

## Música e História

Arnaldo Daraya Contier

Departamento de História — FFLCH/USP

“Quem leciona História do Brasil obedecerá a uma ordem que, certo, não consiste em estudar a guerra do Paraguai antes do ilustre acaso de Pedro Álvares. Quem canta seu subconsciente seguirá a ordem imprevista das comoções, das associações de imagens, dos contactos exteriores. Acontece que o tema às vezes descaminha”

(Mário de Andrade)

Neste texto, procurarei indicar problemas, dúvidas, sem contudo apontar *diretrizes* “seguras” e “verdadeiras”, sob os pontos de vista teórico ou metodológico, ou ainda, em relação à pesquisa documental ou bibliográfica. A partir de alguns trabalhos produzidos por intelectuais ligados às mais diversas áreas do conhecimento — Antropologia, Literatura, Sociologia, História, Semiótica — tentarei traçar alguns *(des)caminhos* sobre possíveis cruzamentos entre Música e História.

### I

Os trabalhos mais significativos sobre questões artísticas e culturais produzidos, durante as décadas de 60 e 70, prendem-se direta ou indiretamente à temática modernista, tendo como personagem “secundária” — a cidade de São Paulo, palco dos acontecimentos vivenciados dramaticamente, a partir de 22, pelos principais de seus *atores*: Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Victor Brecheret, Oswald de Andrade, entre outros.

Alguns analisam o código musical de uma peça executada por Villa-Lobos, durante a Semana de 22 ou os signos da linguagem poética, por exemplo, *Enfibraturas do Ipiranga*, de Mário de Andrade (1). Outros

---

(1) — WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários*; a música em torno da Semana de 22. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

procuram interrelacionar a obra de arte e o seu contexto sócio-histórico, objetivando explicar as condições conjunturais que favoreceram o afloramento do *novo* e a sua inserção nos quadros de transformações do processo histórico, em especial, durante o momento do rápido desenvolvimento urbano (São Paulo e Rio de Janeiro), graças à expansão da economia agro-exportadora, principal elemento impulsionador da ampliação do setor industrial e comercial (2).

Logo, os estudos mais significativos sobre “São Paulo”, denotam em sua preocupação básica um interesse pelas pesquisas voltadas para o modernismo, que paradoxalmente, foi se consolidando durante o processo histórico num amplo projeto cultural que objetivava repensar a “Nação” brasileira como uma *totalidade homogênea* (3).

A partir dessa contradição, estudos sobre Mário de Andrade, a música em torno da Semana de Arte Moderna, a crítica literária durante a década de 30, entre outros, podem ser incorporados numa possível História da Arte do Estado de São Paulo? Ou História da Arte no Brasil conforme herança do nacionalismo aflorado em muitos autores “paulistas” durante as décadas de 30 e 40? Mas, questões presas às concepções sobre o “nacional”, o “regional” e o “popular”, no campo da arte e da cultura, não devem ser redimensionados sob a perspectiva da própria História?

O tema sobre o modernismo tem sido lido pelos críticos literários, historiadores da cultura, sob os mais diversos matizes estético-ideológicos. Durante as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, foram publicados 2.196 trabalhos na imprensa periódica, em geral, visando *recuperar* o “passado” sob a égide do chamado “milagre brasileiro” da “era Medici”, reproduzindo, assim, uma determinada leitura ideológica da obra de arte: “. . . 1972 todavia, foi um momento que pouco se debruçou

---

(2) — BOSI, Alfredo. As Letras na Primeira República. In: III: *O Brasil Republicano. 2. Sociedade e Instituições* (1889-1930). HGCB. São Paulo, DIFEL, 1977. p. 293-319. LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo, Duas Cidades, 1974. DASSIN, Joan. *Poesia e Política em Mário de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

(3) — Dissertações de mestrado e teses de doutoramento defendidas na Universidade de São Paulo durante a década de 70, sobre o movimento modernista: AMARAL, Aracy. *Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil: as artes plásticas na Semana de 22*. Tese de Mestrado. São Paulo, USP, 1970 (mimeografada). ALVES, Maria M. Pereira. *Revista Brasileira de Poesia; contribuição para o estudo do modernismo brasileiro*. Tese de Mestrado. São Paulo, USP 1979. (mimeografada). BOAVENTURA, Maria Eugênia Alves. *A Vanguarda Antropofágica*. Tese de doutoramento. São Paulo, USP 1980. LAFETÁ, João Luiz Machado. *Aspectos da crítica literária no decênio de 30 em São Paulo e no Rio de Janeiro*. Tese de Mestrado. São Paulo, USP, 1973. ROMANELLI Katia Bueno. *Revista Verde: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 1982. (mimeografada).

sobre o presente, para entendê-lo em todas as suas implicações...” (4). A Semana de 22, caracterizada como um índice desencadeador de uma “revolução estética” e, posteriormente, ideológico no período pós-30, denota em sua essência, um resgate do “passado” sob o signo da dupla revolução: artística e social.

A partir dessas considerações, qualquer discussão em torno do modernismo ou da revolução, deve ser iniciada pela crítica da própria idéia de *modernidade* e de *revolução* vivida pelos atores que “presenciaram os acontecimentos” e, posteriormente, transmitida aos seus herdeiros. Sob o ângulo da pesquisa histórica, deve-se questionar o mito em torno da ruptura, do “fantástico” adjetivo “*novos*”, interrelacionando-o a outras instâncias: econômica, social e política.

Logo torna-se imprescindível discutir, em profundidade, esse *acontecimento*, considerado o *fundador* ou *originário* de nossa História Cultural, objetivando constatar que “comemorar, celebrar ou maldizer não é saber” (5).

Roselis O. de Napoli (6) critica a herança nacional-populista mantida pelos intelectuais da década de 70 porém, implicitamente, *recupera* a lição modernista que exalta a experimentação como critério básico para renovar o código da linguagem poética. Apesar de a autora inserir a História em suas análises, na realidade, não consegue criticar as razões históricas que permitiram a construção do discurso modernista e suas possíveis articulações com o mito da Revolução de 30. Por outro lado, não basta desmistificar o discurso produzido, durante a década de 70, como uma falsa consciência das *verdades* estéticas apontadas pelos intelectuais modernistas, mas, por outro, criticar as “falas” desses agentes que *viveram* os chamados acontecimentos revolucionários e indicar as razões históricas do possível “esvaziamento” desses discursos originais. Em síntese, Roselis O. de Napoli critica virulentamente os discursos nacional-populistas produzidos em 1972, mantendo, em contrapartida, o mito em torno de dois paradigmas da cultura paulista ou brasileira: Mário e Oswald de Andrade.

Em uma tendência oposta, há autores preocupados com questões de natureza estética, negando quaisquer possíveis conexões com a História. Para Victor Knoll, por exemplo, a obra de um poeta deve ser analisada como sendo autônoma em face do universo social, como algo “fora da História”: “. . . uma obra quando de arte importa em saber. No produzir da obra dá-se a instalação da verdade. O saber configurado pelo *fazer* e

(4) — NAPOLI, Roseli S. Oliveira de. 1922/72: *A Semana Permanece*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1980. p. 7-8.

