Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 10, jan-dez/2011

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Entoação, música popular e Vanguarda Paulista

Ivan de Bruyn Ferraz

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Guarulhos, Brasil

RESUMO

Entoação, música popular e Vanguarda Paulista

Por maiores que sejam as diferenças entre os procedimentos adotados pelos músicos do movimento que ficou conhecido como “Vanguarda Paulista”, é notável, entre seus principais nomes, a adoção de um recurso em comum: a ênfase na entoação da língua falada impregnando a melodia musical. Se não se pode apontar um percurso simples entre a necessidade de renovação do campo musical e o procedimento comum adotado, podemos ao menos especular a respeito do efeito causado no ouvinte de música popular pelo uso desse recurso, sondando possíveis implicações estéticas que, talvez, nos deem ao menos uma hipótese plausível que explique a coincidência e, quiçá, nos forneça alguns elementos para que se pense a música popular brasileira contemporânea. É este o objetivo deste artigo. Para cumpri-lo, nos utilizaremos, especialmente, das reflexões a respeito da canção levadas a cabo por Luiz Tatit no campo da semiótica e das considerações de Walter Benjamin a respeito do processo de desaturatização da arte.

Palavras-chave: música popular – Vanguarda Paulista – entoação – Luiz Tatit – desaturatização

ABSTRACT

Intonation, popular music and *Vanguarda Paulista*

Notwithstanding the methodological differences adopted by musicians from the movement also known as Vanguarda Paulista, one common feature is particularly noticeable amongst its main representatives: the emphasis on spoken language intonation entwined with musical melody. If one cannot spot a simple trajectory from the need for renovation in the music field to the regular procedure thus adopted, it is at least possible to speculate about the final impact of this resource on the popular music listener by scoping through possible aesthetic implications which may offer a plausible hypothesis for such a coincidence and perhaps, the disclosure of the elements necessary to analyse Brazilian contemporary music. This is what this article aims for. To achieve the above, we will make special use of reflexions about Song taken on by Luiz Tatit in the field of semiotics, as well as the considerations on the loss of the aura, by Walter Benjamin.

Keywords: popular music – Vanguarda Paulista – intonation – Luiz Tatit – loss of the aura

FERRAZ, I. de B. “Entoação, música popular e Vanguarda Paulista”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. V, n. 10 (2011), pp. 24-43.

DOI: 10.22409/1981-4062/v10i/109

Aprovado: 04.04.2012. Publicado: 19.04.2012.

© 2012 Ivan de Bruyn Ferraz. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 04.04.2012. Published: 19.04.2012.

© 2012 Ivan de Bruyn Ferraz. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

No início dos anos 1980, o surgimento de diversos novos talentos no cenário da música popular brasileira foi batizado pela imprensa de *Vanguarda Paulista*. O termo é bastante controverso. Em se tratando de um fenômeno do âmbito popular-comercial (por pouco que aqueles músicos tenham se tornado de fato populares, e por menor que fosse neles o tino comercial), parece que uma concepção rigorosa do significado de “vanguarda” é inaplicável ao caso. Além disso, os próprios integrantes desse movimento costumam considerar que não havia propriamente um movimento, com um objetivo comum que fosse compartilhado por todos, mas sim uma espécie de coincidência que reuniu, na cidade de São Paulo e especialmente em torno do espaço do teatro “Lira Paulistana”, diversos músicos que não encontravam outros espaços para divulgar seus trabalhos.¹ Assim, se nos utilizamos do termo, é apenas por ele já se ter consagrado pelo uso.

De qualquer maneira, é notável como três dos maiores destaques daquele fenômeno – Arrigo Barnabé, o grupo Rumo e Itamar Assumpção – compartilhavam, ao menos, dois pontos de aproximação: primeiro, o desejo de retomar o desenvolvimento da chamada “linha evolutiva da música popular brasileira”; segundo – ponto que nos propomos a desenvolver – a ênfase na fala cotidiana, na entoação da língua falada impregnando a melodia musical como resposta àquela necessidade.

A coincidência do procedimento adotado nos obriga a refletir a respeito. Procurando dar um passo além naquilo que consideravam ser a tradição da música brasileira, diversos agentes acabaram optando, dentre outras soluções particulares em cada caso, pela ênfase na entoação. Somos levados a pensar numa espécie de condicionamento histórico que os tenha levado a isso. E, se essa hipótese for verdadeira, por mais que todos eles estivessem empenhados em pensar alternativas para a renovação do campo da música popular, não podemos ceder à facilidade de considerar que essa solução derive de algum raciocínio necessário para quem se dispusesse a pensar sobre os dados disponíveis. Antes, somos levados a crer que o caráter entoativo parece ter se imposto de maneira não totalmente consciente, já que, por mais que os músicos tenham raciocinado a respeito, chegaram a ele por caminhos diferentes. Opostos, nos casos de Arrigo Barnabé e Rumo, por mais que, em relação ao “intuitivo” Itamar, ambos estejam unidos pela direção mais cerebral que tomaram.

Talvez se possa dizer que, para chegar ao “canto falado”, Arrigo tenha raciocinado de maneira dedutiva; e o Rumo, indutiva. Isso porque o primeiro parece ter considerado que o avanço da música popular poderia acontecer pela aplicação a ela de procedimentos típicos da vanguarda erudita europeia da primeira metade do século.² Nesse sentido, o que ouvimos em sua obra, no que se refere ao caráter entoativo, dentre outras considerações, pode ser encarado como uma aplicação do *Sprechgesang* (“canto-fala”) de Schoenberg. O Rumo, por sua vez, foi do particular ao geral: a descoberta da entoação (e não da música propriamente dita) como origem de todas as melodias típicas da música popular se deu como resultado de um estudo sistemático da produção de canções populares dos anos 1920 e 1930.³ A ênfase nessa característica, em suas

canções, apenas a exacerbava, tornando-a explícita. Já Itamar Assumpção, como se disse, parece ter chegado ao “canto falado” sem conceituá-lo dentro de um quadro teórico mais amplo, sem que isso signifique - interessado como estava em produzir uma música nova, que correspondesse a seu próprio tempo - que o resultado alcançado por seus trabalhos não tenha passado por um árduo trabalho de reflexão. Intuitiva, talvez, mas não por isso menos trabalhosa.

Se não se pode apontar um percurso simples entre a necessidade de renovação e o procedimento comum adotado, já que os diversos músicos a este chegaram por caminhos diversos, podemos ao menos especular a respeito do efeito causado no ouvinte de música popular pelo uso desse recurso, sondando possíveis implicações estéticas que, talvez, nos deem ao menos uma hipótese plausível que explique a coincidência e, quiçá, nos forneça alguns elementos para que se pense a música popular brasileira contemporânea.

