

Canções em busca do absoluto

Henry Burnett'

para Rosa Maria Dias

I

Algumas canções brasileiras, mesmo tendo sido compostas em épocas distintas, estão ligadas por uma mesma finalidade. Esta, ao que parece, nem sempre é nítida ou mesmo consciente da parte dos compositores, mas pode ser resumida como uma ambiciosa aspiração em sintetizar a existência, de atingir o absoluto, diríamos, de um ponto de vista filosófico-metafísico. Curiosamente, a maioria delas é breve, "como um conceito". Mas Deleuze, numa obra tardia, alertou para o fato de que a produção de conceitos é uma prerrogativa da filosofia, ou mesmo sua definição última: "a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos".² Isso nos livra, momentaneamente, da tentação de atribuir à criação lírico-musical estabelecida no século XX, no Brasil, conteúdos elucidativos da mesma natureza que a filosofia. Digamos então que a aparente simplicidade da forma oculta uma forte aspiração totalizante, ou nos direciona para essa sensação de modo inescapável. Conscientes ou não da severa tarefa, poderíamos perguntar de entrada: como uma canção poderia expressar o ciclo de criação e perecimento, de vida e morte, de nascimento e ocaso em algumas breves estrofes?

¹ Professor de filosofia da UNIFESP e bolsista do CNPQ.

² Gilles Deleuze, *O que é a filosofia?* (trad. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz), São Paulo, ed. 34, p. 10.

Tentarei mostrar neste artigo, através de dois movimentos (1. com uma retomada de questões ligadas à crítica de arte e de sua aproximação com a crítica musical e 2. com a análise de uma composição de Caetano Veloso, "Canto do povo de um lugar"), como a canção encontrou sua forma peculiar de exprimir essa roda vital, ou ainda, como ela se aproximou, a seu modo, do que chamamos comumente de absoluto em filosofia. Nesta canção, mas não apenas nela – lembremos de "Boiadeiro", de Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, gravada por Luiz Gonzaga – o amanhecer, o entardecer e o anoitecer parecem se transformar em um tipo de círculo visível do passar das horas, gerando uma sensação de completude e arrebatamento. Nesta pequena peça encontramos, com ou sem aquela citada consciência ativa, um movimento reflexivo de caráter simbólico. Sem dúvida, essa forma ímpar de representação estético-musical diz muito acerca do aprimoramento da expressão figurativa que a forma-canção atingiu na história da música popular brasileira e, como consequência, acaba por indicar o quanto o laço entre a palavra e a música permanece sempre, para a crítica estético-musical do material popular, como o grande emblema, pois estamos na verdade diante de uma dependência mútua de duas fontes – talvez a característica mais decisiva do estilo em sua forma local, com prejuízo nítido para qualquer concepção recente acerca das formas avançadas da música absoluta nascidas no final do século XIX. Na dinâmica histórica da canção popular do Brasil, a necessidade de figuração plástica foi, desde sempre, um porto de sustentação, ao que parece, incontornável e imutável; se sua força de arrebatamento e penetração massiva não dizimou as tentativas de elaboração de uma música instrumental nacional, certamente a eclipsou de muitas formas.

Mas não é sobre este ponto controverso entre a música absoluta e a música ligeira que trata este texto. Na verdade, partimos aqui de um pressuposto: o de que foi justamente a dependência que resumi acima – entre a figuração plástica e a rítmica popular – a responsável por um desenvolvimento interno das formas representativas da canção que, em última instância, permite que hoje possamos esboçar uma análise ensaística de pequenas peças populares apontando para sua abrangência universal, tudo para além da circunscrição de sua função comercial originária, tratando-as, por conseguinte, como obras de arte dotadas de certa autonomia. Salvo engano, esse modo de extrapolar a função comercial não pode ser universalizado em todos os mercados de música mundiais. Com exceções, podemos dizer que a canção do Brasil atingiu um nível de elaboração literário-culto que exige critérios externos à crítica musical ou cultural *stricto senso*. De certo modo, seu desenvolvimento exigiria uma crítica própria, que acompanhasse seus movimentos internos. Essa extensão da crítica tradicional – literária ou musical – ainda não está posta com todas as suas consequências e exigências no âmbito dos estudos da área da filosofia da música, possivelmente porque esta considera

a matéria musical instrumental seu objeto único de análise, ou, se não único, talvez considere que composições populares onde textos são musicados não são da mesma ordem que uma composição como a 9 Sinfonia de Beethoven em seu movimento final, sobre o poema de Schiller, ou ainda de um *Lied* clássico, entre tantos exemplos que poderíamos elencar sobre os vínculos entre palavra e música na chamada esfera culta. Mas isso não é uma confrontação, antes uma constatação elementar sobre uma área consolidada da filosofia recente, ou seja, a forma-canção não se apresenta como objeto de análise para a filosofia da música porque sua origem e seu desenvolvimento são ultrapassados em relação com as formas avançadas da racionalidade musical, exatamente sobre as quais a filosofia da música se debruça. Uma verificação que só reitera a necessidade de um avanço filosófico sobre o material musical periférico produzido no século XX num país como o Brasil.