(5) — FURET, François. *Ensaíos sobre a Revolução Francesa*. Lisboa, Regra do Jogo, 1978. p. 13.

(6) — NAPOLI, Roseli S. Oliveira de. *Op. cit.*

*mantido* pela obra *esclarece* o existente; assim, pode ser relativo ao psicológico — aos movimentos da interioridade—, ao social, ao religioso, ao político, ao moral. A obra ilumina algum lado da existência — a presença humana se presentifica. Por esta mesma razão, ironicamente, as obras de arte podem *servir* para campos específicos do conhecimento. Sem dúvida, esta recorrência é lícita” (7).

A análise intrínseca de uma obra deve ser o primeiro “momento” para a compreensão do universo polissêmico que envolve o objeto artístico. Entretanto, torna-se imprescindível estabelecer mediações entre o *fato artístico* e o Estado, a Igreja, entre outras instituições de uma formação histórica, cronologicamente determinada, objetivando, detectar as razões das *leituras* em torno do imaginário artístico. Reduzir, por exemplo, obras de Villa-Lobos ou de Ary Barroso à ideologia nacional-populista significa negar a obra de arte como objeto específico, passível de análise. Por outro lado, propor a autonomia absoluta desses compositores em face dos interesses dos segmentos sociais dominantes no Brasil, durante as décadas de 30 e 40, significa negar *in totum* a própria História. Para exemplificar, Haroldo de Campos procura *separar* o Futurismo, movimento renovador das artes nos inícios do Século XX e o Fascismo, como uma ideologia retrógrada ligada ao campo da História: “. . . aqui é oportuno focalizar, embora em traços rápidos, as relações Futurismo/Fascismo. Se é verdade que Marinetti e vários de seus companheiros, extrapolando para o plano político o culto da violência e o messianismo nacionalista de suas pregações, iriam se converter em correligionários de Mussolini, não é menos certo que o Futurismo, como inseminador de técnicas novas e mola de renovação cultural, não se confinaria a esse quadro ideológico” (8). Por outro lado, o historiador Robert Paris desqualifica o Futurismo quando Marinetti se transformou no intelectual “orgânico” do Fascismo (9). Nessas duas visões, o Fascismo é caracterizado como a negação da própria História, ou seja, essa ideologia é vista como um “perigo” ou um “mal social”. A simples aproximação de Marinetti ou não em face da História significa *recuperar* ou *não* o sentido revolucionário de seu projeto estético. Propomos uma revisão dessas formulações fundamentadas numa concepção maniqueísta da arte e do processo histórico.

Há autores que valorizam os chamados fatos históricos apenas para elaborar um quadro geral ou contexto para inserir suas análises de natureza estética ou ideológica. Por exemplo, Roselis O. de Napoli recupera a historicidade do movimento modernista a partir de um depoimento de Os-

---

(7) — KNOLL, Victor. *Paciente Arlequinada*; uma leitura da Obra Poética de Mário de Andrade. São Paulo, HUCITEC, 1983. p. 7.

(8) — CAMPOS, Haroldo de. *Teatro Sintético Futurista*. In: *O Futurismo Italiano*. São Paulo, Perspectiva, 1980. p. 25.

(9) — PARIS, Robert. *As Origens do Fascismo*. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 51.

wald de Andrade (poeta/não-historiador), prestado em 1942: "... é preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado, enfim com o seu lancinante divisor de águas que foi a Antropofagia nos prenúncios do abalo mundial de Wall Street. O modernismo é um diagrama da alta do café, da quebra e da revolução brasileira" (10). A autora discute a História sob o ângulo do factual, do episódio, inclusive tece comentários sobre o momento histórico apoiando-se numa fala de uma personagem envolvida na trama modernista, sem críticas. Para Wisnik, a "frágil" concepção política de Mário de Andrade sobre a sociedade da época, tomada em sua totalidade, denota uma certa coincidência entre a sua visão lírica e individual da classe operária e a falta de coesão ideológica do proletariado, durante a década de 20: "... no 'Prefácio' e nas 'Enfibraturas' o populismo modernista se esboça, mas ainda não se conformou em Mário, dividido com pendores aristocratizantes; ao mesmo tempo, o operário só pode ser visto como projeção (direta ou inversa) do próprio impulso lírico, estritamente individual do poeta. Não se insinua, pois, uma crítica da sociedade como sistema. Incorpora-se ao texto, no entanto, a sua contradição: ele não camufla, mas expõe a sua crise" (11). Neste caso, a produção poética de Mário de Andrade é vista sob o enfoque individual de um artista que se recusa participar da "...degradação das relações sociais coisificadas" (12). Nessa análise, o poeta não teria sido caracterizado como uma personagem "fora da História" ou "acima das classes sociais"? Ou ainda, o poeta teria conseguido perceber, com extrema sensibilidade, a crise social desse momento histórico? (13).

Sob o ponto de vista historiográfico, há um amplo debate sobre as relações de classe durante a década de 20 e a crise que propiciou o afloramento da Revolução de 30. Bóris Fausto, por exemplo, apesar de considerar o "... estudo da classe operária como parte integrante de uma história global do país (...) (e) a consideração da classe como sujeito de sua história", admite que "... a contradição agrária e a classe operária não se define como fundamental, nem constitui o eixo da crise do Estado oligárquico. Convém evitar também o risco de inverter as lentes, com a consequência de dar à mobilização do proletariado urbano — pequena mancha em um imenso oceano agrário, mudo do ponto de vista dos movimentos políticos — uma dimensão que não tem" (14). Para Kazumi

(10) — NAPOLI, Roseli S. Oliveira de. *Op. cit.*, p. 11.

(11) — WISNIK, J. M. *Op. cit.*, p. 20.

(12) — *Id. ibid.*

(13) — LAFETÁ, João Luiz Machado. 1930: *A Crítica e o Modernismo* São Paulo, Duas Cidades, 1974.

(14) — FAUSTO, Bóris. *Trabalho Urbano e Conflito Social (1890-1920)* São Paulo, DIFEL, 1976. p. 11.

