção que a cultura popular seria a expressão autêntica do povo brasileiro por representar adequadamente o encontro das três raças, o verdadeiro “povo mestiço”:

Foi longa a carreira, no Brasil, do conceito de cultura popular associado à ideia positiva da mestiçagem, logo acrescida da de “democracia racial”, a partir dos anos 1940. As discussões sobre cultura popular – e música popular – acompanhavam de perto as dúvidas e certezas sobre os efeitos da mestiçagem racial e cultural para a nação. Já na Primeira República, apareciam as primeiras formulações sobre como a positiva mistura das raças e das culturas, especialmente no campo musical e festivo, poderia proporcionar a harmonia racial, social e nacional. (Assunção; Abreu, 2018, p. 18)

E a transformação do samba no primordial elemento de formação da identidade nacional a partir de uma cultura de um “povo” ainda em formação, não se dá sem a necessária transformação dessa cultura popular. É preciso que ela se adeque ao projeto de nação. Emblemático para esse movimento de apropriação da cultura opositora pela cultura hegemônica pode ser visto na desarticulação da primeira escola de samba, a *Deixa falar*, fundada por compositores de Estácio de Sá, pelo governo de Getúlio Vargas. Sem adentrar os pormenores da história a ideia é que o samba e a escola de samba seriam elementos subversivos da ordem por promover um espaço de uma “possível tomada de consciência social”. Mas não se trata de uma “tomada de consciência”, mas de uma consciência já presente; e que se manifesta nas expressões da cultura popular, bem como nas ações das classes marginalizadas. E o samba tem papel fundamental nessa luta social. Pois, reiteramos, ao mesmo tempo que é expressão dessa

consciência social, ele produz e reproduz essa consciência para a comunidade, para a classe (Franceschi, 2010, p. 174).⁹

Assim, quando Geraldo Pereira termina sua música com os versos “termina com a sujeira / toma o apito e a bandeira / acaba com o carnaval”, faz manifestar em sua música o confronto racial e a constante admoestação da polícia, das classes dominantes e do governo às manifestações culturais das classes marginalizadas. Há algo que faz parte da consciência social coletiva dessas classes, que resgata e resguarda a memória coletiva das vivências, das experiências, do cotidiano dessas comunidades. Ao mesmo tempo, ele produz e reproduz para as gerações presentes e futuras essa mesma consciência social, demonstradas pelas situações, elementos, objetos e ações do cotidiano das comunidades.

E nada demonstra mais essa característica do samba na música de Geraldo Pereira do que a forma como as penalizações são aplicadas. Bento mata o cabrito; mas é a comunidade quem paga. A pena é aplicada a todos. E todos pagam sem entregar Bento as autoridades. Pois o carnaval pode acabar, mas Bento não será preso, nem se tomará conhecimento da morte do cabrito. Um valor social, uma virtude é afirmada pela música: a união comunitária.¹⁰ E vemos que ao contrário de *Conflito*, em nenhum momento é indicado que Bento cometeu algum ato ilícito. Ele mata um cabrito; mas não o rouba, como

⁹ Sobre a fundação da Deixa Falar, o samba do Estácio e o papel dos pelegos na sua desarticulação ver (Franceschi, 2010, p. 166–183) e (Lopes; Simas, 2019, p. 91–92; 116; 123–124). “Estranhos” se referem aos pelegos de Getúlio, infiltrados na Escola.

¹⁰ Veremos a relação entre essa noção de união comunitária e a maneira como historiadores, especialmente os que falam sobre o Brasil Império, enxergam nas comunidades e associações de ajuda mútua a elaboração de uma rede de solidariedade.

roubaram o cabrito do Benedito; apenas se afirma que o cabrito pertencia a um doutor.

A outra cabritada de Geraldo Pereira também possui essas mesmas linhas narrativas. *Cabritada mal sucedida* (Pereira, 1953), fala de um festejo de aniversário, encerrado pela polícia. Como em *Polícia no morro*, não se faz referência a qualquer ato ilícito; somente a Bento, a mesma personagem, matando um cabrito:

Bento fez anos,
E para almoçar me convidou,
Me disse que ia matar um cabrito,
Onde tem cabrito eu tô,
E quando o comes e bebes começou,
No melhor da cabritada,
A Polícia e o dono do bicho chegou.
Puseram a gente sem culpa,
No carro de Rádio Patrulha e levaram,
Levaram também o cabrito,
E toda a bebida que tinha, quebraram,
Seu Comissário, zangado,
Não tava querendo ninguém dispensar,
O patrão da Sebastiana,
É que foi ao distrito,
E mandou me soltar.

Aqui observamos aqueles mesmos elementos elencados antes; porém, o conflito racial e classista aqui é demonstrado de maneira mais nítida. Assim como em *Polícia no morro*, o território não é especificado. De novo é Bento quem mata o cabrito; novamente sua ação não é de alguém que comete um ato ilícito, ele *mata* um cabrito, não o *rouba*. O que o texto nos leva a crer é que não há uma ação ilícita

ocorrendo; ilícita é a presença da polícia. Com o adendo que o eupoético só é liberado da prisão quando o patrão da Sebastiana, que podemos inferir ser sua companheira ou no mínimo alguém de significância para a comunidade afetada, intervém na situação. Ora, é preciso a mediação de um indivíduo de uma outra classe para que pessoas que não possuem ligação com o roubo e morte do cabrito sejam liberadas.

O que vemos a partir dessas três músicas, descrevendo através de festas e churrascos de cabritos, é como se articulam diferentes aspectos da cultura popular brasileira, inseridas nos confrontos raciais, classistas e entre população e Estado (através de suas forças repressivas). Os sambas, em particular os de Geraldo Pereira, mostram como é possível adentrar as relações sociais, mesmo que em versos curtos, mostrando a complexidade das dinâmicas de poder nas vivências das comunidades. Geraldo, longe de ser o grande expoente do samba, é um dentre vários compositores negros que mesclam brincadeiras e críticas sociais nos relatos do cotidiano de suas canções. As crônicas das músicas carregam consigo muito mais que uma simples descrição da realidade; elas trazem um posicionamento, uma perspectiva, com origem demarcada nas experiências dos sujeitos negros brasileiros.

Vimos pelas letras dos três sambas analisados que várias características podem surgir de músicas com temáticas tão simples como cabritadas. Explorar essas características faz emergir costumes e valores que operam e coordenam a sociabilidade dos territórios, das classes, da população. Mas não podemos pensar esses valores como isolados temporal e territorialmente. E aqui não se trata de traçar uma

origem, mas de reconhecer os princípios ontológicos¹¹ que embasam os conhecimentos, os costumes, os valores expressos nas músicas. Nesse sentido, as três cabritadas nos oferecem a porta de entrada da análise, pois a partir de festas saímos de expressões individuais particulares, encontrando certas características gerais.

Pensamos os sambas indiferente do ritmo específico, progressões melódicas e escalas harmônicas; conquanto que mantenham certas características gerais (a saber, a principal é a de que possuam ritmo sincopado), não fazemos distinções entre samba enredo, partido alto, samba de roda, pagode, samba canção, samba de breque, e tantas outras variações do samba perene (para usar a expressão de Bissoli Siqueira); consideramos todas como expressões do samba urbano carioca.¹²

Pressupomos aqui o método de composição, descrito por Wilson Batista, por teses e personagens. O sambista campista falava abertamente que compunha teses em seus sambas. De fato, uma análise sobre suas canções nos remete facilmente a uma ideia ou situação que orienta cada composição. Pensar cada canção como possuinte de uma tese é interessante, e de alguma maneira nos facilita o trabalho de interpretação e análise das letras das músicas – mesmo que de fato não a possuam, ou que não haja uma “tese” orientando a produção cultural. É uma organização geral, uma categorização dessas

¹¹ Pensamos aqui ontologia segundo o conceito lukasciano, onde o ser humano se destaca da organicidade animal ao produzir um mundo social no qual habita. Ele cria uma nova relação orgânica, pensando o conceito desde Hegel, onde ele transforma o mundo para novamente inserir-se nele. Os princípios ontológicos seriam, então, os princípios que organizam a sociabilidade, as regras do convívio que possibilitam a emersão das relações sociais e de identidade (e diferença).

¹² Visto que nos limitamos a analisar músicas dos territórios do Rio de Janeiro, sem que haja uma depreciação por outros territórios e comunidades de samba e suas produções culturais.

teses que buscamos encontrar, que por sua vez nos indicam esses princípios ontológicos da filosofia do samba. E vale notar que, muito embora atribuímos a metodologia a Wilson, por voz do próprio autor, ele mais sistematiza o processo de criação do que propõe algo original.

Sobre o processo de escrita de teses Sérgio Cabral (2010) o chamou (mesmo que não tenha feito referência a Wilson) de crônicas do cotidiano; Muniz Sodré (1997), pensando as raízes africanas do samba, trabalha com o conceito de provérbio, tornando o trabalho do sambista um tanto semelhante ao de griot – algo que vemos o rap incorporar com mais força recentemente, como legado desses sambistas, guardiões da memória. Aqui seguiremos mais a concepção de Sodré, pois pensar o samba proverbialmente indica quatro características principais: 1) o caráter oral da cultura (mesmo que tenha se tornado um misto de cultura escrita e oral, os traços da cultura oral são mantidos como tradições); 2) a transmissão de valores e costumes, sabedorias e conhecimentos; 3) a multiplicidade de temas que podem ser pensados a partir do provérbio, como ensinamentos e casos; 4) e o papel do contador/sambista no compartilhamento de experiências e histórias, uma reformulação afrodiáspórica do papel do griot.

Nos voltando a noção de crônica do cotidiano de Sérgio Cabral, como uma temática recorrentes das canções, não somos contrários a ela. Mas falar que a cultura popular expressa o cotidiano da classe que o produz, é ao mesmo tempo um reducionismo e uma tautologia. O que essas crônicas dizem? Que realidade apontam? Sobre o que versam? Se notarmos o que populariza o sambista como cronista, são as músicas tocadas nas rádios entre as décadas de 20 e 60. Por vezes as músicas contavam histórias da realidade das comunidades, fictícias ou não, se assemelhando assim às crônicas de Luís Edmundo ou João do

Rio, que na mesma época apareciam em jornais de destaque no distrito federal.

Em outras ocasiões, as músicas faziam menção a situações corriqueiras e genéricas, por vezes repetitivas. Se voltarmos nosso olhar às cabritadas que analisamos anteriormente, vemos que elas se aproximam mais ao primeiro caso: narram histórias, como causos. Seu aspecto genérico aparece também na maneira como incorporam certos elementos, que poderiam ser mais detalhados. Em *Polícia no morro* Geraldo Pereira aponta para essas duas categorizações: ao mesmo tempo que conta uma história, essa história não parece ser algo específico, mas antes um evento recorrente. Músicas sobre festejos, como *Quitandeiro* (Monarco e Velha Guarda da Portela, 1976), *Pagode do Vavá* (Da Viola, 1972), *Cafofó da Surica* (Cristina, 2004), por exemplo, não fazem referência a um evento em específico, mas a um evento que se repete; sendo assim mais uma descrição genérica que uma narração. Por outro lado, *Pagode no serrado* (Pérola Negra, 1986), e *Roda de samba no céu* (Da Vila, 2005), *Pagode da dona Ivone* (Diniz, 2003), narram uma experiência, uma história, onde o caráter particular e único do evento é celebrado.

O que então a noção de crônica nos aponta? Nada que não seja muito genérico: uma abstração que faz perder as nuances dos detalhes. Que detalhes, então, se ocultam na caracterização das músicas citadas acima como crônicas? *No pagode do Vavá* e *Cafofó da Surica* narram um evento recorrente da *GRES Portela*; sua caracterização como crônicas a colocariam no mesmo patamar que músicas como *Quitandeiro* e *Pagode no serrado*, que são descrições mais genéricas da experiência comunitária. O problema é que uma é um relato factual, o outro uma construção fictícia; e mesmo na construção fictícia, como é o caso explícito de *Roda de samba no céu*,

que narra um sonho, antes de uma festa, é uma música que se aproxima mais de *No pagode do Vavá* e *Cafofó da Surica*, pois celebra a vida e obra de antepassados. As três, por mais que possuam uma temática voltada a festejos comunitários, funcionam antes como cultos a ancestralidade do que como uma crônica do cotidiano da escola. Não é um canto para falar do presente tão simplesmente, mas para construir uma sociabilidade a partir do passado. Ao mesmo tempo, *No pagode do Vavá*, *Cafofó da Surica* e *Pagode no serrano* possui características gerais de exaltação do território e da comunidade, celebrando a vida comunitária, os espaços de vivência, os locais de convívio e a troca de experiência.

Por isso aderimos a concepção de Sodré de provérbios:

Não é que a letra de samba se pautasse necessariamente por provérbios conhecidos ou de forma acabada, mas antes pelo *modo de significação* do provérbio: a constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social. (Sodré, 1998, p.44)

São formas de reforçar para a comunidade os próprios valores e vivências; ao mesmo tempo que cantando as vivências próprias da comunidade estabelece valores que devem ser seguidos. As canções são prescritivas: elas não retratam simplesmente uma vivência social própria, descrevendo a realidade; antes, elas acabam ditando como os agentes devem agir nas situações. Não é uma observação de fatos, mas uma construção de valores. E essa construção de valores é relacionada com a vida comunitária, com as vivências e experiências das classes marginalizadas. Como nas cabritadas de Geraldo Pereira e Zeca Pagodinho, que trazem o elemento da vida própria dos

marginalizados: “Nas letras de samba de gente como Wilson Batista, Geraldo Pereira [...] e outros de idêntica posição cultural, o que se diz é o que se vive, o que se faz” (Sodré, 1998, p. 45).

Discordamos em partes dessa afirmação de Sodré pois reduz o valor artístico das obras ao falar que seriam como que reproduções da vida social concreta; falar isso é negar, em parte, o papel criativo do artista, o ato de criar para além da representação imediata. Como se o discurso do samba fosse literal e devesse ser tomado como valor absoluto. Falar isso é negar a riqueza poéticas das canções, que se elevam para além de uma reprodução da vida imediata, inclusive no caráter de provérbio ressaltado por Sodré. Ao mesmo tempo, ela realça uma característica que concordamos: os sambistas (marginais) não criam *sobre* uma realidade, mas *a partir* dela. A *vida* não é um objeto externo de estudo; ela é a própria concretude das experiências e vivências que se expressa através da criatividade própria do artista. O sambista é um fingidor: chega a fingir que é a vida, a vida que de deveras vive (Pessoa, 2016, p. 152). Assim, se nos for permitido aqui encerrar este texto, reformularíamos a passagem de Sodré para a seguinte: nas letras de samba o que se diz é o que se sonha; e este sonho é parte o que se vive, parte o que se intenta viver.

Referências bibliográficas

- Abreu, Martha. (2017) *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Aranes, Paulo Eduardo. (2014) *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo Editorial.

- Assunção, Mathias; Abreu, Martha. (2018) Da Cultura Popular à Cultura Negra. In: Abreu, Martha; Xavier, Giovana; Monteiro, Livia; Brasil, Eric (Orgs.). *Cultura negra: novos desafios para os historiadores*. Niterói, RJ: EDUFF, v. 1, p. 15-28.
- Cabral, Sérgio. (2010) *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. [s.l.]: Lazuli Editora.
- Chauí, Marilena. (1989) *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez Editora, 1989.
- Chauí, Marilena. (2023) *Conformismo e resistência*. [s.l.]: Autêntica Editora.
- Franceschi, Humberto M. (2010) *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1937*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Gramsci, Antonio. (2001) *Cadernos do cárcere: volume 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lopes, Nei; Simas, Luiz Antonio. (2019) *Dicionário da história social do samba*. 3. ed. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Pessoa, Fernando. (2016) *Obra poética de Fernando Pessoa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Quijano, Anibal. (2011) Colonialidad del poder y clasificacion social. *Contextualizaciones Latinoamericanas*, Guadalajara, v. 3, n. 5, p. 1-33.
- Siqueira, Magno Bissoli. (2012) *Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas*. 1 ed. São Paulo: Editora UNESP.
- Sodré, Muniz. (1998) *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad.

Músicas

Cristina, Teresa; Surica. (2004) *Cafófo da Surica*. Rio de Janeiro: Fina Flor. CD.

Da Beija-Flor, Neguinho. (1980) *Malandro é malandro mané é mané*. In: Da Beija-Flor, Neguinho. *Vida no Peito*. Rio de Janeiro: Top Tape. LP.

Da Vila, Martinho. (2005) *Roda de samba no céu*. In: *Brasilatinidade*. Rio de Janeiro: EMI Music. CD.

Da Viola, Paulinho. (1971) *Para ver as meninas*. Rio de Janeiro: Odeon. LP/CD.

Diniz, Mauro. (2003) *Pagode da Dona Ivone*. In: Diniz, Mauro. *Apoteose ao samba*. Rio de Janeiro: Independente. CD.

Monarco; Velha guarda da Portela. (1976) *Quitandeirol*. Rio de Janeiro: Continental. LP/CD.

Pagodinho, Zeca. (1996) *Conflito*. In: Pagodinho, Zeca. *Deixa clarear*. Rio de Janeiro: Polygram. CD.

Pereira, Geraldo. (1953) *Cabritada mal sucedida*. Rio de Janeiro: RCA Victor. 78 rpm.

Pereira, Geraldo. (1952) *Polícia no morro*. Rio de Janeiro. 78 rpm.

Pérola Negra, Jovelina. (1986) *Pagode no serrado*. Rio de Janeiro: RGE. LP.

Araçá azul como disco concretista-paulista

Guilherme Granato¹

Introdução

A segunda metade da década de sessenta marcou um período de profundas transformações no modo de produção da música popular. O avanço tecnológico desempenhou um papel crucial nesse processo, influenciando não apenas a produção, recepção e distribuição musical, mas também ampliando as ambições criativas dos artistas e sua percepção do papel social da música (Sorensen, 2019, p. 16).

No Brasil, foram os tropicalistas alguns dos precursores da utilização do estúdio como ferramenta composicional. Os artistas ligados ao movimento subverteram as técnicas tradicionais de gravação que vigoravam no cenário da música popular, abandonando o compromisso prioritário com a busca de registros fiéis à realidade

¹ Bacharel em Música Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU (2003); Licenciatura em Educação Musical pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2009). Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP (2016). Doutorando em ciências musicais pela Universidade Nova Lisboa FCSH. Áreas de interesse: Música; Educação Musical; Estética e Filosofia da Arte. E-mail: guimagranato@gmail.com.

acústica das performances e imputando ao processo de gravação um papel conceitualmente e artisticamente mais ativo (Lana, 2018). Tal postura seguia as tendências recentes que circulavam entre artistas e bandas vinculados ao rock internacional.

O primeiro nome de peso a respaldar as inovações tropicalistas foi o poeta concretista Augusto de Campos, que em 1968 publicou *O balanço da bossa*. Definido como um livro-manifesto, o trabalho demarcou uma mudança de perspectiva na crítica em música popular (Naves, 2004) e selou a aproximação entre os poetas concretos e a geração tropicalista, com destaque para a colaboração entre Campos e Veloso.

Em *Verdade tropical* (2017), Veloso dedica todo um capítulo a *Araçá Azul*, onde explicita a influência “concretista-paulista” (Veloso, 2017, p. 427) na produção do álbum.

Embora já se tenha escrito sobre a relação entre tropicalistas e concretos, *Araçá azul* talvez não tenha recebido a devida atenção como um álbum concretista-paulista por excelência. Surgem as questões: quais aspectos do arcabouço estético-conceitual concretistas foram mais relevantes na produção do álbum? O que diferencia *Araçá Azul* dos álbuns anteriores de Veloso? Haveria alguma relação entre a influência do ideário concretista e o protagonismo dos recursos de gravação e edição sonora na produção do disco?

Guitarra elétrica, tecnologia e novas poéticas na música popular

A ascensão artística de Caetano Veloso está intimamente ligada ao seu protagonismo no tropicalismo. Um dos temas recorrentemente relacionados ao papel disruptivo do movimento é o da introdução da guitarra elétrica na música popular brasileira.

Dado o debate sobre a preservação dos valores nacionais na música popular dos anos sessenta, é possível compreender de forma mais abrangente o papel polêmico da guitarra elétrica no tropicalismo se a consideramos, junto ao gravador de fita e à mesa de mixagem, como um dos três principais aparatos que redefiniram a criação musical pela mediação eletrônica na música popular (Zak, 2001, p. 9). Como sugeriu Moehn (2000), a guitarra elétrica seria apenas o elemento mais visível dentro de uma ampla mudança de perspectiva em relação ao papel da tecnologia no ambiente da MPB. Neste sentido, as inovações da estética tropicalista devem ser entendidas considerando a base tecnológica com a qual o movimento se propunha a dialogar, com destaque para os procedimentos de gravação, que naquela década passavam por um processo intenso de transformação.

A maioria das gravações feitas na primeira metade do século XX eram realizadas a partir de uma apresentação “ao vivo”. Isto é, ouvia-se o resultado de um registro único, em que o início, o meio e o fim da peça foram gravados nesta ordem, no mesmo dia e local e pelos

mesmos músicos. Em alguns casos, como o da música de concerto, esta forma de gravação era assumida como um compromisso com a autenticidade. Mas este procedimento se impunha, sobretudo, pelas limitações dos dispositivos desenvolvidos até então (Katz, 2010, p. 41). A partir da década de sessenta, o desenvolvimento da gravação em fita magnética e do gravador multipistas inauguraram a “era moderna” dos estúdios fonográficos.

O guitarrista, compositor e inventor Les Paul destaca-se como figura pioneira dessa nova era. Não por acaso, o mesmo também é reconhecido por ter desenvolvido o protótipo da primeira guitarra elétrica de corpo sólido, que veio a ser batizada com o seu nome pela marca Gibson. Segundo a Audio Engineering Society, a primeira gravação da história em um gravador multipistas de oito canais foi realizada por Les Paul e a cantora Mary Ford, no ano de 1956.²

A gravação multipistas é um método que se utiliza da fita magnética como meio de gravação³. Ela possibilita gravações separadas de várias fontes sonoras, que posteriormente podem criar uma única faixa. Neste processo é possível gravar elementos de uma peça musical de forma assíncrona, ou seja, em momentos diferentes. Cada elemento fica registrado em uma pista autônoma, mas sincronizada com as demais. Qualquer uma das pistas pode ser apagada ou regravada de forma independente na mesma fita. Cada pista também pode ter seu volume manipulado independentemente através de uma mesa de mixagem e uma variedade de efeitos de áudio podem ser adicionados.

O desenvolvimento de gravadores mais baratos e compactos difundiu a gravação multipistas entre os estúdios comerciais,

² <https://www.aes.org/aeshc/docs/audio.history.timeline.html>.

³ Atualmente este tipo de gravação é feita em formato digital.

impulsionando a renovação dos processos composicionais dentro do Rock. Bandas como The Beach Boys, The Beatles, Frank Zappa and The Mothers of Invention (e produtores como Phil Spector, George Martin e Brian Wilson) foram precursoras de uma transformação funcional do estúdio: de um lugar onde se captavam performances, naquilo que, nas palavras de Paul Clark, poderia ser definido como “um laboratório de áudio, tendo o som (executado, sintetizado, natural ou de qualquer outro tipo) como matéria-prima” (Clarke, 1983, p. 197-198).

A definição do estúdio de gravação como um laboratório de áudio explicita o novo papel da tecnologia como ferramenta de manipulação e ordenação do som. Como apontou Paul Théberge (1989), o advento da gravação teve um impacto equivalente ao da notação musical na forma como redimensionou as possibilidades de planejamento e organização geral do material sonoro. Com a vantagem de que a gravação consegue capturar o momento efêmero de uma performance individual e fixá-lo, transformando-o em uma espécie de artefato, passível de ser aproveitado e retrabalhado de inúmeras maneiras através de processos de edição. Neste sentido, como bem sintetizou Mark Katz (2010, p.42), os procedimentos abertos a partir da introdução do sistema multipistas impõem uma reformulação do entendimento em torno das relações entre composição e performance.