Começemos lendo uma passagem de Schopenhauer, uma das poucas onde ele se refere às canções populares. O filósofo aponta precisamente para o que está em jogo quando se pensa em uma herança da tradição lírica sobre as canções modernas:

Reproduzem-se na poesia lírica do genuíno poeta o íntimo da humanidade inteira e tudo o que milhões de homens passados, presentes e futuros sentiram e sentirão nas mesmas situações, visto que retornam continuamente, e ali encontram a sua expressão apropriada. Ora, na medida em que tais situações, pelo retorno constante, bem como a humanidade mesma, estão aí permanentemente e sempre despertam as mesmas sensações, os produtos líricos do genuíno poeta permanecem séculos afora verdadeiros, eficazes e joviais.³

Schopenhauer se refere ao produto de uma época bem delimitada, quando o que se chama hoje de cultura popular não se distinguia do que chamamos de canção popular comercial ou urbana, que nem sequer existia. Por isso podemos notar que ele descreve o material das canções a partir de um laço histórico com o passado, um vínculo que precisa ser reconhecido hoje, por quem se dedica a repensar essa herança e suas consequências, e isso a despeito do anacronismo no qual fatalmente podemos nos

³ Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação* (trad. Jair Barbosa), São Paulo, ed. Unesp, 2005, pp. 328-9.

enredar. A meu ver, a grande dificuldade para uma crítica *hic et nunc* reside nesse isolamento que, para grande parte da música popular de origem ibérica (ou terceiro-mundista, ou periférica), não faz sentido, ou seja, nossas canções populares são frutos da história mais recuada da lírica e, ao mesmo tempo, produtos acabados do consumo de massa em sua ponta mais extrema e decadente; uma duplicidade sobre a qual resta muito a dizer, pois, ao contrário do que nossa impressão sobre a cena musical recente possa deixar transparecer, isso não está esgotado. Há bem pouco tempo, o crítico Roberto Schwarz se pronunciou sobre isso de modo programático. Retomo seu recente e já essencial ensaio:

A novidade que o livro [Verdade tropical, HB] recapitula e em certa medida encarna é a emancipação intelectual da música popular brasileira. Na pessoa de um de seus expoentes, esta toma distância de si e passa a se enxergar como parte responsável da cena contemporânea, seja poética, seja musical, seja política, desrespeitando os enquadramentos aceitos do gênero. Ao saturar de reflexão estética e social as opções dos companheiros de ofício e as suas próprias, Caetano puxa a discussão para o patamar desconvenionalizado e auto-crítico da arte moderna, sem contudo abandonar o compromisso com o público de massas. O interesse dessa posição difícil, talvez impossível de sustentar, dispensa comentários.⁴

Interessa-me especialmente, por um lado, isso que "dispensa comentários", mas por outro, também, o que podemos chamar de "introdução" do longo ensaio de Schwarz sobre o livro de Caetano como um todo, ou seja, os subsídios que o crítico estabelece antes de partir para a crítica estético-política que é o mote do seu texto. Diria que eles são fundamentais para o argumento geral deste nosso recorte, até mais que a crítica pontual direcionada ao compositor e desenvolvida na parte mais longa do ensaio. Algumas canções que foram compostas em movimentos produtivos típicos da indústria fonográfica, como a gravação periódica de álbuns e a pressão criativa advinda com os

⁴ Roberto Schwarz, *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 54.

prazos, restam hoje como micropeças semicultas, que nos exigem outra atenção, mesmo outra audição, justamente porque julgo encontrar nelas a "verdade", a "eficácia" e a "jovialidade" destacadas por Schopenhauer. De algum modo foi isso que Adorno disse quando explicitou que os produtos da indústria cultural não são nem indústria nem cultura. Acredito ser necessário dar voz novamente ao adorniano Schwarz, pois, em uma longa e fundamental passagem de seu ensaio, ele retoma um conceito central:

Se o adjetivo "popular" estiver na acepção antiga, que nas circunstâncias brasileiras envolve semianalfabetismo, exclusão social e direitos precários, haveria uma quase impossibilidade de classe nesse passo à frente, ligado a boa cultura literária e teórica. Se estiver na acepção moderna, definida pelo mercado de massas e pela indústria cultural, o avanço deixa de ser impossível para ser apenas improvável, devido às diferenças entre a vida de pop star e a vida de estudos. Note-se que no Brasil, como noutros países periféricos, as duas acepções do popular se sobrepõem, pois as condições antigas não estão superadas, embora as novas sejam vitoriosas, o povo participando das duas esferas. Exclusão social – o passado? – e mercantilização geral – o progresso? – não são incompatíveis, como supõem os bem-pensantes, e sua coexistência estabilizada e inadmissível (embora admitida) é uma característica estrutural do país até segunda ordem. Bem mais do que as outras artes, a música popular está imersa nesse descompasso, o que a torna nacionalmente representativa, além de estratégica para a reflexão.⁵

Seria impossível formular isso de modo mais preciso. Mas há uma tensão na reflexão de Schwarz que me parece essencial e sobre a qual eu gostaria de propor uma breve ponderação. O uso particular do conceito de "popular" no Brasil é um dado incontornável, pois nele coadunam as acepções antigas e as modernas; mas não precisamos de muito para perceber que não estamos falando da mesma coisa quando defendemos uma audição e uma crítica diferenciadas para o material musical popular

⁵ Idem, *Ibidem*.

que estamos discutindo. Schwarz estaria admitindo essa harmonia tensa entre duas concepções do popular *para além* de Adorno, uma de suas fontes? Não creio que seja esse o caso. Notemos que, popular, na acepção antiga a que se refere o crítico, precisa ser bem definido a partir das "circunstâncias brasileiras", quer dizer, "haveria uma quase impossibilidade de classe nesse passo à frente". Qual a razão desse particularismo brasileiro? Apesar da precisão com a qual Schwarz nos brinda com uma formulação metodológica dessa monta, parece não ser possível, aos olhos desta crítica avançada, uma terceira acepção, que lhe passa despercebida(?), a saber, que o termo popular, no nível das canções, não apenas está ligado – se estiver – ao lugar periférico da nação ("semianalfabetismo, exclusão social e direitos precários") e ao consumo de mercado, mas também à fonte histórica da lírica, justamente quando se pode perceber que a canção popular do Brasil tem raízes profundas na história da poesia, quando ambas não podiam se distinguir, como na Grécia – o popular na canção brasileira não se reduz a essa dupla polaridade sustentada pelo crítico, pois está ausente aí a raiz arcaica do termo, que se confunde com a lírica e sua história e sem a qual toda censura seria frágil.