Manakata, essa observação de B. Fausto "... é no mínimo curiosa: se de um lado estão os vencedores e de outro os perdedores é porque ambos, de algum modo, estavam em disputa entre si..." (15). Essa tendência historiográfica sobre 30, enfatiza o "vazio" de poder existente entre o proletariado, favorecendo o surgimento de um Estado oriundo do "alto", como representante ou "... construtor de uma nova nação, vindo exatamente para ocupar esse vazio" (16). Instaurada a crise de hegemonia "... o cenário político brasileiro ressent-se da ausência de uma nova classe dirigente: assim, o sistema político que se produz e o 'Estado de compromisso', compromisso entre vários setores da classe dominante, já que um, por si só, seria incapaz de assumir a direção política. A base política deste Estado de compromisso' é obida com a incorporação das classes populares na cena política, já que a fragilidade do 'compromisso' torna as potencialmente perigosas: eis o populismo ... não há lugar para os trabalhadores. Ao pesquisador — e mesmo memorialista — só resta o consolo de registrar copiosamente a cronologia dos fatos inócuos, unicamente movido por uma paixão mórbida por eventos irrelevantes a causas perdidas. A história que disto resulta é totalmente marginal: a história do movimento operário só pode ser concebida, se colocada à margem da própria história. Novamente a condição para a presença do operário é a sua representação como ausência" (17).

Em síntese, a possível conexão entre a "fragilidade" político-partidária da classe operária e a limitação da consciência social de um poeta, incapaz de repensar o momento histórico além dos parâmetros impostos pela chamada realidade não estaria induzindo na fala do analista uma certa concepção da História e da Arte, comprometida com o mito da dupla revolução (estética e social)?

A partir desses breves comentários, levantaremos algumas dúvidas, hipóteses, e problemas que podem contribuir no sentido de se escrever uma História das Artes:

— como discutir os valores dos  $n$  segmentos sociais em conflito da sociedade, tendo como paradigmas as obras de Villas-Lobos (música); Mário de Andrade (literatura); C. Portinari (pintura); O. Neimeyer (arquitetura); Noel Rosa (música popular); Glauber Rocha (cinema) e Nelson Rodrigues (teatro)?

— como analisar os aspectos culturais, artísticos em São Paulo, durante os chamados períodos colonial e imperial, tendo como critério bá-

---

(15) — MUNAKATA, Kazumi. *Algumas Cenas Brasileiras*. Tese de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 1982. p. 12. (mimeografada).

(16) — TRONCA, Ítalo. *Revolução de 1930: a dominação oculta*. São Paulo, Brasiliense, 1982. p. 12.

(17) — MUNAKATA, K. *Op. cit.*, p. 10.

sico o ideal de “progresso”, diretriz para explicar os chamados “fatos históricos e artísticos”?

— como resgatar trabalhos significativos comumente rotulados de “populistas” pelos historiadores ou críticos em geral?

— toda arte dita “populista”, “regionalista”, considerada “sem importância estética”, deve ser inserida numa possível História da Arte e da Cultura?

— a dicotomia ópera + cantores e regentes italianos/intérprete + música de câmara brasileira não traduziu uma postura estético-ideológica dominante que implicou no silenciamento de um possível estudo sobre o “projeto cultural” do PRP em oposição ao “projeto” de Mário de Andrade, esboçado nos anos 30?

— em geral, os historiadores da cultura e das artes não estariam presos às heranças de 22 e 30, favorecendo, assim, o silenciamento em torno de estudos sobre a música carnavalesca presa, num primeiro momento, à polca, valsa e, numa segunda fase, ao samba. Mas, estudar a polca, a música, a valsa, não implicaria num estudo “contra” a História de São Paulo e *contra* a nacionalidade?

— em suma, como escrever a História de São Paulo partindo desses temas “menores”, “sem importância”, considerados simples “desvios” de um *caminho solidamente construído* a partir de 22 e 30?

## II

A temática sobre o movimento modernista motivou uma produção significativa nos campos da Literatura, Artes Plásticas, Música (18). Mas, implicitamente, questões em torno da modernidade propiciaram o afloramento de trabalhos que, em sua essência, *negam* o chamado *regionalismo*, sob os ângulos cultural e artístico. Por esse motivo, temas restritos às manifestações musicais ou teatrais dos anarquistas ou o interesse da burguesia paulistana pela ópera italiana, geralmente, são silenciados pelos historiadores, ainda presos à questão nacional. O tema — Estado de São Paulo: arte e cultura — recolocado, nos inícios da década de 80, denota um certo matiz federalista, de conotações políticas “descentralizadoras”, opondo-se, assim, ao modelo imposto pelo Estado autoritário, homogêneo, “íntegro”, que vem sendo construído desde 1937. Mas, por outro lado, contraditoriamente, os intelectuais partidários dos mais diversos movimentos nacionalistas: integralismo, populismo, socialismo, fascismo, entre outros de conotações totalitárias, vinham reivindicando, implícita ou explicitamente, a construção de um Estado centralizador, homogêneo, capaz de induzir uma determinada

---

(18) — LAFETÁ, J. L. M. *Op. cit.*

política cultural de natureza hegemônica, fundamentada nos caracteres da chamada “raça” e no fantástico universo da palavra “povo” brasileiro. O interesse pelos “detalhes”, pelas particularidades, pelo “inusitado” acabou aflorando nesses últimos anos, favorecendo novas abordagens em torno da discussão da História das Artes e das Culturas (19) em “São Paulo” ou no “Brasil”, opondo-se, assim, às tentativas, que buscavam uma cultura “independente”, “original” em face dos chamados pólos hegemônicos europeus.

A partir de um levantamento, não sistemático, de todas as teses defendidas na Universidade de São Paulo, desde 1939, os historiadores têm privilegiado temas sobre a chamada História do Brasil, de Portugal, enfatizando aspectos econômicos, sociais e políticos, deixando para um segundo plano, temas presos à realidade sócio-cultural do Estado de São Paulo. Somente, a partir da década de 70, com a reformulação dos cursos de Pós-Graduação nas universidades paulistas, muitos dos projetos apresentados pelos principais núcleos de Pós-Graduação do Estado: São Paulo, Campinas e Assis acabaram circunscrevendo-se a temas de pesquisas geográfica e temporalmente mais limitados, porém, ainda presos, em sua maioria, às instâncias econômicas, político-ideológicas e sociais. A História escrita a partir das concepções presas à “longa duração”, ou ao “tempo cíclico” ou às noções de *conjuntura* e *estrutura* (20), vem sendo abandonadas pelos historiadores brasileiros. Por outro lado, as críticas às temáticas presas à nacionalidade, conforme pressupostos românticos do Século XIX, favoreceram o afloramento de trabalhos não-preocupados com as grandes sínteses ou com os conceitos de *totalidade* (sob o ponto de vista da historiografia marxista ou não). Paradoxalmente, muitas teses defendidas em São Paulo ou nos outros centros de pós-graduação do país (Curitiba, Goiânia) visam recuperar a chamada História Regional — São Paulo/Mato Grosso/Goias/Paraná/Paraíba —, mas, em sua essência, tentam colorir de matrizes nacionalistas os objetos centrais de investigação, buscando, assim, definir os marcos de uma História “particular”, “homogênea”, “diferente” e “singular”. Muitos desses trabalhos resgatam as “raízes” de uma “Nação” den-

---

(19) — CHAUT, Marilena. Cultura do Povo e Autoritarismo das Elites. In: *A Cultura do Povo*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979. p. 122-23: “... uma outra observação concerne ao uso do singular ‘cultura’ quando talvez fosse mais correto empregar o plural ‘culturas do povo’... se mantivermos presente e viva a pluralidade, poderemos talvez marcar a diferença entre a manifestação operária, a camponesa e a pequeno-burguesa; poderemos também permanecer abertos para uma criação que é sempre múltipla, ... poderemos, enfim, graças à diferença, encontrar o lugar onde a convergência se torna possível, isto é, na dimensão da política”.