Em seu livro *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records* (2001), Albin Zak pondera que uma obra gravada é muito mais do que o registro de uma performance ou de uma composição previamente concebida, é uma qualidade específica de obra, cuja criação demanda um tipo particular de competência. Esta distinção é melhor desenvolvida por Willian Moylan (2020) no seguinte trecho:

A gravação é a composição que emerge da performance capturada, criada e desenvolvida, que é guiada e concebida através de tecnologias de gravação. Isto levamos a reconhecer que o disco não é apenas uma performance e uma composição, mas também algo mais. É também um conjunto de qualidades sonoras e relações sonoras que em grande parte não existem na natureza e que são resultado do processo de gravação. (Moylan, 2020, p. 11)⁴

Com base na citação de Moylan, podemos aprofundar a discussão a partir das reflexões de Theodore Gracyk em *Rhythm and Noise: an Aesthetics of Rock* (1996). Gracyk afirma que a principal característica distintiva do rock em relação aos outros estilos de música popular está relacionada à sua ontologia. Segundo o autor:

O rock é uma tradição da música popular cuja criação e disseminação estão centradas na tecnologia de gravação. Isso não significa negar que o rock contribui para a longa tradição da canção popular americana [...]. No rock, a obra musical é menos frequentemente uma canção tradicional e mais um arranjo de sons gravados. (Gracyk, 1996, p. 1)⁵

⁴ “The record is the composition that emerges from the captured, created and developed performance, which is guided and conceived through recording technologies. This leads us to recognize that the album is not just a performance and a composition, but also something more. It is also a set of sound qualities and sound relationships that largely do not exist in nature and that are the result of the recording process”.

⁵ “Rock is a tradition of popular music whose creation and dissemination centers on recording technology. This is not to deny that rock contributes to the long tradition of American popular song [...] In rock the musical work is less typically a song than an arrangement of recorded sounds”.

A afirmação de Gracyk pode parecer estranha, considerando a vasta quantidade de canções consagradas no universo do rock. No entanto, o que o autor busca destacar é que, no rock, a raiz ontológica da obra musical não está na partitura, como na música de concerto europeia, nem exclusivamente na performance ao vivo, como no jazz ou no folk, mas sim na gravação. Essa gravação não é simplesmente o registro de uma performance, nem de uma composição escrita, mas, muitas vezes, o resultado de um processo criativo híbrido, fragmentado e tecnicamente manipulado.

O ponto central do argumento de Gracyk é que, no rock, são os discos (gravações) – e não apenas as canções ou a performance ao vivo – os objetos relevantes para a apreciação crítica (Gracyk, p. 13). As obras, no rock, estão essencialmente ligadas ao processo de gravação, embora isso não diminua a relevância de elementos performáticos, como o timbre, as nuances da voz e dos instrumentos, as inflexões rítmicas e a interação entre os integrantes da banda. Neste sentido, Gracyk remete às primeiras gravações comerciais de Elvis Presley na Sun Records, realizadas entre 1954 e 1955. Essas gravações, fundamentais para o estabelecimento do estilo pessoal do artista, foram feitas em gravadores mono, provavelmente com todos os músicos tocando ao mesmo tempo. No entanto, o processo foi marcado por múltiplas tentativas e audições cuidadosas, refinando a sonoridade com o propósito específico de alcançar um resultado final direcionado à gravação. Gracyk enfatiza o papel do produtor Sam Phillips nesse contexto, afirmando:

Sam Phillips forjou um novo som que destaca as habilidades interpretativas de Elvis, e é praticamente impossível separar a sensação de proximidade, criada pelo

som gravado, dos aspectos puramente 'musicais' dessas interpretações. (Gracyk, p. 15)⁶

Gracyk identifica as gravações de Elvis Presley na Sun Records como o marco inicial de uma “estética do rock baseada na criatividade por meio da gravação” (idem, p. 12). No entanto, foi a partir de 1965, com a popularização do sistema multipistas, que essa estética foi levada a outro nível, marcando, de acordo com o autor, a transição do Rock n’ Roll para o Rock. Como destaca Gracyk, “a estética do rock promove flexibilidade estilística e inovação que vão além do rock and roll” (idem, p. 13). Essa flexibilidade foi possibilitada pelo estúdio de gravação, que não apenas multiplicou os recursos de edição sonora, mas também ajudou a diversificar e expandir formas e tradições musicais mais antigas. Os trabalhos de Bob Dylan (*Bringing It All Back Home*) e dos Beatles (*Rubber Soul*) destacam-se como precursores dessa transformação, que consolidou o estúdio como peça-chave de novos processos criativos.

Como resultado, a gravação emerge como o núcleo da obra no rock, isto é, não mais como um registro da obra (suporte), mas como a obra em si. Moylan corrobora essa perspectiva ao destacar a gravação como um conjunto de qualidades acústicas e relações sonoras artificiais, criadas pelo processo de gravação, e não como um reflexo direto da natureza. Essa particularidade fundamenta o que Gracyk considera central na estética do rock⁷: uma ontologia que prioriza a obra como produto da tecnologia de gravação.

⁶ “Sam Phillips forged a new sound that highlights Elvis’s interpretative abilities, and it is hardly possible to separate the quality of immediacy, created by the recorded sound, from the purely ‘musical’”.

⁷ O autor se refere especificamente ao rock, por ser o estilo central onde a tecnologia de gravação exerceu seu impacto e se desenvolveu. No entanto, grande parte de suas

A abordagem de Sérgio Molina (2014) sobre as mudanças nos processos composicionais a partir da gravação multipistas, com destaque para o procedimento técnico da montagem, ilustra e aprofunda essa perspectiva. Molina compara o processo de produção musical em estúdio ao do cinema, destacando a montagem como um elemento-chave. Nesse processo, o material bruto captado é submetido a uma série de procedimentos faseados, que ocorrem após a gravação e são decisivos para configurar a qualidade final da obra. Essa transposição do cinema para a música relativiza o papel da performance e da partitura como elementos centrais na composição. O divisor de águas que marca uma virada definitiva nos processos composicionais é o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado pelos Beatles em 1967, que exemplifica a exploração do estúdio como um instrumento criativo em seu máximo potencial até então.

No álbum do quarteto britânico, o aparato técnico é assumido conscientemente como uma ferramenta composicional, permitindo a edição e montagem de elementos sonoros que vão além dos instrumentos tradicionais. Isso inclui sons "não musicais", como cacarejos de galinha, relógios despertadores e latidos de cachorro, que coexistem com instrumentos indianos, quarteto de cordas e guitarras distorcidas. O resultado é uma combinação de sonoridades e estruturas inovadoras, que, à época, eram impossíveis de reproduzir em seu formato original em uma performance ao vivo

Como bem sintetizaram Fenerick e Marquioni (2008), em relação ao protagonismo do estúdio: "Em *Sgt. Pepper* o que antes era marginal passou para o centro, o que antes era esporádico passou a ser

reflexões é aplicável a boa parte da música popular gravada a partir da década de 1950, especialmente aquela com raízes em tradições orais.

a razão da existência desse álbum” (p. 10). Dito de outra forma, o álbum dos Beatles demarca uma transição entre o padrão conhecido como hi-fi (*high fidelity*), no qual os dispositivos cumpriam a função primordial de registrar de forma fiel e objetiva a performance, para o padrão no-fi (*no fidelity*) em que esses dispositivos passaram a influenciar deliberadamente no som original, criando “realidades sonoras” sem correspondência com a escuta habitual (Zak, 2012).

Jonas Lana identifica a produção fonográfica tropicalista justamente a partir da subversão das técnicas hi-fi, que vigoravam na maioria das gravações da MPB. Neste sentido, os dispositivos foram operados pelos tropicalistas como “mediadores capazes de modificar sons acústicos ou gerar sonoridades novas, produzindo efeitos expressivos relevantes” (Lana, 2018, p. 16). Lana destaca o desejo dos tropicalistas de propiciar experiências de estranhamento e alteridade dentro do que ele caracteriza como um programa de escuta próprio do movimento. Em uma direção semelhante, Alex Martoni (2018) associa o uso das novas tecnologias de áudio pelos tropicalistas a um projeto de modernização dos sentidos. Tanto Lana como Martoni chamam a atenção para o papel dos aparatos técnicos como agentes de uma poética e de uma estética diferenciadas.

A importância da integração de efeitos eletrônicos nas canções tropicalistas também não passou despercebida a Celso Favaretto. Em seu trabalho seminal, Favaretto sublinha a singularidade da produção do grupo a partir das possibilidades introduzidas pelo microfone e pela mesa de gravação, permitindo a integração de sons “estranhos” e “não musicais” (Favaretto, 1996, p. 29).

Poesia concreta e música popular de vanguarda

Em março de 1957, a edição da revista *O Cruzeiro* publica uma matéria sobre a Poesia Concreta com o título “O Rock`Roll da Poesia” (Dantas; Simon, 1982). A aproximação entre Rock`n Roll e Poesia Concreta pode parecer disparatada, no entanto, Caetano Veloso (2021) comenta:

Eles se pareciam mais com a arquitetura de Brasília e com a bossa nova, mas o rock tinha chegado antes e viria a confirmar, já na última parte dos anos 1960, algo da piada da manchete. Como os tropicalistas, Augusto, representando o grupo concreto, acompanhou o interesse pelo tema, da Jovem Guarda a Jimi Hendrix e Janis Joplin. (Veloso, 2021, s/p)

O que o comentário de Veloso parece querer destacar é a prontidão da aproximação crítica de Campos, sobretudo no livro-manifesto *O balanço da Bossa* (1968). No calor do momento, em uma área à princípio distante do seu habitat natural, o poeta conseguiu interpelar o efervescente cenário da música popular como uma expressão própria do seu tempo, ou, como escreveu Cláudia Neiva de Matos:

como manifestações eminentemente modernas, cosmopolitas e prospectivas do futuro; como fenômenos artísticos diretamente vinculados às tecnologias

eletroacústicas, à comunicação de massas, aos processos de globalização cultural. (Matos, 2003, p. 83)

As manifestações a que Matos se refere são, mais diretamente, a Bossa Nova e o Tropicalismo, mas também poderíamos incluir o Rock, que está presente em várias passagens do livro (a maioria referindo-se aos Beatles). Como bem analisou Gonzalo Aguilar (2005, p. 118), os poetas concretos viam os meios de massa como um ambiente no qual era preciso atuar e transformar por dentro. Daí a disposição de Campos para participar do debate público em torno da música popular, empregando um enfoque analítico tecnicamente apurado, que legitimava a música popular como uma expressão inserida na modernidade artística, ou seja, não mais como um dado “meramente retrospectivo” (Campos, 1974, p. 283), relacionado a certa noção romantizada de nacionalidade ou raiz identitária.

A transformação radical no caráter das obras tropicalistas foi imediatamente identificada por Campos, como sugerem as seguintes passagens: “abrem-se inexplorados caminhos para a nossa música popular. Algo de novo está acontecendo” (Campos, 1974, p. 172); “A fusão de instrumentos elétricos com os ritmos brasileiros é aqui consolidada de maneira definitiva. Novos efeitos de sonoridade e timbrística são descobertos” (ibid.). Campos percebeu os elementos diferenciais introduzidos pelos aparatos de gravação, identificando o seu papel construtivo nas canções. Como nesta passagem, comentando a canção “Domingo No Parque”, de Gilberto Gil:

a composição é uma verdadeira assemblage de fragmentos documentais (ruídos do parque), instrumentos “clássicos”, ritmo marcadamente regional (capoeira), com o berimbau se associando à maravilha aos instrumentos elétricos e a

vocalização típica de Gil contra-pontando com o acompanhamento coral da "música jovem" – montagem de ruídos, palavras, sons e gritos. (Campos, 1974, p. 154)

A atenção aos efeitos timbrísticos, “ruídos”, “sons” e “gritos”, demonstra a argúcia do poeta, que entendeu prontamente o que a tecnologia de gravação introduzia em termos de integração de elementos “não musicais” às performances e valorização das propriedades físicas/espaciais do som. O comentário também sublinha a mistura de referências e atitudes de diversas procedências, que, em alguma medida, pode ser tributada à colaboração entre os tropicalistas e o arranjador Rogério Duprat.

Duprat fazia parte do grupo de compositores de vanguarda que assinaram o manifesto “Música Nova”, publicado em 1963 no terceiro volume da revista *Invenção*, organizada pelos concretistas. O manifesto alardeia, já na abertura, a necessidade de “compromisso total com o mundo contemporâneo” (Gaúna, 2002, p. 88). O que inclui, conforme se lê na sequência, tanto os mais recentes desdobramentos da vanguarda musical quanto o rádio e o jingle. A participação de Duprat foi fundamental para a lapidação da sonoridade tropicalista.

O alinhamento entre o grupo Música Nova, poetas concretos e tropicalistas, batizado por Augusto de Campos como “tropicaliança” (Campos, 1974, p. 290), indicava uma convergência não programática entre novas tecnologias e novas poéticas em torno do binômio produção-consumo. Almejando uma intervenção crítico-criativa no âmbito da cultura de massa e um gesto dessacralizador da arte erudita (Risério *apud*. Macolino, 2014). De acordo com Aguilar (2005, p.141), a conformidade entre os grupos pode ser lida como uma estratégia de choque, tipicamente vanguardista, visando impor certas práticas e

usos da tecnologia diante de um momento aberto e de transformação acelerada.

Em *O Balanço da Bossa*, Campos afirma que a poesia concreta “procurou infiltrar-se no mundo da comunicação de massa através de processos de grande ênfase visual, ligados às técnicas de publicidade, das manchetes de jornal às histórias em quadrinhos” (Campos, 1974, p. 289). De fato, esta disposição é muito clara desde os primórdios do grupo. No manifesto de 1956 – *nova poesia: concreta* - lê-se:

a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinho [...] o livro de ideogramas como um objeto poético, produto industrial de consumação. feito a máquina. colaboração das artes visuais, artes gráficas, tipográficas. (Campos; Pignatari; Campos, 2006, p. 68)

Como sintetizou Augusto de Campos, ao enfatizar a materialidade da linguagem, “a poesia concreta respondeu à provocação dos novos meios de comunicação” (Campos apud Perrone, 2017). Essa afirmação, entretanto, não deve ser entendida como se a provocação dos *mass media* fosse o único estímulo por trás das proposições concretistas. A ênfase na visualidade e na materialidade da linguagem remetem diretamente à escrita ideogramática (Pound) e a idéia de tipografia funcional (Mallarmé), ou seja, atendiam à necessidade de inovação formal concomitante aos avanços da poesia moderna.

Neste contexto, destaca-se a noção de *paideuma*⁸, central para os concretistas, que encontraram em autores como Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings a base para novas formas de organização do material poético. Esse elenco de autores foi moldado em função de aspectos técnicos que permitiam explorar novos caminhos, alinhados ao postulado de superação histórica do verso como unidade rítmico-formal, conforme escreveu Campos:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Ideia” de Mallarmé, método ideográfico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de cummings convergem para um novo conceito de composição – uma ciência de arquétipos e estruturas; para um novo conceito de forma – uma ORGANOFORMA – onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica de ESTRUTURA. (Campos; Pignatari, 1991, p. 186)

Como bem analisou Paulo Franchetti, um dos pontos de maior interesse e tensão do projeto concretista era fazer coincidir a evolução das formas artísticas (“culturmorfológica”) com as demandas de um mundo moderno, definido pela técnica e amplamente influenciado pelos meios de comunicação de massa. Neste sentido, segundo o mesmo autor:

⁸ O termo *paideuma*, adotado pelos concretistas a partir de Ezra Pound, designa um núcleo seletivo de obras e autores que representam as forças culturais mais vivas de um período histórico, funcionando como base para inovações formais. A referência ao *paideuma* encontra-se, entre outros textos, no *Plano-piloto da poesia concreta* (1958).

A evolução das formas deve ser agora valorizada e entendida em função da apropriação e aproveitamento dos recursos tecnológicos disponíveis, que são, ao mesmo tempo, o caminho para afirmar a poesia no mundo dos objetos industriais. (Franchetti, 2009, s/p)

Os poetas concretos, tal como o grupo Música Nova e outros agentes inseridos no escopo das chamadas neovanguardas – e diferentemente de certos setores culturalmente ativos da esquerda – valorizavam as inovações tecnológicas como um vetor de inovação criativa. Todavia, apesar da destreza conceitual, os poetas paulistas tinham pouca desenvoltura performática dentro destes meios. Como notou Aguilar (Aguilar, p. 119), foram os tropicalistas que, por sua experiência e formação sociocultural, demonstraram a capacidade necessária para incursionar nos meios de massa e colocar em prática, de forma mais eficiente, o aproveitamento das novas tecnologias disponíveis.

Em entrevista concedida a Augusto de Campos, Caetano Veloso demonstra extrema consciência a respeito deste processo:

Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais. O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram/possibilitaram novas expressões. (Campos, 1974, p. 199)

É interessante notar que Veloso não está apenas propondo uma adesão estratégica aos meios de massa, postura frequentemente (e não

sem razão) associada ao tropicalismo musical. Ele reflete sobre a influência profunda desses meios na formulação de uma “nova música”. Essa “nova música” é, como sua declaração deixa claro, um produto da influência das novas tecnologias e de um novo ambiente comunicacional. Todavia, também se relaciona com as potencialidades internas da MPB, isto é – nos termos usados pelo próprio Veloso – com sua “linha evolutiva”⁹, dado que os novos aparatos tecnológicos são absorvidos não como meros instrumentos de difusão, mas como agentes transformadores da linguagem e dos processos criativos. Neste contexto, vale lembrar a importância do microfone na definição do estilo de cantar de João Gilberto, que não apenas moldou sua interpretação intimista, mas também possibilitou a interação equilibrada entre voz e violão, além de influenciar na concepção geral da estética bossanovista.

Com base na afirmação de Veloso, é possível afirmar que a “nova música”, na relação que estabelece entre a renovação da linguagem cancional e a influência dos novos meios técnicos – respeitadas as diferenças entre o ambiente da música popular e o da poesia – guarda uma analogia com o projeto concretista. Assim como os concretistas buscaram uma transformação qualitativa no caráter das obras, tensionando os desdobramentos intrínsecos da linguagem poética com a inovação dos *mass media*, os tropicalistas incorporaram os meios de comunicação e os avanços tecnológicos como elementos

⁹ A expressão “linha evolutiva” foi empregada por Caetano Veloso durante um debate promovido pela revista *Civilização brasileira* em 1966. Veloso defendia a necessidade de uma “retomada da linha evolutiva na MPB”, tomando como referência o gesto modernizador de João Gilberto e da Bossa Nova. Sua posição contrastava com noções essencialistas que vinculavam a música popular, de forma rígida, a instrumentos e práticas tradicionais, propondo, em vez disso, uma abordagem aberta à incorporação de elementos da modernidade musical.

centrais na invenção de sua produção musical. Essa postura alcança sua expressão mais radical em *Araçá azul*, onde Caetano Veloso, explorando as possibilidades do estúdio de gravação, rompeu com convenções formais e sonoridades tradicionais da música popular, propondo um diálogo inovador entre técnica e linguagem.

Araçá azul: projeto concretista-paulista

Araçá azul foi lançado no ano de 1973. É o primeiro disco de Caetano Veloso gravado no Brasil após o exílio em Londres. Produzido após o período “heroico” do tropicalismo, o disco é geralmente apontado como o trabalho mais experimental da carreira do compositor e como um estrondoso fracasso comercial. O relato de Veloso em *Verdade tropical* (2017) revela algumas singularidades a respeito do álbum, que elucidam a influência concretista e o protagonismo do estúdio de gravação como ferramenta integrada ao processo composicional.

Em certa passagem do capítulo dedicado a *Araçá azul*, Veloso afirma: “Afiml eu tinha feito Araçá Azul como um movimento brusco de autoliberação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes” (Veloso, 2007, p. 426). A passagem deixa clara a intenção do compositor de explorar o estúdio como uma ferramenta que, supostamente, impulsionaria a sua criatividade em novas direções. Neste contexto, é relevante o fato de que a motivação para realizar o disco partiu de uma experiência

criando a trilha sonora para o filme *São Bernardo* (1972), de Léo Hirschman.

A trilha foi composta a partir da sobreposição de diferentes linhas vocais enquanto Veloso assistia às imagens do filme. O compositor relata ter ficado “maravilhado com o resultado e mais ainda com o método” (Veloso, 2007, p. 422). A experiência motivou-o a realizar algo semelhante em *Araçá azul*, contando com os recursos de um estúdio de gravação mais sofisticado. Assim, optou por uma estratégia até então inédita em sua carreira: entrar no estúdio sem nada preparado, disposto a construir as faixas durante as sessões e dispensando a presença de um produtor musical.

O método que maravilhou Veloso tinha como ferramenta central o gravador multipistas, que lhe permitia, sozinho, criar faixas complexas a partir da sobreposição de camadas sonoras gravadas de forma independente, em um gesto radical de incorporação do aparato de gravação como ferramenta central no processo criativo. Em outras palavras, Veloso estava assumindo o estúdio como seu suporte artístico (*artistic medium*) principal. Aqui a noção de suporte artístico segue a definição de Theodore Gracyk: “Um suporte artístico é um modo de organizar a percepção e de desvendar significados” (Gracyk, 1996, p. 69)¹⁰. Gracyk chama a atenção para a gravação como suporte primordial com o qual os músicos de rock trabalham e os ouvintes se relacionam, como ilustra na seguinte passagem:

Na grande maioria das vezes, o público do rock ouve altofalantes que transmitem gravações. Explorando as limitações e possibilidades do processo de gravação,

¹⁰ “An artistic medium is a mode of organizing perception and of unpacking meanings”.

elaborando música nesses termos, os materiais primários do rock são frequentemente os equipamentos de gravação e reprodução disponíveis. Guitarras, pianos, vozes e assim por diante tornaram-se materiais secundários. (Gracyk, 1996, p. 75)¹¹

A atenção dada por Gracyk à noção de suporte artístico refere-se não apenas à qualidade ontológica do rock enquanto obra gravada – como discutido anteriormente – mas também à importância do suporte como fator decisivo na formulação da obra e na compreensão de seus aspectos cruciais para que seja reconhecida em sua especificidade. Como afirma Timothy Binkley:

Um suporte não é simplesmente um material físico, mas sim uma rede de convenções que delimita um domínio no qual os materiais físicos e as qualidades estéticas são mediados. (Binkley *apud*. Gracyk, 1996, p.70)

Assim, cada *artistic medium*¹² está intrinsecamente ligado a uma rede de convenções culturais, técnicas e estéticas que definem como os materiais são percebidos e utilizados. Uma pessoa pode se deparar com uma obra criada dentro de um meio específico e não saber como interpretá-la, dependendo de sua familiaridade com as convenções

¹¹ "The vast majority of the time, the audience for rock music listens to speakers delivering recordings. Exploring the limitations and possibilities of the recording process, crafting music in those terms, rock's primary materials are often the available recording and playback equipment. Guitars, pianos, voices, and so on became secondary materials."

¹² O termo "*artistic medium*" pode ser traduzido como "suporte" ou "meio", dependendo do contexto. "Suporte" refere-se ao aspecto técnico ou material da criação artística, enquanto "meio" engloba as convenções culturais e estéticas que moldam a percepção e o significado da obra.

deste meio. Por exemplo, um *feedback* pode parecer um defeito técnico para alguém habituado às normas da música de concerto, onde o som é cuidadosamente controlado para evitar "imperfeições". Para um ouvinte de Jimi Hendrix, no entanto, o *feedback* pode ser uma demonstração inovadora de habilidade artística, que explora criativamente as possibilidades sonoras oferecidas pela guitarra elétrica e pelo amplificador.

Da mesma forma, em um disco, o intervalo de silêncio entre as faixas – geralmente entre dois e quatro segundos – é percebido como um elemento natural e funcional, parte integrante da experiência de escuta no formato gravado. No entanto, em um concerto ao vivo, a reprodução desse padrão seria estranha e incompatível com a dinâmica da interação entre o artista e o público. Quando alguns artistas optam por subverter ou manipular os intervalos entre as faixas do disco, como em alguns discos conceituais da década de sessenta e setenta, isso revela uma consciência aguçada sobre as convenções que regem o meio. Essa subversão não apenas desafia as expectativas do ouvinte, mas também explora o próprio suporte como um espaço criativo, demonstrando que o meio, longe de ser neutro, influencia diretamente a forma e o significado da obra.