Para isso, será de especial valia nos utilizarmos das reflexões a respeito da canção levadas a cabo por Luiz Tatit. Às pesquisas realizadas para a produção da obra do grupo Rumo, o músico deu prosseguimento na área acadêmica, tornando-se um dos maiores estudiosos da canção brasileira, desenvolvendo, especialmente na área da semiótica, uma ampla teorização a respeito. Na base de sua concepção, a mesma constatação que animou os trabalhos do grupo: o profundo vínculo da canção popular com a fala cotidiana; a compreensão dessa manifestação cultural não exatamente como música, nem exatamente como poesia ou texto, mas como uma espécie de intersecção entre essas áreas, que deveria ser analisada de acordo com padrões próprios, e não emprestados daquelas.

Para ele, a *naturalidade*, um dos valores essenciais da canção, está ancorada no caráter entoativo da melodia, que se manifestaria, sobretudo, através de dois aspectos: os *dêiticos* no texto, que, indicando a situação enunciativa do compositor ou cantor, presentificariam o tempo e o espaço da voz que canta⁴; e os *tonemas* na melodia, que, conforme finalizam as frases entoativas (descendendo, ascendendo ou permanecendo na mesma frequência), definiriam o ponto nevrálgico de sua significação.⁵ A todo esse “processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto”⁶ o autor chama de *figurativização*. Conforme se pode notar, o que a Vanguarda Paulista fez foi exacerbar essa característica, e não inventá-la, já que ela estaria presente em toda canção popular (sendo em boa parte responsável, inclusive, segundo Tatit, pelo próprio êxito da mesma⁷). Mas antes de analisar possíveis implicações estéticas desse empreendimento, para que se tenha uma compreensão mais idônea do quadro teórico construído por Tatit, convém apresentar brevemente os outros dois processos que, segundo ele, somados à figurativização, no campo sonoro de uma mesma canção, seriam os responsáveis pelo “projeto de dicção geral do cancionista”⁸: a *tematização* e a *passionalização*.

Embora tenham efeitos opostos, a passionalização e a tematização, assim como a figurativização, agem tanto sobre o texto quanto sobre a melodia, criando uma correspondência satisfatória entre os mesmos. No caso da *tematização*, teríamos, no campo da melodia, uma ênfase na produção de motivos rítmico-melódicos reincidentes, encadeados de forma a destacar a regularidade da pulsação, priorizando as interrupções da sonoridade propiciadas pelas consoantes, causando “uma redução da permanência vocálica, efeito produzido pela disseminação ágil dos acentos, e [...] uma valorização das células rítmicas como portadoras de pulsação e estímulos somáticos”.⁹ Com relação ao texto, a tematização também prioriza as reiteraões, mas agora no campo sêmico, qualificando “o /ser/ de um *actante*, dotando-o de aptidões que se desenvolvem em *performances* (/fazer/) geralmente pragmáticas [...] como se a concretização do motivo melódico representasse a manifestação do autor ou da figura discursiva”.¹⁰ Desse modo, as letras, procurando espelhar as reincidências melódicas, acabam servindo, normalmente, à exaltação, à enumeração das ações de alguém ou à própria construção de um tema homogêneo.¹¹

Já na *passionalização*, no campo da melodia, haveria uma ampliação da tessitura e das durações, valorizando-se a permanência nas vogais e, conseqüentemente, as oscilações de altura. Desse modo, teríamos “a desaceleração rítmica e o abrandamento da pulsação substituindo os efeitos somáticos por efeitos psíquicos geralmente ligados a conteúdos afetivos”.¹² No campo do texto, prevalece a “tensividade decorrente das disjunções e conjunções dos actantes”.¹³ Desse modo, procurando espelhar as tensões melódicas decorrentes da ampliação da frequência e da duração, as letras, normalmente, acabam configurando um “estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc.”¹⁴, muitas vezes ligado ao tema da união ou separação amorosa.

A “dicção” do cancionista viria, então, da interação entre esses três processos, em um mesmo campo sonoro. Normalmente, eles aparecem de maneira simultânea, e, em cada canção, um costuma predominar sobre os outros. Nos casos da tematização e da passionalização, isso é até conveniente, já que, estando em relação de oposição um com o outro, o contraste propicia uma ênfase àquele aspecto que se quer destacar. No caso da figurativização, no entanto, algo diferente parece estar em jogo. Normalmente ela “é utilizada com equilíbrio e parcimônia, dividindo sua atuação com os recursos musicais de estabilidade melódica”¹⁵, no entanto, quando há uma dominância desse processo sobre os outros (como nos casos que levantamos anteriormente), são os próprios limites da canção que parecem ser questionados. Isso porque há uma tensão permanente entre a fala cotidiana e a canção, que o próprio Luiz Tatit descreveu diversas vezes: se é verdade que aquela serve de base para a criação desta, não é menos verdade que esta nasce como uma maneira de negar aquela. Enquanto a voz que fala é efêmera, se interessando apenas pelo que é dito, dando forma instantânea a um conteúdo abstrato a ser apreendido para em seguida ser descartada; a voz que canta interessa-se pela maneira de dizer, dando periodicidade e sentido próprio às inflexões

caóticas das entoações. Daí mais um elemento para que se entenda a caracterização feita por Tatit do cancionista como um “malabarista”¹⁶: a difícil tarefa de equilibrar o texto na melodia e a melodia no texto, sim, mas também o processo, diremos, dialético, de produzir a fala no canto, na medida em que necessariamente deve sintetizar os opostos da voz que fala e da voz que canta:

Mantendo aspectos do modo de produção oral, com seus efeitos de naturalidade e presentificação enunciativa, e assimilando, simultaneamente, as formas de conservação sonora da linguagem musical, a canção desempenha um papel cultural privilegiado na medida em que promove continuamente a perenização do instante enunciativo. Ela necessita das duas instâncias de apreensão para construir o seu sentido.¹⁷

O desprezo total da fala cotidiana na elaboração de uma melodia implicaria a perda da “credibilidade enunciativa”, o que, se pode resultar numa obra musical de interesse, talvez a afaste do campo específico da música popular e seu peculiar poder de comunicação, dependente justamente dessa “naturalidade e presentificação enunciativa”, ao menos de acordo com Tatit: “Não há canção sem impressão enunciativa, sem a sensação de que o que está sendo dito está sendo dito de maneira envolvida”.¹⁸ O extremo oposto, o abandono do tratamento musical, traria “o risco de desaparecer como qualquer fala cotidiana que jamais sobrevive à comunicação de conteúdos abstratos”.¹⁹ Desse modo,

ao deixar-se aproximar da voz que fala, do modo de produção da linguagem oral, o artista retoma em parte o caráter provisório da fala com o único intuito de negá-lo e, no mesmo ato, reafirmar sua capacidade de reconstruir durações. Criar na tangente da fala é um risco constante que valoriza a perenidade de cada composição.²⁰