(20) — BRAUDEL, Fernand. *Écrits sur L'Histoire*. Paris, Flammarion, 1969.

tro da “Nação”, outrora negadas, sob o ponto de vista ideológico pelos chamados modernistas críticos. Mas, o apoio dado pelo Estado *autoritário* no desenvolvimento de alguns programas de Pós-Graduação, implicitamente, não estaria denotando, a partir desses trabalhos “regionais”, tentativas de se aproximar de uma *nova síntese* mais de acordo às necessidades do país conforme o modelo econômico implantado a partir de 64?

Nessa segunda parte, restringiremos as nossas análises em torno de algumas obras sobre música, tentando na medida do possível, redefinir os *(des)caminhos* para se escrever a História das Artes e da(s) Cultura(s) do Estado de São Paulo.

\* \* \*

A bibliografia sobre a História da Música no Brasil durante o século XX, tem se revelado, sob o nosso ponto de vista, muito restrita, “frágil” teoricamente, não apresentando uma visão mais abrangente das possíveis conexões entre arte e sociedade. Em geral, as análises sobre a produção artística privilegiam a vida e a obra dos autores considerados mais significativos, sem contudo tecer comentários mais profundos sobre o caráter simbólico da linguagem musical, marcadamente instrumental, ou os aspectos textuais da canção popular ou erudita e suas possíveis vinculações com o contexto histórico, propriamente dito. Além disso, por razões já apontadas, torna-se difícil circunscrever as nossas análises em torno de uma produção historiográfica sobre a arte musical no Estado de São Paulo. Em geral são trabalhos presos a uma visão globalizadora do processo histórico, apresentando alguns capítulos ou partes dedicadas às atividades artísticas e culturais em São Paulo.

As interpretações, geralmente, recuperam o discurso verbal (aspectos semiológicos) deixando de lado, questões ligadas à linguagem musical (aspectos semióticos). Além disso, os trabalhos produzidos pela univesidade, nesses últimos anos, sobre questões culturais e artísticas tem se restringido às áreas da Antropologia, Sociologia, Literatura, Linguística (21), ra-

---

(21) — Sociologia: FREITAG, Léa Vinocur. *O Nacionalismo Musical no Brasil* (das Origens a 1945). Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1972. (mimeografada). SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *A Burguesia se diverte no Reinado de Momo Sessenta Anos de Evolução do Carnaval na cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado. São Paulo, USP, 1984. (mimeografada); HORI, Iêda Marques Brito. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930)*. Tese de Mestrado. São Paulo, USP, 1981. (mimeografada). Antropologia: LIMA, Kilza Setti de Castro. *Ubatuba nos cantos das praias* (estudo do caçara paulista e a sua produção musical). Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1982. (mimeografada). Linguística: TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Por uma Semiótica da Canção Popular*. Tese de Mestrado. São Paulo, USP, 1982. (mimeografada). Teoria Literária: WISNIK, José Miguel. *Dança Dramática* (poesia/ música brasileira). Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1980. (mimeografada).

ramente pelos historiadores de ofício, ou ainda, pelos pesquisadores preocupados com os passíveis cruzamentos entre Música e História.

Os trabalhos mais significativos sobre música em São Paulo, foram produzidos durante as décadas de 30 e 70, por Mário de Andrade e José Miguel Soares Wisnik, respectivamente, tendo como eixo de suas preocupações as possíveis conexões entre as linguagens poética e musical.

Os trabalhos de Mário de Andrade sobre música/folclore acabaram inaugurando uma tendência ligada à pesquisa da cultura popular. As suas críticas à compartimentação do saber artístico (22) e a sua luta em prol da produção cultural tomada em sua *totalidade* implementaram a sua ampla obra sobre estudos musicais, lingüísticos, etnográficos, entre outros, em São Paulo, ou em outras regiões brasileiras (23). Essa sua preocupação pela pesquisa, considerada como a única estratégia válida para se desvendar todos os contornos e matrizes da chamada realidade brasileira. Somente através da pesquisa, o compositor poderia aperfeiçoar os seus recursos técnicos-estéticos para que escrevesse obras nacionalistas, num primeiro momento e culturais, num segundo (24). Mário objetivava caracterizar uma *entidade nacional*, capaz de refletir uma “Nação menos heterogênea”, atenuando, assim, possíveis tensões entre a temática de cunho nacionalista e a técnica de composição importada da Europa. Esse projeto apresentava em seu bojo uma contradição básica: almejava “resolver” o caráter *localista* ou *regional* da pesquisa dos  *fatos culturais* (bumba-meu-boi, congada, cirandas) e uma proposta que pretendia ser *internacionalista*. Logo, o projeto de Mário apresentava um teor dualista: de um lado, fundamentava-se numa proposta internacionalizante, sob o ângulo estético e, por outro, nacionalizante, sob o ponto de vista temático. Implicitamente, esse projeto se fundamentava no ideal que buscava, em sua essência, uma “afirmação nacional” (25) e uma recusa do “internacional”. O que estava em jogo era uma possível busca de um novo conceito hegemônico de “Nação”. Na prática, esse projeto negava possíveis trabalhos de cunho marcadamente regionalista. Por esse motivo, os discípulos de Mário passaram a recolher temas sobre a folclore nas mais diversas regiões brasileiras. Todos buscavam coletar dados procurando encontrar traços culturais comuns entre os brasileiros. A pesquisa da cultura popular voltava-se para uma certa unidade, coesão, em oposição ao individualismo, exotismo e regionalismo. Por esse

---

(22) — ANDRADE, Mário de. *Cultura Musical*. In: *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1978.

(23) — ANDRADE, Mário de. *Dança Dramática do Brasil*. 2 ed. Belo Horizonte, Itatiaia/INL, 1982. 3 v.

(24) — ANDRADE, Mário de. *Evolução Social da Música no Brasil*. In: *Aspectos da Música Brasileira*.

(25) — ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1962.

motivo, formou-se em São Paulo os núcleos mais significativos de pesquisa da “folcmúsica” brasileira e composição musical do país (26).