A consciência aguçada do meio está profundamente conectada às condições que Veloso estabeleceu para a concepção de *Araçá Azul*. Ao decidir entrar no estúdio sozinho, sem composições previamente estruturadas, e explorando as possibilidades da gravação multipistas, ele adotou um processo criativo essencialmente tecnomediado e experimental – no sentido de privilegiar o processo e a exploração das potencialidades do estúdio, permitindo que o experimento orientasse as decisões artísticas. Nesse contexto, a referência ao álbum como “concretista-paulista” (Veloso, 2017, p. 427) fortalece a suposição de

que os valores de inovação formal da poesia concreta foram decisivos. Especialmente no que diz respeito à influência do meio sobre a qualidade da obra, estimulando o abandono de configurações formais e procedimentos tradicionais da música popular.

A peculiaridade da gravação multipistas, que permite registrar elementos sonoros de forma independente e posteriormente montá-los, potencializou a construção de formas paratáticas, baseadas na justaposição de fragmentos e estruturas sonoras não lineares. Parataxe é um termo que descreve uma estrutura composicional-linguística onde elementos são colocados lado a lado, sem hierarquia ou subordinação explícita. Ao contrário de construções hipotáticas, que utilizam conectores para estabelecer relações lógicas ou causais, a parataxe apresenta os elementos de forma independente, permitindo que conexões ou significados emergjam da interação entre eles.

Rodolfo Coelho de Souza (2007) observa que, embora a forma paratática seja frequentemente associada à poética fragmentária da pós-modernidade musical, ela já aparece na obra de compositores modernos como Debussy e Stravinsky. Na poesia concreta, a noção de parataxe remete diretamente à ruptura com a linearidade do verso tradicional e o destaque da palavra como um objeto autônomo dentro de uma estrutura espaço-temporal, criando uma linguagem que privilegia outra lógica de interação entre os elementos. Como sintetizou Augusto de Campos, de maneira brilhante, na última linha de um manifesto publicado no final de 1956: “Poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (Campos, 2006, p. 71).

A abordagem paratática encontra um exemplo notável na faixa “Sugar Cane Fields Forever”, talvez a mais bem-sucedida do álbum. Com pouco mais de dez minutos de duração, a peça organiza-se por meio da alternância de blocos, conectados através de efeitos de *fade*

in/fade out, destacando a técnica da montagem como elemento estruturante. A composição é formada por quatorze blocos que se sucedem após uma introdução de cerca de trinta segundos: sete correspondem à performance da cantora baiana Edith do Prato e seu grupo, que executam uma sequência ininterrupta de temas tradicionais de Samba de Roda. Os outros sete blocos consistem em trechos gravados separadamente por Veloso, sendo que em quatro deles ouvem-se arranjos de cordas que evocam uma sonoridade marcadamente modernista.

A alternância de blocos evidencia como a montagem atua como princípio central na estrutura da faixa, permitindo a justaposição de elementos heterogêneos que dialogam entre si. Tal disposição conecta-se diretamente à noção de forma paratática. O "choque"¹³ resultante – causado pela diferença radical de sonoridade e andamento, pelas características dos materiais e pela ausência de conexões formais próprias da música tonal – revela como a montagem e a parataxe se complementam, subvertendo convenções formais da música popular e realçando a força expressiva da interação entre os blocos.

A faixa "Épico" também se destaca por sua estrutura paratática (menos acentuada que a anterior), articulando duas partes relativamente desconexas. As seções introdutórias e intermediárias são preenchidas por um arranjo de sopros e percussão, escrito por Rogério Duprat e gravado em estúdio, cuja sonoridade grandiloquente evoca as trilhas sonoras de filmes épicos de Hollywood. Em contraponto, a outra seção apresenta Veloso cantando à capela,

¹³ A noção de "choque" remete às teorizações do cineasta russo Serguei Eisenstein, que fornecem um campo muito interessante de exploração dos efeitos semânticos e sensíveis da montagem e da forma paratática.

registrada com um gravador portátil em meio a buzinas e outros ruídos urbanos do centro da cidade de São Paulo. A melodia entoada por Veloso remete à sonoridade característica do nordeste brasileiro, o que se relaciona diretamente com a temática da letra, que retrata o “nordestino do Brasil”, mas de maneira oblíqua; não exatamente na figura de um herói nacional inequívoco, mas imerso em um cenário ambíguo, oscilando entre o grandioso e o cômico, entre o calor e o frio, o fracasso e o sucesso, o experimentalismo de Walter Smetak e a redundância do Muzak, os protestos contra a poluição e as revistas de Walt Disney.

A relação entre a estrutura de “Épico” e sua letra expõe uma ideia de fragmentação e ambivalência. Assim como o nordestino na narrativa transita entre contrastes e paradoxos, a estrutura musical rompe com a linearidade ao se organizar em blocos que convivem sem hierarquia clara, criando uma sonoridade heterogênea e marcada pela justaposição.

A lógica da montagem e a influência concretista também são reconhecíveis em “Gilberto Misterioso”, ainda que de maneira um pouco distinta. A faixa é construída a partir de um verso do poeta romântico maranhense Sousândrade (1832-1902), extraído do *Canto X* (conhecido como *Inferno em Wall Street*) do poema épico *O Guesa Errante* (1876-1877). Resgatada do ostracismo pelos irmãos Campos¹⁴, a obra chegou a Caetano Veloso por meio de Augusto de Campos, que enviou um fragmento contendo o verso “Gil-engendra em gil rouxinol”. Essa referência, evocando diretamente o amigo e parceiro Gilberto Gil, serviu de base para a construção da canção.

¹⁴ Ver Campos e Campos, 1979.

O verso é repetido de forma obstinada sobre uma sequência de quatro acordes maiores (Dó, Sol, Sib e Fá), sustentados por um ritmo próximo ao xote, gênero associado ao baião e frequentemente explorado por Gil. Como observa Leonardo Davino: “A repetição do verso remete-nos à circularidade sonora mântica: o som que engendra o som, autofagicamente: repetições da fricativa palatal sonora e da fricativa palatal surda” (Oliveira, 2019, p. 138). Davino destaca o impacto sonoro da repetição fonética, tal impacto ressoa com a poética concretista, onde a palavra é tratada como objeto autônomo e suas qualidades visuais e sonoras são priorizadas sobre seu significado semântico. Em “Gilberto Misterioso”, a materialidade fonética do verso dialoga com o conteúdo da letra, reforçando, como escreve Davino, “o som que engendra o som”.

A transição para a segunda parte é pontuada por uma pausa abrupta, que dá lugar a uma sonoridade contrastante, marcada pela tensão harmônica entre as notas Si e Sib. Entoadada pela voz de Veloso acompanhada por piano e violão, essa seção cria uma sensação de suspensão e instabilidade, rompendo com a fluidez e circularidade da parte inicial. Embora mais sutil do que em “Sugar Cane Fields Forever”, o contraste estrutural em “Gilberto Misterioso” reflete os princípios da montagem ao explorar o choque entre seções díspares, novamente, justapostas sem a utilização de nenhum recurso transicional próprio da música tonal.

Na faixa “De conversa” – dedicada a Augusto de Campos, como consta no encarte – Veloso se afasta ainda mais drasticamente das balizas estruturais da canção tradicional, como melodia cantável, ritmo estável, progressão harmônica funcional e seções regulares com parte A e parte B claramente definidas. A faixa é composta de fragmentos vocais soltos, palavras isoladas e repetições que não

seguem uma lógica melódica ou narrativa. O compositor relata ter concebido a obra no intuito de explorar sons e expressões características de vozes brasileiras em conversa (Velooso, 2017, p. 423).

A faixa “De palavra em palavra” também é centrada na voz e segue um esquema relativamente semelhante de explorações sonoras e sobreposições vocais, ainda que com resultado bem diferente. A letra da faixa aparece transcrita no encarte do álbum, seguindo um princípio de aproveitamento do espaço da página que remete à poesia concreta:

som
mar
amarelanil
maré
 analina
amaranilanilinalinarama

som
mar
 silêncio
não
som (Velooso, 1973, s/p)

Como relata Velooso, a composição partiu de um comentário de Augusto de Campos a respeito do bairro em que Velooso morava na Bahia: Amaralina (Velooso, 2017, p. 456). Campos notou a palavra “anil” espelhada nas sílabas finais. Velooso então inventou a palavra palíndroma “amaranilanilinalinarama”, gravou-a e, à certa altura, justapõe a gravação normal com a sua cópia com a fita de gravação rodando ao contrário, evidenciando o espelhamento perfeito.

Das duas faixas citadas, pode-se afirmar que são criações em que o estúdio exerce um papel como ferramenta de organização composicional. Este fato lhes atribui uma qualidade específica enquanto criação sonora, que não permite classificá-las como canções a partir de designações estilísticas e classificatórias usuais.

Considerações finais

A influência do arcabouço estético-teórico concretista no disco *Araçá Azul*, pensada a partir do potencial transformador do meio na qualidade das obras, destaca um aspecto talvez pouco explorado da simbiose entre Veloso e os poetas paulistas. Os pontos levantados acima realçam a incidência do ideário concretista através da radicalização do uso do estúdio de gravação como elemento integrado ao processo composicional. Tal gesto foi decisivo na criação de peças que se afastam, tanto em sonoridade quanto em estrutura, das características convencionais da canção popular, reforçando o vínculo com a inventividade formal dos paulistas.

Concomitante à relação entre Veloso e os concretistas, a importância do meio como um agente ativo destaca o fato de que a influência do rock na produção de Veloso e dos tropicalistas não se limitou a uma simples incorporação de elementos culturais. Foi, além disso, uma influência de dimensões técnico-conceituais, buscando transformar os procedimentos composicionais da MPB. Ao reconhecerem a inovação técnica e a redefinição ontológica introduzida pelo rock – enquanto gênero essencialmente mediado pelos processos de gravação – os tropicalistas realizaram um gesto diferente, por exemplo, da Jovem Guarda. Enquanto esta,

basicamente, transplantou signos musicais do rock para o ambiente da música brasileira, os tropicalistas – antenados às proposições mais adiantadas do gênero – absorveram seus procedimentos. A diferença é que essa assimilação não era uma simples mimetização de estilos ou estruturas, mas um reposicionamento criativo que integrava as possibilidades técnicas e as novas formas de pensar e fazer música propostas pelo rock à linguagem da música brasileira.

Vale notar que tal fato conecta diferentes dimensões da personalidade artística de Caetano Veloso que, embora reconhecidas individualmente pela crítica, nem sempre são vistas como interrelacionadas: assimilação do rock internacional, sintonia com avanços tecnológicos e compromisso com a inovação estética.

Ademais, a operação contou com a valiosa e indispensável contribuição dos artistas mais experientes da “tropicaliança”, que ampliaram e potencializaram a intuição criativa dos jovens tropicalistas. Nesse contexto, destacam-se os nomes de Rogério Duprat e Augusto de Campos. A contribuição de Duprat foi eminentemente técnico-estética, atuando como um produtor e arranjador talentoso, sintonizado com as vanguardas musicais europeias e norte-americanas. Já Augusto de Campos e os concretistas, com seu grande discernimento teórico, não apenas “inocularam” Veloso com os valores de invenção e com as práticas construtivas da Poesia Concreta, mas também desempenharam um papel mais incisivo ao legitimar a produção artística do jovem compositor. Esse impacto transparece no seguinte trecho de *Verdade Tropical*:

Parecia-me que eu estava realizando aquele programa de ser poeta por outras vias que não as do poema impresso. Aliás, Augusto não estava longe de confirmar essa ilusão

ao dizer que o que havia de interessante em poesia brasileira – a “informação nova” – tinha migrado das páginas dos livros para a canção popular. (Velo, 2017, p. 215)

Justamente a ideia de trazer a informação nova da poesia (concreta) para a canção popular parece ter servido como força motriz para Velo realizar *Araçá azul*. Todavia é preciso ressaltar que o disco não é uma mera transposição de valores concretistas. A forma anárquica e aparentemente desprovida de planejamento com que Velo concebeu o álbum, aliada à qualidade pouco polida do resultado final, sugere a influência de certa tendência contracultural à integração de elementos vivenciais à qualidade das obras, resultando em um elogio do amadorismo, da aleatoriedade e do inacabamento. Além disso, a profusão de citações e referências que vão de Walt Disney a Hermínia Silva, passando por Frank Domingues, Hermeto Pascoal e Monsueto, denota uma disposição para amalgamar referências e dicções heterogêneas (e esquecidas), contrariando a concepção linear e evolutiva das formas artísticas, manifesta na produção poética e teórica concretista.

Referências bibliográficas

- Aguilar, G. (2005) *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP.
- Campos, A. (1974) *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, A. de; Pignatari, D.; Campos, H. de. (2006) *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia, SP: Ateliê.

- Clark, P. (1983) “A Magic Science”: Rock Music as a Recording Art. *Popular Music*, v. 3, p. 195-213.
- Dantas, V. de Á.; Simon, I. M. (1982) *Poesia concreta: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação.
- Favaretto, C. (1996) *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Fenerick, José Adriano; Marquioni, Carlos Eduardo. (2008) Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 1, p. 1-21.
- Franchetti, P. (2009) Poesia e técnica: poesia concreta. *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*, s/p. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/poesia-e-tecnicapoesia-concreta/3109#_ftn7>. Acesso em: 13 de maio 2024.
- Gaúna, R. (2002) *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP.
- Gracyk, T. (1996) *Rhythm and Noise: an Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press.
- Katz, M. (2010) *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Los Angeles: University of California Press.
- Lana, J. S. (2018) Sobre o programa de escuta musical tropicalista: fonografia, agência e alteridade. *El oído pensante*, v. 6, n. 1, p. 7-31. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 13 de maio 2024.
- Marcolino, F. F. V. (2014) Augusto de Campos e a poesia em contexto digital. In: *V Seminário Nacional Literatura e Cultura*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, v. 1, p. 1-9.
- Martoni, A. (2018) Modernização dos sentidos: Tropicalismo, tecnologias de áudio, técnicas de escuta. *Verbo de Minas*, v. 19, n. 34, p. 308-326, ago./dez. 2018.
- Matos, Cláudia Neiva de. (2003) O balanço da bossa e outras coisas nossas. In: Naves, Santuza Cambraia; Duarte, Paulo Sérgio

- (Orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, p. 80-91.
- Moehn, F. (2000) In the Tropical Studio: MPB Production in Transition. *Studies in Latin American Popular Culture*, p. 57-66. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/producaoacademica/in-the-tropical-studio-mpb-production-in-transition-2> >. Acesso em: 15 de junho 2024.
- Molina, S. (2014) *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Moylan, W. (2020) *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song*. 1 ed. Focal Press. Disponível em: < <https://www.perlego.com/livro/1571062> >. Acesso em: 17 de maio 2024.
- Naves, S. (2004). Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica da música popular. In: Süssekind, F.; Guimarães, J. (Orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7letras, p. 244-256.
- Oliveira, L. D. de (2019) Canção popular e a revisão do cânone literário. *Revista Graphos*, v. 21, n. 2, 2019, p. 132-147.
- Perrone, C. A. (2017) O imperativo da invenção: poesia concreta brasileira e criação intersemiótica [1992]. *Garrafa – Revista discente do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*, v. 15, n. 43, p. 108-115.
- Sorensen, P. C. (2019) The Concept Album Continuum. *Honors Senior Capstone Projects*, 43, p. 1-34. Disponível em: < https://scholarworks.merrimack.edu/honors_capstones/43 >.
- Souza, R. C. de (2007) Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 73-91.
- Théberge, P. (1989) The "Sound" of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music. *New Formations*, v. 8, p. 99-111.

Veloso, C. (2021) Campos e Espaços. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 3, n. 3, s/p. Disponível em: <<https://revistarosa.com/3/campos-e-espacos>>.

Veloso, C. (2017) *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Zak, A. (2012) No-Fi: Crafting a Language of Recorded Music in 1950s Pop. In: Frith, S.; Zagorski-Thomas, S. (Eds.). *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham; Burlington: Ashgate, p. 43-55.

Zak, A. (2001) *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Berkeley: University of California Press.

Discos

Veloso, Caetano. (1973) *Araçá azul*. LP. Philips.

The Beatles. (1967) *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. LP. Parlophone/Capitol.

Filmes

São Bernardo. (1972) Direção de Leon Hirszman. Longa-metragem. Rio de Janeiro: Saga Filmes Ltda./Mapa Filmes/L. C. Barreto, Embrafilme. 110 min., 35 mm, color.

“Viva a sociedade alternativa”: rock e reacionarismo

Isadora Almeida Rodrigues¹
Henrique Leão Coelho²

Os bolsonaristas e o rock

Durante um festival de rock brasileiro em 2022, do qual participavam bandas como Titãs, Capital Inicial, Biquini Cavadão, Paula Toller, RPM e Nando Reis, este último aproveitou o momento de tensão política em que nos encontrávamos para convidar a MC

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009), Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição (2013). Doutora em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET-MG - 2022). Em 2025, obteve segunda licenciatura em Língua Inglesa pela Estácio. É, ainda, graduanda em Música pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2023-). Atua como professora de Literatura, Língua Portuguesa e Produção de Texto na Educação Básica desde 2019.

² Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrado em Administração, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro (IFTM). Pesquisador e Professor nas áreas de Filosofia e Ciências Sociais.

Anarandá, da tribo Guarani-Kaiowá, para entoar uma canção indígena e falar sobre a violência sofrida por povos originários. Ao final do discurso da indígena, o cantor disse: “Fora, Bolsonaro”. Como resposta, recebeu um coro de vaias, explicitando-se, naquele momento, o caráter de parte expressiva do público que enchia a esplanada do Mineirão, em Belo Horizonte. Quatro anos antes, em 2018, Roger Waters era também vaiado por grande parte do público (ainda que aplaudido por outros) ao posicionar-se contra a eleição de Jair Bolsonaro. Em março de 2025, durante uma turnê de celebração dos 20 anos de seu álbum acústico, a banda IRA!, em apresentação em Minas Gerais, declarou-se contra a anistia do ex-presidente Bolsonaro e recebeu como resposta as vaias de parte dos que assistiam. O vocalista Nasi, em seguida, afirmou: “Se tem gente que acompanha a gente e é reacionário ou bolsonarista, saibam que isso não tem nada a ver. Por favor, vão embora. Vão embora da nossa vida. Não apareçam mais em shows e não comprem discos. Não apareçam mais”³. A maioria dos presentes aplaudiu a resposta do cantor, contudo o ocorrido fez com que algumas apresentações que se seguiriam, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, estadas em que o bolsonarismo tem mais força, fossem canceladas pelos produtores dos eventos.

Acontecimentos como os mencionados, muito menos isolados do que se poderia supor, geram confusão no público que se autodefine como de esquerda, que não raro critica os bolsonaristas por não compreenderem a natureza política do Rock.⁴ Não seria esse gênero

3 < <https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/a-ira-dos-roqueiros-do-ira-contra-os-bolsonaristas-em-show/> >.

4 Os links a seguir levam a textos escritos entre 2012 e 2025 e se constroem de duas maneiras: ou apresentam uma postura de surpresa diante do apreço de bolsonaristas pelo rock, ou partem da expressa surpresa de muitos (em tempos de redes sociais, determinados assuntos tornam-se trending topics e fazem com que se percebam com

uma manifestação musical eminentemente transgressora? Como, aparentemente de repente, teria grande parte de seu público se tornado explicitamente reacionário? Como fãs de Roger Waters, o mais “politizado” dos roqueiros, compositor de canções antissistêmicas, poderiam se enganar quanto ao posicionamento do músico em relação à situação política brasileira de 2018? Como reagiriam de forma violenta a manifestações de teor político por parte dos artistas, quando o Rock seria “eminentemente político”? Seria mesmo essa suposta incoerência uma simples explicitação da ignorância do público bolsonarista?

facilidade alguns assuntos que se fazem presentes nos debates públicos a cada momento) com o fato e buscam demonstrar que a relação entre o rock e o reacionarismo é muito menos estranha do que se poderia supor (ainda que de forma lacunar). <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/analise-por-que-protesto-de-roger-waters-nao-deveria-surpreender-ninguem-23148860>>, <<https://www.socialistamorena.com.br/a-volta-do-filho-de-papai-prodigo-ou-a-parabola-do-roqueiro-burgues/>>, <<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/lobao-roger-e-o-rock-de-direita/>>. Mariliz Pereira Jorge: “Será que as pessoas que estavam no show em Contagem e vaiaram compraram ingresso e nunca prestaram atenção nas letras das músicas da banda? Nunca pensaram em que contexto histórico não só o Ira!, mas muitas bandas de rock nasceram? Para e pensa na letra de ‘Núcleo Base’, do Ira!, que é de 1985: ‘Eu tentei fugir / Não queria me alistar / Eu quero lutar / Mas não com essa farda” <https://www.youtube.com/watch?v=PCnPXpwLjU&list=PLOqCk3g6WofXq9WR-d3ydU1NMEhc00jM_&t=7s>.

Arte, indivíduo e comunidade no capitalismo

Em seu livro *Dançando nas ruas: uma história do êxtase coletivo*, Barbara Ehrenreich discute o que denomina como “a rebelião do rock”, afirmando ter sido esse gênero responsável por uma espécie de mudança de paradigmas nas apresentações de música, visto que recuperou a participação ativa do público norte-americano, que, depois de séculos de censura, volta a manifestar-se corporalmente em meio ao som. Seria o retorno das manifestações extáticas por tanto tempo reprimidas em prol de uma disciplina, de uma hierarquização da expressão.

Em certo sentido, os críticos estavam corretos: o rock era muito mais do que um gênero musical; no meio da década de 1960, estava se tornando o ponto de convergência de uma cultura alternativa inteiramente apartada das estruturas dominantes (como as denominou o antropólogo Victor Turner) do governo, das corporações, da Igreja e da família. Transbordando dos teatros, o rock conduziu os fãs a locais mais expansivos e apropriados – salões psicodélicos iluminados por luzes estroboscópicas, e os festivais de rock ao ar livre de Monterrey a Woodstock. Nesses cenários, os jovens começaram a reunir os antigos ingredientes do Carnaval: “fantasiavam-se” com calças jeans rasgadas e camisetas desbotadas, vestidões, plumas e cachecóis ondulados. Pintavam seus rostos e se perfumavam com patchuli. Tomavam cerveja e vinho, comiam alimentos vegetarianos e compartilhavam

cigarros de maconha. Jovens ativistas contra a guerra, como eu, podiam tirar umas férias do seu trabalho habitual de persuasão e organização, porque a paz emanava no ar. Os hippies fãs de rock haviam recriado o Carnaval [...]. (Enrenreich, 2010, p. 266-267)

Explicita-se aí, contudo, uma característica que, de maneira determinante, diferencia o rock dos rituais extáticos pré-capitalistas⁵: trata-se de um movimento que surge e se firma no capitalismo, em seu espaço central, isto é, Estados Unidos (e, em seguida, Reino Unido), no contexto da Guerra Fria, o que faz com que a aproximação com movimentos populares anteriores se torne no mínimo anacrônica. Sendo um produto do capitalismo, o rock difere das expressões extáticas ancestrais em diversos sentidos, destacando-se a separação entre indivíduo e comunidade. Se os referidos rituais eram de caráter eminentemente comunitário, no capitalismo, a expressão é individual, ou, no máximo, referente a pequenos grupos que não se identificam com o que ocorre na realidade do mundo. Como visto no trecho, o espaço em que se ouvia rock era uma espécie de reduto de paz em um mundo caótico, marcado pelas pressões econômicas e pela guerra por elas motivada; um espaço de fuga, em que se encontravam aqueles que se identificam entre si e pensam rejeitar as configurações da sociedade em que vivem.