Antes de elaborar o núcleo central de sua crítica a Caetano Veloso, Schwarz dá, possivelmente, a pista nuclear de sua posição: "O livro surpreenderia menos se o autor fosse um músico erudito, *um poeta*, um cineasta ou um arquiteto, ou seja, um membro da faixa dita nobre das artes, cuja abertura para os valores máximos e para a reflexão a respeito é consenso". Vale a prerrogativa da dúvida: o crítico está sendo irônico ou está assinalando a ironia do próprio cantor, cuja observação, transcrita por Schwarz pouco à frente, garante que "a divisão nítida dos músicos em eruditos e populares retira destes últimos o direito (e a obrigação) de responder por questões culturais sérias"⁶ Difícil saber. Mas não resta dúvida que, ao retirar Caetano da condição de poeta – por isso meu grifo – Schwarz mantém idêntica a opinião segundo a qual a música ligeira é uma arte menor; um traço adorniano, sobretudo. Não creio que alguém não saiba que o livro de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, é, entre tantas possibilidades de leitura, um brinde narcísico à história da música popular brasileira; sendo assim, como não perceber que, na verdade, por trás da aparente subserviência à dita alta cultura, Caetano não esteja, justamente, expressando o inverso, ou seja, que a canção popular e seu desenvolvimento é o resultado de uma completa desobediência à qualquer previsão sobre as artes num país periférico como o Brasil. E mais: que nada pode ser tão elucidativo quanto mergulhar fundo nas canções para um entendimento do país – algo que, de resto, a dialética que

⁶ Caetano Veloso, *apud* Roberto Schwarz, op. cit., p. 53.

atravessa a leitura do livro de Caetano por Schwarz dá de sobejo, mas não de graça. As repetidas leituras do ensaio reforçam a sensação de ambiguidade no que toca ao lugar ocupado pela forma-canção no Brasil e exigem uma leitura crítica.

Em alguns momentos, Schwarz parece dar um passo à frente no entendimento do percurso peculiar dessa cultura "não-letrada", "ao escrever um ensaio alentado que foge a essa divisão [entre erudito e popular, HB] ele [Caetano, HB] não só inova como assinala uma reconfiguração do quadro cultural, chamado a fazer frente às feições peculiares da música pop",⁷ mas, "sem contudo abandonar o compromisso com o público de massas. O interesse dessa posição difícil, talvez impossível de sustentar, dispensa comentários". O pano de fundo parece sempre manter a veemência de uma postura que, talvez, esbarre naquilo que o crítico anunciou na primeira linha do ensaio: "De início devo dizer que não sou a pessoa mais indicada comentar a autobiografia de Caetano Veloso, pois não tenho bom conhecimento de música nem das composições do autor".⁸

É importante frisar que a proposta do comentário ao livro *Verdade tropical* não tem nenhum compromisso com análise musical, ou seja, a *mea-culpa* seria desnecessária porque as conclusões do ensaio não seriam outras fosse Schwarz um *expert* em MPB, mas ela talvez seja o modo brilhante de levar às últimas consequências sua crítica à postura política do compositor, destacando-o do seu significado estético como autor e criador; uma saída magnífica. Estamos diante de que fenômeno exatamente aqui? Por quê a crítica de Schwarz, é o que parece, privilegia exatamente a dimensão da ação política do cidadão Caetano Veloso, excluindo toda a obra literomusical através dessa falsa justificativa? Essa talvez seja a pergunta central que se poderia fazer. Ao retirar o compositor da categoria de poeta, o crítico opta pelo elemento mais paradoxal da figura pública, sua filiação ideológica quase sempre imprecisa, enquanto poderia tê-lo criticado justamente – ou complementarmente, que fosse – pelo viés de sua poesia, onde a densidade de sua expressão é mais perene, e talvez mais profunda como experimento estético. Imaginemos, por um momento, a razão pela qual o poeta Caetano Veloso não interessa ao crítico Roberto Schwarz. Esse não seria o ponto cego do problema do lugar da música popular num país como o Brasil? Se não estamos diante de uma obra musical que se sustente por si, e se, por outro lado, o compositor é um ícone do cânone, não seria fundamental mostrar que essa poesia cantada não tem valor, ou ao contrário, que

⁷ Roberto Schwarz, op. cit., p. 53-4.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 52.

o valor está justamente aí, apesar de ser improvável sustentar seu lugar no quadro universal da história da estética?⁹

O pequeno introito ao núcleo central do comentário a *Verdade tropical*, tomadas as devidas proporções, equivale ao que o ensaio "Ideias fora de lugar" tem para *Ao vencedor as batatas*, do mesmo autor, ou seja, é um tipo de fundamentação teórica e histórica ao que virá depois, daí a concisão e a finura do argumento, por isso precisamos ler isso com atenção máxima. Façamos aqui uma comparação do que resta dessa visão pendular a respeito da arte literomusical, produzida por esse compositor periférico, com lances de outro crítico, Clement Greenberg, e chegaremos a uma unidade de ideias surpreendente: "Uma mesma civilização produz simultaneamente duas coisas tão diferentes quanto um poema de T. S. Eliot uma canção do Tim Pan Alley [O mundo dos compositores e editores de música popular. (N. T.), HB] (...). Todas elas são manifestações culturais e, aparentemente, fazem parte da mesma cultura e são produtos da mesma sociedade. No entanto, sua associação parece terminar aqui".¹⁰ Estamos em 1939, momento de estabelecimento definitivo da produção musical estadunidense como sustentação do cinema, da televisão e do rádio. Não seria o caso aqui de enveredar pelos textos de Greenberg com a mesma gana. A similitude, entretanto, é esclarecedora. De certo modo, o compositor Gilberto Mendes atualizou essa identidade crítica há pouco tempo: "Se você perguntar a um intelectual brasileiro quais são seus artistas preferidos, ele responderá: Guimarães Rosa, Joyce, Kafka, Volpi, Bergman, Glauber Rocha, Caetano e

⁹ Para mostrar que essa posição não é hegemônica, retomemos outro crítico brasileiro de fundamental importância, João Luiz Lafetá: "Pondo em parte os problemas musicais, centrando nossa atenção nas letras das canções, podemos verificar com facilidade até que ponto um compositor como Caetano Veloso está vinculado a quase toda a produção poética brasileira, do Modernismo até nossos dias" ("A poesia em 1970", in *A dimensão da noite*, São Paulo, ed. 34/Duas Cidades, 2004, p. 459) e em outro texto, comentando a cena literária da década de 1970, afirma: "Do ponto de vista qualitativo é a mesma coisa: se a poesia e a ficção são ruins, a crítica também o é. Apesar da ficção e da poesia serem muito ruins no geral, você tem pessoas que se destacam, que são bons: um Paulo Francis, um Renato Pompeu, um Callado, na ficção; e na poesia você tem um Caetano Veloso. Na crítica também tem livros bons que surgiram nesse período: de Roberto Schwarz" ("Entrevista", *ibidem*, p. 552). A ironia da classificação dos nossos dois protagonistas no mesmo balaio é inevitável.