A importância da pesquisa, o rigor no tratamento dos dados, o espírito de “brasilidade” tornaram-se elementos significativos dessa produção intelectual preocupada em negar o exótico, o “regional” e, paralelamente, resgatar a arte nacional, já estruturada no inconsciente coletivo. Ao artista competia, somente, efetuar a transposição erudita desses dados. Em muitos casos, os nossos compositores, a partir desse critério metodológico, conseguiram realizar obras significativas, mas, em outros, escreveram verdadeiros pastiches desses textos folclóricos. A predominância do código social, colocando em segundo plano a técnica, acabou gerando um tipo de arte que ora se aproximava de um esquema populista de interpretação da própria realidade cultural, ora num estilo grandiloquente, muito ao gosto dos verde-amarelos. Em ambos os exemplos, os ideais de Mário estavam sendo colocados em xeque.

J. M. S. Wisnik privilegia em seu trabalho *O Coro dos Contrários* um possível cruzamento entre música e poética, enfatizando a produção literário-musical de Mário de Andrade e as músicas de Villa-Lobos, apresentadas, durante a realização da Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo. Essa obra representa a única tentativa realizada no Brasil sobre o universo simbólico da produção musical e suas conexões semântico-poético-ideológicas. O autor parte da análise de células, motivos, entre outras considerações teóricas de uma peça musical, objetivando tecer comentários sobre a linguagem literária, ou seja, estabelecer algumas mediações estético-ideológicas e o contexto sócio-cultural, durante a década de 20, em São Paulo. Procura, inclusive, determinar os contornos teóricos de suas análises, partindo de um estudo da linguagem musical e os seus respectivos significados semânticos, fundamentando-se nas funções da linguagem formuladas por R. Jakobson. Sob o ponto de vista da linguagem musical, o autor tece comentários sobre a preservação do sistema tonal pelos compositores modernistas que evitaram, assim, desencadear uma revolução estética no Brasil, conforme diretrizes esboçadas por alguns compositores europeus. Ao lado dessa questão, J. M. Soares Wisnik resgata as principais polêmicas reinantes no panorama intelectual, da década de 20, aglutinando-as nos seguintes eixos dicotômicos: “. . . a) a discussão em que se opõem passado e presente e mais especialmente arte do presente e arte do passado; b) a discussão que opõe música pura e música descritiva, prolongamento das grandes polêmicas estéticas do Século XIX na Europa; c) a discussão que envolve a relação do aproveitamento erudito do folclore” (27). Na primeira

---

(26) — ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Globo, 1960.

(27) — WISNIK, J. M. *Op. cit.*, p. 31.

parte, ao analisar o projeto estético-ideológico de Coelho Neto sobre critérios da História, pois, a idéia de História do Brasil em C. Neto denota uma a serem estabelecidos pelos compositores para escrever obras de colorações nacionalistas, José Miguel demonstra o sentido ideológico dessa leitura da História, pois, a idéia de “História do Brasil em C. Neto denota uma visão não-conflitiva dos segmentos sociais, ou seja, “... uma História que se quer heroísmo, mas não suporta antagonismo” (28). Para Wisnik, essa concepção de História se transfigurava em seu projeto literário em uma “mitologia romântica” (29), de matrizes nacionalistas, e, sob a ótica musical, prendia-se à forma — poema sinfônico — (símbolo de união entre linguagens musical e literária). Em oposição a esse projeto, colocava-se Mário de Andrade, ferrenho defensor da música pura (som desvinculado da palavra).

O texto de J. M. S. Wisnik, apesar de não se inserir numa História da Arte ou da Cultura, aponta caminhos metodológicos e teóricos fundamentais para a compreensão de um discurso de natureza simbólica, geralmente, silenciado pelos trabalhos dos antropólogos, sociólogos, historiadores (30) mais voltados para as questões culturais do que artísticas, propriamente ditas. Nos capítulos sobre “Crítica Musical: Acordes” e “Villa-Lobos” (31), o autor tece considerações em torno da produção artística, privilegiando questões sobre a linguagem musical, natureza do discurso poético, conforme o “modernismo didático” proposto por Mário de Andrade. Destaca os princípios de linearidade na poesia e de simultaneidade na música, resgatando, nessa parte, as contradições de Mário, ora preso a uma concepção de autonomia da obra de arte em relação a problemas sócio-culturais, ora defendendo o sentido social da literatura e da música à procura de sua independência cultural.

Na quarta parte, Wisnik estuda as obras de Villa-Lobos executadas durante a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo. Levanta questões significativas sobre os traços *tradicionalistas e modernistas* dessas músicas do autor das *Bachianas*. Mas, em contrapartida, endossa as *falas* dos agentes sociais ditos “progressistas” que participaram dos eventos ou dos “acontecimentos”. Por exemplo, quando Wisnik aproxima o “revolucionarismo” de Villa-Lobos com a idéia de “país novo”, procura demonstrar que esse compositor havia destruído o mito do “exotismo”, tornando-se *coerente* com o seu momento histórico, na medida em que tentava conciliar “... em si o projeto de sua nova arte com a perspectiva otimista

---

(28) — WISNIK, J. M. *Op. cit.*, p. 24.

(29) — *Id. ibid.*

(30) — GOLDFEDE, Miriam. *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. PEDRO, Antonio. *Samba da Legitimidade*. Tese de Mestrado. São Paulo, USP, 1980. (mimeografada).

(31) — WISNIK, J. M. *Op. cit.*, p. 101-126 e 127-182.

de um novo país florescente, o que pode vir a ser cuidadosamente examinado no contexto da década de 20 ...” (32). Neste caso, Wisnik não discute as contradições históricas desse momento, nem analisa os anseios da burguesia industrial nascente, interessada na construção de um discurso sobre o país baseado num projeto de fortes colorações nacionalistas, opondo-se ao cosmopolitismo da burguesia agrária, ainda presa aos cânones culturais e artísticos europeus (Parnasianismo, Simbolismo, Romantismo musical).

O resumo de algumas diretrizes teóricas e metodológicas indicadas por J. M. S. Wisnik, em seu trabalho — *O Coro dos Contrários* —, prende-se a um dos objetos propostos, anteriormente, ou seja, indicar possíveis caminhos para se escrever a História da Literatura e das Artes em São Paulo. Devemos ressaltar, entretanto, que o texto de Wisnik deve ser analisado sob a ótica da produção artística: musical ou poética, nunca sob o ponto de vista historiográfico. Em primeiro lugar, o autor não pretende escrever a História do Modernismo no Brasil e, em segundo, o seu discurso sobre a História denota uma certa recuperação das “falas” dos atores sociais que foram contemporâneos aos fatos, ditos, históricos.

\* \*

As interpretações sobre a música popular no Brasil, e em particular em São Paulo, geralmente, giram em torno de temas presos ao nacionalismo (década de 60) ou à Bossa Nova, Jovem Guarda ou Tropicalismo.