Para compreender como se expressa o indivíduo na era moderna, é interessante relembrar o que foi argumentado por Hegel, ao elaborar sua teoria do romance, gênero que considera uma espécie

⁵ Explica a autora: “[...] estranha às sensibilidades europeias era a prática quase ubíqua de rituais extáticos em que os nativos se reuniam para dançar e cantar até a exaustão, ou mesmo, às vezes, até o transe” (Enrenreich, 2010, p. 9).

de substituto da epopeia na era burguesa. Para o autor, a modernidade se caracteriza por uma separação mais profunda entre os interesses coletivos e os interesses individuais, diferentemente do que ocorria em momentos anteriores, o que fertiliza uma mudança da forma artística. Assim, se a epopeia consistia numa forma que bem traduzia a trajetória do herói comunitário da antiguidade; na era burguesa, essa trajetória, agora do indivíduo burguês que não mais se identifica com o comum, precisa de uma nova forma, que se materializou no romance. Isso é explicado por Gyorgy Lukács em “O romance como epopeia burguesa”:

Como já bem antes dele o fizera Vico, Hegel – ainda que certamente sem indicar os seus fundamentos econômicos objetivos – liga a criação da epopeia à fase primitiva de desenvolvimento da humanidade, ao período dos “heróis”, ou seja, ao período em que a vida social ainda não era dominada, como o seria na sociedade burguesa, pelas forças sociais que adquiriram autonomia e independência em face dos indivíduos. O caráter poético da época “heroica”, que se expressa de modo típico nos poemas homéricos, repousa na autonomia e na atividade espontânea dos indivíduos; o que significa, como diz Hegel, que “a individualidade não se separa do todo ético a que pertence, e tem consciência de si somente em sua unidade substancial com este todo”. O caráter prosaico da época burguesa consiste, para Hegel, na inevitável abolição tanto desta atividade espontânea quanto da ligação imediata entre o indivíduo e a sociedade. Diz ele: “No atual Estado de direito, poderes públicos não têm em si mesmos uma figura individual, mas o universal enquanto tal reina em sua universalidade, na qual o caráter vivo do indivíduo ou é removido ou aparece como

secundário e indiferente”. Portanto, os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, “têm seus objetivos e condições pessoais separados dos objetivos do todo; o que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz somente para si e, por isso, responde apenas por sua própria ação e não pelos atos do todo substancial ao qual pertence”. (Lukács, 2011, p. 196)

Assim, no período homérico, por exemplo,

[...] a sociedade ainda era relativamente unida. O indivíduo situado no centro da narração podia ser típico ao expressar a tendência fundamental de toda a sociedade, e não a contradição típica no interior da sociedade. A realeza, “ao lado do conselho e da assembleia do povo, significa apenas a democracia guerreira” (Marx) – e Homero não mostra nenhum meio pelo qual o povo (ou uma parte do povo) possa ser obrigado a fazer algo contra a própria vontade. A ação da epopeia homérica é a luta de uma sociedade relativamente unida, de uma sociedade enquanto coletividade, contra um inimigo externo. (Lukács, 2011, p. 206)

Embora o presente texto trate da canção, e não da forma literária, acreditamos que se possa realizar uma aproximação no que diz respeito ao distanciamento ético de que trata Hegel: a produção musical no centro do capitalismo não exprime uma ética que une indivíduo e seu gênero, mas pontos de vista de “indivíduos problemáticos”, cuja sociabilidade se dá como estranhamento, como obstrução relativa à realização individual, que, ao contrário, despontam como contrapontos a ela. Enquanto o indivíduo narrado

pela epopeia “cresceu sem problemas no seio da sociedade em que vive” (Lukács, 2011, p. 202), o protagonista do romance e, por extensão, a voz poética da canção popular estabelecem uma relação de conflito, de não reconhecimento, com sua comunidade, explicitando, portanto, seu não lugar.

O *pathos* antigo se apoiava na ligação imediata entre o privado e o público na *pólis* e, ao mesmo tempo, na unidade imediata, nos personagens da epopeia e do drama antigos, do universal e do particular, do típico e do individual. Na vida moderna, esta unidade imediata é inatingível. A separação entre as funções sociais e as questões privadas condena toda poesia burguesa do “cidadão” a uma universalidade abstrata: é precisamente por causa disso que esta poesia perde seu *pathos* no sentido antigo da palavra. Mas este fechamento no privado e o isolamento entre os indivíduos – que, como diz Marx, é “a realização completa do materialismo da sociedade civil” – tornam-se não um fenômeno casual, mas uma lei universal; e, por isso, a busca do *pathos* da vida moderna só pode ter sucesso, até certo ponto, seguindo esta direção. Assim, ainda nas palavras de Marx, “quando o sol universal se põe, a borboleta procura a luz do particular”. (Lukács, 2011, p. 209)

Ao discutir as possibilidades da Arte em uma sociedade burguesa, Lukács, apoiado em Marx, chama atenção para a hostilidade do modo capitalista de produção à arte e à poesia, o que, entretanto, não foi inteiramente apreendido por filósofos burgueses como Hegel, ainda que este tivesse percebido certo mal-estar entre arte e sociedade e concluído que, na modernidade, torna-se impensável o

conhecimento exaustivo e rigoroso da sociedade, chegando à conclusão equivocada de que chegaríamos ao fim da arte.

Lukács afirma, então, que um impasse se coloca para que os filósofos burgueses possam se posicionar diante da “natureza antiartística do capitalismo”:

Os teóricos burgueses – até mesmo os do período clássico – estão diante de um dilema: ou exaltar romanticamente o período heroico, mítico, primitivamente poético da humanidade, buscando assim escapar da degradação capitalista do homem mediante um retorno ao passado; ou atenuar a contradição do ordenamento capitalista, insuportável para a consciência burguesa, numa medida suficiente para tornar possível, pelo menos, uma certa aceitação e um certo reconhecimento deste ordenamento (Hegel). Nenhum pensador burguês superou este dilema teórico, nem mesmo, como seria de prever, no que se refere à teoria do romance. E os grandes romancistas só podem figurar de modo correto esta contradição quando, inconscientemente, deixam de lado suas próprias teorias românticas ou conciliadoras. (Lukács, 2011, p. 200-201)

Torna-se, portanto, necessário aos pensadores e artistas burgueses limitar-se a duas possibilidades: elaborar uma crítica romântica ao capitalismo, numa atitude reacionária, anacrônica, mistificadora e escapista, ou, como se posicionava Hegel, com um olhar ainda atrelado ao desenvolvimento proporcionado pela revolução burguesa de fins do século XVIII, ver no capitalismo a forma social necessária ao progresso e produzir uma “arte” incapaz de apreender a realidade como é:

[...] Lukács afirma que a decadência ideológica atingiu pesadamente a literatura. A produção literária de determinados autores [...] passou a reproduzir o real em sua forma fetichizada, assim como estava posta aos homens na imediatividade do cotidiano reificado do capital, fugindo-se, assim, dos fundamentos contraditórios e antagônicos que moviam a história daquele tempo de intensas lutas. Os escritores, tal como ocorrera com os chamados “cientistas sociais”, tornavam-se apologistas da ordem do capital, na medida em que ignoravam seus problemas mais profundos e decisivos. (Carli, 2012, p. 30)

A chegada do século XX traz consigo uma reconfiguração desse quadro em função da Revolução Russa e da crença na possibilidade de se construir um *modus vivendi* alternativo ao capitalismo, mesmo que fosse descreditada em grande parte do mundo em razão, principalmente, do fortíssimo aparato anticomunista perpetrado por países do centro do capitalismo, em especial os Estados Unidos, que ia da propaganda, construída em grande medida pela disseminação de bens culturais (*soft power*), à guerra propriamente dita, passando pelo apoio econômico e político a golpes de Estado impedidores de revoluções em países periféricos. Por algumas décadas, o socialismo tornou-se uma possibilidade real, e muitos discursos artísticos e políticos tinham ali a possibilidade de aproximar o povo de um comportamento verdadeiramente revolucionário, ou de, como queria o governo norte-americano, afastá-lo do comunismo e legitimar o capitalismo como o único modo de vida possível. O Rock, ainda que buscasse se colocar em alguma medida como discurso questionador da sociedade, teve o segundo destino.

O rock como expressão do indivíduo capitalista

Surgido nos anos 1950 como uma expressão dos negros norte-americanos, vítimas da segregação e da desigualdade social, o Rock foi, por essa razão, rapidamente associado a uma linguagem de resistência e rebeldia, mas, ao mesmo tempo, a uma forma cultural capaz de agregar, aproximar jovens de diferentes origens, isto é, brancos e negros que sucumbiriam ao irresistível ritmo dançante e à possibilidade de se posicionarem como indivíduos diante de um mundo opressor e “velho”. As motivações para isso foram várias. Primeiramente, o Rock é produto do que de mais novo havia em termos tecnológicos, sendo, portanto, expressão eminentemente jovem. Como explica Clayton Funk:

Nos anos 1950, as tecnologias de gravação se modificaram com o surgimento dos discos de 33 e 45 rpm. A vantagem dessa nova tecnologia era de que mais músicas poderiam ser inseridas num mesmo disco, com maior qualidade técnica. Assim, o disco de 33 rpm tornou-se o padrão [...]. Os discos de 45 rpm, ou *singles*, eram muito menores em tamanho e continham uma música em cada lado. Por isso, os discos de 45 rpm não apenas eram mais baratos [...], mas também podiam ser tocados em vitrolas menores e mais baratas, que adolescentes podiam adquirir e manter em seu próprio quarto. Isso significou que havia agora dois mercados para a música, um de adultos, que compravam principalmente discos de 33 rpm e continuavam a pô-los para tocar em fonógrafos na sala de estar, e outro mercado

constituído por jovens, que compravam os discos de 45 rpm e os ouviam em suas próprias vitrolas de tamanho reduzido. (Funk, s/d, s/p)⁶

A possibilidade de, a partir de então, a juventude ter acesso à música sem necessidade de intermédio dos pais abriu um novo mercado consumidor, cujos interesses se dissociavam dos da geração anterior de forma patente. Essa diferença já se fazia fortemente presente desde o auge do capitalismo no século XIX, visto que a separação entre indivíduo e comunidade observável na era moderna pode se fazer notar frequentemente exatamente pelo conflito de gerações, na medida em que os mais jovens, ao questionarem a sociedade, questionavam exatamente o mundo construído e gerido pelos mais velhos. Contudo, esse choque torna-se muito mais dramático a partir da segunda metade do século XX, com a Guerra Fria e a necessidade crescente de afirmação do sistema capitalista, em oposição ao socialismo soviético, como aquele que possibilita a liberdade, a expressão das individualidades, a novidade, o que tornou interessante o investimento em produtos que afirmassem essa alegada característica dos países capitalistas.

Nesse sentido, Laura Belmonte cita o panfleto “My America” como exemplo de material produzido pelo governo norte-americano nos anos 1950 para disseminar a ideia de que os Estados Unidos seriam a terra das oportunidades, da liberdade. Uma sociedade “sem classes” em que todos, de qualquer origem, poderiam crescer profissional e financeiramente:

⁶ Tradução nossa.

Diversidade cultural, liberdade política e mobilidade social eram os assuntos mais comuns em “My America”. Nessa “sociedade sem classes”, a produção em massa e os bons salários possibilitaram que muitos adquirissem os “chamados bens luxuosos”. Eleitores exprimiam suas opiniões sem medo de represálias. Não apenas jogos de baseball e filmes hollywoodianos recebiam um público numeroso, mas também as óperas e as exposições de arte. Comunidades ajudavam os menos afortunados e trabalhavam pelo bem comum. Como os americanos valorizavam o individualismo e a igualdade, qualquer criança poderia perceber seu próprio potencial. “My America” descreve um país onde o racismo, o sexismo e a pobreza eram claramente inexistentes, ou facilmente derrotados. O compilado de belas fotos e citações inspiradoras não incluía o Macarthismo, a corrida armamentista ou a Guerra Fria. (Belmonte, 2008, p. 3-4)⁷

Como “My America”, foram produzidos inúmeros outros materiais, que contribuíram para a construção de uma ideia de sistema bem-sucedido, receptivo, vitorioso em relação a outras formas de organização social. Ao longo do tempo, contudo, notou-se que, para além de panfletos específicos para esse fim, a indústria do entretenimento poderia ser forte aliada para fins ideológicos, algo que fora percebido tanto por americanos quanto por soviéticos. Entretanto, a ideia de liberdade e crescimento individual, interessante ao capitalismo, que se foi construindo desde o início da era moderna, era mais sedutora e permitia a criação de histórias e discursos mais

⁷ Tradução nossa.

envolventes e eficientes no propósito de convencer o mundo de que o *American way of life* seria o ideal de todos.

Ao contrário do que se afirma em grande parte da historiografia sobre políticas voltadas ao público estrangeiro, os formuladores de políticas públicas dos EUA não definiam os interesses nacionais exclusivamente em termos diretamente políticos, econômicos ou militares. Eles também não ignoravam o fato de que a pluralidade da sociedade norte-americana poderia tanto complicar quanto facilitar a busca pelo poder global. Na verdade, os oficiais americanos misturavam pontos materiais e imateriais ao elaborarem um discurso que justificasse a predominância norte-americana em relações internacionais. Por meio do rádio, de filmes e de publicações impressas, os formuladores de políticas norte-americanos propagaram uma narrativa cuidadosamente elaborada de progresso, liberdade e felicidade. Com resultados mistos, eles apresentaram sua visão para o mundo esperando persuadir outros povos a rejeitarem o comunismo e a adotar o capitalismo democrático. E precisaram fazer escolhas difíceis para sobrepor essa “América” simbólica à complexa realidade política, econômica e estratégica do momento inicial da Guerra Fria. (Belmonte, 2008, p. 7)⁸

Isso não significava apresentar os EUA como um paraíso onde não há sérios problemas a serem discutidos, criticados e, em longo prazo, solucionados. Se, a princípio, como no exemplo de “My America”, buscou-se esconder os desafios enfrentados pelos

⁸ Tradução nossa.

estadunidenses, isso aos poucos foi sendo substituído pela possibilidade de reconhecimento das falhas e da expressão de um interesse (real, ou não) por sua resolução. A questão racial, por exemplo, representava, no pós-guerra, um ponto sensível para a propaganda norte-americana, na medida em que se tratava de algo patente, de fácil percepção e de difícil superação. Diante disso, as escolhas de William Benton, Secretário de Estado Adjunto para Assuntos Públicos e Culturais, e William T. Stone, diretor do novo Gabinete de Informação Internacional e Assuntos Culturais, foram estratégicas e, em longo prazo, bem-sucedidas: não esconder os dilemas enfrentados pela população (embora nem sempre, ou quase nunca, fossem mostrados em sua totalidade), de forma a apresentar, ainda mais eficazmente, a ideia de um país em que se diz a verdade, mesmo quando essa verdade tem o poder de arranhar a imagem que se queria disseminar.

Benton e seus colegas acreditavam que era desnecessário esconder os aspectos desagradáveis da sociedade americana. Nos primeiros anos da Guerra Fria, oficiais dos EUA buscaram explicitar a distinção entre a “propaganda” totalitária, caracterizada por alegações falsas e a “informação” democrática marcada pela honestidade. Essa tática possibilitou que os EUA se apresentassem como exemplo de pluralismo, liberdade e verdade. Enquanto permitiam a descrição de “verdades” desagradáveis, eles fabricaram uma narrativa de progresso, prosperidade e paz. (Belmonte, 2008, p. 14)⁹

⁹ Tradução nossa.

No que diz respeito à música, é bastante interessante observar que o surgimento do Rock'n'roll e, principalmente, sua explosão como ritmo musical da juventude libertária, se deu logo em sequência, a partir dos anos 1950. Se o gênero surge como ritmo negro, tocado nos nichos voltados a esse grupo em tempos de segregação, ele rapidamente passa a ser tocado e ouvido pelo público branco norte-americano e, em seguida, mundial. Poder-se-ia pensar, então, no Rock como algo que contribui para a imagem de uma “América” em vias de superar diferenças raciais e se tornar de fato a terra das oportunidades para todos?

David Szatmary (1996) narra uma mudança causada pelo sucesso do Rock'n'Roll no que diz respeito ao poder de acesso a espaços em tempos de segregação. De repente, eram os jovens brancos os que desejavam adentrar espaços destinados aos negros, e nem sempre conseguiam:

Quando Ralph Bass, um produtor da Chess Records, deu início a uma turnê com artistas afro-americanos no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, não permitiam que os brancos entrassem nas casas de show. Em seguida, passaram a vender “ingressos para espectadores brancos”, que davam acesso ao pior ângulo de visibilidade do espaço. Eles precisavam manter os brancos excluídos para que houvesse as noites dos brancos, ou colocavam uma corda no meio do salão. Os negros de um lado e os brancos de outro, admirando a dança dos primeiros e os copiando. E, de repente, a corda caía e todos dançavam juntos. (Szatmary, 1996, p. 21)

Aos poucos, os espaços diferenciados foram sendo substituídos por aqueles compartilhados por negros e brancos, num movimento que favoreceria, mais tarde, a superação ainda que parcelar da segregação racial nos EUA. Há, todavia, que se pensar nessa questão de forma cuidadosa: teria mesmo sido o Rock'n'roll responsável pela mudança social? Ou ela se deu em virtude do potencial mercadológico desse gênero musical? A gradual aceitação de negros em espaços econômicos, geralmente de maneira controlada e ainda desigual (Chris Rock, um internacionalmente famoso comediante, criador de inúmeras obras de sucesso mundial, por exemplo, comenta o fato de que os negros moradores de seu bairro de classe alta são todos, como ele, pessoas de renome internacional, enquanto seu vizinho branco é simplesmente um dentista), gera uma falsa ideia de superação das desigualdades e a sensação de que, sim, os Estados Unidos da América seriam a terra das oportunidades para todos. A falsidade desse discurso é facilmente perceptível quando se compreende o funcionamento do capitalismo: as oportunidades não se apresentam à coletividade, mas àquilo que possibilitará lucro. Enquanto é lucrativo, o Rock é espaço de controlada integração, mas, caso essa integração se transforme em algo que põe em risco o capital, rapidamente o espaço para tal manifestação cultural se retrai.

Discurso da liberdade, da expressão individual e da festa permitida por uma sociedade de oportunidades para todos (de enriquecer, de “questionar” e de se diferenciar), o Rock transformou-se no símbolo de uma juventude que se imaginava revolucionária por apresentar formas mais “livres” de estar no mundo, de tratar da sexualidade, do corpo, do comportamento, da linguagem, mas que não compreendeu que tudo isso se fazia interessante para o capitalismo, que já se via em situação de uma crise impensável e estrutural

(Meszáros, 2002) ameaçado pela existência de organizações sociais a ele antagônicas. Explicitar a liberdade possibilitada pelo capitalismo, podendo inclusive criticá-lo romanticamente e questionar padrões sociais “velhos”, fez com que o Rock reafirmasse o sistema, em vez de modificá-lo de maneira profunda. Modificam-se as roupas, a linguagem, as relações, dando ao indivíduo a falsa sensação de controle da própria vida, enquanto se mantêm e se asselvajam as explorações no âmbito do trabalho e da economia. Adicionam-se, então, camadas ao fetiche, fazendo com que se torne ainda mais difícil que se enxergue o fato de que o indivíduo não é, como pensa, dono de sua própria vida, de seu próprio tempo. Sobre a questão do fetichismo, cabe citar a explicação de Marx:

A impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico não se apresenta, pois, como um estímulo subjetivo do próprio nervo óptico, mas como forma objetiva de uma coisa que está fora do olho. No ato de ver, porém, a luz de uma coisa, de um objeto externo, é efetivamente lançada sobre outra coisa, o olho. Trata-se de uma relação física entre coisas físicas. Já a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens.

Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. (Marx, 2013, p. 206-207)

Ao passar aproximadamente 80% de seu tempo acordado dedicando-se ao trabalho que privilegia enriquecimento de outrem, o indivíduo recebe como espécie de prêmio de consolação a possibilidade de se sentir revolucionário ao dançar sensualmente, ao vociferar contra gerações passadas e, nas horas vagas, e apenas nelas, dar vazão a sua “identidade”, fetichizando-se, assim, a sua individualidade. Trata-se do fetiche do “sujeito moderno”, que, entrelaçado ao fetiche da mercadoria, do dinheiro e do capital, isto é, os fetiches matriciais apreendidos por Marx, é engendrado pela efetivação da “força de trabalho livre”, na modernidade. Ao contrário do servilismo e da escravidão, a “força de trabalho livre” torna o indivíduo uma espécie de proprietário privado de suas forças e capacidades que “realiza” suas vocações internas em sua atividade social, operando “livremente” suas escolhas e vontades, tomando a sociedade por um catálogo disponível à subjetividade. Trata-se, porém, de uma deformação ou de uma inversão objetiva, visto que o indivíduo concreto do mundo burguês é proprietário privado de suas forças e capacidades *em potencial*, mas elas só serão de fato desenvolvidas em ato, isto é, sem que sejam controladas por esse indivíduo. Essas capacidades, portanto, podem até vir a serem efetivadas, mas de forma extrusada e reduzida como força de trabalho unilateral e mercadoria especial para o capital, já que o indivíduo

passa a praticar uma espécie de autobarganha, autovenda, da própria subjetividade.

Por isso, o processo moderno de alienação (perda de si, desposseimento de si) e o estranhamento (interdição, oposição ao desenvolvimento da subjetividade) se “confundem” com um processo de realização de uma internidade humana (vocação) e livre vontade, isto é, surge um sujeito “essencializado” que encontraria e escolheria “espaços sociais” para a realização de sua vocação interna. Logo, alienação e estranhamento tornam-se, no âmbito das aparências, realização e liberdade da vontade.

Entifica-se, assim, o modo de aparição, o feitiço, o fetiche do indivíduo autogerado (com características inatas, que existem independentemente do que ocorre no mundo exterior), gerando uma dicotomia entre indivíduo e sociedade, sendo a última apenas um cenário, uma paisagem, uma exterioridade passiva e sem especificidade/historicidade, um “espaço social” indefinido e natural para a realização de um indivíduo dado por si, autodominante (que pode decidir seu destino, seus consensos, seus contratos), livre e igual proprietário privado de mercadorias. Em suma, o fetiche do sujeito moderno, partindo da tessitura econômica capitalista, se configura como uma objetividade aparente, e ganha reflexos em práxis sociais extraeconômicas, como a Arte (ou o produto cultural que se passa a chamar de “arte”).

Embora as aparências façam com que tendencialmente o sujeito veja no trabalho uma espécie de realização de uma vocação, de uma validação de sua “personalidade”, sabemos que essa busca, na grande maioria dos casos, é vã, visto que a necessidade de venda da força de trabalho para sobrevivência já impede que isso aconteça. Não havendo como, na realidade cotidiana, fazer com que essa identidade

se expresse pelo trabalho, resta aos sujeitos a busca por elementos capazes de suprir essa necessidade nas horas vagas. E é nesse ponto que se fazem valer os produtos culturais.