¹⁰ Clement Greenberg, *Vanguarda e Kitsch (1939)*, trad. Otacílio Nunes, em *Arte e cultura*, São Paulo, Cosac Naif, 2013, p. 27.

Chico. Nem Villa-Lobos ou Stravinsky vão passar pela cabeça dele. A música erudita de nosso tempo não existe para a classe culta brasileira".¹¹

Por quê o intelectual brasileiro posiciona Chico Buarque e Caetano Veloso entre Joyce e Bergman, poderíamos devolver ao compositor signatário do Manifesto Música Nova?¹² Será porquê os cantores-compositores atingiram o mesmo nível de sofisticação do escritor e do cineasta, ou será porquê os intelectuais brasileiros estão mais próximos da vivência do ouvinte-médio do rádio e da TV que da música de György Ligeti ou Flô Menezes? Ou ainda: será que esses intelectuais, na verdade, não leram Joyce ou assistiram aos filmes de Bergman e por isso tem esse gosto duvidoso pela canção?

O que está ausente em algumas perspectivas resumidas pela observação de Gilberto Mendes, e que beiram o maniqueísmo? As formas de nivelamento e crítica culturais atuais tendem a nos indicar que as fronteiras entre o culto e o massivo são falsas e elitistas, e que tudo ocupa seu lugar de direito, daí a veemência da repulsa. Mas não creio que seja isso. A meu ver, embora esse não seja o nosso tema aqui, o problema é justamente a ausência da crítica estética em todas as direções para onde se olhe nas apreciações da música popular em geral. Mas isso não pode ser um retrocesso crítico, lançar-se sobre a música comercial num momento em que ela se tornou indiferenciada aos olhos da crítica musical corrente? Gostaria de arriscar um comentário baseado neste possível atraso de minha parte.

Que um crítico como Clement Greenberg estabeleça a distinção entre a poesia de T. S. Eliot e as canções do Tim Pan Alley, nos termos de seu enunciado, não me parece um descabro, visto do momento em que nos encontramos. Não é o caso de reconstruir aqui a história da música urbana estadunidense, mas algumas coincidências e diferenças são determinantes. A mesma idade histórica, o escravismo, a penetração do capitalismo em suas formas de produção, as funções sociais da música etc., muitas semelhanças, que resultaram, no entanto, em muitas diferenças. Se pudéssemos montar um quadro

¹¹ Gilberto Mendes, *apud* Vladimir Safatle, "Música é prisioneira da canção", *Folha de S. Paulo* (23/10/2009). Retomo aqui alguns pontos de um outro texto meu, publicado na extinta *Trópico: ideias de Norte a Sul*, revista eletrônica publicada no portal UOL. Tratava-se naquela altura de uma réplica ("E quem ouve canção?") ao texto do prof. Vladimir Safatle supracitado, e que desencadeou um dossiê organizado por mim, contando com a tréplica de Safatle ("A vida para além da forma-canção") e duas outras colaborações: a do professor Rodrigo Duarte ("O critério adorniano") e a do crítico musical Pedro Alexandre Sanches ("As sementes de Raul").

¹² Em: *Invenção*. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, n. 3, junho 1963.

paralelo entre o desenvolvimento da música popular nos dois países, onde exatamente deveríamos situar os pontos de contato? Ou dito de outro modo, o que há de similar entre a música popular letrada nos dois países? Enquanto a música norte-americana se desenvolveu sempre, desde seus primórdios, a partir de forte aparato técnico, que podemos genericamente circunscrever pelo gênero do *jazz*, a música brasileira permaneceu limitada, em suas linhas gerais, pela dependência mútua, e arcaica, entre a palavra e a música. O que nos Estados Unidos se desenvolveu no interior do que podemos chamar de forma culta da canção, tem similitude com o que aqui se desenvolveu no âmbito da criação instrumental pura. Nesse sentido, a música popular brasileira é o avesso da música popular norte-americana. A precipitada comparação entre a forma estilística do *jazz* e a bossa nova foi devidamente esclarecida por um ensaio célebre de Lorenzo Mammi:

A organização interna da big band, na década de 30, repete a da fábrica, mas como que em negativo. A atividade do músico é altamente especializada, como a do operário na divisão taylorista do trabalho. O produto final, porém, não é o resultado da mera divisão de tarefas, e sim da adição de atos criadores. Duke Ellington e Count Basie, os melhores compositores swing, reescreviam continuamente os arranjos a partir da forma com que cada integrante da orquestra modificava espontaneamente sua parte. A descoberta desse ponto de encontro entre criação e trabalho acabou constituindo o fundamento de uma autoconsciência.

No Brasil o que acontece é o contrário: uma classe média tradicionalmente improdutiva reclama uma condição culturalmente mais rica, mais adequada a suas capacidades e ao refinamento de seu gosto. Isso a leva, quase à força, a se profissionalizar. Mas ela nunca se adapta completamente ao estatuto que o nível técnico alcançado exigiria, e a própria cultura que o produzira, como ensaio ou projeto mais do que como conquista realizada, recua depois de 1964.¹³

¹³ Lorenzo Mammi, "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova", São Paulo, Novos Estudos/CEBRAP, n. 34, 1992, p. 64.