Se a afirmação de Tatit vale para toda e qualquer canção, a audição dos primeiros discos da Vanguarda Paulista nos permite afirmar que Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e o grupo Rumo assumiram, nesse trabalho de equilíbrio entre a fala cotidiana e o tratamento musical, riscos muito maiores do que até então nossos cancionistas estavam dispostos. Nessa produção, o gesto entoativo não aparece camuflado nos tonemas: salta para o primeiro plano. Embora não abandonem, evidentemente, o tratamento musical, responsável por “perenizar (atribuir uma duração) o que parecia quase incorpóreo”, eles deixaram transparecer, em grande escala, os ruídos da fala na superfície da manifestação musical, assumindo “o risco de ver a sonoridade se dissipando na clareza do texto linguístico”.²¹ O fato de vários músicos terem chegado, em um mesmo período, à conclusão de que valia à pena correr esse risco, nos faz constatar que, por mais que chegassem a ele por diferentes vias, havia um atrativo enorme nesse ponto de chegada. Se é verdade que “[...] ao controlar a velocidade da voz que fala, atribuindo-lhe uma duração no interior da voz que canta, o cancionista revela [...] a exata intersecção entre língua e música: a condição ideal para o efeito de verdade da obra”²², teremos razões para crer que, naquele momento, a balança dessa “verdade” pendia para o lado da voz que fala. Ou mais precisamente: se na citação de Tatit a “verdade” se relaciona, antes de tudo, a uma espécie de poder de persuasão do ouvinte, levando-o a compartilhar a

experiência que o cancionista procura resgatar através da canção, os músicos da Vanguarda Paulista, sem perder de vista essa dimensão, mas julgando estar atualizando uma tradição que foi capaz, neste país, de mobilizar uma inteligência estética que ia muito além da música popular em si²³, pretendiam, mais do que o “o efeito de verdade” no ouvinte, a construção de uma *obra de arte como manifestação da verdade*, tratando a música popular no mesmo patamar das artes ditas “eruditas” (ainda que reconhecendo-lhe especificidades).

Qual seria o papel da entoação nesse contexto? Para pensar isso, temos primeiramente que considerar o efeito específico que esse recurso, em meio à canção, pode causar no ouvinte. Recorremos mais uma vez a Tatit:

A entoação despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito de magia. Nivela sua relação com o ouvinte. As tensões melódicas fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre. A amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos reforçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte.²⁴

Mesmo que tenham proposto inovações nessa área, a amplificação da voz e sua combinação com os demais instrumentos não foi evidentemente abandonada por esses artistas. No que se refere ao uso da voz, que é o que ora nos interessa, a opção pela entoação levava a um “rompimento do efeito de magia”. Trazendo para o primeiro plano o *hic et nunc* da execução vocal, os artistas, em princípio, se demonstrariam em sua fragilidade, nivelando-se com o ouvinte, assumindo os riscos do rompimento do encanto que, segundo Tatit, seria *necessário* para o convencimento do mesmo.

Ainda que se considere que aqueles músicos, através de outros meios – que devem ser estudados caso a caso – procuraram restabelecer ao menos certo grau desse “efeito de magia”, é inegável que, com relação ao procedimento entoativo comum, o rompimento do encanto pareceu necessário a uma música que se propunha crítica e exigia o mesmo de seus ouvintes. A ligação entre a exacerbação da fala na canção e a busca da verdade é explícita: o ouvinte é obrigado a encarar o artista e o que está sendo dito de frente, sem se deixar levar pelos encantos da melodia. É como se o processo de *desaturação da arte* chegasse, finalmente, à consciência da música popular. Não sem algumas nuances e contradições inerentes à incorporação dessa ideia ao âmbito da canção.

A tese de desaturação da arte foi desenvolvida por Walter Benjamin na década de 1930, sobretudo em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no qual procura expor, como sugere o título, o conceito de obra de arte de uma perspectiva histórica, procurando analisar o impacto da reprodutibilidade técnica e das condições que a engendraram para a produção artística e a recepção estética. Em termos marxistas, tratar-se-ia de identificar, na superestrutura, os efeitos culturais que, tornando-se visíveis naquele período, corresponderiam às mudanças na infraestrutura

socioeconômica.²⁵

A chave para entender como isso se deu estaria no exame dos efeitos da reprodução técnica, que teria atingido “tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio para os procedimentos artísticos”.²⁶ Um dos principais efeitos desse processo seria, justamente, a destruição da aura, definida por Benjamin como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”²⁷ ou, nas palavras de José Guilherme Merquior, o “‘halo’ encarnado na distância do conjunto de associações percorrido pela mente em face da estátua do museu”, que conferia um sabor misterioso à contemplação da obra de arte, reportando “o espírito a uma longa trama de associações históricas e culturais”, que proporcionaria ao espectador um “mergulho inconsciente na sua herança cultural”.²⁸ A reproduzibilidade aniquilaria esse “halo” ao enfraquecer a esfera de “autenticidade”, o “aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”,²⁹ abalando, assim, “primeiro, o fundamento sagrado ou teológico da arte e da experiência estética; segundo, o enraizamento da obra de arte na tradição”³⁰ na medida em que a unicidade da obra de arte, ou sua aura, seria idêntica à sua inserção no contexto da tradição.³¹

Benjamin desenvolve seu raciocínio apresentando uma oposição entre dois pólos que estariam inscritos em toda obra de arte: o *valor de culto* e o *valor de exposição*. Desde seus primórdios, com a criação de imagens a serviço da magia, teria prevalecido, nas sociedades tradicionais, o valor de culto de suas obras de arte, ficando seu valor de exposição em uma posição secundária. Ao longo do tempo, essa função de culto vai se enfraquecendo, acompanhando a secularização da sociedade. Contudo, mesmo que tornadas profanas a partir do Renascimento, as obras que se submetiam ao culto à beleza continuavam presas ao valor de culto, portanto à aura, que sempre remete a alguma transcendência. Daí que mesmo a autonomização da arte na sociedade burguesa, estando presa à “postura contemplativa e absorta dos indivíduos perante as obras de arte”, apenas substituiriam o valor de culto pela “autenticidade” da obra, secularizando o ritual e permanecendo, assim, como “um momento deste vasto período anterior ao advento da reproduzibilidade técnica das obras”.³² É só a partir desta que se processaria a verdadeira divisão da história da arte entre o período da aura e o da reproduzibilidade técnica, quando o valor de exposição ganharia preponderância absoluta sobre o valor de culto. A ponto de Benjamin considerar a hipótese de que, no futuro, esse quadro pudesse nos levar a considerar a função propriamente “artística” da obra como secundária.³³

Não se trata, aqui, de verificar o cumprimento ou não dessa previsão, mas sim de nos apropriarmos de uma das dimensões mais relevantes do texto de Benjamin: o caráter histórico da recepção estética, o modo como as mudanças nesse meio alteram nossa percepção; para então, entrecruzá-los com alguns dos fundamentos teóricos produzidos

a respeito da canção conforme vimos trabalhando no texto, extraindo algumas possibilidades para uma compreensão do estatuto da música popular e, dentro desse, o lugar que procura ocupar a Vanguarda Paulista.