Citando Norberto Bobbio (1994), Henrique Leão Coelho e Wesley Sousa esclarecem a questão da individualidade e liberdade na modernidade, ressaltando a ideia de que essa liberdade só se realiza na vida privada, isto é, ser livre não diz respeito a escolhas relacionadas à comunidade, mas ao que se faz para si:

Bobbio (1994), retomando Benjamin Constant, afirma que a liberdade para os modernos só pode ser entendida como fruição da vida privada. Nesse sentido, entende-se que não se trata da liberdade dos antigos, isto é, da liberdade sinonimizada à participação pública no destino da coletividade. Trata-se, inclusive, da afirmação de leis extrínsecas a qualquer verificação empírica e que expurga qualquer provação histórica (Bobbio, 1994). Ou seja, [trata-se da] afirmação de uma contextura – os direitos naturais, direitos do homem – não posta pela envergadura da mão humana, não dependente da mera volição e elucubração, mas da efetiva rede de direitos naturais do indivíduo que arregimentam um cerne de proteções e pilares inalienáveis. Assim, fica patente o império de uma lei da natureza, de uma cadeia de elementos constitutivos da vida natural humana que irreparavelmente implica no Estado Liberal como ente cerceado, ente que paralisa seu poder quando tangencia a liberdade civil imperiosa. (Coelho; Sousa, 2020, p. 286)

Nesse sentido, muitas vezes, a ideia de liberdade aparece dissociada da relação do indivíduo com sua comunidade, podendo,

inclusive, opor-se a ela, sendo esse traço facilmente observável em produtos culturais da segunda metade do século XX, que têm no Rock um de seus principais expoentes. Como explica Ranieri Carli, a partir de sua leitura de Lukács:

O processo que conduz à “liberdade burguesa” do artista possui determinações históricas. Somente no capitalismo é possível pensar numa individualidade insulada numa torre de marfim; e somente aqui o caráter público da arte é desfeito no interior dos limites do capital. Na medida em que a produção capitalista avança, a individualidade é cada vez mais fragmentada e a torre de marfim cresce em altura, distanciando-se do solo. Assim, “cessa qualquer coerção temática; a liberdade total de invenção torna-se, na realidade, uma servidão. As relações diretas entre os diferentes gêneros e o seu público desaparecem” (Lukács, 1968c, p. 262). O que Lukács busca acentuar é que se cai numa arbitrariedade nociva. Aparentemente, está tudo nas mãos do artista, e este pode fazer da arte o que bem entender. Enquanto o criador antigo conhecia o seu público, o atual produz para um mercado consumidor anônimo, ao qual sua arte chega pelo intermédio do capitalista. A “liberdade burguesa” significa a *renúncia à via exterior, à realidade objetiva*. Por isso, Lukács afirma que se pode “definir a liberdade moderna da arte como a liberdade subjetivamente soberana da expressão individual imediata das experiências artísticas individuais imediatas”; e que, por isso, a arte moderna em geral pagou um preço alto – a perda de autenticidade – por sua concepção particular de liberdade (ibid., p. 268). (Carli, 2012, p. 33-34, grifos do autor)

Se essa tendência ao individualismo e distanciamento da realidade é perceptível na arte moderna produzida na primeira metade do século XX, vindo, inclusive, como projeto estético consciente, ela se escancara (ao mesmo tempo que se esconde, por meio do fetiche), na segunda metade daquele século, quando, com a revolução tecnológica, a Guerra Fria, a crise do capitalismo iniciada nos anos 1970 e o início da derrocada da União Soviética (e, com ela, uma espécie de desilusão com o socialismo), a alienação do indivíduo burguês se intensifica de forma dramática. Se, antes, havia intencionalidade na distinção entre arte e realidade, agora, essa distinção se dá, frequentemente, de forma inconsciente, isto é, mesmo quando há o desejo de falar do mundo, este escapa aos criadores de produtos culturais. A torre tornou-se tão alta, que é recorrente que o chão não seja mais encontrado, elaborando-se, assim, tentativas de crítica (quando há essas tentativas) que, tão afetadas pelas inúmeras camadas de fetiche, caem no vazio.

“We Don’t Need No Education”

É importante ressaltar, então, que o papel social ocupado pelo Rock não deve se confundir com as posições individuais de seus produtores, ainda que, geralmente, um aspecto se mostre condizente com o outro. Frequentemente, a intenção de um autor não se faz notar por sua obra, sendo ela muitas vezes reveladora de elementos que em muito superam o autor empírico e suas motivações iniciais. Ao tratar do “triunfo do realismo”, Ranieri Carli explica que, para Engels, “o realismo é o primado da realidade que se impõe triunfante ao autor, acima de suas opiniões pessoais”, podendo “transparecer apesar do

ponto de vista do autor” (Marx; Engels *apud*. Carli, 2012, p. 28). O caso de Balzac, cujo aristocracismo não impediu que a realidade se fizesse presente em sua obra, fazendo, inclusive, com que o próprio autor se posicionasse a favor da queda de seus favoritos nobres, indo “contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos” (Marx; Engels *apud* Carli, 2012, p. 28), é exemplar nesse sentido. No caso dos roqueiros, há que se levar em conta o fato de que os fetiche do capital surgem de forma ainda mais complexa e de difícil detecção quando, já em fins de século XX, esse gênero se firma como produto do sistema, e não como refutação dele. Sendo assim, trata-se de uma linguagem que acrescenta camadas ao fetiche, em vez de cumprir uma função de arte propriamente dita, nos termos lukacsianos, isto é, de manifestação desfeticizadora. Trata-se, então, de caso inverso ao de Balzac: ainda que buscassem (alguns músicos do Rock, não necessariamente a maioria) criticar o sistema, o que surge em sua obra é uma afirmação dele, na medida em que se trata de uma crítica romântica, que incita rebeldias vazias, e não um olhar verdadeiramente atento aos problemas do capital e sua superação.

Esse parece ser o caso do líder da banda Pink Floyd, Roger Waters, músico declaradamente comunista cuja obra tinha como objetivo funcionar como uma crítica ao capitalismo, mas que, como visto, é frequentemente surpreendido por “fãs” que não aceitam que ele se manifeste contra a extrema-direita em seus shows. Seu público consome sua música, mas não necessariamente compactua de suas visões. É possível que seus ouvintes, principalmente aqueles que não dominam a língua inglesa, estejam interessados nas sonoridades elaboradas por Waters, sem que compreendam a mensagem. Entretanto, há algo nas composições em si que podem, sim, aproximá-los delas, tanto no que diz respeito às escolhas estéticas, quanto no que

tange ao conteúdo de suas letras, que muitas vezes reafirmam valores conservadores mesmo quando buscam questioná-los.

Após os shows de Roger Waters no Brasil, Silvio Essinger, publicou no jornal *O Globo* um artigo denominado “Análise: por que o protesto de Roger Waters não devia surpreender ninguém?”, no qual desenvolve a ideia de que os bolsonaristas estariam equivocados ao responderem de forma enérgica ao posicionamento de Waters contra a eleição do então candidato do PSL. O texto, porém, deixa claro o quão difícil é, a esta altura do capitalismo, que se realize uma arte verdadeiramente desfetichizadora. Há, em Waters, um desejo de questionar, de contribuir para o pensamento crítico e de fazer com que seus ouvintes se posicionem contrariamente ao sistema a que estão submetidos. E talvez ele tenha de fato sido bem-sucedido nesse intuito. Entretanto, há que se perguntar: o que significa se posicionar contra uma opressão? O que se define como elemento opressor é realmente o que oprime?

O artigo de *O Globo* inicia sua narrativa definindo o festival de Woodstock como evento em que a música foi “instrumento de uma revolução mundial de pensamento”. Mas seria mesmo possível chamar de revolucionário um festival de música que não modificou estruturalmente absolutamente nada? Já na frase seguinte, o texto contradiz essa ideia ao afirmar que, passado o referido festival, “o rock entrou em sua fase de ultra-popularização e de absorção voraz por parte da indústria”. Como poderia uma manifestação tão revolucionária ser logo em seguida absorvida pela indústria cultural, rendendo a ela lucros bilionários? Uma arte revolucionária pode servir ao capitalismo nessa medida?

Os músicos do Pink Floyd, liderados por Waters, perceberam, de certo modo, essa contradição, mas, ao tentar endereçá-la, podem ter

atingido o efeito oposto ao almejado, pelo menos se se pensar na recepção de seu discurso em longo prazo. Em *Dark side of the moon* (1973), a canção “Money” surge como uma crítica à ganância e à hipocrisia de determinados discursos (talvez o seu próprio) que pregam a distribuição de renda, mas sem que isso signifique entregar parte do que se tem (“Money, it's a crime / Share it fairly, but don't take a slice of my pie / Money, so it's said / It's the root of all evil today / But if you ask for a rise / It's no surprise that they're giving none away”). Nota-se, aqui, o olhar individualista para a questão, na medida em que a crítica não se direciona ao capitalismo em si, mas ao dinheiro e à forma como os indivíduos lidam com ele, como se o problema estivesse na acumulação e no desinteresse dos ricos por compartilhar suas riquezas, e não num sistema que se sobrepõe a desejos individuais. Bill Gates pode doar a maior parte de sua riqueza, assim como a ex-mulher de Jeff Bezos, mas isso não modifica a estrutura capitalista e suas consequências.

O dinheiro, inserido na canção como ponto central a ser questionado, funciona, na verdade, como operador de relações subjacentes, isto é, trata-se do aspecto visível de relações mais profundas, escondidas, de reificação do ser humano. O dinheiro, na sua forma de fetiche e novamente fetichizado pela expressão musical supracitada, passa a ser enxergado como elemento definidor do processo, como o ponto fulcral da questão, e não como elemento operativo, ou como consequência do processo de exploração baseado na acumulação violenta e compulsiva de uma riqueza abstrata, relação que exige o dinheiro. Assim, trata-se isoladamente e dá-se vida própria a um elemento que, na verdade, é parte de uma engrenagem maior, que arrasta e subjuga o ser humano, cuja subjetividade é cooptada pela necessidade de sobrevivência. Une-se, então, ao fetiche do dinheiro, o

já mencionado fetiche do sujeito moderno, cujas vontades far-se-iam realizáveis no capitalismo, chegando-se à ideia falaciosa de que, no capitalismo, o dinheiro seria o ponto central de ação e transformação de um ser humano autodominate, capaz de decidir por si só o seu destino e que, por isso mesmo, poderia simplesmente acessar sua consciência e reorganizar sua relação com a acumulação de forma a construir um mundo mais justo.

Quatro anos depois, em 1977, o grupo lança *Animals*, álbum inspirado no livro *A fazenda dos animais* (em inglês, *Animal Farm*, também traduzido como *A revolução dos bichos*), de George Orwell (1945). Trata-se, tanto música quanto livro, da construção de uma alegoria para a maneira como os seres humanos lidam com o poder (em qualquer sistema econômico). Afirma Orwell:

A Revolução dos Bichos é sobre o que acontece quando os indivíduos deixam de agir de acordo com sua consciência ou com as noções de certo ou errado; nesse sentido, os comunistas linha dura eram tão malignos quanto os fascistas. (Bradford, 2020, p. 181)

Está explícita aí a noção de que o ser humano teria uma consciência própria, que não se confundiria com a sociedade em que vive, como se a essência humana existisse por si só, sem interferência externa, o que significa que o comportamento e a relação estabelecida por um indivíduo com o mundo seria uma questão de escolha (a consciência saberia distinguir o “certo” do “errado”, e o desrespeito a essa lógica seria uma escolha individual).

Por sua vez, a ideia de uma crítica a “comunistas linha dura” e sua comparação ao fascismo traz problemas interpretativos que se intensificarão ao longo da história da recepção do livro. A princípio, a

obra agradara tanto a críticos de direita, que viram nela “uma licença para expressar opiniões antissoviéticas com o fim da guerra”, quanto de esquerda, que, ainda temporalmente próximos da ascensão de Stalin a partir da derrota de Trotsky, enxergavam em Stalin não o comunismo como preconizado por Marx, mas um sequestro da proposta por um ditador que traía os intuitos iniciais da revolução (Bradford, 2020, p. 255). No entanto, aos poucos, a primeira interpretação, da direita, ganhou força, na medida em que se passou a associar discursivamente marxismo e stalinismo, como se este consistisse na realização possível daquele, isto é, construindo-se a noção de que o comunismo não seria nada além de uma utopia irrealizável, visto que qualquer tentativa seria destruída pela fome de poder dos indivíduos que dele se aproximassem. O porco de Orwell torna-se, assim, uma alegoria de Stalin, mas também de qualquer outro líder revolucionário que inevitavelmente seria corrompido pelo poder. A mensagem final, então, passa a ser a de que uma revolução seria, em longo prazo, necessariamente malsucedida, já que haveria uma “natureza humana” que se oporia à construção de uma sociedade verdadeiramente igualitária.

Tem-se, assim, subjacente à crítica aos abusos de poder, uma posição reacionária que define uma espécie de essência do ser humano (a qual, na verdade, diz respeito ao desenvolvimento da subjetividade dos indivíduos no mundo capitalista, especificamente) refratária a qualquer modelo de sociedade que não se baseie na competitividade compulsória verificada no capitalismo.

Poder-se-ia, ainda, interpretar a obra de Orwell não como uma alegoria da União Soviética especificamente, mas como uma crítica ao autoritarismo de forma ampla, sendo esta a visão dos músicos do Pink Floyd. Há, no entanto, que se pensar sobre o significado de

autoritarismo e sobre como essa noção pode ser facilmente cooptada por discursos de diferentes estirpes. No presente, nota-se, por exemplo, uma frequente comparação entre a chamada “extrema esquerda” e a extrema direita, definidos como igualmente autoritários, como se discursos verdadeiramente marxistas, isto é, que não se furtam da crítica ao capital em qualquer que seja a esfera, fossem tão autoritários quanto posturas militaristas que impõem, na prática, inúmeras sanções à população, ou como se criticar o capital fosse mais violento que corroborar suas práticas de forma a determinar que o único destino do indivíduo é o de vender sua subjetividade, seu tempo, sua saúde para sobreviver. Esse não era, claro, o objetivo dos músicos do Pink Floyd ao elaborarem suas obras, mas, quando a crítica não tem um endereço realmente claro, quando se faz uma crítica romântica, pouco pautada em mudanças estruturais reais, acaba-se por corroborar o sistema, na medida em que, como visto na seção anterior, reafirma o caráter “libertário” do capitalismo, que daria espaço para discursos diversos, inclusive daqueles que o criticam.

Essa confusão é frequente nas mais variadas linguagens artísticas, que, em alguns casos, são apresentadas e recebidas de maneira errônea, fragmentária, como nos casos em que apenas trechos de determinada obra são utilizados, observados, fazendo com que a compreensão geral se torne equivocada (exemplos disso não faltam na música e na literatura, como no caso de “Wish you were here”, também do Pink Floyd), nos casos (esses os mais comuns) em que a própria crítica se constrói com base em um olhar já afetado por inúmeras camadas de fetiche e, por isso, já nasce equivocado, ou nos casos em que se faz uma interpretação subjetiva daquilo a que se acessa, ou, ainda, em casos em que concepções diferentes de mundo veem numa mesma obra ênfases opostas, de acordo com o viés de

confirmação. Deste último caso, é interessante citar o exemplo dado por Aracy Amaral em seu livro *Arte para quê?*, de uma pintura que visava a explicitar os horrores da cultura escravocrata, mas foi interpretada por alguns como uma espécie de homenagem a essa cultura, ou como uma explicitação dos corretos procedimentos de um homem em determinada posição social:

Por outro lado, o problema da ineficácia da arte política não deixa de ser objeto constante das reflexões dos artistas inquietos com o problema, seja ao nível de sua fragilidade para a indução de trabalhadores e do povo em geral para uma necessária alteração de estrutura social, seja em termos de seu funcionamento inverso ao desejado pelo artista. É o caso narrado por Gassiot Talabot, ao se referir ao artista peruano Quintanilla, que deixou de pintar arte de denúncia em função da aquisição, por um dos exploradores da terra, de tela em que se denunciava a forma brutal com que os índios eram tratados. Porém, a obra foi adquirida não em função da denúncia aparente, mas da “leitura didática” que o observador autoritário fez da obra, em afinidade com suas ideias de como tratar o trabalhador. Ou seja, a pintura funcionou “ao contrário”: “esta ambiguidade no significado imediato é uma das dificuldades mais cruas e comuns que se pode levantar em relação à pintura revolucionária”. (Amaral, 2003, p. 12)

Tendo isso em mente, chega-se ao mais famoso álbum da banda, *The Wall*, no qual está gravada a mais célebre das composições de Waters, “Another brick in the wall”. A premissa de *The Wall* é interessante, pois se trata de uma autocrítica em que o músico se vê como uma espécie de ditador fascista que canta para um público

igualmente violento. O “muro” seria aquilo que se constrói para separar o artista da realidade, e cada tijolo desse muro poderia ser interpretado como mais um impedimento para que se chegue de fato à realidade. Os tijolos seriam, então, camadas de fetiche que dificultam a percepção do mundo como ele realmente é. Esta é, todavia, uma explicação externa à obra, que, por si só, não permite que essa leitura seja realizada de forma decisiva. O que ocorre, ao contrário, é, mais uma vez, a expressão de uma reação a um autoritarismo amorfo, facilmente moldável à percepção do ouvinte. Ao afirmar que não precisamos de educação, ou de controle de pensamento, pedindo aos professores que deixem as crianças em paz, “Another brick in the wall” poderia facilmente se transformar em hino do movimento “Escola sem partido”, por exemplo.

Explicita-se, então, a dificuldade de uma linguagem produto do capitalismo, que ganhou importância exatamente por existir num mundo capitalista e apresentar, como visto, uma espécie de alívio em face da alienação do sujeito no capitalismo (uma ilusão do exercício das liberdades individuais em um sistema em que se deve oferecer a maior parte da vida para o trabalho em detrimento do desenvolvimento da subjetividade), de fazer uma crítica eficaz a ele.

“Um objeto não identificado”

Nos anos 1960, o rock chega ao Brasil, e sua realização por aqui se dá de forma bastante polêmica. Durante aquela década, marcada por forte fervor político não apenas em razão da Ditadura Militar, mas principalmente pelo que a motivou, isto é, a disseminação e fortalecimento do pensamento marxista na América Latina (mesmo

que, em muitos casos, de forma fragmentária, equivocada), recebeu-se o rock com desconfiança, principalmente nos meios mais intelectualizados, visto que se tratava de um símbolo da cultura ianque. Num momento em que se acreditava na possibilidade de uma revolução, aderir ao rock como expressão cultural correspondia à aceitação do capitalismo. Essa rejeição se materializou, por exemplo, na passeata contra a guitarra elétrica, realizada em 1967 e, claro, no movimento da canção de protesto.

Durante alguns anos, antes e depois de 1964, a invenção artística radical sintonizou com a hipótese da revolução e fez dela o seu critério. A ligação polêmica e o enriquecimento mútuo entre inovação estética, escolhas políticas e sociedade em movimento conferiam à vida cultural uma luz nova. Como a realidade parecia encaminhar alternativas, o partidarismo da vida artística desvestia o seu aspecto esotérico e mostrava ser o que é de fato, uma tentativa imaginária de intervenção. Passado o tempo, é possível que o saldo do período, avaliado nas suas obras, não sobressaia particularmente, o que entretanto não diminui o acerto das questões levantadas. Explicitado naquela oportunidade, o relacionamento conflitante e produtivo entre as formas estéticas, as deformidades sociais do país e as grandes linhas do presente internacional tornou-se uma pedra de toque durável, que mal ou bem sobreviveu à derrota da esquerda. Escrito trinta anos depois, *Verdade tropical* deve muito de seu tino histórico à fidelidade que Caetano guardou àquele momento, “que só é considerado remoto e datado por aqueles que temiam os desafios surgidos então, e que ainda os temem justamente por os saberem presentes demais em sua nova latência”. (Schwarz, 2012, p. 56)

Com o advento da Ditadura Militar em 1964 e seu endurecimento gradual, culminando no AI-5, em 1968, a já improvável revolução vai se tornando algo cada vez mais utópico. Não é à toa que a reflexão sobre a influência norte-americana foi se tornando progressivamente voltada especificamente ao âmbito cultural, fazendo com que a associação entre cultura, economia, história e sociedade fosse se enfraquecendo, e o pensamento fragmentário passasse a dominar tanto a produção artística quanto a intelectual. Assim, encarar a realidade como uma totalidade articulada em movimento torna-se mais difícil, na medida em que cada elemento passa a ser enxergado como uma manifestação autônoma, isto é, como se a arte e seus debates estivessem em grande medida limitados ao âmbito cultural, como se política fosse um elemento autônomo, ou como se as preocupações sociais não estivessem diretamente relacionadas ao capitalismo e ao estranhamento que dele advém. A preocupação com o rock, nesse contexto, torna-se meramente cultural, limitada ao âmbito da linguagem, ou seja, passa a considerar que haveria um perigo para as manifestações culturais brasileiras, que seriam aos poucos substituídas pela cultura ianque, fazendo com que o povo perdesse sua identidade.

A questão cultural, então, ganha caráter meramente identitário, relacionado à linguagem, e não a um contexto maior em que a cultura explicitaria uma espécie de sintoma da dominação econômica e da alienação capitalista. Nesse sentido, a rejeição ao rock se tornaria uma espécie de capricho de quem estaria parado no tempo. Isso não deixa de ser verdade, de certo modo, visto que a pura resistência a um produto cultural representa muito mais uma espécie de anticapitalismo romântico, portanto reacionário, que um ato revolucionário. Mesmo assim, a crítica à resistência, em vez de torná-

la mais eficaz, acabou por fazer com que se passasse a aderir de forma incontestada à nova linguagem, corroborando-se, dessa forma, a noção de que a dominação capitalista era irreversível.

Símbolo desse processo é o movimento tropicalista, que ofereceu frescor estético à música brasileira ao propor mistura de sonoridades, mas, ao mesmo tempo, representou um afastamento da temática política clara, da objetividade, do realismo na música, promovendo uma abordagem mais mística, subjetiva, irracionalista.¹⁰ A ideia de que seria “proibido proibir”, célebre na voz de Caetano Veloso, explicita o que passa a ocorrer no período: um progressivo abandono de questões coletivas em favor de liberdades individuais, típicas do Liberalismo. Se primeiramente o público dos festivais, predominantemente de esquerda, posicionou-se contra essa ideia (algo facilmente perceptível pela vaia com que foi recebida “É proibido proibir” em sua apresentação no Festival da Canção de 1968), aos poucos, a “luta” por essas liberdades em detrimento de pautas verdadeiramente revolucionárias tornou-se hegemônica, para representantes de diferentes espectros políticos (assim como visto no exemplo de “Another brick in the wall”, em que o questionamento do sistema educacional se tornou pauta da direita, nota-se fenômeno similar com a ideia de liberdade de expressão, a qual, inclusive, é um dos principais pilares da cultura dos EUA, maior Estado capitalista do mundo).

Ao tratar do período pré-golpe de 1964 e de seus possíveis reflexos, Caetano, 30 anos depois, já imerso no contexto do neoliberalismo pós derrocada da União Soviética dos anos 1990, afirma, em seu livro *Verdade Tropical*:

¹⁰ Cf. Lukács, 2020.

Falávamos de literatura, cinema, música popular; falávamos de Salvador, da vida na província, da vida das pessoas que conhecíamos; falávamos de política [...]: o país parecia à beira de realizar reformas que transformariam a sua face profundamente injusta – e de alçar-se acima do imperialismo americano. Vimos depois que não estava sequer aproximando-se disso. *E hoje nos dão bons motivos para pensar que talvez nada disso fosse propriamente desejável.* Mas a *ilusão* foi vivida com intensidade – e essa intensidade apressou a reação que resultou no golpe. (Veloso *apud* Schwarz, 2012, p. 64, grifos nossos)

Pelo trecho, verifica-se que a empolgação pelas reformas que se faziam possíveis ao início da década de 1960 foi substituída por um ceticismo em relação a mudanças estruturais no Brasil. Mais ainda, o compositor exprime descrença em relação aos efeitos dessas mudanças. Se, a princípio, no período anterior ao golpe de 1964, acreditava que melhorariam o país, no contexto da escrita de seu livro, em 1997, Caetano insinua que tais reformas não seriam, na verdade, desejáveis, explicitando um pensamento reacionário diante de mudanças sociais mais profundas. Isso é importante na medida em que deixa clara a intensificação do conservadorismo na sociedade brasileira a partir de meados da década de 1960, perceptível até mesmo em figuras recorrentemente associadas ao inconformismo, como é o caso do cantor baiano. Explica Roberto Schwarz:

Aliás, conforme sugere Nicholas Brown, um estudioso americano do Brasil, da globalização, da bossa nova e do tropicalismo, a vitória da contrarrevolução em 1964-70, com a decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna

à pós-moderna no país, entendida esta última como aquela em que o capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação. Em linha com esse esquema, a bossa nova seria um modernismo tardio, e a tropicália um pós-modernismo de primeira hora, nascido já no chão da derrota do socialismo. [...] Paralelamente, o abandono da fé “populista” se traduzir por um notável aumento da irreverência, de certa disposição de pôr pra quebrar, que entrava em choque com o já mencionado bom-mocismo dos progressistas e, certamente, com os mínimos de disciplina exigidos pela ação política. (Schwarz, 2012, p. 79-81)

Une-se a isso a percepção de Caetano de que a derrocada da esquerda possibilitou maior liberdade de pensamento e expressão. Apesar de isso parecer incoerente ao se pensar no nível de censura que caracterizou o período ditatorial, deve-se compreender na postura do cantor a noção de que houve, com a vitória da direita, uma espécie de libertação das demandas a que deveriam responder os artistas interessados em justiça social. Se houvesse alguma possibilidade de se fazerem as reformas sonhadas pela esquerda, ou, mais, se houvesse alguma possibilidade de se fazer a revolução, todos aqueles que em alguma medida consideravam, pelo menos em âmbito teórico, que esta seria a solução para o Brasil, deveriam dedicar suas vidas, sua criatividade, seu capital político, para esse fim. Não havendo mais como fazer isso acontecer, esses sujeitos podem, então, dedicar-se a visões mais particulares da arte e do cotidiano. Libertos da responsabilidade de contribuir para a emancipação da população, cada uma passa a interessar-se por aspectos específicos, parcelares, individuais do cotidiano. O dilema ético deixa de existir na medida em

que, por uma força maior, torna-se impossível a realização das aspirações da esquerda.