Seria um engano pensar que é somente a técnica o limite da diferenciação. Estamos aqui, é forçoso indicar, na corda-bamba entre um capitalismo de primeira e outro de segunda. Os resultados são, porém, mais interessantes que os de uma simples avaliação das questões econômicas. O texto de Mammi é essencial: "O que diferencia a bossa nova da música norte-americana não é um defeito, uma falha na realização de um ideal (nesse caso, seus produtos não teriam um nível qualitativo comparável ao do jazz, como de fato têm). Há algo nela que as outras tradições musicais não possuem, e que exerce um fascínio sobre elas".¹⁴ Aqui podemos distinguir o que de fato nos interessa: a música brasileira – representada pela bossa nova no texto de Mammi – tem algo que a distingue das outras tradições musicais: "O centro da bossa nova continua sendo, como para o samba, o canto. Sua intuição é lírica e, mesmo nos produtos mais sofisticados, exige que se acredite numa espécie de espontaneidade. Já o jazz, cuja intuição fundamental é de natureza técnica, privilegia o acorde".¹⁵ Não incorreríamos em nenhum exagero se afirmássemos que a constatação de Mammi vale, da mesma forma que para a bossa nova e o samba, para a canção brasileira em suas múltiplas variações. Logo, é óbvio que um crítico como Clement Greenberg não possa ver na canção norte-americana nada além de um arremedo do que julgava ser a arte de um modo conceitualmente universal. As canções do Tim Pan Alley, no geral, não podem ser comparadas com a poesia de Eliot ou com qualquer outra produção culta. É aqui que a crítica local esbarra, e é aqui, também, que a declaração do compositor Gilberto Mendes parece engolfada por uma percepção que não ousaria avaliar em toda a sua extensão, porque não se pode compreendê-la sem um conhecimento mais amplo do que o compositor quis dizer, para além de sua faceta sarcástica. O próprio Greenberg, em uma longa e fundamental nota, nos mostra a situação geral da música no século XX, mas não sem antes fornecer um curioso paralelo: "Foi em busca do absoluto que a vanguarda chegou à 'arte abstrata', ou 'não objetiva' – e a poesia também".¹⁶ Não sendo a música popular brasileira uma produção de vanguarda, Greenberg indica então, marginalmente, onde precisamos ir:

É interessante o exemplo da música, que foi por muito tempo uma arte abstrata, e que a poesia de vanguarda tentou tanto imitar. A música, dizia curiosamente Aristóteles, é a mais imitativa e viva de todas as artes porque ela imita seu original

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ Idem, p. 64-5.

¹⁶ Clement Greenberg, *op. cit.*, p. 29.

– o estado da alma – com a maior imediaticidade. Hoje isso nos surpreende como sendo o oposto exato da verdade, porque nenhuma arte nos parece ter menos referência a algo fora dela do que a música. Entretanto, à parte o fato de que Aristóteles ainda possa ter razão em certo sentido, deve-se explicar que a música grega antiga era estreitamente associada à poesia, e dependia de seu caráter de acessório para que o verso tornasse seu significado imitativo mais evidente. Platão, falando da música, diz: "Pois quando não há palavras, é muito difícil reconhecer o significado da harmonia e do ritmo, ou perceber que algum objeto legítimo está sendo imitado por eles". Pelo que sabemos, toda música originalmente cumpriu essa função acessória. Uma vez, no entanto, que ela foi abandonada, a música foi forçada a retirar-se para si própria para encontrar uma regra ou um modelo. Isso se encontra nos vários modos de sua composição e execução.¹⁷

Esta nota elucida algo fundamental. Greenberg tem a música absoluta como paradigma incontornável, e é de dentro dessa posição que ele formula sua crítica da arte de vanguarda. Se destaco a nota integralmente, é porque na música popular brasileira a música não foi "abandonada", quer dizer, de um modo não generalizante, a música popular do Brasil permanece como um eco de uma época distante e insondável, e que já não podemos encobrir, na medida em que essa constatação não é um elogio isento, mas uma conclusão dotada de algum certeza, ou seja, a música popular brasileira está mais próxima da Grécia que da modernidade em seus fundamentos.

Como afirma Mammì a respeito da música brasileira, de dentro da sua apurada compreensão, "sua intuição é lírica", quer dizer, procede de um tempo histórico recuado e, se de algum modo isso é absurdo, decorre daí a necessidade da *crença* "numa espécie de espontaneidade", porque parece, como de fato é, um profundo anacronismo ter que sustentar a possibilidade de uma música descolada do seu tempo histórico, ou mesmo da economia que a esteia. Não caberia aqui, decerto, desdobrar esta afirmação geral a partir de exemplos históricos ou das modificações que a canção passou. Novamente, Lorenzo Mammì esclarece o que parece impossível, i.e., que tudo tem a ver com uma

¹⁷ Idem, p. 30 (nota 2).

transmutação linguística sem a qual qualquer crítica patina: "É uma língua [o português, HB], para usar um termo da música antiga, cheia de "liquescências", isto é, sonoridades fluidas, cujos início e fim não podem ser definidos com clareza. Uma língua, portanto, que resiste às marcações rígidas, tentando arredondá-las".¹⁸ Se é preciso recorrer a uma terminologia da música antiga para fazer frente ao desafio crítico de compreender os resultados confusos da música popular brasileira, talvez seja preciso retornar justamente a essas fontes, para com isso tentar entender como elas se tornaram perenes em nossa música. O problema, que a essa altura parece mais claro, é que não há ou não houve espaço – ou coisa que o valha – para uma apreciação detida sobre o material musical popular, para além dos estudos históricos e sociológicos que já deram enorme contribuição. As razões são complexas e envolvem, entre tantas possibilidades, uma saturação sem par dos processos auditivos, decorrente do volume inclassificável de variações de toda ordem, proporcionais ao tamanho das regiões geográficas e de suas rítmicas multifacetadas. Como resultado, tudo que se destaca dos processos de consumo permanece sempre à margem da crítica, num processo curioso de ocultamento; isso quando não habita as duas frentes de modo pacífico, a artística e a de consumo, confundindo até mesmo as críticas mais avançadas, que julgam essa fusão impossível, como parece ser o caso de Schwarz. É disso que decorre o déficit de análises realmente aprofundadas sobre o material musical popular. Com isso chegamos a uma segunda conclusão, que guarda certa ironia: ocupar-se criticamente da música popular brasileira – como indicou Schwarz enfiadamente – é também retirar dela justamente a pseudo espontaneidade sugerida por Mammi, e com isso descortinar uma outra via de acesso aos seus substratos. É o inescapável caminho de uma crítica que ainda está por ser feita.