Em princípio, parece haver uma contradição entre a potencialidade cultural revolucionária da reprodução em série detectada por Benjamin (que tinha em foco, sobretudo, o cinema) e a música popular tal qual se desenvolveu em solo brasileiro. Isso porque a “autenticidade” que se dissipava com a aura parece não só sobreviver, como constituir o próprio cerne da enunciação cancional, na medida em que o “aqui e agora” desvalorizado pela reprodução é justamente o fator responsável pelo que Tatit chamou de “‘realidade’ enunciativa”, efeito cuja presença, “com maior ou menor intensidade, em toda e qualquer canção popular, garante a essa linguagem um grau extraordinário de aproximação às práticas ‘naturais’”.³⁴ Seria um erro, no entanto, considerar que o processo de desaturatização da arte não tivesse chegado à música popular.³⁵ Benjamin observa que o “aqui e agora” é inevitavelmente desvalorizado, “mesmo que essas novas circunstâncias deixem intato o conteúdo da obra de arte”.³⁶ Podemos mesmo afirmar que Tatit o atesta, ao grafar os termos *realidade* e *naturais* entre aspas, cuidado necessário numa realidade midiaticizada, já desprovida do “autêntico”. Disso se poderia concluir que a música popular tenha tentado reproduzir o antigo dentro de uma nova realidade, na qual sua postura conservadora a caracterizaria como regressiva. Ou seja, teríamos aqui um caso análogo ao que observara Benjamin nos estágios iniciais da técnica de construção em ferro no início do século XX, situação em que se confrontariam “as potencialidades das descobertas técnicas com os momentos transfiguradores de sua recepção inicial, os quais neutralizam seus potenciais transformadores, colocando-a forçosamente a serviço da conservação da ordem social estabelecida”.³⁷ Com relação ao cinema, era o que Benjamin observava no uso que o fascismo fazia desse meio: uma maneira de iludir as massas, a criação de uma falsa aparência, desvinculada da verdade. Em contrapartida, o potencial emancipatório estaria demonstrado nos filmes soviéticos daquele período, que estariam cientes da necessidade de reformulação dos conteúdos diante das novas formas de recepção.

Discordando de Benjamin com relação a esse possível potencial emancipatório que estaria presente nas novas tecnologias, Adorno irá abordar a questão, justamente, pelo viés da música popular, no ensaio “Sobre *jazz*”, de 1936. Não iremos tratar aqui do debate entre esses filósofos, nem entrar em detalhes sobre a crítica feita por Adorno à música popular daquela primeira metade do século.³⁸ Por ora, basta constatar que, em princípio, se admitirmos que a canção deve necessariamente exercer certo efeito de “magia” ou “encanto” sobre o ouvinte, como disse Tatit em citação anterior, ela estaria, em se adotando a tese da “desaturatização” de Benjamin, pendendo mais para o lado fascista que para o comunista, na medida em que não a incorporaria a seu material. Ou seja, mantendo “intato o conteúdo da obra de arte”³⁹, a canção continuaria a valorizar o “aqui e agora”, ignorando a falsidade de tal procedimento, na condição contemporânea. Essa organização interna da canção, misturada a elementos de ordem social –

notadamente, o controle de sua produção por instâncias governamentais e mercadológicas que atuariam num sentido conservador – poderia fazer com que pudéssemos considerar que a música popular exerceria, em meio à nova realidade, um papel regressivo. Mas diversas ponderações podem ser feitas sobre esse raciocínio. Apontemos brevemente duas delas.

Em primeiro lugar, é preciso evitar um olhar demasiadamente unificador e totalizante, que desconsidere a complexidade envolvida na cultura popular, e acabe considerando o papel da música popular contemporânea como exclusivamente manipulador, e o do ouvinte, como exclusivamente passivo. Ainda que não se possa negar a desproporcionalidade de forças entre os polos de produção e de recepção dos produtos culturais, não se pode descartar a dialeticidade da relação entre ambos.⁴⁰ Sobretudo no Brasil, onde, de acordo com Henry Burnett, teria surgido “um estilo musical popular que escapou ao complexo quadro da teoria estética adorniana e que precisa ser estudado sob um foco distinto, que privilegie sua história ímpar e seus resultados díspares”.⁴¹ É analisando essa história que Antônio Cândido observa que teria ocorrido na música popular um

processo [...] de "generalização" e "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. [...], a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea [...].⁴²

Dessa maneira,

[...] a canção popular, como fruto acabado de nossa tradição, contém os elementos de um estilo musical singular, determinado por essa mencionada quebra de barreiras que nada tem a ver com uma distinção entre alta e baixa cultura, antes indica a implosão dessa polarização, resultando na geração de um estilo delimitado em que estão imiscuídos aqueles dois domínios considerados inconciliáveis sob a óptica de Adorno, a arte “superior” (erudita) e a “inferior” (popular).⁴³

Ainda que se considere esse processo como um caso clássico de construção de uma “ideologia brasileira”, responsável por forjar uma falsa identidade nacional, baseada na ideia de “mestiçagem”, de modo a camuflar a indecente desigualdade social e racial, duas constatações se impõem. A primeira, a de que, ainda que tenha muito de “mitológica”, a mestiçagem como base da história oficial da relação entre as raças não poderia se efetivar, mesmo que apenas enquanto discurso, sem ao menos alguma base no desenvolvimento histórico efetivo. E não se pode ficar indiferente ao fato de que a escolha deste elemento como base para a construção (mesmo que falsa) da identidade nacional se dava na mesma década em que o nazismo chegava ao poder na Alemanha.