Noutras palavras, voltando ao argumento de Caetano, o abalo causado pela viravolta militar e política teria tido também o seu aspecto positivo, abrindo perspectivas intelectuais novas, antes inacessíveis (mas alguém as vedava?), que “procuravam revelar como somos e perguntavam pelo nosso destino”. Já um materialista dirá que, longe de ser novidade, a consideração “antropológica, mítica, mística, formalista e moral” do país, bem como a pergunta pelo “nosso destino”, marcava uma volta ao passado, às definições estáticas pelo caráter nacional, pela raça, pela herança religiosa, pelas origens portuguesas, que justamente a visão histórico-social vinha redimensionar e traduzir em termos da complexidade contemporânea. (Schwarz, 2012, p. 79-81)

Ainda que Caetano não fosse um roqueiro propriamente dito, e, é importante frisar, nunca tenha se associado ao discurso da extrema direita que diretamente desembocou no bolsonarismo, o movimento tropicalista por ele encabeçado tornou-se uma espécie de indulto aos artistas, agora em certa medida desobrigados de responder aos anseios de uma esquerda que até então demandava daqueles a quem admirava um posicionamento claro e, quem sabe, facilitador de mudanças estruturais. O Rock, a partir da abordagem tropicalista, passa a ser não mais linguagem simbólica do imperialismo, explicitação de perspectivas políticas diretamente ligadas ao capital, para se tornar uma linguagem artística, técnica, uma sonoridade que estaria mais ligada a gostos pessoais e a uma inevitabilidade da chegada de linguagens artísticas advindas de origens diversas, do que

a contextos sociopolíticos mais amplos. O próprio público, com o esvaziamento do discurso político a partir da dominação conservadora, da supressão de direitos, da censura e da retaliação violenta de quaisquer posicionamentos dissidentes, passa a perder, aos poucos, a força de resistência e a aceitar o capitalismo como única realidade possível (algo que se intensificou com a derrocada da União Soviética) e, conseqüentemente, a receber a linguagem artística como elemento de expressão e fruição individual.

Isso não significa, é claro, que não tenha havido posturas questionadoras tanto por parte de artistas, como por parte do público, mas críticas mais amplas à macroestrutura social e, principalmente, propostas de modificação revolucionária dessa estrutura, tornam-se mais raras e passam a ser, inclusive, criticadas como simples utopia ingênua. O olhar crítico passa, então, a advogar por pequenas liberdades individuais, com a busca pela expressão de um eu que mereceria exercer suas vontades, suas inclinações “naturais”, rechaçando quaisquer posturas que demandem do sujeito um comportamento que proponha uma relação sem estranhamentos entre generidade e individualidade, sendo visto como autoritarismo tudo o que se colocar contra a “vontade” do indivíduo (não importando se a crítica é de motivação conservadora, ou revolucionária). Nada mais condizente com um contexto de neoliberalismo, em que, como afirmava Margareth Thatcher, “there's no such thing as society. There are individual men and women and there are families” (Thatcher *apud* Lohff, 2018, p. 27)¹¹.

¹¹ “Não há essa coisa chamada ‘sociedade’. Existem homens e mulheres individuais e existem famílias”. Tradução de Daniel Cunha.

“Faça o que tu queres”

A figura de Raul Seixas, visto por muitos talvez como o maior roqueiro do Brasil, é bastante interessante a esta discussão, pois explicita a tendência anteriormente descrita. O músico iniciou sua carreira ainda no período áureo da Jovem Guarda, movimento historicamente criticado como “alienado” pela esquerda dos anos 1960, na medida em que abraçava (e emulava) acriticamente a cultura norte-americana. Posteriormente, passou a produzir um Rock mais independente e a se apresentar como um sujeito diferente, destoante do resto da sociedade, o “maluco beleza”, “a mosca na sopa” dos ditos normais. Todavia, a mosca na sopa não era “besta pra tirar onda de herói”.

Mesmo que a separação entre eu-lírico e autor empírico seja necessária, é importante observar que a mensagem final do texto condiz com o estar no mundo de seu autor. No caso de Raul Seixas, isso é ainda mais forte, visto que ele mesmo afirma que o que canta é quem ele é:

Tudo o que gravei até hoje é um ponto de vista só. E como vejo o mundo metafisicamente, ou ontologicamente, ou filosoficamente, ou politicamente. Eu apenas não me traí. Estou utilizando esses veículos inegáveis que existem hoje em dia pra passar minha forma de pensar e dizer que... eu sou assim, eu penso assim, quero que ninguém pense igual a mim, cada um tem o direito de pensar e ser o que é. Sempre fui sincero em minha filosofia. Aliás, sou formado em Filosofia. Vim-aqui em 1967 lançar um tratado de metafísica, que não deu certo mas se estendeu, pois era

também meu ponto de vista sobre o mundo. (Seixas, 1978, s/p)

Destaca-se, neste trecho de uma entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 1978, o interesse pela metafísica expresso pelo músico, que, portanto, explicita seu afastamento do realismo e do materialismo em sua posição diante da sociedade. Ele afirma se interessar pelo homem já associando o “homem” a uma ideia de ontologia metafísica, isto é, a discussão sobre o ser deve, em sua perspectiva, necessariamente passar por outra ordem que não a do mundo físico, material, ou meramente empírico. De seu tratado de metafísica, cabe destacar um pequeno trecho:

Como somos “verbaloides”, o começo foi o verbo. Em “Gita”, e em outras composições minhas, “Eu sou, eu fui, eu vou...”. Eu sou a afirmação do “eu”, pois o homem precisa aprender a se autoafirmar. O “eu” assumido e vomitado, arrancará do âmago esse medo que o homem tem de declarar-se senhor absoluto de seus direitos e do universo. (Seixas *apud*. Souza, 2011, s/p.)

Fica claro, então, o olhar individualista do compositor em relação à vida: o homem, o eu, como senhor absoluto de seu estar no mundo, que professa “o direito de, como individualista, deixar todo mundo ser individualista. Porque esse individualismo está se aproximando” (Seixas, 1978, s/p.).

Nesse sentido, cabe lembrar a emblemática “Sociedade Alternativa” e seu “faça o que tu queres, pois é tudo da lei”, numa letra que dá poucos exemplos do que significaria de fato a liberdade de se fazer o que se quer: “tomar banho de chapéu”, “esperar Papai Noel”, ou

“discutir Carlos Gardel” parecem ser a expressão de vontades individuais que em nada afetam o comum, contudo a falta de exemplos concretos permite que se conceba essa ideia de forma mais ampla, incluindo-se aí posturas individualistas de ordens nada, pouco ou muito prejudiciais à comunidade. Mesmo a ideia de que, se se quiser, é possível esperar pelo Papai Noel é passível de questionamento, na medida em que professa que se pode acreditar no que não existe sem que haja qualquer consequência no mundo real (em tempo de terraplanismo e movimentos antivacina, fica explícito o perigo que corre uma sociedade quando se acredita na possibilidade de coexistência de crenças individuais sem palpabilidade, observando-se consequências devastadoras enfrentadas pela sociedade como um todo a partir de escolhas a priori individuais).

Além disso, poder-se-ia pensar sobre uma possível incongruência entre o hino libertário de Seixas e a postura condenatória de inúmeros comportamentos por parte dos conservadores brasileiros. Há, de fato, uma incongruência, mas não na postura dos conservadores, e sim na proposta do cantor. No mundo capitalista, como visto, as liberdades são bastante limitadas, mesmo que se queira acreditar no contrário. Por essa razão, quanto mais “livre” for um sujeito, menos livre será outro, não sendo possível que todos desfrutem da tão propagandeada liberdade. Num sistema em que só há espaço para que poucos prosperem, torna-se necessário que a maioria dos indivíduos conviva com limitações que os obrigue a continuar trabalhando para a manutenção das estruturas (o lugar da mulher no sistema patriarcal exemplifica isso muito bem), o que faz com que só uma minoria possa vislumbrar algo mais próximo da liberdade. No capitalismo, se todos são livres, ninguém é. Assim, o

pensamento individualista proposto por Raul Seixas de fato é interpretado assim: o “eu” em primeiro lugar.

Na mesma entrevista de 1978, Raul Seixas comenta a possibilidade (real naquele momento) de se candidatar a deputado. Ao ser questionado sobre o partido político pelo qual concorreria, o cantor respondeu que o faria pelo MDB, partido em certa medida opositor ao regime, ainda que essa dita oposição fosse muito pouco enfática. Não obstante, ele emenda logo em seguida a afirmação de que o partido não importa, já que seriam todos iguais, renunciando uma tendência de antipartidarismo que se escancarou nos protestos de junho de 2013. É interessante observar que, embora afirme que todos os partidos são iguais e celebre a possibilidade de uma “sociedade alternativa”, Raul explicita o interesse de candidatar-se a deputado, já que “ou você faz parte do jogo dos ratos, ou fica de fora pedindo esmola na rua como um hippie ‘falou-bicho’” (Seixas, 1978, s/p.). Nota-se, então, certa similaridade entre o discurso de Raul Seixas e o procedimento da extrema direita nas últimas décadas: declarar-se antissistema para, ao mesmo tempo, buscar inserir-se e, no caso dos políticos, dominar esse mesmo sistema. Isso não significa, é claro, que Raul Seixas seria hoje de extrema direita, ou que os discursos e procedimentos sejam idênticos, ou que “direitistas” tenham se inspirado diretamente na obra de Seixas. No entanto, não é possível ignorar a similaridade das abordagens, em que posturas ditas independentes, autônomas, decidem inserir-se nos espaços decisórios e, assim, fazer valer o seu individualismo em detrimento do de outros.

“Durango Kid só existe no gibi”

Assim como outros roqueiros, Raul Seixas era por muitos chamado de “roqueiro rebelde” (Souza, 2016). A ideia de rebeldia no rock, porém, está limitada, como visto, a questões relacionadas a comportamento e expressão individuais, não passando por posturas revolucionárias propriamente ditas, ou mesmo de posicionamento contumaz diante da realidade social. A canção “Cowboy fora da lei”, o último grande sucesso do compositor, lançada em 1987, é exemplar nesse sentido. Se em 1978 o cantor apresentava aspirações no campo da política (mesmo que com o intuito de professar seu individualismo), nove anos depois, quando havia uma possibilidade real de enveredar-se nesse campo, eleger-se e atuar politicamente em um país que reorganizava sua democracia e definia uma nova constituição, essas aspirações desapareceram e deram lugar a uma postura cética em relação à busca por mudanças estruturais. Essa postura confirma o que já se fazia notar pelo individualismo anteriormente descrito, visto que escancara o fato de que a oposição que parecia exercer na década anterior deixara de se manifestar a partir do momento em que se tornou possível que as propostas de (re)construção, até então meramente discursivas, fossem de fato colocadas em prática.

Assim, quando a realidade bate à porta, a fuga se torna o único caminho possível, já que qualquer outra alternativa seria demasiadamente perigosa. A rebeldia é possível apenas como elemento discursivo, mas não se efetiva como algo propulsor de qualquer mudança que realmente abale o status quo. Afinal, “Durango Kid [personagem de inúmeros produtos culturais estadunidenses que

se comportava de maneira similar a Robin Hood] só existe no gibi”, isto é, não há espaço na realidade para heróis, lidos aqui como quaisquer indivíduos que realmente busquem enfrentar e modificar o sistema.

“Não me elegeram chefe de nada”

Em julho de 2025, com o lançamento do filme *Homem com H*, sobre a vida de Ney Matogrosso, observou-se um debate nas redes sociais sobre a figura de Cazuza e seu comportamento um tanto “mimado” diante do mundo.¹² A atuação de Agenor de Miranda Araújo Neto, porém, é muito mais complexa do que se pode supor pelo recorte comportamental apresentado pelo filme.

Filho do dono da Som Livre, maior gravadora brasileira, o cantor foi por muito tempo exaltado como uma figura transgressora e questionadora, o que se intensificou a partir do álbum *Ideologia*, de 1988, e culminando em *Burguesia*, seu último álbum, de 1989, no qual ele escancara sua posição anti-establishment, reconhecendo a natureza antiartística do capital (“Enquanto houver burguesia / não vai haver poesia”), conclamando, inclusive, uma revolução antiburguesa. Este, no entanto, foi o álbum de menor sucesso do cantor. Ainda que não se possa de maneira nenhuma defini-lo como

12 <https://oglobo.globo.com/ela/noticia/2025/06/24/web-detona-cazuza-apos-lancamento-de-homem-com-h-playboy-mimado.ghml>.

fracasso de público, se comparado à repercussão e legado de seus outros álbuns e canções, trata-se de obra de muito menor impacto.¹³

É importante, então, reconhecer que sua trajetória como compositor por anos apresentou um discurso individualista e só se modificou nos últimos momentos de sua vida, quando se tornou vítima do escárnio público em razão de seu diagnóstico de HIV, tendo em *Ideologia* o mais notório e duradouro representante de seu discurso político. Sendo assim, vale observar a maneira como esse discurso se apresenta em canções desse álbum, para que se compreenda a relação entre o seu rock'n'roll, mais especificamente a canção “Brasil”, e a postura reacionária que hoje se observa no país.

Em 2020, a mãe de Cazuza, Lucinha Araújo, precisou posicionar-se publicamente contra o uso de “Brasil” em manifestações bolsonaristas, proibindo seu uso como espécie de “música tema” dos atos.¹⁴ Cabe, então, compreender como e por que esses manifestantes da extrema direita se reconheciam na canção de um “transgressor”, “crítico social”, como Cazuza. Em primeiro lugar, é válido observar que a postura libertária do cantor não é, por muito tempo, exatamente um elemento revolucionário, mas, como visto, uma demanda por liberdades individuais que, em vez de desafiar, corroboram o capitalismo. Mesmo que haja no bolsonarismo o interesse pelo controle dos costumes, isto é, uma postura repressora de comportamentos ditos desviantes, como o das comunidades

13 Enquanto *Ideologia*, por exemplo, emplacou quatro canções entre as mais ouvidas de 1988 (“Faz parte do meu show” alcançou a primeira posição, “*Ideologia*” alcançou a quinta, “Brasil” alcançou a nona posição e “Vida fácil” foi 93ª mais tocada), do álbum *Burguesia*, apenas a canção-título alcançou a posição 97 entre as mais tocadas de 1989, ano de seu lançamento. Ver: <https://maistocadas.mus.br/cazuza/>.

14 < <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/fundacao-viva-cazuza-proibe-uso-de-cancoes-do-musico-em-manifestacoes-antidemocraticas.html> >.

LGBTQIA+, sabe-se que se trata muito mais de uma estratégia de dominação das massas do que de uma postura de fato seguida individualmente por aqueles que proferem o discurso direitista. Ao tratar da formação da família burguesa e suas contradições, Sergio Lessa explica:

A era vitoriana enfrentou esse aumento do antagonismo entre a família monogâmica e as necessidades afetivas dos indivíduos intensificando a repressão e, ao mesmo tempo, intensificando a conhecida hipocrisia burguesa. Por um lado, o crescente moralismo e a rigidez dos costumes puniam com severidade qualquer transgressão da ordem. Daí provém a rigidez vitoriana. Por outro lado, nas circunstâncias “certas”, fechavam-se os olhos para as transgressões se estas fossem, digamos, “corretamente encaminhadas”. Entre uma parte da nobreza, da burguesia e entre os intelectuais, as orgias, o sadomasoquismo e a homossexualidade (notadamente masculina) eram tachados de “corrupção moral” e, ainda assim, eram hipocritamente tolerados. O dandismo e as mulheres que se vestiam de homens, como George Sand (Armandine Dupin), eram cultivados em certos círculos. Mas desafios abertos à moral, como Oscar Wilde, eram rigidamente punidos, notadamente se envolviam pessoas que não pertenciam às classes dominantes. A intensificação dos mecanismos de controle social, a rigidez moral e o fortalecimento da hipocrisia são as contrapartidas necessárias à intensificação do antagonismo entre as necessidades afetivas dos indivíduos e o casamento monogâmico no século 19. A cisão entre a porção *citoyen* e a porção *bourgeois* do indivíduo vai se tornando mais intensa. As personalidades dos indivíduos são submetidas

a tensões e contradições qualitativamente maiores que no passado. (Lessa, 2011, p. 70-71)

Nota-se, portanto, uma diferença entre a imposição de regras e seu efetivo cumprimento por parte da elite burguesa, o que torna compreensível a aceitação do comportamento desviante de determinados indivíduos, contanto que esse comportamento não ponha em risco a macroestrutura, principalmente em casos como os de artistas como, por exemplo, Cazusa, Renato Russo e Freddie Mercury. São as talentosas exceções que confirmam a regra, os elementos pitorescos que dão certa cor a um movimento em tese pouco diverso, intolerante e eminentemente autoritário. Mais uma vez, é importante frisar que o que se afirma aqui não é que esses cantores se identificariam com o grupo conservador aqui discutido, mas compreender por que, em certa medida, esse grupo se identifica com eles e, mesmo numa aparente contradição, se apropriam de seu discurso como símbolo de seu posicionamento.

O “I want to break free”, de Mercury, embora tenha importância para a sobrevivência de grupos marginalizados, parte de uma lógica individualista, em que se trata mais da liberdade de “cada um” do que do “nós” necessário a uma mudança estrutural. Renato Russo, por sua vez, escreve letras prioritariamente irracionalistas, em que a sonoridade se sobrepõe ao sentido, sendo isso explicado pelo próprio Renato ao tratar, por exemplo, da composição de “Faroeste Caboclo”, que muitos poderiam considerar de cunho politizado, já que trata das dores de um homem negro que vai a Brasília “falar com o presidente pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer”. Entretanto, fica claro que o interesse pela discussão do sofrimento do povo brasileiro é apenas uma casualidade:

Renato – ‘Faroeste Caboclo’ escrevi em duas tardes sem mudar uma vírgula. Foi: ‘Não tinha medo o tal João do Santo Cristo...’ e foi embora.

Leoni – O enredo também foi improvisado? Você saiu escrevendo e as ideias foram vindo?

Renato – As coisas foram aparecendo por causa de rima. Se eu falo do professor, ele tem que parar em Salvador. Se fosse outra rima ele ia parar em outro lugar. Basicamente já sabia que tipo de história ia ser. É aquela mitologia do herói, James Dean, rebelde sem causa. (Siqueira Jr., 2012, *apud*. Santos, 2016, p. 116)

O compositor reconhece, ainda, a natureza quase inteiramente individualista de suas canções:

Quase todas as letras da Legião martelam esse tema da individualidade, que você deve ser você mesmo. É por isso que as pessoas se identificam, porque como quase todas as letras são escritas na primeira pessoa, quando canta a música, acaba sendo a história dela também. (Russo *apud*. Paiva; Calvani, 2022, p. 100)

Mesmo em obras que visavam a mais objetivamente discutir questões sociais, permanece a confusão e a dificuldade de se exprimir um posicionamento claro diante da realidade que se apresentava. Sobre a canção “Fábrica”, Ingrid Paiva e Carlos Calvani fazem a seguinte consideração:

Renato Russo não se preocupava apenas com temas próprios da adolescência. Desde os primeiros trabalhos, sempre revelou atenção à temática social. Entretanto, seu olhar sobre as questões sociopolíticas é marcado pela

fusão entre o social e o existencial. É o caso de “Fábrica”, em que as reivindicações dos operários não se focalizam apenas em questões salariais (lembremo-nos que, na época, o Brasil vivia uma sequência de greves de trabalhadores e metalúrgicos), mas estendem-se a outras demandas próprias da vida humana. “Fábrica”, porém, é uma canção tão confusa em suas propostas quanto a própria juventude da época, que “intui” que algo está errado, sem conseguir explicitar essa intuição. A esperança em transformar as relações trabalhistas negativas nasce da utopia de que *“deve haver algum lugar onde o mais forte não consegue escravizar quem não tem chance”*. Contudo, mesmo esse potencial revolucionário do pensamento utópico parece estar paralisado pela contagiosa indiferença que sepulta a esperança em um mundo onde o céu poluído (“antes azul, agora cinza”) reflete não apenas a degradação ambiental, mas também o cansaço existencial e político (“o que era verde, aqui não existe mais”) incapaz de suscitar qualquer proposta social concreta para o futuro. (Paiva; Calvani, 2022, p. 90, grifo nosso)

Tão ou mais confusa que “Fábrica” é “Que país é este?”, canção também adotada pela direita bolsonarista como símbolo de seu movimento¹⁵ (juntamente com a citada “Brasil” de Cazuza, a ser analisada a seguir). Ainda que seu lançamento tenha ocorrido em 1987,

15 <<https://rollingstone.com.br/musica/filho-de-renato-russo-pede-derrubada-de-videos-de-bolsonaristas-com-que-pais-e-esse/#:~:text=Pol%C3%ADtica,Filho%20de%20Renato%20Russo%20pede%20derrubada%20de%20v%C3%ADdeos,com%20o%22Que%20Pa%C3%ADs%20%C3%AG%20Este%22&text=O%20filho%20de%20Renato%20Russo,%C3%89%20Este%22%20como%20trilha%20sonora.&text=Segundo%20a%20colunista%20M%C3%B4nica%20Bergamo,que%20enaltecem%20o%20governo%20Bolsonaro%E2%80%9D>>

sua composição é bem mais antiga, datando de nove anos antes (1978), isto é, quando ainda se estava sob regime ditatorial, o que faz com que a primeira estrofe da letra, a mais famosa delas, apresente uma postura no mínimo questionável: quando, nela, afirma-se, em tom de crítica, que “ninguém respeita a constituição”, trata-se da constituição promulgada em 1967, ou seja, já no período ditatorial, com emendas de 1969 que incluíam os Atos Institucionais como o AI-5, marco do endurecimento do regime militar. Mas por que seria algo negativo desrespeitar uma constituição elaborada com o intuito de oprimir e restringir direitos da população? Reclamar do desrespeito a essa constituição não seria uma expressão de concordância com a ordem estabelecida pelo governo ditatorial?

Renato Russo não era um defensor da Ditadura. Entretanto, sua maneira de compor, intuitiva, irracionalista, interessada antes nas sonoridades do que na lógica interna e externa da canção, faz com que sua obra se torne reacionária e, portanto, utilizada por grupos de extrema direita, mesmo que não houvesse essa intenção. A crítica generalizada ao país contribui para esse uso na medida em que exprime não uma preocupação informada, direcionada, com a maneira como o país se desenvolve, mas uma postura de ódio generalizado ao Brasil, sem reconhecer que o funcionamento de nossa sociedade está diretamente atrelado a sua relação com outros países capitalistas e a necessidade da manutenção do subdesenvolvimento aqui para garantir o desenvolvimento de lá. O que se exprime é a ideia de que o Brasil é como é simplesmente porque é mal-administrado, tem um povo sujo, pouco afeito à honestidade (das favelas ao Senado), diferentemente do que ocorreria em países de “primeiro mundo”, esses sim evoluídos, tanto política quanto culturalmente. Está aí um símbolo do vira-latismo brasileiro, tão comum entre bolsonaristas.

Algo similar ocorre com “Brasil”. Formalmente muito mais interessante, complexa, e mais bem-construída que a canção da Legião Urbana, a canção de Cazuza ainda assim padece do mesmo problema, na medida em que também acaba por se apresentar como uma crítica talvez mal-direcionada, talvez incompleta do drama brasileiro. Mesmo que a princípio se possa pensar na obra como uma crítica à exclusão social, ela acaba por exprimir não preocupação com a explicitação e resolução do problema dos diversos excluídos, marginalizados do país, mas uma manifestação de insatisfação com a configuração política brasileira (antes, durante e depois da Ditadura).