Para encerrar esta primeira parte, sirvo-me novamente de Greenberg – cujas análises mais próximas da música estão quase sempre nas notas, posto que seu interesse maior são as artes plásticas. Ainda em seu ensaio clássico, *Vanguarda e Kitsch (1939)*, ele nos oferece outra reveladora compreensão daquilo que julgamos entender de dentro da estética clássica

Pode-se objetar que a arte para as massas, enquanto arte popular, foi desenvolvida sob condições rudimentares de produção – e que grande parte da arte popular é de alto nível. Sim, é verdade – mas a arte popular não é Atenas, e é Atenas

¹⁸ Lorenzo Mammi, op. cit., p. 66.

que nós queremos: a cultura formal com sua infinidade de aspectos, sua exuberância, sua grande abrangência. Além do mais, dizem-nos agora que a maior parte daquilo que consideramos bom na cultura popular é apenas a sobrevivência estática de culturas aristocráticas formalmente mortas. Nossas velhas baladas inglesas, por exemplo, não foram criadas pelo "povo", mas pelos cavaleiros pós-feudais no interior da Inglaterra, e sobreviveram na boca do povo muito depois de aqueles para quem as baladas tinham sido compostas terem passado para outras formas de literatura.¹⁹

Curioso que seja preciso retomar um crítico cujo material de análise passou longe do Brasil para entender um pouco o Brasil. Penso aqui basicamente na permanência da cultura popular como um dado real, cuja manutenção já no século XXI é, ainda, notória, apesar das radicais modificações por que tem passado. A questão é: se estiver certo quanto ao lugar que algumas produções musicais populares ocupam, ou deveriam ocupar, no quadro geral das artes, é inegável que está na base da canção em sua forma mais avançada justamente os elementos assimilados ou vivenciados por meios da cultura popular. "Lamento sertanejo", de Gilberto Gil e Dominginhos, não é uma mimese culta do sertão, quer dizer, ela é, mas, ao mesmo tempo, contém a vital experiência de seus autores para que seja uma canção de transposição, i.e., uma reflexão e da mesma maneira um retrato perfeito da migração nordestina e das sensações dela advindas. Se ela for cantada por um operário oprimido, ela é cultura popular, quando cantada por Gil ela passa a ser uma das peças mais bem acabadas de seu repertório. Ela é culta e popular, ao mesmo tempo. Ainda na tensão produtiva com Gilberto Mendes, aqueles para quem ela foi composta – supondo que fossem os migrantes nordestinos – não precisam abandoná-la para buscar outras formas de literatura, ela já é a literatura que eles precisam para livrar-se da opressão.

¹⁹ Clement Greenberg, op. cit., p. 41-2 (nota 6).

II

Gostaria de dedicar algumas páginas finais para um comentário sobre a canção "Canto do povo de um lugar" (Caetano Veloso, *Jóia*, 1975). Sem a pretensão de cobrir, no âmbito deste texto, um recorte histórico amplo, que poderia incluir outras canções, gostaria de tomar esta música como um exemplo lapidar. A meu ver, ela pode ser ouvida e analisada a partir da direção crítica que apontei acima, porque confirma, é o que suponho, a hipótese mais ampla do escape ou fuga do estilo-canção para um tipo de isolamento estético, ali onde sua expressão atingiu o ponto mais alto, que impede mesmo que ela seja ouvida em seu significado mais estendido:

Canto do povo de um lugar (Caetano Veloso)

*Todo dia o sol se levanta
É a gente canta
Ao sol de todo dia*

*Fim da tarde a terra cora
É a gente chora
Porque finda a tarde*

*Quando a noite a lua mansa
É a gente dança
Venerando a noite*²⁰

O tema se ampara em imagens de contemplação, de êxtase romântico e, para recuar temporal e cronologicamente, podemos dizer que se trata de um hino cultural, ou mesmo ritualístico. Essa é a primeira impressão, uma narrativa que se desdobra num tempo largo e sem pressa, condensado pela representação do dia de um tipo de grupo comunitário que, distraidamente, se nutre do passar das horas e da vida de modo descompromissado e integrado, remetendo a um tempo mítico, feito de canto e dança, próximo de um ambiente arcaico. Apesar da gravação original ter sido feita pelo Grupo

²⁰ Caetano Veloso, *Letra Só*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 218.

Bendegó (formado por Gereba, Capenga, Zeca e Vermelho,²¹ com imensa propriedade na interpretação e criação do arranjo sertanejo/arcaico), seria impossível não identificar na gravação de Pena Branca & Xavantinho (Renato Teixeira & Pena Branca e Xavantinho, Ao vivo em Tatuí, 1992) seu verdadeiro sentido terral. Os dois arranjos se complementam.