Em segundo lugar, é absolutamente relevante, para nosso estudo, o fato de que um dos principais ingredientes para a construção dessa identidade tenha sido, justamente, a música popular, inegavelmente repleta de intercâmbios entre elite e povo. Pode-se questionar a generalização do processo ocorrido nessa área específica para definir o conjunto da sociedade como um todo, mas dificilmente o processo em si.⁴⁴

Voltando às ponderações sobre o possível papel regressivo da canção popular em meio à era da reprodutibilidade técnica: se admitimos a divisão entre música popular e música erudita – ainda que a fronteira entre ambas pareça cada vez mais diluída (sobretudo nesse país) – somos levados a admitir que, em princípio, o pleno acabamento formal é uma missão que se impõe à primeira, não à segunda. Reformulando: se admitirmos que a invenção, na música, dos campos *popular* e *erudito* se deu em meio ao século XVIII⁴⁵, temos que, a partir de então, é no campo erudito que se dá o desenvolvimento característico da arte burguesa, desembocando na *arte pela arte*, que, em busca de autonomia, a fez questionar constantemente sua própria forma, levando a sucessivas quebras dos limites desta, até chegar a essa espécie de dissolução e consequente crise no século XX. O campo popular, no entanto, até por definição, permaneceria “rude”, ligado à vida cotidiana, ao compartilhamento de alegrias e angústias, demasiadamente ligadas à experiência, diremos, “sentimental”, para que se possa pensá-la longe dela, de maneira puramente estética. Sem negar as profundas mudanças que esse meio sofre com o advento da indústria cultural, se é verdade que “onde houve língua e vida comunitária, houve canção, enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto”⁴⁶, talvez se deva pensar a música popular menos segundo os critérios da “arte elevada” do que observar, na própria condição de “arte interessada”, um poder específico dessa manifestação, que, impregnada e impregnando os mais diversos aspectos da vida social, talvez sirva como nenhuma outra para que se sinta o espírito de uma época, nos seus mais variados matizes. Os usos da música popular serão tão múltiplos quanto forem as maneiras de compô-la e de escutá-la. É evidente, então, que uma sociedade alienada refletirá essa condição em suas canções. Mas, enquanto houver pessoas descontentes com essa condição, seu lamento, por mais baixo que seja, será também audível através de canções. Seria um erro, dessa forma, condenar a forma-canção em si, por seu suposto estatuto estético inferior, posto que trabalhar a forma em si mesma não seria sua prioridade, mas sim a busca daquela “singular convivência entre o corpo vivo e o corpo imortal”, de que nos fala Tatit.⁴⁷

Parece claro hoje, no entanto, que, sem perder essa dimensão fundamental, boa parte do cancionário – em toda parte, talvez, mas especialmente no Brasil – caminhou no sentido de um refinamento dessa forma de expressão. Não se pode negar a atual assunção da canção popular como gênero artístico. Mas seria ainda um erro simplesmente transportá-la para dentro do desenvolvimento contemporâneo específico das artes eruditas, ou reduzir esse processo à simples aplicação retardatária de recursos da música erudita à música popular. Ainda que isso aconteça, o resultado não será uma repetição daquele anteriormente obtido, já que aplicado a um novo contexto, estético e

histórico. Como talvez tenha sido o caso do jazz: se é verdade que, em sua evolução do *traditional* ao *free*, esse estilo musical teria repetido, a seu modo, o percurso evolutivo da música tonal europeia⁴⁸, não é menos verdade que seria temerário aplicar os critérios de análise da tradição ocidental para uma música que, ainda que influenciada por essa tradição, criou critérios próprios, baseados, entre outros aspectos, na influência africana em meio a um contexto de forte segregação racial. Conforme argumenta Theodore Gracyc, um erro básico advindo daí seria a ênfase praticamente exclusiva no processo de composição, da elaboração racional da partitura e a consequente valorização de temas e melodias apenas na medida de seu desenvolvimento e relação. Noções quase irrelevantes para que se possa apreciar o jazz, calcado mais na interpretação, usando eventualmente de “standards”, mas apenas como pretexto para performances, que são mais importantes. Isso não significaria que a escuta de jazz não exigiria um aprendizado: apenas que este deveria ser diferente daquele da tradição “séria” ocidental.⁴⁹

Acreditamos que boa parte das observações do filósofo norte-americano sobre o jazz possam também ser aplicadas ao caso brasileiro, mas é claro que levando em conta as especificidades de nossa tradição, diferente daquela. De maneira um tanto genérica (assumindo os riscos de simplificação excessiva de qualquer afirmação nesse estilo), talvez se possa dizer que, por aqui, a aplicação de procedimentos eruditos à canção, quando ocorre, tem um caráter secundário; já que o foco do projeto de refinamento da música popular, ao menos em certa linha do que se fez no Brasil, parece ter recaído não sobre uma inserção de elementos refinados que não estariam anteriormente presentes, mas sim numa espécie de elevação do próprio simples, prosaico, interessado, amador e – não se pode negar – comercial, dos quais a música popular se constitui, a ponto de levá-la à categoria de arte.⁵⁰

Em comum com o jazz, entretanto, a necessidade de se compreendê-la menos em termos de partitura, e mais, talvez, em termos de performance, se por essa palavra entendermos não apenas o caráter “improvisatório” (certamente mais importante no jazz), e sim o conceito no sentido amplo trabalhado por Paul Zumthor, para quem a ideia de performance deveria “ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*”⁵¹, o que traria a necessidade de “uma ultrapassagem (com toda prudência) das disciplinas particulares, tendo em vista uma apreensão mais global do objeto” e, sobretudo, uma quebra do “círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos, e [...] grafocêntricos”.⁵² Em nosso caso, sem essa ultrapassagem e essa quebra, talvez sequer a canção popular pudesse aparecer como objeto de interesse filosófico. De qualquer modo, em toda essa digressão, talvez uma confirmação da lição de Benjamin de que é preciso perceber a historicidade do conceito de arte e de sua recepção, tomando-se o cuidado de não aplicar fórmulas antigas a realidades novas, por mais difícil que isto seja, estando em meio ao processo.