Já no primeiro verso, o eu-lírico anuncia uma exclusão ao enunciar “Não me convidaram pra essa festa pobre”, que, tudo leva a supor, diz respeito ao espaço de poder. A seguir, afirma que esses mesmos elementos que o excluíram da festa pobre a organizaram exatamente para que ele se convencesse a “pagar sem ver toda essa droga”, isto é, o eu-lírico excluído seria o mesmo que paga pela festa, mesmo que ela exista assim, “malhada”, problemática, desde antes de esse eu-lírico ter nascido. Todo esse trecho, embora dissesse respeito a outro contexto, pode facilmente ser transposto ao contexto da ascensão da extrema direita no Brasil, na medida em que, depois de 13 anos de governo petista, e com a intensificação da crise econômica nos anos 2010, os escândalos de corrupção envolvendo o Partido dos Trabalhadores agravaram o quadro, ao explicitar que a festa parecia continuar existindo, mas não mais beneficiando os mesmos elementos de sempre. Assim, a ideia de não ter sido convidado para a “festa pobre” se apresenta como boa metáfora para aqueles que aderiram ao bolsonarismo, já que parece inadmissível que outra “turma”, principalmente aquela que se havia eleito como alternativa à velha política, se aproveite das benesses do poder. A ideia dessa

“droga que já vem malhada antes de eu nascer” é também interessante, visto que exprime uma postura de desresponsabilização de si diante da situação em que se encontra a pátria: o indivíduo exime-se da responsabilidade ao constatar que as coisas sempre foram assim.

Em seguida, a canção diz “Não me ofereceram nem um cigarro”, explicitando, mais uma vez, a ideia de exclusão, mas agora material, e sugerindo que esse excluído só pode acessar aquilo que lhe oferecem os convidados da festa. Neste momento, parece haver uma alusão à desigualdade social, que poderia ser talvez minimizada pela boa vontade dos poderosos, isto é, dever-se-ia distribuir nem que seja um pouco da renda, ao menos um cigarro. É sintomático, contudo, que a palavra utilizada como o mínimo a ser oferecido seja “cigarro”, droga legalizada associada não a necessidades primárias, mas ao prazer supérfluo e a uma necessidade de fuga do cotidiano. Dessa forma, o que se tem é menos uma crítica à exclusão social e mais à exclusão da “festa” do poder. Mais uma vez, torna-se fácil a associação com o discurso bolsonarista, que recorre frequentemente à ideia de que eles são os trabalhadores que “estacionam os carros” para que a festa ocorra sem que tenham acesso às benesses por ela oferecidas (a famosa “mamata”).

Se, até então, era possível uma interpretação mais interessada em justiça social, no verso seguinte torna-se difícil manter esse olhar, pois “não me elegeram chefe de nada” pressupõe a existência de uma hierarquia explícita em que poucos mandam e muitos obedecem. Se a posição de chefia implica a existência de chefiados, a postura expressa na música é mais a de que as “pessoas erradas” estariam em posição de dominação do que uma crítica à existência de dominação de poucos sobre os demais. O erro está em quem está no poder, e não na ideia de poder em si. Isso também se nota em “Ideologia”, em “meus inimigos

estão no poder”, enquanto os heróis morreram não buscando uma solução para os problemas sociais, mas de overdose.

O trecho final da primeira estrofe parece modificar o foco e chamar atenção de forma mais contundente para o problema da desigualdade social e da violência, com o verso “Meu cartão de crédito é uma navalha”, em que parece se expressar o reconhecimento da exclusão e observação de uma única superação possível: que os excluídos se façam “incluir” por meio da violência. Essa inclusão, no entanto, não diz respeito a uma real participação do campo social, nem a uma modificação substancial da sociabilidade, reiterando a amorfia anteriormente criticada. Ao contrário, o sujeito cindido que recorre a uma navalha para obter a moeda de troca do sistema capitalista permanece nessa condição, uma vez que a navalha funciona como um substituto do cartão de crédito, sem, contudo, substituí-lo ou eliminá-lo. Ela surge como alternativa temporária para quem quer se ver parte do sistema, mas nunca o será. Há, assim, uma percepção fatalista da situação do excluído brasileiro, que, no máximo, tenta por vias escusas superar a cisão, sem que isso jamais aconteça.

Outra interpretação do trecho seria a de que a referência ao cartão de crédito diz respeito à instabilidade financeira do período, que obrigava muitos brasileiros a se endividarem, fazendo com que o cartão de crédito se tornasse uma espécie de arma contra o povo, que afundava em dívidas. Essa interpretação faz com que se pense em uma perspectiva bastante ligada à classe média, já que era essa classe a que passava por essa situação, o que dá à canção um tom menos inclusivo que se poderia supor.

No que concerne ao refrão, o verso “Brasil, mostra a tua cara” é interpretado por muitos como uma espécie de clamor pela

expressividade do povo brasileiro, que deveria se posicionar sem medo.¹⁶ No entanto, esse não parece ser o tom da canção, que se desenvolve muito mais pela crítica aos homens no poder do que pelo interesse em valorizar o povo brasileiro. Isso parece claro com os versos que se seguem, em que se fala em “quem paga” e em qual seria seu “negócio” e seu “sócio”, aludindo a transações econômicas, muito mais que a questões relacionadas à identidade do povo. O “mostra a tua cara” como sugestão de expressão do povo é, todavia, uma das interpretações dos bolsonaristas, que passaram a usar o bordão para imprimir a ideia de que o Brasil estaria com eles e mostraria sua cara em manifestações da direita (algo similar ao “o gigante acordou”) (Pérez, 2023).

A canção continua com tom similar, com a afirmação do eu-lírico de não ter sido sorteado “garota do fantástico” e de não ter sido subornado, explicitando, mais uma vez, que a ideia de exclusão aqui não é comunitária, mas individual, referente a alguém que poderia ser chefe de alguma coisa e ser um dos subornados, mas não é. Fica, portanto, o tom de crítica ao país a partir de um ponto de vista específico, que não se confunde com a do povo brasileiro como um todo, mesmo que tenha tentado ser.

É importante frisar, ainda, que “Brasil” expressa postura similar à de “Que país é este” no que tange ao vira-latismo, sugerindo que o problema não é o capitalismo, mas as relações de poder da “grande pátria desimportante”. Mais uma vez, o conteúdo da canção torna-se, mesmo que à revelia dos objetivos do autor, munição para o discurso de uma direita, que, embora se diga patriota (“em nenhum instante eu

16 <https://www.culturagenial.com/musica-brasil-mostra-tua-cara/>.

vou te trair”), se interessa mais pela crítica romântica que pela proposição de mudanças concretas e emancipatórias.

Para além do indivíduo

Este texto buscou demonstrar que produzir música no capitalismo, principalmente quando se trata de um gênero que nasceu e floresceu dentro desse sistema, e em razão dele, dificilmente tem como resultado a desfetichização. Pelo contrário, o que ocorre geralmente, mesmo que o intuito dos autores seja algum nível de crítica, é uma música que acrescenta camadas ao fetiche, tendo, então, resultados coerentes à inconsistência e unilateralidade desses produtos culturais. Com o aumento do individualismo, da ideia de que liberdade significaria dar vazão a um eu autoposto, torna-se difícil para artistas e público enxergar a sociabilidade estranhadora do capital, dificultando o desenvolvimento de uma postura efetivamente questionadora. E isso faz com que discursos que a princípio se queriam progressistas, interessados no bem comum, acabem por produzir não clareza sobre o mundo em que se vive, mas mais miopia. Assim, o intuito desta análise não foi o de desqualificar o rock ou os roqueiros, mas compreender melhor em que medida as canções do gênero podem contribuir para o reacionarismo, percebendo-se que o que nos resta é “o horizonte rebaixado e inglório do capital vitorioso” (Schwarz, 2012, p. 110).

Referências bibliográficas

- Amaral, A. (2003) *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel.
- Belmonte, L. (2008) *Selling the American Way: U.S. Propaganda and the Cold War*. Philadelphia: Penn University Press.
- Bradford, Richard. (2020) *Orwell: um homem do nosso tempo*. Trad. Marques de Oliveira. 1 ed. São Paulo: Tordesilhas Livros.
- Carli, R. (2012) *A estética de Gyorgy Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Coelho, H. L.; Sousa, W. (2021) O conceito “indivíduo” na acepção liberal: notas críticas a partir da abordagem marxista. *PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*, v. 13, p. 281-305.
- Ehrenreich, B. (2010) *Dançando nas ruas: uma história do êxtase coletivo*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Record.
- Esinger, S. (2025) Análise: por que o protesto de Roger Waters não devia surpreender ninguém?. *O Globo*, 11 out. 2018, s/p. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/analise-por-que-protesto-de-roger-waters-nao-deveria-surpreender-ninguem-23148860>. Acesso em: 18 maio de 2025.
- Funk, C. (2025) *Rock'n'roll and Youth Culture*. s/p. Disponível em: <https://ohiostate.pressbooks.pub/artandmusicbiographies/chapter/reading-3-rock-and-roll-and-youth-culture/>. Acesso em: 15 abril de 2025.
- Lessa, S. (2012) *Abaixo a família monogâmica!*. São Paulo: Instituto Lukács.

- Lohoff, E. (2018) Deus acolhe a crise. *Sinal de menos*, ano 9, n. 12, v. 2, p. 26-39.
- Lukács, G. (2011) O romance como epopeia burguesa. In: Lukács, G. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 193-244.
- Marx, K. (2013) *O Capital*. v. 1. São Paulo: Boitempo.
- Meszáros, I. (2002) *Para além do capital*. São Paulo: Boitempo.
- O Globo. (2025) Web detona Cazuza após 'Homem com H': 'Playboy mimado'. 24 de junho de 2025, s/p. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/noticia/2025/06/24/web-detona-cazuza-apos-lancamento-de-homem-com-h-playboy-mimado.ghtml>. Acesso em: 19 jul. 2025.
- Paiva, I. J.; Calvani, C. E. (2022) Renato Russo e o desencanto político-existencial dos anos 80. *Teorialiterária*, v. 12, n. 26, p. 76-102.
- Pérez, L. G. V. (2023) *Tecnologia e política: o comportamento das redes sociais virtuais na disseminação do bolsonarismo no Brasil em 2022*. Dissertação (Mestrado em Política Científica e tecnológica) - Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Santos, C. L. (2016) Sujeitos do/no rock caboclo, faroeste brasileiro: a sonoridade e os jovens em faroeste caboclo. *Policromias*, ano 1, p. 104-119.
- Schwarz, R. (2012) Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: Schwarz, R. *Martinha versus Lucrecia: Ensaio e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 52-110.
- Seixas, R. (2025) A loucura por estilo, a prudência como meta (se Raul Seixas chegar a deputado). Entrevista. *O Globo*, 24 de fevereiro de 1978, s/p. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog->

- do-acervo/post/em-entrevista-raul-seixas-revelou-planos-de-se-candidatar-deputado-federal-pelo-mdb.html. Acesso em: 19 jul.
- Souza, I. S. (2011) *Dossiê Raul Seixas*. São Paulo: Universo dos Livros.
- Souza, L. M. T. (2016) *Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas*. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Szatmary, D. (1996) *A Time to Rock: A Social History of Rock'n'roll*. New York: Schirmer Books.

Vestindo o canto: moda, música popular e axé na obra de Clara Nunes

Marina Seif¹
Marlon de Souza Silva²

Introdução

A música popular brasileira é um espaço de resistência, memória e diversidade, onde as dores e alegrias do Brasil são entoadas em melodias e versos. A MPB em suas inúmeras vertentes revela a

¹ Marina Seif é doutoranda e mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde pesquisa moda e religiosidade afro-brasileira. Graduada em Design de Moda e Design Gráfico, é especialista em História da Arte pela PUC Minas. Atuou na curadoria da exposição Clara Nunes: Eu sou a tal mineira (MUMO) e é professora voluntária do curso de Design de Moda da UFMG. Bolsista CAPES.

² Marlon de Souza Silva é doutor em História pela UFMG e mestre pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), onde também se graduou. Professor do Centro de Ensino Superior de Conselheiro Lafaiete (CES-CL) e da UEMG (campus Barbacena), integrou a curadoria da exposição Clara Nunes: Eu sou a tal mineira (MUMO). É curador do Memorial Clara Nunes e membro do Conselho de Pesquisa do Instituto Clara Nunes.

complexidade de um território cultural plural, onde ritmos como o samba, o forró, o xote, o maracatu e o frevo coexistem e se transformam, constituindo um mosaico sonoro em que se refletem as formações sociais, étnicas e simbólicas do país. Essa multiplicidade de sons e narrativas faz da música não apenas uma forma de entretenimento, mas uma linguagem política e poética de afirmação identitária.

A moda, por sua vez, é um campo igualmente revelador das transformações e tensões da cultura brasileira. Mais do que simples reflexo das tendências estéticas, a moda se configura como uma prática social e simbólica capaz de traduzir, por meio do corpo, valores, ideologias e modos de pertencimento do indivíduo na sociedade. Como afirma Diana Crane (2006), a moda é um sistema de significados que articula identidades coletivas e individuais, operando como linguagem visual da cultura. No caso da música, o vestir é parte indissociável da performance: o corpo do artista torna-se o suporte onde se inscrevem símbolos, crenças e narrativas, transformando-se em veículo de expressão. A sua veste, nesse contexto, é uma extensão da voz; um discurso visual que amplifica o que é dito e cantado.

Se a música dá voz à alma de um povo, a moda é capaz de corporificar essa mesma alma, traduzindo visualmente suas aspirações, seus afetos e suas lutas. A conjunção entre música e moda ultrapassa, portanto, o campo estético: trata-se de um fenômeno histórico e antropológico, que expressa modos de ser e de estar no mundo. No Brasil, essa relação ganha contornos particulares, pois tanto a música quanto o vestir foram historicamente utilizados como instrumentos de resistência simbólica pelas populações subalternizadas, especialmente pelas comunidades afro-brasileiras, indígenas e populares.

A indumentária do artista popular não é mero adorno. Ela comunica pertencimentos, negocia identidades e, muitas vezes, confronta paradigmas hegemônicos de beleza e representação. Ao longo da história da MPB, artistas utilizaram o vestir como forma de afirmar identidades plurais e questionar hierarquias culturais. Nesse contexto, Clara Nunes transformou o traje branco, os fios de contas, as saias rodadas e os tecidos rendados em símbolos identitários, expressando sua fé e, ao mesmo tempo, convertendo esses elementos em signos de brasilidade. Assim, consolidou-se como uma das principais referências no vestir e na performance da música popular no país.

Sob esta perspectiva, este capítulo propõe uma reflexão sobre a interseção entre música e moda a partir da trajetória de Clara Nunes, mulher, artista e mediadora cultural que se tornou uma das mais significativas porta-vozes do Brasil sincrético. Sua obra e sua imagem sintetizam processos complexos de hibridização cultural, articulando o sagrado e o profano, o popular e o erudito, o tradicional e o moderno. Clara transformou-se em emblema de uma estética afro-brasileira no campo da canção popular, ao incorporar em sua performance elementos da religiosidade dos terreiros, da visualidade das festas populares e da gestualidade das danças de matriz africana.

Sua presença nas redes sonoras, imagéticas e simbólicas do Brasil das décadas de 1970 e 1980 revela que a relação entre música e moda é, antes de tudo, um espaço político. No corpo e na voz de Clara Nunes, o vestir e a música tornam-se extensão da memória coletiva. Ambas operam como linguagens complementares que comunicam uma mesma mensagem de valorização cultural e resistência frente à homogeneização imposta pela indústria cultural e pelo racismo estrutural.

Assim, ao analisar a trajetória de Clara Nunes, este capítulo busca compreender como a construção de sua imagem pública e de sua estética musical articulou dimensões de gênero, raça, religiosidade e identidade nacional. A partir de sua experiência, pretende-se discutir a moda e a música popular não apenas como campos de criação artística, mas como formas de conhecimento e de produção simbólica, nas quais a corporeidade e a performance se afirmam como lugares de memória e de identidade.

Clara Nunes: biografia e carreira

Nascida em Cedro, distrito de Paraopeba, Minas Gerais, Clara Francisca Gonçalves (1942-1983), que o Brasil conheceria como Clara Nunes, cresceu em um ambiente marcado pela simplicidade, pelo trabalho e pela força das tradições locais. Ficou órfã ainda na infância, e as dificuldades econômicas enfrentadas pela família moldaram sua trajetória. Seu pai, exímio violeiro, transmitiu-lhe o apreço pela música, que logo se tornaria refúgio e expressão. Entretanto, antes mesmo de brilhar nos palcos, a cantora teve suas primeiras experiências ligadas ao universo da moda e do têxtil na fábrica Cedro Cachoeira, instalada em sua cidade natal. O pai, os irmãos e, posteriormente, a própria cantora, trabalharam na empresa, e foi ali que ela iniciou-se como tecelã, desenvolvendo sensibilidade para os tecidos, as tramas e os detalhes manuais que, mais tarde, se refletiriam na riqueza visual de seus figurinos e na forma como compreendia o vestir como linguagem cultural.

Ainda criança, em sua cidade natal, Clara participava de pequenas apresentações e serestas, mas foi ao mudar-se para Belo Horizonte que começou a trilhar o caminho profissional na música. Na capital mineira, atuava como tecelã na fábrica Renascença. Cantando na igreja do bairro foi descoberta pelo radialista Jadir Ambrósio e começou sua carreira cantando em rádios, clubes e programas de televisão. Na TV Itacolomi, chegou a comandar o programa *Clara Nunes Apresenta*, consolidando sua presença na cena local. Seu repertório nesse período era composto por boleros, canções românticas e versões de músicas estrangeiras, alinhadas ao gosto popular da época. Em 1960, participou do concurso *A Voz de Ouro ABC*, obtendo o primeiro lugar na etapa mineira, com *Serenata do Adeus*, de Vinícius de Moraes, e o terceiro lugar na final nacional, interpretando *Só Deus*, de Jair Amorim e Evaldo Gouveia. O desempenho no festival garantiu-lhe o primeiro contrato com uma gravadora, que pretendia lançá-la como uma versão feminina do cantor de boleros Altamar Dutra, consolidando, naquele momento, sua imagem de cantora romântica.

Muda-se para o Rio de Janeiro, onde conhece o radialista Adelson Alves, que passa a produzi-la e lhe apresenta um novo repertório. Clara se aproxima do samba, com quem já tinha flertado nos primeiros discos, e começa a ser chamada por alguns de sambista, título por ela negado, visto que afirmava ser cantora de música popular brasileira, por não se dedicar a interpretação de apenas um ritmo, mas gravar também forrós, afoxés, entre outros. Nessa nova cidade, surge a parceria com grandes compositores, como Paulinho da Viola, Candeia, Nelson Cavaquinho, Chico Buarque e que deu fruto às canções que marcaram a memória afetiva do Brasil. Com uma carreira que atravessou os anos 1970 e o início dos 1980, Clara Nunes alcançou as

paradas de sucesso e rompeu barreiras, conquistando prêmios e múltiplas consagrações simbólicas, foi eleita rainha do carnaval, dos taxistas, da guarda civil e dos músicos, além de acumular discos de ouro e o reconhecimento do público e da crítica. Com carisma e representatividade, consolidou-se como porta-voz da música popular brasileira, expressando em sua arte a diversidade e a força cultural de um país tão múltiplo como o Brasil.

Clara Nunes e o debate estético e ideológico

Marcos Napolitano, em seu livro *História & Música* (2002), aponta quatro momentos históricos da tradição musical popular brasileira: os anos 1920/1930, marcados pelo processo de afirmação do samba como gênero nacional; o período compreendido entre fins dos anos 1940 e meados dos anos 1950, quando se tem uma invenção da tradição da música brasileira; o período compreendido entre os anos de 1959/1968, com a invenção da MPB e a consolidação da canção como instrumento político; e, os anos de 1972/1979, quando a MPB passa a ser o centro da história musical brasileira.

A carreira de Clara Nunes iniciou-se, assim, em um período em que a música popular brasileira moderna estava se formando, ou seja, em meados dos anos 1960. Esse período de produção musical brasileira é comumente analisado por estudiosos que trabalham com a música, seja como fonte seja como objeto, através de dicotomias, como erudito *versus* popular, tradição *versus* modernidade, cultura alienada *versus*

cultura engajada³. Dicotomias oriundas do debate estético-ideológico acerca do popular que toma corpo durante toda a década de 1960, principalmente a partir do golpe militar instaurado no ano de 1964, que acabou aprofundando a discussão acerca da cultura popular e do seu papel dentro de um contexto de ditadura.

Na década de 1960 houve uma redefinição do que se entendia como música popular brasileira, que segundo Napolitano (2001), passou a aglutinar uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país, aliando elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na bossa nova, surgida em 1959. O surgimento da bossa nova marcou o início do que o autor chama de “ciclo de institucionalização” da música brasileira, sendo o filtro pelo qual antigos paradigmas foram assimilados pelo mercado musical dos anos 1960. Além disso, foi introduzido no mercado um novo estrato social, a classe média. Antes do golpe de 1964, uma primeira questão se colocou para uma ala da bossa nova que buscava ampliar o público: a conscientização da população. Ainda de acordo com Napolitano (2007) a canção *Zelão*, composta por Sérgio Ricardo, lançou “as bases para uma canção ‘nacionalista e engajada’, de olho na tradição, mas que incorporava parte das ‘conquistas’ estéticas da bossa nova” (p. 73), tornando esse tipo de canção engajada uma vertente “nacionalista” da bossa nova, em contraponto à vertente “jazzística”. Entre 1962 e 1963, ocorre a demarcação de fronteiras – não tão delimitadas assim – entre essas duas perspectivas bossanovistas, potencializada pela consagração da bossa nova no mercado internacional, o que acirrou a discussão sobre o caráter “entreguista” do gênero. Os músicos nacionalistas

³ Para tal discussão, ver: Coutinho, 2002; Napolitano, 2001, entre outros.

propunham a conscientização ideológica e a elevação do gosto médio, uma vez que, para eles, vulgarização estética, massificação cultural e alienação política andavam lado a lado.

O lançamento do Manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes) em fins de 1962, tentava direcionar a criação engajada dos artistas. Para tal manifesto o que importava na obra não era sua qualidade estética, mas sim, a construção de um veículo ideológico, tendo como base da expressão do nacional-popular, as classes populares. Napolitano aponta que o manifesto propunha uma coisa, mas os artistas fizeram outra. Segundo o autor, os músicos “buscavam uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e ‘elevar o gosto’ das classes populares, ao mesmo tempo em que as conscientizava” (2007, p. 77). Alguns eventos musicais ocorridos a partir desse momento serviram como um caminho para ampliar o público de música brasileira. Os shows do circuito universitário, dentre eles, os realizados no Teatro Paramount, em São Paulo, reuniam tanto o circuito boêmio quanto o circuito estudantil, aprofundando “a busca da síntese entre a bossa nova ‘nacionalista’ e a tradição do samba, paradigma de criação desenvolvido antes do golpe” (Napolitano, 2007, p. 81).

No pós-Golpe, espetáculos – como o *Opinião*, tendo a música como amálgama do debate estético-ideológico, deram novo alento ao nacional-popular. Segundo Marcos Napolitano:

Tratava-se de fazer com que o elemento popular desse sentido ao nacional, e não com que o elemento nacional educasse o popular, tal como na canção engajada pré-golpe, caracterizada por uma tentativa de adequação entre sofisticação estética e pedagogia política, na busca de produto cultural nacional de alto nível. (2007, p. 86)

Da mesma forma que o teatro, a televisão também contribuiu para a ampliação da faixa etária consumidora de música popular brasileira, principalmente com a exibição dos festivais da canção, iniciados em 1965, e com programas como *O fino da bossa*:

sucesso de eventos, como o programa *O fino da bossa* e o espetáculo *Opinião* – mesmo estando situados em séries socioculturais distintas – pareceu resolver, momentaneamente, os impasses da cultura nacional-popular de esquerda, dilacerada entre escolhas dicotômicas, como “comunicabilidade” versus “popularidade” ou “tradição” versus “modernidade”. (Napolitano, 2007, p. 94)

Porém, tal resolução esbarrou no surgimento da jovem guarda, em 1966. O movimento liderado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia foi vista, como a antítese da MPB, justamente por incorporar modelos estrangeiros e afastar-se das preocupações políticas e sociais que norteavam a produção musical vinculada à esquerda. Enquanto os músicos da MPB buscavam na tradição e no engajamento formas de resistência ao autoritarismo e à alienação cultural, a Jovem Guarda apostava na leveza, no amor romântico e no entretenimento, refletindo o otimismo do mercado e a expansão dos meios de comunicação. A televisão, especialmente através do programa *Jovem Guarda*, exibido pela TV Record, desempenhou papel decisivo na consolidação do movimento, transformando seus intérpretes em ídolos midiáticos e consolidando um modelo de consumo baseado na imagem, na moda e no estilo de vida.