Em poucas ocasiões o compositor expôs de maneira tão clara sua origem interiorana, mas, em sua reelaboração memorialística, se for este o caso, elementos de outra ordem intermediaram o ambiente rústico ao qual, talvez, a canção remeta. Ao dizer "a gente", única evocação recorrente nas três estrofes, o compositor deixa à mostra a linha mestra que mantém junta a vocação para a totalidade e a vinculação ao absoluto: a amizade. Portanto, diferente da perspectiva de vanguarda expressa por Clement Greenberg, a busca da expressão do absoluto é feito menos pelo viés da música pura que da poesia; uma constatação inescapável de anacronismo para nossa hipótese geral, mas entretanto essencial do ponto de vista nacional. A canção sintetiza com grande brevidade uma dimensão hoje quase inapreensível da vida: o vínculo entre as amizades e a sensação de eternidade advinda desse convívio; como se o tempo da convivência fosse capaz de amainar o tempo inescapável da morte vã. Não há nenhuma imagem que possa remeter a qualquer utilitarismo, como se a canção tivesse sido composta em outro tempo e lugar; por esta característica, ela pode ser lida como uma imitação do mito, justo ali onde não há mais possibilidade de qualquer permanência deste. Isso se depreende dos dois motes principais da canção, nítidas expressões histórico-míticas: o canto e a dança.

Não precisamos de muito para estabelecer nessas duas formas de lida com a existência relações com as formas arcaicas da mitologia, que nos enviam aos tempos mais remotos. Não apenas a primeira estrofe evoca o nascimento do sol como o esplendor da vida, como também o salda com o canto – não um canto qualquer, mas um canto próximo ao mítico. Ao dizer *a gente canta ao sol de todo dia*, o compositor transfere ao grupo que canta a dimensão propriamente "amedrontada" do mito arcaico, i.e., cantar *ao sol* é, de algum modo, torna-lo real, ilustrativo, regulador, e isso tudo como se não fosse uma construção literária esclarecida; o compositor permite que se sinta novamente o desamparo diante da natureza bruta, numa restauração mimética única. Tanto é, que a luz surge como o elemento central e vivificante; o sol como sinônimo de alegria e gozo. Por isso, acredito, a segunda estrofe fala do lamento em forma de choro, uma dor que

²¹ As informações sobre o grupo são desencontradas. Consultei o encarte original, com o nome grafado de modo aparentemente errado ("Bendengó"), o Dicionário Cravo Albin e o site Cliquemusic. A formação original também não coincide em todas as fontes, optei pela formação que, aparentemente, gravou o tema.

se expressa justamente quando *a terra cora*, e o choro advém com o *fim da tarde*, quando as trevas se restauram. Essa percepção bruta do fim, da perda irreparável da luz, se resolve esteticamente na última estrofe, *quando a noite a lua mansa* vem amainar o sofrimento da escuridão pela negritude amedrontadora, e revela, novamente pelo viés do mito, a dança redentora e evocativa sob a luz da lua: *a gente dança venerando a noite*.

Fosse um caso de tradução reversa, teríamos já no título o eco de uma formulação clássica que envolve grande parte das questões que levantamos aqui entre passado e presente da estilística popular: "canto do povo" ecoa vivamente o "Volkslied", quer dizer, o conceito alemão que resume toda a herança daquilo que, nos idos de 1774-1778, pelas mãos de Herder, foi recolhido num conjunto de canções – os *Volkslieder* – e que, aos seus olhos, ameaçava desaparecer diante do avanço dos processos de urbanização; o que, de fato, aconteceu. Esse ambiente de tensão entre o que ameaçava desaparecer e precisava ser preservado de algum modo, também se instaurou no Brasil só que mais de 150 anos depois, já no início do século XX, através do projeto estético-ideológico de Mário de Andrade. Essa comparação histórica é da maior importância, porque elucida de certo modo as razões pelas quais a discussão sobre o "nacional" e o "popular" no Brasil se apresentaram com um monumental atraso, e ainda assim distinta do caso alemão, com um nacionalismo e uma visão estética muito diferentes.

A canção que estamos analisando é, por essa razão, uma "canção do povo", mas construída sobre um espelho melódico e poético que é menos fruto da opressão (Schwarz) do que, ao ser interpretada por Pena Branca e Xavantinho, em maior medida, é a restauração de um lugar que é sertanejo na intenção, mas mítico no sentido. Retomo aqui um texto de Rodrigo Naves que explica claramente o que intenciono dizer, a partir de uma perspectiva crítica comparativa da música em relação com as artes plásticas:

*João Gilberto é o que podíamos ter de melhor: a capacidade de lidar com o passado, com o que fomos, de maneira a nos tornar mais livres, possíveis. O admirável em sua relação com a tradição musical brasileira não se limita somente à excelência das escolhas, um bom gosto espantoso, que retira um Zé da Zilda ou um Bororó da massa quase anônima de compositores populares e revela a grandeza do que parecia apenas mediania. Fabuloso de verdade é o dom de encontrar a forma de abrir o passado, de torná-lo poroso, significativo no presente.*²²

²² Rodrigo Naves, *apud* Zuza Homem de Mello, *Folha explica João Gilberto*, São Paulo, Publifolha, 2001, p. 82.

"Abrir o passado" é, no caso da canção de Caetano, um princípio de criação autoral, quer dizer, diferente de uma recriação interpretativa – o caso de João – o compositor vai fundo e imita o absoluto, oculto sob camadas de história. Se o efeito pode estar longe de um reencontro com o arcaico ou com o trágico, como queria Nietzsche, não pode ser desconsiderado o ineditismo profundo dessa representação numa canção popular moderna. O inusitado não se liga apenas ao que podemos chamar de deslocamento histórico, mas a esse reposicionamento da palavra cantada em primeiro plano, como significante principal. Temos notícia hoje de que pessoas de outros lugares do mundo procuram aprender português por uma razão bastante inusitada – já que, por exemplo, se estuda mandarim para facilitar trocas comerciais com a China –, elas querem entender as canções brasileiras.²³ Esse dado também pode ser analisado sob outro ângulo. Em nenhum momento da história das formas poéticas, a palavra se sobrepôs à melodia. É o que nos informa Segismundo Spina:

Os etnólogos que estudaram as atividades artísticas dos andamaneses e das tribos australianas em geral observaram que certas canções não só se propagam pelo continente todo – immortalizando o seu compositor –, como também se conservaram por várias gerações; e o que os deixou mais surpresos foi justamente verificar que certas canções celebres são cantadas até por outros povos que as não compreendem. Pois, o que os impressionava não era a letra, mas a melodia – que supera quase sempre a mensagem literária.²⁴

A canção brasileira opera então uma inversão histórica? Mas se "a melodia sobrepujou em todos os tempos a expressão verbal",²⁵ o que vem a significar essa supremacia da palavra; uma atraso histórico irremediável, ou um fenômeno lírico que cobra uma reinvenção da crítica? Se quisermos cotejar o estudo de profundidade de Spina com exemplos recentes, o que poderemos dizer?