As pesquisas sobre a música popular no Brasil, a partir da década de 60, ligaram-se direta ou indiretamente ao ideário nacionalista, defendido por Edu Lobo, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, entre outros. José Ramos Tinhorão simboliza na área da produção historiográfica, o principal historiador desse momento de intensa fermentação musical. Os seus principais trabalhos (33) denotam uma certa leitura de nossa cultura popular, pois, imbuído desses ideais nacionalistas, centrou os seus debates em torno de um eixo dicotômico, ponto nodal de todas as suas análises: “produto autenticamente brasileiro” (samba)/“produto estrangeiro ou importado” (rock). O autor de “A Pequena História da Música Popular” defende as “raízes” da canção popular interrelacionando-as com a sua noção de “povo brasileiro”, sem contudo, discutir o texto, sob os pontos de vista poético e

---

(32) — WISNIK, J. M. *Op. cit.*, p. 171.

(33) — TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um Tema em Debate*. Rio de Janeiro, Saga, 1966; *O Samba Agora Vai... A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro, JCM, 1969; *Música Popular: Teatro e Cinema*. Petrópolis, Vozes, 1972; *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis, Vozes, 1974; *Os Sons que vêm da Rua*. São Paulo, Ed. Tinhorão, 1976; *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.

musical, preocupando-se pela origem social do compositor a fim de caracterizar a *verdadeira* ou a *falsa música popular brasileira*. Imbuído dessas concepções, o referido autor critica a Bossa Nova, por exemplo, como símbolo da classe média em ascensão, representando um simples pasticho das músicas importadas dos Estados Unidos. Para Tinhorão, a música popular inexistiu no Brasil-Colônia: "... nos primeiros duzentos anos da colonização portuguesa no Brasil, a existência de música popular se tornava impossível desde logo, porque não existia povo: os indígenas, primitivos donos da terra, viviam em estado de nomadismo ou em redução administradas ... pelos padres jesuítas; os negros trazidos da África eram considerados *coisas* ... e, finalmente, os raros brancos e mestiços livres, empregados nas cidades, constituíam uma minoria sem expressão ... para que pudesse surgir um gênero de música reconhecível como brasileira e popular, seria preciso que a interinfluência de tais elementos musicais chegasse ao ponto de produzir uma resultante, e, principalmente, que se formassem nas cidades um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese (34). Apesar dessa esquematização sociológica dos *atos culturais*, os trabalhos de J. R. Tinhorão revelam um exaustivo levantamento de dados, informações, referências bibliográficas, que podem ser ponto de partida para quaisquer reflexões sobre a História da Música Popular em São Paulo.

Uma tendência oposta a essa visão surgida, durante a década de 60, consistiu na divulgação de uma coletânea de textos, organizada por Augusto de Campos — *Balanço da Bossa* (35). Os autores recuperam o sentido poético da canção, embora o seu enfoque seja demasiadamente formalista, como se estivessem visando uma profunda crítica às interpretações sociologizantes, objetivando recuperar os movimentos da Bossa-Nova e do Tropicalismo. Augusto de Campos justifica a publicação dos *n* ensaios partindo da seguinte argumentação: "... estão, todos predominantemente, interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção. Nesse sentido, estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal" (36). A recuperação do universo poético da canção popular, pelos autores dessa coletânea, ainda, continuou marginalizando a História, considerada um "desvio" ou algo desvinculado da poética, propriamente dita.

---

(34) — TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*. 2. ed. Petrópolis, Vozes, 1974. p. 5-6.

(35) — CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

(36) — CAMPOS, A. *Op. cit.*, p. 10.

Em síntese, os estudos sobre tropicalismo (37), samba (38), rock (39), vem sendo discutidos sob a ótica nacionalista (defesa das raízes brasileiras) ou formalista (análise de poética).

Quanto à análise ideológica dos textos das canções populares, merece destaque especial o artigo de Walnice Nogueira Galvão sobre “MPB: uma análise ideológica” (40). A autora discute o sentido imobilista da canção de protesto ou música de combate social, tentando desmistificar o ideal em torno do “dia-que-virá”. Critica o afloramento de uma possível prática política, nunca apontada com nitidez ou clareza pelos seus autores, que transformaram a História numa vontade a ser forçosamente viabilizada, graças às forças da própria natureza: “. . . debruçar-se sobre a infelicidade humana e deplorar o destino de cada indivíduo no mundo em que vivemos, ao mesmo tempo que se afirma que não pode ser de outro jeito, redundando em fatalismo conservador. Daí: não há na canção popular brasileira sinais de uma consciência avançada nem proposta para qualquer ação que não seja cantar. Como essa canção não é folclórica, mas semi-erudita, vale o cortejo como exemplo da mesma linha. . . enquanto nossos autores oferecem ao público um confortável dia que virá, *A Marselhesa* diz que o dia já chegou. . . todavia, era uma vez uma canção chamada *Carcará*” (41).

Em síntese: é preciso analisar a produção musical em todos os seus matizes técnico-estético, ideológicos, históricos. . .

Quanto à produção acadêmica, ressaltaremos teses defendidas nas áreas de Antropologia, Sociologia e Lingüística, como contribuições significativas, capazes de ampliar o debate em torno do tema proposto.

Olga Rodrigues de Moraes von Simson em sua dissertação de mestrado, defendida em agosto de 1984, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da USP, sobre “A Burguesia se diverte no Reinado de Momo — Sessenta Anos de Evolução do Carnaval na cidade de São Paulo” analisa o surgimento das manifestações carnavalescas, mediante o estabelecimento de algumas mediações econômicas, políticas e a formação social, a fim de explicar o Carnaval — tipo Veneziano — como imitação do modelo europeu correspondente, tendo sido assimilado pelas “camadas sociais mais eleva-

---

(37) — VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: de Olho na Fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977. FAVARETO, C. *Alegria, Alegoria*. São Paulo, Kairós, s.d.

(38) — SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, Codecri, 1979. BARBOSA, *O Samba*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. ALENCAR, Edigar de. *Clareza e Sombra na Música do Povo*. Rio de Janeiro, F. Alves/INL, 1984. BORGES, Beatriz. *Samba-Canção, Fratura & Paixão*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

(39) — CHACON, Paulo. *O que é Rock*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

(40) — GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

(41) — GALVÃO, W. N. *Op. cit.*, p. 118-119.