Além disso, a crescente indústria cultural acirrava ainda mais a discussão e a questão do engajamento musical. Duas posições se

tornam cada vez mais nítidas nessa discussão: os “nacionalistas”, no sentido de fortalecer os “gêneros convencionais de raiz” e o conteúdo nacional-popular da música brasileira, dentro da indústria cultural; e os “vanguardistas”, no sentido de questionar o código cultural vigente na MPB, recuperando alguns parâmetros formais da bossa nova, mas aproveitando, e ampliando, o mercado conquistado até então (Napolitano, 2007). Outro fator que vai contribuir para acalorar as discussões durante esse período é o surgimento de outro movimento: o tropicalismo, constituído na tentativa de desenvolvimento da música popular a partir do rock. Formado basicamente pelo grupo dos baianos, juntamente com Os Mutantes, esse movimento se constituiu em resposta à vertente nacionalista de esquerda, para qual a música possuía o caráter pedagógico de politizar as massas. Segundo Marcos Napolitano (2001, p.138), “o debate musical que começa a se configurar em meados de 1966 e atinge seu ponto de radicalização máxima em 1968 não pode ser resumido entre ‘nacionalismo’ versus ‘universalismo’.” O autor salienta ainda que “através da análise das formas pelas quais se encaminharam os impasses daí decorrentes é que se pode identificar correntes que procuravam redirecionar o sentido da MPB, ainda em fase de instituição” (2001, p. 297).

Em linhas gerais, o debate estético e ideológico que marcou as artes na década de 1960, em especial, a música popular, consolidou o que entendemos por MPB. Clara Nunes iniciou sua carreira neste contexto e, participou significativamente de tal debate, não se prendendo a estereótipos musicais. Flertou com a Jovem Guarda, gravou Caetano Veloso, diversos ritmos como os nordestinos, por exemplo, entre outros. Sua obra apresenta uma variedade temática, mas o que mais chama a atenção é o da religião. Há uma presença constante de músicas com referências religiosas, em especial,

referências às religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, cujos rituais possuem estreitas relações com a música. No candomblé, por exemplo, os aspectos da vida estão interligados: no ritual, o ritmo está ligado à dança, que está ligada às cantigas, em um movimento circular, sem começo nem fim (Barbara, 2002).

Os autores Arno Vogel, Marco Antônio da Silva Mello e José Flávio Pessoa de Barros, em seu livro *Galinha d'angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira* (1998), esmiúçam com propriedade os rituais de iniciação do candomblé e refletem sobre o universo simbólico das religiões afro-brasileiras. Em suas análises, os autores chegam à conclusão de que toda a vida dos praticantes de tais religiões é permeada por aspectos sagrados. Sendo assim, os dois mundos (sagrado e profano) não se encontram separados, e sim, em constante ligação. Da mesma forma, pode-se notar a presença frequente da música na vida dos seguidores dessas religiões. E um dos meios mais significativos desse tipo de inserção faz-se através da própria vivência religiosa. No caso específico do candomblé, a música ocupa papel central: sem ela não há cerimônia. É através dela que os santos se manifestam em seus filhos.

Segundo Reginaldo Prandi (1997, p. 02, tradução nossa), “é impossível falar sobre a cultura brasileira sem fazer referência às heranças africanas assimiladas por meio das religiões negras.”⁴. O autor (2005) afirma ainda que, as religiões afro-brasileiras estão presentes no panorama musical brasileiro desde o início do século, como por exemplo, nas músicas de Donga, Amor – pseudônimo de

⁴ it is impossible to talk about Brazilian culture and make no references to African inheritances assimilated through black religions.

Getúlio Marinho da Silva, que gravou um disco de “macumba” nos anos 1930 – entre outros e aponta que:

Atualmente, traços de tal cultura estão presentes – especialmente a partir dos anos sessenta – na música popular, na literatura, no cinema, no teatro, na televisão, sem mencionar a comida, o carnaval, e outras práticas populares distintas, com evidentes festividades regionais e nacionais. E, é claro, ainda temos as crenças populares. Também é evidente que há uma enorme contribuição lingüística de grupos étnicos africanos. (Prandi, 1997, p. 02, tradução nossa)⁵

Como podemos notar nesta citação, a herança africana se manifesta não só através da música, mas também através de outros elementos, como a comida, crenças populares, o teatro, entre outros. Para ele, a partir dos anos 1960 isto é mais visível e alguns fatores foram importantes para que a presença de elementos afro-brasileiros proliferasse nas canções desse período, entres eles, os afro-sambas de Vinícius de Moraes e Baden Powell, gravados em 1966. O autor destaca também o papel desempenhado pelas intérpretes que, na década de 1960, foram responsáveis pela revalorização e legitimação das religiões afro-brasileiras. Nesse aspecto, Clara Nunes desempenhou papel fundamental ao levar para o palco sua fé nos orixás, principalmente, a partir do direcionamento proposto por Adelson Alves de valorização

⁵ “Traits of such culture are present today – especially after the sixties – in popular music, in literature, in the cinema, in the theater, on television, not to mention the cuisine, the carnival, and other several popular practices, along with highly visible regional and national festivities. And, of course, we still have the popular beliefs. It is also evident that there is an enormous linguistic contribution from African ethnic groups.”

da cultura afro-brasileira e dos compositores de morro, no início da década de 1970.

De acordo com Sílvia Brügger (2022, p. 118) “à valorização do samba de morro carioca, somava-se também a busca por inspiração em ritmos e tradições nordestinas e populares, como cantos de trabalho de pescadores, xulas de capoeira, xotes, frevos, cirandas, forró”. Para a autora, esse direcionamento trazia a marca da perspectiva dos anos 1960 que era a busca de uma autenticidade do povo brasileiro que inspirasse um Brasil novo. Mas destaca ainda que, isso só foi possível porque Clara, filha de violeiro e folião de Reis, possuía em sua trajetória, uma forte relação com o universo popular. Desde a infância, vivenciou folguedos como “os de Reis, os das Pastorinhas e os do Congado” (Brügger, 2022, p. 119). Isso permitiu a Clara Nunes, a construção de uma carreira e a contribuição para o debate estético e ideológico, a partir de sua relação com a cultura popular e, principalmente, com as religiões de matriz africana.

A estética de Clara Nunes

A música de Clara Nunes revela de forma contundente a presença das matrizes culturais afro-brasileiras em suas letras, melodias e percussões. Ritmos como o afoxé, o maracatu e o samba-enredo aparecem em suas canções como expressões de fé e resistência, reverenciando orixás, caboclos e comunidades populares historicamente marginalizadas, mas fundamentais para a formação da cultura brasileira. Entretanto, sua obra não se limita à dimensão religiosa: nela também se manifesta o povo em sua pluralidade, com suas festas, tradições e lutas cotidianas. Como ela mesmo afirmava “o

artista é porta-voz do povo. Ele não pode viver alheio a tudo que o cerca. Sua missão é retratar tudo isso.”⁶ E a cantora retratou. Músicas como *O canto das três raças* (1976), composta por Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, sintetizam esse sentimento coletivo ao unir poesia e denúncia social, evocando a história de um país erguido sobre o trabalho e o sofrimento de negros, índios e brancos. Ao interpretá-la, Clara empresta voz a uma consciência nacional que reconhece no povo a origem de sua força e de sua beleza, transformando a canção em um hino de exaltação e reparação simbólica, no qual a música popular se confunde com a memória viva das ruas, das festas e das manifestações culturais que compõem o Brasil profundo.

A dimensão popular que se manifesta nas canções de Clara Nunes também se projeta em sua imagem visual e performática. Sua forma de vestir incorporava as cores, texturas e símbolos presentes nas festas do povo, nas procissões religiosas, nos carnavais e nas celebrações dos terreiros, revelando um diálogo direto com o universo que inspirava suas músicas. Tecidos de algodão, rendas, bordados, saias amplas e adornos confeccionados artesanalmente evocavam o mesmo repertório cultural de suas letras, compondo uma estética enraizada na cultura popular e nos saberes manuais brasileiros. Ao subir ao palco, Clara levava consigo não apenas um figurino, mas uma síntese visual das tradições e afetos que atravessavam o Brasil profundo. Sua presença cênica, marcada por gestos suaves e movimentos circulares, atualizava o corpo feminino como território de memória e expressão coletiva, transformando o ato de cantar e de se vestir em uma celebração da vida popular e em afirmação estética de pertencimento.

⁶ Trecho de entrevista concedida ao Diário do Paraná, em 27/09/1979.

Sua imagem, com vestidos brancos e rodados, fios de contas e tiaras na cabeça ficou eternizada na memória dos brasileiros e começou a ser construída sob a direção de Adelson Alves, que reconheceu na cantora mineira o potencial para ocupar, no imaginário popular, um lugar semelhante ao de Carmen Miranda, aliando identidade cultural e apelo visual. Por isso, propôs não apenas uma mudança de repertório, mas também de imagem, concebendo com ela um projeto estético em que moda, fé e cultura se entrelaçavam, transformando Clara em um símbolo da mulher brasileira forte e profundamente conectada às suas raízes.

Antes de conhecer o produtor, enquanto interpretava músicas românticas e boleros, Clara se apresentava de acordo com a moda eurocêntrica vigente, usando tailleurs, scarpins e cabelos modelados a laquê, símbolos de elegância tradicional e de uma feminilidade contida. Com o avanço da década de 1960 e a influência crescente da Jovem Guarda, movimento fortemente marcado pelo rock estrangeiro e pela estética dos Beatles e como já mencionado anteriormente, com o qual a cantora flertou em seu início de carreira, seu visual passou a refletir os novos ares de juventude. Nesse período, Clara aderiu a um estilo mais próximo ao das representantes femininas do movimento, como a Wanderléa, incorporando roupas mais curtas e justas, minissaias, peças em couro, apliques de longos rabos de cavalo e maquiagem com delineado nos olhos no estilo “gatinho”, que expressavam a irreverência e a leveza da época. Esse novo estilo pode ser observado nas capas dos LPs *Você passa e eu acho graça* (1967/68) e *A beleza que canta* (1969).

Adelson Alves trouxe à cantora um novo repertório e, para dar coerência visual a essa transformação, Clara passou a adotar um figurino com “mais cara de Brasil”. Para auxiliá-la na construção dessa

nova imagem, capaz de traduzir em vestes o conteúdo simbólico das canções por ela interpretadas, foi convidado o carnavalesco e figurinista pernambucano Geraldo Sobreira. Embora, em alguns momentos, como na capa do disco *Alvorecer* (1974) e no videoclipe da canção *Conto de areia*, incluída no mesmo álbum, Clara Nunes apareça vestida à maneira de uma baiana estilizada, visualidade que consagrou Carmen Miranda como ícone da cultura brasileira, a estratégia estética adotada para Clara foi concebida de modo distinto. O cabelo passou a ser usado solto; os pés ficaram descalços; e os vestidos longos e rodados tornaram-se marca registrada de sua aparência. Elementos pouco usuais na moda da época, mas amplamente presentes no artesanato popular e nas vestimentas dos terreiros, como as tiras bordadas e as rendas de algodão, foram incorporados ao seu traje. As divindades afro-brasileiras e as entidades cultuadas nos terreiros, que são exaltados por sua voz pelo seu canto, são também reverenciados nestas vestes, principalmente na escolha das cores.

O branco é adotado como a cor de seu figurino por excelência. É o branco que representa as baianas do candomblé e também as grandes matriarcas dos terreiros e, principalmente, o branco de Oxalá, pois segundo Pierre Verger:

É considerado o maior dos orixás, o mais venerável e o mais venerado. Seus adeptos usam colares de contas brancas e vestem-se geralmente, de branco. Sexta-feira é o dia da semana consagrado a ele. Esse hábito de se vestir de branco na sexta-feira estende-se a todas as pessoas filiadas ao candomblé, mesmo aquelas consagradas a outros orixás, tal é o prestígio de Oxalá. (2002, p. 259)

Quando a cantora valia-se de outras cores em seus figurinos, Geraldo Sobreira afirma em entrevista ao jornalista Luiz Carlos de Assis para a revista *TV Sucesso* (1973), que as cores eram escolhidas de acordo com a divindade do dia, sendo o azul para Ogum, o vermelho para Iansã e para Xangô e assim por diante. Afirma ainda que feito isso, a única preocupação era com os detalhes “como o busto reto e a saia bem aberta e rodeada, para facilitar os movimentos da menina” (s/p).

Esses movimentos, carregados de significados simbólicos, preenchem as vestes de Clara Nunes, conferindo-lhes grande expressividade. A saia rodada não apenas lhe proporcionava liberdade de movimento durante as performances, mas também estabelecia um elo direto com as vestimentas tradicionais das mulheres dos terreiros, nas quais a saia ocupa posição central (Paula, 2021). Na performance da artista, funcionavam como um prolongamento do corpo em movimento. Ao adotar essa peça como parte de sua imagem pública, Clara ressignificava seu corpo cênico, transformando o ato de cantar e dançar em gesto ritual, onde música, corpo e vestes contam uma única história. Ainda segundo Emerson de Paula:

O uso consciente de vestidos e saias, em sua maioria de cores brancas, se torna uma proposta de Clara de nos mostrar que o olhar não é a única forma de conhecimento, pois este se constrói também pelo universo do sentir. E sentir o sagrado é fazer de seu corpo um templo de adoração e liturgia, uma vez que, nas religiões afro-brasileiras, o movimento liberta, louva e libera o sagrado. O Samba e a musicalidade presentes na Umbanda e no Candomblé materializam a música no corpo. O uso de roupas específicas, como as saias, durante o dançar presente nessas manifestações, traz memórias ancestrais,

dialogando com a visão africana de que corpo é pensamento. Dançar na Umbanda e no Candomblé é rezar. É uma reza com todo o corpo, não só de forma oralizada como tão fortemente pregada pela visão ocidental ou crença católica. Nessa epistemologia, a palavra não existe sem o corpo, porque ela é parte do mesmo. A palavra somos nós. (2021, p. 167)

Complementando seus vestir, o uso de guias e fios de contas por Clara Nunes ultrapassava o campo do adorno ou da composição cênica. Essas peças, presentes tanto em suas apresentações públicas quanto em seu cotidiano, constituíam manifestações visíveis de sua fé e de sua ligação com as religiões de matriz africana. Segundo Raul Lody (2001, p. 59) “o fio-de-contas é emblema social e religioso que marca um compromisso ético e cultural entre o homem e o *santo*”. Ao trazê-las para o palco, Clara não as transformava em mero acessório estético, mas em símbolos explícitos de sua devoção e pertencimento espiritual, assumindo com naturalidade uma dimensão de religiosidade até então silenciada ou estigmatizada no espaço midiático brasileiro. Essa escolha conferia autenticidade à sua imagem e funcionava como um gesto de afirmação cultural, tornando sua presença uma forma de resistência simbólica frente ao racismo religioso e à marginalização das tradições afro-brasileiras. Assim, os fios de contas que envolviam seu corpo materializavam a continuidade entre o sagrado e o profano, entre a mulher de fé e a artista que, ao cantar, também reverenciava os orixás e encantados.

Em uma segunda fase de sua carreira, o estilista Reinaldo Cabral assumiu a criação de seus figurinos, aprofundando a linguagem visual que já vinha sendo construída e incorporando novos elementos identitários da religiosidade afro-brasileira e da cultura popular. Em

suas criações, Cabral explorou materiais e técnicas artesanais, como o macramê, a palha, os acabamentos feitos à mão e o uso de conchas e búzios. Esses elementos foram magistralmente sintetizados nas tiaras de conchas, desenvolvidas especialmente para a cantora, que juntamente com a volumosa cabeleira frisada com permanente, se tornaram uma de suas marcas visuais mais reconhecíveis e um ícone de sua apresentação pública. O volume dos cabelos e as tiaras formam, juntos, uma espécie de coroa simbólica, em uma relação de importância compartilhada entre esses elementos, que a consagram, mais uma vez, como rainha. Mas não se trata de uma rainha à moda europeia, adornada com cetro e manto; é a rainha de um povo, cuja força ela expressa em sua música e performance, e que, por sua vez, é por ela reverenciado. Ao adotar tais adornos, Clara Nunes consolidava uma estética singular, na qual fé, cultura e arte se entrelaçavam, convertendo seu figurino em território simbólico de afirmação da identidade afro-brasileira e da valorização dos saberes populares. Como afirma Paula:

Assim, Clara utiliza do que lhe é proposto, mas vai além, pois seu repertório e, conseqüentemente, sua forma de se apresentar, nos mostram uma artista que entende a indústria, mas retoma no país o entendimento de que nossa identidade é afro-ameríndia, promovendo no entretenimento para uma sociedade de consumo um discurso moderno e político, pois sua *performance* cultural é também um movimento de protesto. Sua presença nos veículos de massa, por exemplo, se configura como um todo, um corpo que, ao performar sua fé através do Samba, traz a dimensão religiosa como elemento cultural não doutrinário, indo na contramão de um espírito católico que ocupa grande espaço no imaginário brasileiro, nos

mostrando que a sonoridade evocada se organiza de outra maneira. (2021, p. 115)

A relação de Clara Nunes com a cultura popular manifesta-se de forma profunda e orgânica em sua trajetória pessoal e artística. Desde o início de sua carreira, a cantora demonstrou sensibilidade para reconhecer e valorizar os saberes produzidos nas comunidades, das festas religiosas às manifestações de rua, das rodas de samba às escolas de carnaval. Sua presença no cenário musical brasileiro ultrapassou os limites do palco: Clara tornou-se símbolo da integração entre arte, fé e cultura popular, traduzindo em sua imagem e em sua performance a força criativa do povo brasileiro. Entre essas manifestações, o carnaval ocupa lugar central, não apenas como tema recorrente em seu repertório, mas como espaço simbólico de identificação e pertencimento.

De acordo com Luiza Marcier (2023), a trajetória da cantora revela sua habilidade singular de integrar e projetar símbolos da cultura afro-brasileira, transformando-os em referências estéticas amplamente reconhecidas; um gesto que dialoga diretamente com o que o carnaval brasileiro realiza a cada ano. Essa celebração, mais do que uma festa, constitui uma plataforma de invenção e difusão cultural, onde se criam e se renovam linguagens visuais, estéticas e modos de vestir. Entre costureiras, figurinistas e artesãos, o carnaval torna-se espaço de experimentação e de afirmação do fazer popular, um verdadeiro laboratório criativo da moda nacional. Nada representaria tão bem essa fusão de arte e identidade quanto a imagem de Clara Nunes desfilando com um vestido estrelado e a bandeira nas mãos, interpretando o samba-enredo *Macunaíma*, da

Portela; síntese perfeita dessa mistura de tempos, imagens e saberes, que o carnaval transforma em espetáculo e memória coletiva.

Seu cabelo, a maquiagem, o uso de adereços estavam para muito além de um mero estilo estético. Eram uma expressão de consciência racial, de orgulho de suas raízes populares, de reverência às matrizes que formaram o Brasil. A cor branca aparecia como um elo junto às religiões de matriz afro, enquanto os fios de conta, os tecidos bordados e os turbantes e tiaras sinalizavam uma reconexão com a África. Com essa produção de imagem, Clara Nunes transformou seu corpo em um instrumento de expressão artística, assim como de seus valores e sua fé, evidenciando que a moda é também um espaço político. Assim, a mulher já porta-voz do país por meio de suas canções tornou-se também porta-voz nas vestes que escolheu usar.

Considerações finais

A trajetória de Clara Nunes evidencia como a música e a moda, no contexto brasileiro, constituem linguagens complementares de expressão e resistência. Ao longo de sua carreira, a artista construiu uma imagem pública que ultrapassou os limites do espetáculo para se afirmar como gesto político, estético e espiritual. O canto e o vestir tornaram-se, em seu corpo, instrumentos de afirmação cultural e de celebração da diversidade que compõe o Brasil. Sua performance revelou que o palco pode ser também um terreiro simbólico, onde se entrelaçam fé, identidade e criação.

Por meio da incorporação de símbolos das religiões afro-brasileiras, da valorização do trabalho artesanal e da aproximação com a cultura popular, Clara Nunes rompeu as fronteiras entre o

sagrado e o profano, entre o erudito e o popular. Suas roupas, adornos e gestos constituíram uma linguagem visual de pertencimento, na qual o corpo feminino se tornou espaço de memória, devoção e potência criadora. Ao transformar o figurino em veículo de discurso, a cantora deslocou o lugar da mulher na música, conferindo-lhe protagonismo, complexidade e voz política. Em cada aparição, seja nas capas de disco, nos palcos ou nas ruas, seu corpo enunciava um Brasil profundo, mestiço, festivo e espiritualizado.

O legado de Clara Nunes ecoa nas vozes e nas imagens de diversas artistas que a sucederam, como Alcione, Maria Bethânia, Vanessa da Mata, Ivete Sangalo e tantas outras mulheres que, à sua maneira, continuam a articular arte, fé e pertencimento. Como observa Luiza Marcier (2023), é difícil encontrar um país como o Brasil, com tantas cantoras que também são ícones da moda, criadoras de si e inventoras de nação. Nesse cenário, Clara ocupa lugar central, por compreender o vestir como ato político e o corpo como território simbólico da cultura brasileira e consolidar uma imagem que ultrapassou sua própria existência e segue viva na memória cultural brasileira.

Mais do que uma cantora, Clara Nunes tornou-se símbolo de um Brasil plural e em permanente construção, cuja força reside na integração de suas diferenças. Sua obra continua a inspirar pesquisadores, artistas e admiradores, porque nos lembra que a arte é também um modo de existir e de resistir. Através da moda e da música, Clara nos ensinou que é possível tecer, com as próprias mãos, uma narrativa de liberdade e de beleza, na qual tradição e modernidade se entrelaçam como fios de uma mesma trama.

Sua voz, que ainda ecoa nas esquinas, nos terreiros e nos carnavais, permanece como canto e reza, como gesto e memória. Clara

Nunes é, ainda hoje, a intérprete de um Brasil que canta, dança e se reconhece em sua própria diversidade, uma rainha do povo que fez do corpo e da fé instrumentos de arte e de transformação.

Referências bibliográficas

- Assis, Luiz Carlos de. (1973) Os orixás de Clara Nunes. *TV Sucesso*, s/p. Rio de Janeiro.
- Barbara, Rosamaria Susanna. (2002) *A dança das Aiyabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres no candomblé*. Tese de doutorado. São Paulo: USP.
- Brügger, Silvia. (2022) Filho Brasil pede a benção, mãe África. In: Brügger, Silvia (org.) *O canto mestiço de Clara Nunes*. Caetanópolis: Instituto Clara Nunes Edições, p. 115-147.
- Coutinho, Eduardo. (2002) *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Crane, Diana. (2006) *A Moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.
- Lody, Raul. (2001) *Jóias de axé: fios de contas e outros adornos de corpo*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.
- Marcier, Luiza. (2023) Uma coleção para Clara ou Clara de todas as modas. In: Diniz, Julio (org.) *Clara: uma fotobiografia*. Rio de Janeiro: PUC Rio, p. 103-111.
- Napolitano, Marcos. (2001) *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP.

- Napolitano, Marcos. (2002) *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Napolitano, Marcos. (2007) *Síncope das ideias: a questão da tradição na MPB*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Paula, Emerson de. (2021) *O corpo como texto: Clara Nunes e a performance da fé*. Curitiba: Editora CRV.
- Prandi, Reginaldo. (1997) *The Expansion of Black Religion in White Society: Brazilian Popular Music and Legitimacy of Candomblé*. Texto apresentado no XX International Congress of Latin American Studies Association, Guadalajara, México, 17-19 de abril, p. 2-39.
- Prandi, Reginaldo. (2005) *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Verger, Pierre. (2002) *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio.
- Vogel, Arno; Silva Mello, Marco Antônio; Barros, José Flávio Pessoa de. (1998) *Galinha d'angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas.