²³ Depoimento de Adriana Calcanhoto para o filme *Palavra (en)cantada*, de Helena Solberg, 2008.

²⁴ Segismundo Spina, *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia, Ateliê Editorial, 2002, p. 120.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 123.

Uma prova da supremacia do ritmo sobre o texto ainda se observa hoje, quando os jovens, ao lerem ou declamarem poesias, se enlevam mais naturalmente pela cadência métrica do que pelo conteúdo do poema; e isto se verifica mais frequentemente com os hinos, cívicos ou religiosos, cujo sentido textual nos vem à curiosidade muito tempo depois.²⁶

Como aplicar esta regra ao público de um grupo como os *Los Hermanos*, que arrebatam adolescentes que cantam em uníssono, em profunda cumplicidade, versos como *E lá vai deus sem sequer saber de nós/ sabemos pois/ estamos sós* ("Passeando")? Não é um fenômeno fácil de explicar. Se consultarmos o que diz a crítica recente, encontraremos a seguinte explicação:

*A sina anexada ao legado da banda [Los Hermanos, HB] é bipolar. Principiou pela simplicidade absoluta de "Anna Júlia" (1999), refletiu-se no intenso sucesso infanto-juvenil que o rock romântico carrou e desaguou feito tromba d'água na tentativa obsessiva do quarteto polarizado por Rodrigo [Amarante, HB] e **Marcelo Camelo** em se desvencilhar de tudo aquilo que estava ali: o sucesso de massa, a adolescência inconsequente, a simplicidade de "Anna Júlia". Los Hermanos rapidamente ficam mais complexos, cabeçudos, e nem assim lograram conseguir assustar fãs mobilizados por um messianismo que talvez se localizasse justamente no espaço abstrato entre os ídolos e o rebanho.*

*Solo, Camelo pendeu para um formato angustiado, oprimido, de efeitos colaterais opressivos para quem o escuta. Amarante parecia seguir uma trajetória mais solta, tocando com músicos estrangeiros do circuito indie-massa e se divertindo junto à **Orquestra Imperial**. Cavalo [disco de 2013 de Rodrigo Amarante, HB] não confirma a soltura, e se emaranha em amarras parecidas às que tangem o parceiro. Sozinhos ou em grupo, ambos parecem determinados a soar obsessivamente*

²⁶ Idem, ibidem, p. 124.

*adultos, cerebrais, sábios, ensimesmados. Soam mais ensimesmados que sábios, menos adultos que cerebrais. Não deixam de soar como meninos que talvez tenham crescido depressa demais.*²⁷

Há, como se nota, um "imperativo de alegria", por parte da crítica musical, num desentendimento absoluto (no pior sentido) do que significa a herança do "canto do povo de um lugar". Mas deixemos os herdeiros dessa tradição monumental para outro momento. Nesse sentido, em seu último livro, em apenas uma breve passagem, Eric Hobsbawm foi muito mais longe que toda nossa dita crítica musical, e nos deixou a chance de nos levarmos mais a sério, ainda que diante da fatal constatação de que somos produtos da derrocada irremediável da cultura:

*Assim sendo, na era da globalização, a fundação WOMAD (World of Music, Arts and Dance), originariamente uma iniciativa de dois jovens ingleses, dedica-se sistematicamente à chamada world music, ou seja, ao vínculo entre as tradições musicais do mundo. Este ano, os festivais WOMAD de música ocorrem na Inglaterra, Austrália, Nova Zelândia, Sicília, Espanha, Ilhas Canárias, Coreia do Sul e Sri Lanka, e – para mencionar apenas o programa no velho teatro de Taormina – apresentam-se artistas de Burundi, Jamaica, África do Sul, Coreia, Sicília, China, Cabo Verde, Grã-Bretanha e Irlanda. Como quase sempre acontece, por trás dessas viagens de descoberta há um impulso cultural ou subversivo, até mesmo político. Uma prova convincente disso pode ser encontrada no grande sucesso, desde 1960, da música brasileira, agora, como todos sabem, mundialmente famosa. Mas isso não faz parte da presente discussão.*²⁸

²⁷ Pedro Alexandre Sanches, "A sina emepibista", texto publicado no site *Farofafá* (<http://farofafa.cartacapital.com.br/>). Acessado dia 17.11.2013.

²⁸ Eric Hobsbawm, *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 40.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, G. *O que é a filosofia?* (trad. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz). São Paulo: editora 34.

GREENBERG, C. *Vanguarda e Kitsch (1939)*, trad. Otacílio Nunes, em *Arte e cultura*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

HOBBSAWN, E. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

INVENÇÃO. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, n. 3, junho 1963.

LAFETÁ, J. L. *A dimensão da noite*. São Paulo: ed. 34/Duas Cidades, 2004.

MAMMÌ, L. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova". São Paulo: Novos Estudos/CEBRAP, n. 34, 1992.

HOMEM DE MELLO, Z. *Folha explica João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

SANCHES, Pedro Alexandre. "A sina emepibista", texto publicado no site *Farófafa* (<http://farofafa.cartacapital.com.br/>). Acessado dia 17.11.2013.

SAFATLE, V. "Música é prisioneira da canção", *Folha de S. Paulo* (23/10/2009).

SCHOPENAUER, A. *O mundo como vontade e representação* (trad. Jair Barbosa). São Paulo: ed. Unesp, 2005.

SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

VELOSO, C. *Letra Só*, São Paulo. Companhia das Letras: 2003.