das da população”. Embora o enfoque de seu trabalho tenha se direcionado para o campo sociológico, a autora levantou um significativo número de fontes, ditas, primárias, abrindo, assim, um novo caminho para os estudos interdisciplinares. A partir de uma bibliografia ligada à área de História, autora procura resgatar as “falas” dos cronistas do século XIX, dos jornalistas, dos memorialistas, entre outros agentes sociais. Mas por outro lado, a sua explicação dos aspectos culturais da cidade de São Paulo foram herdados implicitamente do ideário modernista: Carnaval Veneziano + burguesia cafeeira (considerada postiça e falsa sob o ponto de vista cultural)/Carnaval popular + classes subalternas (a partir de 1930) (autêntico, verdadeir**o**). A dissertação de O. R. M. Simson se apóia num estudo de uma manifestação cultural caracterizada, em linhas gerais, como sendo uma “idéia fora do lugar”: “. . . ao focalizarmos o assunto carnaval em tais jornais, esse viés se torna muito claro. As manifestações carnavalescas, preferencialmente focalizadas, são as da camada elevada e o tipo de folguedo defendido é aquele próprio de tais camadas. Os folguedos populares só aparecem, ou servindo de ridículo em crônicas jocosas, ou quando sofrem os ataques dos defensores do novo estilo burguês-europeu de festejar Momo, ou ainda quando causam complicações que envolvam o setor policial. Assim o popular dentro do carnaval aparece nos jornais do Século XIX como exceção e não como regra. . . o material necessário para suprir a ausência de dados sobre o carnaval popular que, aliás, tinha pouca importância nesse período, pois como veremos, o Século XIX e o início deste século se caracterizaram, em São Paulo, pela supremacia dos festejos carnavalescos pelas elites urbanas” (42). As dificuldades no sentido de delimitar os campos entre Arte/Cultura/História/Sociologia/Antropologia acabam determinando nesses tipos de trabalhos, onde as questões culturais são privilegiadas, algumas simplificações em relação à áreas artísticas. Assim, por exemplo, o universo simbólico dos mais diversos gêneros musicais executados durante as manifestações carnavalescas — polcas, mazurcas, valsas, sambas — acaba sendo colocado em segundo plano ou totalmente silenciado. A não-discussão sobre música/prazer/lazer favorece simplificações sociológicas, que recuperam certos esquemas explicativos: carnaval europeu + burguesia/carnaval brasileiro + povo, retomando algumas das análises propostas por J. R. Tinhorão “. . . o primeiro ritmo legitimamente carnavalesco e popular de todo o Brasil: o samba” (43).

Há outros trabalhos defendidos na Universidade de São Paulo presos a temas culturais diversos, tendo como ponto nodal a canção popular.

---

(42) — SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *A Burguesia se diverte no Reinado de Momo: Sessenta Anos de Evolução do Carnaval na cidade de São Paulo*. p. 5.

(43) — TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular*. p. 100.

Waldenyr Caldas, em seu texto sobre música sertaneja e indústria cultural (44), discute o significado ideológico da produção musical ligada ao gênero “sertanejo” em São Paulo, distinguindo diferenças entre música caipira e sertaneja. Para o autor, “. . . com a inserção na indústria cultural, a música sertaneja transformou-se numa peça a mais da máquina industrial do disco”, tendo a “. . . sua gênese no meio rural, na música caipira” (45). As reflexões de W. Caldas são fundamentais no sentido de levantar uma série de dúvidas, problemas sobre uma temática muito pouco discutida pelos intelectuais brasileiros, preocupados com as questões culturais/mercado consumidor/público (segmentos sociais dominantes ou dominados). O texto de Iêda Marques Britto Hori sobre “Samba na cidade de São Paulo” (contribuição ao estudo da resistência e da repressão cultural) tem como ponto de referência “as manifestações culturais desenvolvidas e mantidas por segmentos populacionais negros e mulatos ocorridas na cidade de São Paulo, no período de 1900-1930” (46).

Em um campo de investigação oposto a esses estudos de natureza antropológica e sociológica, situa-se o trabalho de Luiz Augusto de Moraes Tatit — *Por uma Semiótica da Canção Popular* (47). Trata-se de um estudo que tenta reunir duas linhas de leitura: de um lado, a canção popular, e, de outro, a sua conexão com a ciência semiótica. O autor procura construir um modelo de análise descritivo e específico “. . . adequado inteiramente ao sistema de significação da canção popular com o intuito de dar conta dos conteúdos específicos que apenas este sistema tem competência para modelizar” (48).

Como vimos, a dicotomia História + aspectos econômicos, políticos e sociais/Cultura, Artes + Antropologia, Sociologia, Semiótica, Filosofia, Teoria da Literatura, continua sendo aceita como o discurso sobre a *verdade*. Ou não! . . .

### III

Para se iniciar quaisquer estudos sobre arte em São Paulo, deve-se privilegiar estudos sobre o universo simbólico da música, como primeiro critério metodológico. Num segundo momento, discutir questões em tor-

---

(44) — CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora*: música sertaneja e indústria cultural. 2. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1979.

(45) — CALDAS, W. *Op. cit.*, p. XIX.

(46) — HORI, Iêda Marques Britto. *Samba na Cidade de São Paulo* (1900-1930); contribuição ao estudo da resistência e da repressão cultural. Tese de Mestrado. São Paulo, USP, 1981. (mimeografada). p. 1.

(47) — TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Por uma Semiótica da Canção Popular*. Tese de Mestrado. São Paulo, USP, 1982. (mimeografada).

(48) — TATIT, L. A. M. *Op. cit.*, p. 4.

no de uma possível semântica musical, implicando na elaboração de análises dos textos poéticos das canções eruditas (Camargo Guarnieri, Fabiano Lozano, Villa-Lobos, Clorinda Rosato, Oswaldo Lacerda) ou populares (Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé). Por outro lado, os matizes em torno do ideal nacional-populista, aflorados a partir da década de 20 e, consolidados, durante os anos 50, devem ser repensados sob o ângulo da própria História (“Revolução” de 30, Estado Novo, nacional-desenvolvimentismo, Plano de Metas, ISEB). A recuperação dos estudos históricos como ponto central favorece possíveis análises no âmbito das artes: por que os compositores paulistas e paulistanos criaram durante a década de 50 e 60, uma Escola Nacionalista de Composição, como o principal pólo hegemônico da cultura erudita do Brasil? Os compositores de São Paulo tentaram concretizar o ideário modernista defendido por Mário de Andrade, tendo como critério básico a pesquisa da folc música *brasileira*, inserindo-se, assim, no ideário nacionalista oficial do governo Juscelino Kubitschek (49). Talvez, os trabalhos mais imbuídos de um ferrenho nacionalismo tenham sido escritos pelos compositores de São Paulo. Esse movimento nacionalista, iniciado pelos autores eruditos durante os anos 50, se ampliou, durante a década de 60, entre os compositores, colorindo os matizes estético-ideológicos através de outras colorações nitidamente políticas. Poder-se-ia afirmar, sem exagero, que o movimento musical, durante a década de 60, significou um desdobramento sob o ponto de vista popular, do modernismo musical de conotações eruditas de 22 (50).

A intensificação do debate político nos fins da década de 50 e início dos anos 60, nos Centros Populares de Cultura ou em torno de Teatro de Arena de São Paulo ou Cinema Novo, favoreceu ou contribuiu para a politização do discurso estético sobre a música: por exemplo, os festivais realizados pelas principais emissoras de rádio e televisão de São Paulo (Record, Excelsior); os códigos aceitos pelos compositores populares como símbolo da *brasilidade* (violão + Brasil/guitarra elétrica + EUA); os temas folclóricos — *Arrastão, Disparada, Lapinha*, entre outros.