É justamente essa necessidade de pensar a música através de novos parâmetros que anima José Miguel Wisnik em seu “O som e o sentido”.⁵³ Escrevendo no final do século

XX⁵⁴, o autor vê na abordagem tradicional das “histórias da música” um vício, digamos, etnocêntrico: ao considerarem a música como fenômeno tipicamente ocidental e resumirem sua descrição à evolução do sistema tonal europeu, essas histórias, afastando o modal da tradição e colocando em suspensão a música atual, acabariam se demonstrando incapazes de articular o passado com o presente. Constatando a dificuldade em se classificar a própria música ocidental atual nos parâmetros tradicionalmente desenvolvidos pelo Ocidente para se interpretar a música, o autor propõe “repensar os fundamentos da história dos sons [...]. Ela exige que o pensamento, ele mesmo, se veja investido de uma propriedade musical: a polifonia e a possibilidade de aproximar linguagens aparentemente distantes e incompatíveis”.⁵⁵ Um dos indícios que levariam a essa exigência seria justamente a atual indefinição de fronteiras precisas entre o erudito e o popular. Diante do “fim do grande arco evolutivo da música ocidental tradicional”⁵⁶ — que teria privilegiado a melodia em detrimento do pulso — o autor levanta a hipótese de estarmos vivendo em meio a um grande deslocamento de parâmetros, que devolveria ao pulso uma atuação decisiva. As músicas populares, dentre outras, estariam nos dando sinais nesta direção. E, nesse quadro, o possível (não necessário) papel da canção não seria pequeno: fazer, “em momentos privilegiados, a ponte entre a vanguarda e os meios de massa”.⁵⁷ Não se trata aqui, evidentemente, de avaliar a justeza dessa última afirmação, basta-nos constatar que ela aparece, na escrita de um renomado intelectual (e músico) brasileiro, como um dado, não como uma hipótese.

Difícilmente não se reconhecerá como um desses “momentos privilegiados” o movimento tropicalista. A ponto de ser possível considerá-lo como uma das primeiras manifestações culturais pós-modernistas no mundo, antes mesmo da Europa⁵⁸ (qualquer que seja o julgamento que se faça a respeito do pós-modernismo). Os músicos da Vanguarda Paulista, certamente, não esperavam menos de seus próprios trabalhos, e a constante reivindicação feita por eles da herança tropicalista parece dar mostra disso. O momento deles não é, no entanto, privilegiado. O poder opressor do Estado e das grandes gravadoras tendo se imposto, a sobrevivência dos artistas da Vanguarda Paulista só se dará mediante um esforço notável; no aspecto econômico, é claro, tendo que batalhar na condição de “independentes” em um meio cujos espaços são exíguos, por mais que existam; mas, não menos importante, no aspecto estético, a partir da exigência interna de criação de uma obra de arte como manifestação da verdade, em um meio inegavelmente ligado ao mercado: característica que, se por um lado talvez favoreça um olhar mais consciente da condição contemporânea e suas possibilidades de performance, ao mesmo tempo, e de maneira mais opressora, tende a esvaziar a produção artística de qualquer característica não mercadológica, remetendo-a à repetição fácil e não reflexiva. De acordo com Wisnik, nosso tempo seria caracterizado por uma confusão entre o hiperevolutivo e o hiper-repetitivo numa espécie de circularidade. Nesse meio, o “móvel subjacente da linguagem criativa, se há algum, passa a ser a própria enunciação tendencial da diferença em meio à repetição”.⁵⁹ A música popular, sob esse ponto de vista, talvez ocupe um lugar privilegiado para tratar desse tempo, dada sua ligação basal com o repetitivo, sobretudo a partir da era da

reprodutibilidade. Mas isso, é claro, enquanto mantiver sua capacidade de enunciar a diferença, sem se deixar levar pelo rodado mercadológico que tudo atrai para seu centro. A adoção da entoação pelos compositores de São Paulo, parece-nos, cumpria a função de manter viva essa capacidade, num tempo em que a canção parecia estar em vias de perdê-la.

A aproximação desse procedimento e seu lugar no mundo cancional com o conceito de desaturação nos parece bastante enriquecedor para a compreensão desse fenômeno musical específico. A exacerbação da entoação, em meio à canção, tem o efeito de desaturar o artista, conforme vimos, quebrando o efeito “hipnótico” da melodia, chamando a atenção para o “aqui e agora” da execução musical. Isso não manteria uma característica típica da aura? Na verdade não, pois, o “aqui e agora” da entoação em meio à canção popular urbana, ao menos naquele momento, inclui o ouvinte, força-o a sair da completa passividade. Ao evitar que o ouvinte se deixe levar pelos encantos da melodia, a entoação cumpriria um papel análogo ao de alguns procedimentos típicos do cinema moderno (a partir de meados dos anos 1940), quando este, quebrando as regras do cinema clássico, adota o “tempo morto”, ou deixa os personagens “fugirem” do enquadramento, obrigando o espectador a lembrar que está assistindo a um filme, em lugar de encarnar alienadamente na pele do “mocinho”. Tais recursos procuravam recuperar – ao menos em parte – o potencial que Benjamin acreditava encontrar nas próprias sequências de imagens do cinema, mas que vinham sendo neutralizados pelo monopólio do padrão norte-americano. Na Vanguarda Paulista, a entoação (bem como alguns outros procedimentos, conforme o caso) exerce semelhante “efeito de choque”, que, mesmo em meio à distração, força o ouvinte a uma escuta ativa.

Malgrado as inúmeras diferenças, a comparação com o filme não é descabida, se lembrarmos especialmente de alguns aspectos do ensaio de Benjamin supramencionado. Se, no âmbito artístico, a música popular goza hoje de um prestígio apenas comparável ao do cinema, não se pode menosprezar a especial adequação de ambos à era da cultura de massa. É nesta que, de acordo com Benjamin, “ao *recolhimento*, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a *distração*, como variedade do comportamento social”.⁶⁰ Para o filósofo, a recepção pela distração se impunha como uma das mais notáveis transformações das estruturas perceptivas na era da reprodutibilidade. Acontecia, naquele momento, em especial no cinema; mas não era exatamente uma novidade; tratava-se de um exemplo contemporâneo de um modo de recepção coletiva da arte, que teria na arquitetura seu protótipo. Esta, ao contrário de outras manifestações artísticas, acompanharia o homem desde a pré-história, e provavelmente continuaria acompanhando, dada a necessidade permanente do ser humano de morar. Antes da contemplação, a recepção da arquitetura se daria pelo uso, de modo que, em grande parte, o hábito determinaria a própria recepção ótica.⁶¹ Ora, se Luiz Tatit estiver certo com relação à fala como origem da canção, a aproximação é evidente: também nela, o hábito seria anterior a qualquer possibilidade de contemplação,

dada a necessidade permanente do ser humano de falar. Daí o fato de a maioria dos cancionistas não possuírem nenhuma formação em música ou literatura: já a possuem pela própria atividade cotidiana da fala, único requisito necessário para a recepção e mesmo para a produção de canções. Os tonemas, dêiticos, reiteraões e tantos outros recursos da composição de canções já estão presentes no colóquio. A recepção “distraída” da canção se garante já ontologicamente.

É claro que nesse predomínio da distração se poderá ver – numa perspectiva, diremos, adorniana – o ocaso da experiência artística propriamente dita, pura regressão. Não faltarão exemplos concretos para que se defenda essa perspectiva. No entanto, se pudermos adotar uma perspectiva mais próxima de Benjamin⁶² - ao menos no que diz respeito a encarar, antes de uma avaliação sobre uma suposta regressão ou evolução, a própria mudança da estrutura perceptiva ao longo do tempo – teremos então elementos para encarar seriamente a música popular. E, nesse sentido, valeria aplicar a esse meio a colocação proposta por Benjamin (nem que seja para negar-lhe mais tarde a pertinência, para esse âmbito):

Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas.⁶³

Claro está que, naquele final de século XX, “mobilizar as massas” parecia uma possibilidade um tanto ultrapassada, e não apenas para a canção. Mas não a questão a respeito de nossas possibilidades de recepção através da distração. Nesse ponto, talvez se possa mais uma vez aproximar o desenvolvimento do cinema com o da música popular. Se o potencial emancipatório detectado por Benjamin no cinema sucumbiu diante do massacrante predomínio do estilo hollywoodiano, será difícil negar que ele sobrevive, ainda, em uma parcela disso que normalmente conhecemos como filmes “de arte” ou “de autor” (mesmo que em moldes estéticos bastante diferentes daqueles que o filósofo julgava cumprirem esse papel). Uma analogia com a canção é possível, pensando-se na distinção feita por José Miguel Wisnik, com relação à música popular brasileira contemporânea, entre os modos “industrial” e “artesanal” de se produzi-la:

Continua em vigor na música comercial-popular brasileira a convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes dentro dela: o *industrial*, que se agigantou nos chamados anos 70, com o crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rádio e TV, e o *artesanal*, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, em que a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente.⁶⁴

A Vanguarda Paulista procurou manter viva essa tradição artesanal. Aos berros, diante de sua aparente iminente destruição.⁶⁵

* Ivan de Bruyn Ferraz é mestrando em filosofia pela UNIFESP.

¹ Para uma discussão mais aprofundada a respeito de ambos os aspectos, ver FENERICK, J. A. *Façonhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979 – 2000)*. São Paulo: Annablume, 2007, pp. 17-31.

² À revista *Veja* de 15/12/1982, o músico deu a seguinte declaração: “Na época eu ouvia as músicas de Caetano e Gil e ficava me perguntando: se eles faziam inovações na letra e no arranjo, por que não faziam na música também? Por que não alteravam os compassos, por exemplo? E aí fiquei achando que ousar na estrutura da música seria o próximo passo na evolução da música popular brasileira”. (apud GUIMARÃES, A. C. M. *A “nova música” popular de São Paulo*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Campinas: UNICAMP, 1985, p. 87).

³ “[...], período em que a canção popular havia atingido a maioria e já apresentava as características das obras modernas. Esperávamos encontrar nesse repertório, digamos, mais puro, procedimentos essenciais de composição que talvez estivessem menos explícitos na música contemporânea” (TATIT, L. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 27).

⁴ “Ao ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos, etc., temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução” (Idem. *Musitando a semiótica: ensaios*. São Paulo, Annablume, 1997, p. 103).

⁵ “Com apenas três possibilidades físicas de realização [...], os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade [...], ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda a sorte” (Idem. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002, pp. 21-22).

⁶ Ibidem, p. 21.

⁷ “O encontro da estabilidade (gramatical) linguística com a instabilidade (musical) entoativa, [...], incita de imediato nossa vasta experiência com a linguagem oral provocando um efeito inevitável de ‘realidade’ enunciativa [...]. A presença deste efeito, com maior ou menor intensidade, em toda e qualquer canção popular, garante a essa linguagem um grau extraordinário de aproximação às práticas ‘naturais’. A própria credibilidade enunciativa implicada nas execuções vocais depende do êxito da apreensão simultânea do modo de produção da linguagem oral em seu interior” (Idem. *Musitando a semiótica: ensaios*. Op. cit., p. 88)

⁸ Idem. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Op. cit., p.24.

⁹ Ibidem, p. 119.

¹⁰ Ibidem, p. 121

¹¹ Ibidem, p. 102.

¹² Ibidem, p. 119.

¹³ Ibidem, p. 121.

¹⁴ Ibidem, p. 103.

¹⁵ Idem. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Op. cit., p. 21.

¹⁶ Ibidem, p. 9.

¹⁷ Idem. *Musitando a semiótica: ensaios*. Op. cit., p. 89.

¹⁸ Ibidem, p. 89.

¹⁹ Idem. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. Op. cit., p. 402.

²⁰ Idem. *Musitando a semiótica: ensaios*. Op. cit., p. 98.

²¹ Ibidem, pp. 92-93. Tomamos aqui a liberdade de aplicar ao caso específico da Vanguarda Paulista uma afirmação que Tatit faz genericamente sobre a possibilidade de uma canção seguir esse caminho.

²² Ibidem, p. 93.

²³ A afirmação foi feita por Marcos Napolitano (em *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007, p. 7), ao comentar a consagração da MPB nos anos 1960, época que cristalizou a “linha evolutiva” que, como vimos, os músicos de São Paulo pretendiam levar à frente. A citação procura realçar o fato de que o empreendimento daqueles músicos só poderia ser autorizado e possibilitado num país em que, como notou Henry Burnett (em PAIVA, R. [org.], *Filosofemas: Ética, arte, existência*. São Paulo: Unifesp, 2010, p. 188), considera-se que *música popular é música séria* (ou ao menos, boa parte dela).

²⁴ TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Op. cit., pp. 13-14.

²⁵ “Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Só hoje podemos indicar de que forma isso se deu” (BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165).

²⁶ Ibidem, p. 167.

²⁷ Ibidem, p. 170.

²⁸ MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 89.

²⁹ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 167.

³⁰ GATTI, L. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Loyola, 2009, pp. 232-233.

³¹ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 167.

³² GATTI, L. Op. cit., p. 233.

³³ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 173.

³⁴ TATIT, L. *Musitando a semiótica: ensaios*. Op. cit., p. 88.