Essa politização do código musical, marcadamente polissêmico, representava uma reação ao chamado intimismo “alienante” dos partidários do movimento da Bossa-Nova, e, posteriormente, a chamada Jovem Guarda. O público universitário passou a exigir um discurso musical, de colorações políticas muito fortes, bem delineadas ou explícitas, capazes de refletir

---

(49) — WEFORT, Francisco. *O Populismo na Política Brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 42.

(50) — Sérgio Ricardo: *Zelão* (1960); *Perseguição/O Sertão vai virar mar* (1963); *Esse mundo é meu* (1960). Geraldo Vandré: *Disparada* (1966); *Canção Nordestina* (1963). Edu Lobo: *Ponteio* (1967); *Arrastão* (1965); *Borandá* (1964); *Chegança* (1964).

conflitos sociais emergentes no interior da sociedade. Em muitos casos, o texto poético resumia-se num discurso político muito denso como o *Beto*, *Bom de Bola*, de autoria de Sérgio Ricardo, enquanto a música, propriamente dita, era relegada a um segundo plano. Torna-se, inclusive, imprescindível estudar o movimento Bossa Nova na cidade de São Paulo, sob a ótica histórica, pois, essa tendência vem sendo caracterizada pelos sociólogos, de formação marxista, como uma manifestação pequeno-burguesa, sem importância política, na medida em que os seus compositores privilegiaram temas baseados no quotidiano dessa classe, chamada de contra-revolucionária: o amor, o sorriso, a flor, o barquinho...

A partir dessas considerações gerais, poderíamos levantar algumas questões:

— o movimento da Bossa Nova pode ser estudado como “algo fora da História”, sem importância sob o ponto de vista social (Tinhorão) e, por outro lado, como simples imitação do *be-bop* norte-americano, sob o matiz estritamente técnico? Ou como um movimento significativo sob o ângulo musical? (J. Medaglia).

— como refutar questões presas a seguinte antinomia: Bossa Nova, Jovem Guarda, Jazz (modelo importado)/Samba/Baião/Maxixe (esquema autenticamente brasileiro)?

— como privilegiar temas de pesquisa: Bossa Nova + elite social e intelectual X Samba + povo?

Durante a década de 60, a tendência anti-bossanovista refutava temas considerados “fora” do contexto social, recuperando, por outro lado, temas presos à chamada realidade brasileira: sertão, fome, favela, Nordeste, seca, subdesenvolvimento. São Paulo, cidade cosmopolita, altamente industrializada, deveria, sob a ótica cultural e artística, abandonar seus temas, em geral ligados à classe média, substituindo-os pelas temáticas calcadas no *subdesenvolvimento*. Assim, a canção de protesto se impôs ideologicamente, como sendo a *única verdade histórica*, dominando o panorama artístico de São Paulo e considerada como a única saída em prol da nacionalização da cultura popular, sob o ponto de vista musical. Essa politização dos ideais de 22 favoreceu o afloramento de um discurso fundamentado na pesquisa do populário: ritmos, melodias, instrumentos, ponteiros, baião, modinha, samba, frevo... Os compositores preocupavam-se com as pesquisas sobre as estruturas rítmico-melódicas, para verificar quais os “avanços” ou “permanências”, sob a ótica estético-musical em relação à própria tradição herdada de alguns nomes “consagrados” pelos historiadores da música popular brasileira (L. Rangel ou J. R. Tinhorão): Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso, Luiz Gonzaga.

Deve-se criticar todos esses discursos que privilegiaram ou não os traços ditos brasileiros da canção popular: violão, sanfona, baião, chocalho, berimbau, urucungo, afoxê, moda de viola, entre outros símbolos. Os compositores procuravam pesquisar os valores culturais imbuídos entre grupos ligados às camadas sociais subalternas: Maysa inspira-se nos morros cariocas; Geraldo Vandré apropria-se de temas populares (modas de viola) da região sul de Minas Gerais; Baden Powell faz um pasticho de uma canção folclórica baiana e vence em primeiro lugar num festival, com a música "Lapinha". Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Paulinho da Viola aproximam-se dos compositores de morro a fim de buscarem inspirações para as suas músicas. Muitos espetáculos teatrais foram inspirados nesse ideário: Arena canta Tiradentes, Opinião, Arena canta a Bahia, Rosa de Ouro, entre outros.

Além disso, os traços nacionalistas no campo da canção popular, apresentavam aspectos diferenciados: José Ramos Tinhorão reconhece a autenticidade de uma canção popular somente a de origem vinculada às classes subalternas. Já os membros do CPC ou da UNE admitiam, como algo verdadeiramente brasileiro, a produção oriunda dos intelectuais ligados à classe média.

Um outro movimento aflorado na cidade de São Paulo, pouco estudado pelos cientistas sociais e historiadores da música, mas significativo sob o ponto de vista ideológico e estético, restringiu-se ao *Tropicalismo*. Essa tendência significou uma crítica radical ao discurso nacional-populista vigente entre a maioria dos compositores dessa década. Em 1965, Caetano Veloso assim se manifestou sobre a música de protesto: "... quanto aos grandes problemas, o da verdadeira popularização do samba, de sua volta como linguagem entendida e forma amada de todo o povo brasileiro, o da desalienação das massas oprimidas em miséria, *slogans* políticos e esquemas publicitários; esses, não os resolveremos jamais com violões...". Os compositores tentam "isolar" a música, em sua especificidade, de todo o seu contexto político e social.

Outros aspectos ligados à história da Música em São Paulo de conotações folclóricas, sertanejas, populares ou eruditas necessitam ser inseridas na produção fonográfica, indústria, cultural. Ou, ainda:

— ao lado da luta em prol da nacionalização da música brasileira, sob as perspectivas eruditas (1930/60) e popular (1960/68) torna-se fundamental discutir a ampliação do gosto da burguesia paulistana pelas óperas italianas (1939/70) ou da chamada juventude pelo rock;

— discutir as relações entre o Sindicato dos Músicos em São Paulo, desde a década de 30, e problemas ligados à sua profissionalização, ou à

pressão política do governo ou do Estado nos mais diversos momentos históricos;

— como o Tropicalismo definiu as suas relações com a indústria cultural?

— Como o Estado Novo implementou o ensino artístico como uma estratégia de dominação?

— como a indústria do disco, as emissoras de rádio e de televisão se posicionam em face dos mais diversos movimentos artísticos desencadeados na cidade de São Paulo?

— como as multinacionais do disco se posicionaram diante do movimento nacionalista desencadeado durante os anos 60?

— por que o Estado no Brasil não apoiou “in totum” o projeto sobre a música erudita de natureza nacionalista?

— como o ufanismo aflorado durante a “era Medici” respondeu ao movimento nacionalista de forte conteúdo político surgido nos anos iniciais do Golpe de 64?

Em suma, essas hipóteses, entre outras, resumem algumas reflexões sobre possíveis pesquisas no campo da arte — música — em São Paulo.