³⁵ Em se adotando essa divisão da história da arte proposta por Benjamin, não há dúvida de que a “moderna tradição” da música popular brasileira foi inventada e consagrada já na era da reprodutibilidade. Conforme constatou Marcos Napolitano (op. cit., pp. 5-6), essa tradição, acompanhando “a própria formação de nossa identidade nacional”, cristalizou-se (ainda que se possa questioná-lo) na tríade Samba, Bossa Nova e MPB. Portanto, o primeiro ponto pelo qual passa essa linha formativa que os músicos da Vanguarda Paulista queriam atualizar é a década de 1930, época em que “o rádio no Brasil se estruturou plenamente” (MORAES, J. G. V. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30*. Tese de doutoramento em História. São Paulo: USP, 1997, p. 51). Os musicólogos Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello chamam o período que vai de 1929 a 1945 de “Época de Ouro”, e citam como algumas das razões para que esse nome pudesse se justificar, justamente, “a chegada ao Brasil do rádio, da

gravação eletromagnética do som e do cinema falado". O principal fator para o destaque desse período seria, segundo os autores, "a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos em uma mesma geração", mas cujos talentos só puderam ser aproveitados em função da "necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião" (SEVERIANO, J.; HOMEM DE MELLO, Z. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 85). Com relação à chegada do Rádio ao Brasil, a primeira transmissão radiofônica oficial teria se dado em 1922 (apud: MORAES, J. G. V. Op. cit., p. 50). Contudo, é certo que, ao menos até o início da década de 1930, esse veículo ainda não havia se profissionalizado completamente.

³⁶ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 168.

³⁷ GATTI, L. Op. cit., p. 247.

³⁸ Para uma análise aprofundada a respeito do primeiro assunto, ver GATTI, L. Op. cit. A respeito do segundo, WITKIN, R. W. *Adorno on popular culture*. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2004.

³⁹ Em termos, evidentemente. "Intato" no sentido de não absorver de maneira consciente a desaturização, mas, ao menos no caso brasileiro, um caso clássico do que Benjamin constatou como transformação do conteúdo interno da arte pela reprodutibilidade técnica. Primeiramente, na virada do século XIX para o XX, "deu-se uma triagem de ordem técnica que deixou de fora toda a sonoridade refratária aos novos recursos." (TATIT, L. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 93) Depois, na década de 1930, tendo o cancionista Sinhô como pioneiro e exemplo a ser imitado, outra triagem, agora de ordem mercadológica: "A partir de então, cabia aos compositores abastecer com suas canções boa parte do tempo de emissão das rádios, além de aumentar significativamente a produção no período que antecedia ao carnaval" (Ibidem, p. 97).

⁴⁰ Nesse sentido caminharam diversas revisões dos estudos adornianos, sobretudo na tradição anglo-americana. Sobre esse assunto, ver NEGUS, K. *Popular music in theory: an introduction*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

⁴¹ Embora, em seguida, pondere: "Diga-se, para encerrar: escapou, mas não se livrou". BURNETT, H. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: ensaios de Filosofia e Música*. São Paulo: Unifesp, 2011, p. 223.

⁴² CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abril 1984, p. 36.

⁴³ BURNETT, H. Op. cit., p. 162.

⁴⁴ Para um aprofundamento sobre o processo de "invenção" do samba carioca como símbolo da identidade nacional, em meio ao processo de construção da mesma, após a Revolução de 1930, ver VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. Se o autor discorda da afirmação de Cândido citada acima, é no que se refere ao sentido exclusivamente ascendente da generalização da música popular, vendo antes disso um intercâmbio entre classes, raças e mesmo nações na constituição da mesma, e não só durante e após a década de 1930.

⁴⁵ Tese defendida por Matthew Gelbart em *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. New York: Cambridge University Press, 2007.

⁴⁶ TATIT, L. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. Op. cit., p. 230.

⁴⁷ Idem. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Op. cit. p. 16.

⁴⁸ [...] O jazz cria uma forma toda particular de tonalismo e envereda em poucas décadas por uma progressão que o faz repetir, à sua maneira, do *traditional* ao *free*, o percurso evolutivo da música tonal europeia (o *bebop*, nos anos 40, e o *cool*, nos anos 50, adotam encadeamentos harmônicos mais complexos, "dissonantes", próximos aos da música moderna de concerto; nos anos 60 o *free jazz* entra pelo atonal, pela assimetria e pela ruptura rítmica, pelo uso franco do ruído). WISNIK, J.

M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 215.

⁴⁹ GRACYK, T. A. “Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music”. In: *The Musical Quarterly*, v. 76, n. 4. Oxford: Oxford University: 1992.

⁵⁰ Movimento que encontraria em João Gilberto sua expressão máxima. Nas palavras de Lorenzo Mammi: “Sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do diletante ao limite extremo da rarefação — pois é diletante também aquele que leva o acabamento do produto muito além das exigências do mercado. A perfeição de João Gilberto, nascendo não de um meio, mas de uma intransigência pessoal, carrega objetivamente os estigmas da obsessão. Não pertence à esfera do social, e sim àquela do ético, ou do psicológico. Daí o caráter de vida de santo que emana das anedotas sobre o cantor, como se se refletisse nele a imagem de um equilíbrio inesperadamente alcançado, e ao mesmo tempo se suspeitasse de que este só se deu por milagre, por um esforço místico ou, o que dá quase na mesma, por uma mania” (MAMMI, L. “João Gilberto e o Projeto Utopico da Bossa Nova”. In: *Novos Estudos*, n. 34 (nov. 1992). Cebrap: São Paulo, pp. 63-70. No mesmo ensaio, o autor faz uma brilhante comparação do jazz com a Bossa Nova.

⁵¹ ZUMTHOR, P. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 18.

⁵² Ibidem, p. 12.

⁵³ Op. cit.

⁵⁴ A primeira edição do livro é de 1989.

⁵⁵ Ibidem, pp. 11-12.

⁵⁶ [...] que vem do cantochão à polifonia, passando através do tonalismo e indo se dispersar no atonalismo, no serialismo e na música eletrônica (Ibidem, p. 11).

⁵⁷ Ibidem, p.11.

⁵⁸ Ao menos é essa a hipótese defendida em SOVIK, L. R. *Vaca Profana: teoria pós-moderna e música popular brasileira*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação. São Paulo: USP, 1994.

⁵⁹ WISNIK, J. M. Op. cit., pp. 212-213.

⁶⁰ BENJAMIN, W. Op. cit., p. 191.

⁶¹ Ibidem, p. 193.

⁶² E – ao menos no sentido em que vimos trabalhando no texto – também de Wisnik ou Zumthor.

⁶³ Ibidem, p. 194.

⁶⁴ WISNIK, J. M. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 169.

⁶⁵ O texto de Wisnik é de 1979. Na edição que utilizamos, de 2004, o autor acrescenta um comentário que, dentre outras considerações, faz a seguinte observação: “[...] só quero reconhecer que, de lá pra cá, a adorniana ‘regressão da audição’, que eu refutava, avançou avassaladoramente”. Mas ressalva: “[...] o Brasil permanece, [...], não obstante, como um lugar de intensa e polimorfa criatividade musical”.