



MEMÓRIA MUSICAL

A hipótese da mediação subjetiva na formação do gosto

(Dissertação de Mestrado para o Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Denílson Lopes Silva)

Gilberto Costa

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Comunicação
Dissertação de Mestrado

Gilberto Costa – 00/77755

MEMÓRIA MUSICAL

A hipótese da mediação subjetiva na formação do gosto

Banca Examinadora:

Prof. Denílson Lopes Silva – FAC/UnB

Prof. Maria Angélica Madeira – Depto. de Sociologia/UnB

Prof. Mariza Veloso Motta Santos – Depto. de Sociologia/UnB

Prof. Nélia Del Bianco (suplente ativa) – FAC/UnB

Brasília, novembro de 2000

*De onde vem essa memória, revelando mundos
revirando tudo, como se fosse um tufão?
A varrer, cuspidos entulhos,
num erguer e demolir de muros,
nas esquecidas e despovoadas ruas do meu coração?
De onde vem essa memória
às vezes festas, às vezes fúria
num abrir e fechar de portas
louca procura de respostas, mistura de murmúrios
fonte de delícias e torturas?
Onde anda, agora, essa memória?
No mundo da lua, brincando de soltar subterfúgios
a ficar na sua, se fazendo de surda e me deixando assim
um dia, um ser perdido em lutas, e outro
um pobre menino
a flutuar sonhos absurdos?
Onde anda essa memória
a que horas chegará, como sempre, obscura
com suas preciosas falhas
que recolho agradecido
para traçar o rumo de minhas canções?
Velhas estórias, memórias futuras?
Sei de onde vem, já sei por onde andou
e não preciso temer seus beijos
Saiu para trocar de roupa, não pode andar nua.
Amo o Oceano que retém no fundo
os mistérios de sua natureza..*

Paulinho da Viola

AGRADECIMENTOS

Devo agradecimentos aos professores José Luiz Braga, Denílson e Nélia Del Bianco pela elaboração desta dissertação. José Luiz Braga foi meu orientador à época da elaboração do projeto, definição de hipóteses e da redação das minhas primeiras linhas sobre mediação subjetiva que resultaram em partes deste texto. Agradeço ao José Luiz o estímulo à criatividade, à organização das minhas idéias, toda liberdade de trabalho e confiança que depositou em mim até mesmo quando eu traía todos os prazos estabelecidos e prorrogados.

Quando estudei Sociologia aprendi que o cientista social deve manter o espírito crítico e ser capaz de “relativizar”. Se há alguma dessas virtudes nessa dissertação o mérito é do professor Denílson que me acompanhou na volta ao mestrado, ajustou o foco do meu trabalho e me fez precisar conceitos para que percebesse a relação entre a formação do gosto e os meios de comunicação um pouco mais complexa e menos maniqueísta.

Na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília ainda devo especiais agradecimentos à professora Nélia Del Bianco com quem conversei a primeira vez sobre a idéia de uma dissertação sobre a formação do gosto musical. Sem ser orientadora, Nélia gentilmente ouviu, leu, ponderou, opinou e indicou leituras para o meu trabalho sempre com entusiasmo e interesse pelo tema.

Conhecer as memórias musicais de artistas brasileiros só foi possível graças à produtora Bia Reis que me deu acesso aos programas gravados, inclusive às fitas originais com as entrevistas na íntegra para que fizesse minha pesquisa.

Entregar essa dissertação é por fim a uma frustração que, por culpa minha, carreguei por cinco anos. Continuaria frustrado e com o projeto na gaveta se não fosse Ana Tereza, minha esposa, que com amor e carinho estimulou a volta ao mestrado, deu-me condições para que estudasse, traduziu textos e agüentou todas as minhas angústias.

Dedico esse texto a quem fez a minha memória musical. Devo ao meu pai o gosto por ouvir música popular brasileira, em especial, Chico Buarque e João Gilberto. À minha mãe devo Vinicius de Moraes e Tom Jobim e à minha avó, Ary Barroso e Noel Rosa. Com a Ana Tereza descobri o prazer de ouvir Nana Caymmi e o Arranco de Varsóvia e com Vinicius, meu filho, redescobri “Os Saltimbancos” e “O filho que eu quero ter”.

ÍNDICE

Agradecimentos	4
Resumo	6
Apresentação	7
Antecedentes	12
Memorial da Música	26
Espaço Social da MPB	41
Memória Musical	57
Mediação Subjetiva	89
Bibliografia	108
Anexos	115

RESUMO

Esta dissertação trata da formação do gosto musical. Para saber como é forjado o gosto, identifiquei nas memórias musicais de cantores, compositores e músicos brasileiros elementos de mediações subjetivas que se articulam com o gosto veiculado pelos meios de comunicação de massa. O material original de pesquisa é composto por depoimentos de artistas ao programa Memória Musical da Rádio Nacional de Brasília – FM.

ABSTRACT

This thesis is about the way that musical taste is formed. In order to know how the taste is formed, I identified within the musical memories from singers, composers and Brazilian musicians elements of subject mediation which are articulated with the taste shown by mass media. The original source for the research are testimonies from artists given to the show Memória Musical from Rádio Nacional de Brasília – FM.

APRESENTAÇÃO

A proposta deste ensaio é tratar da formação do gosto musical através da memória afetiva sobre as músicas que marcaram a vida das pessoas. O trabalho tem como objeto as entrevistas do programa Memória Musical da Rádio Nacional - FM de Brasília¹. O principal objetivo é entender como é forjado o gosto musical, quais são os elementos peculiares desse fenômeno. Considerando o gosto como um valor individual compartilhado coletivamente, queremos relacionar a formação desse valor com a atuação dos meios de comunicação de massa e saber como os indivíduos internalizam o gosto veiculado.

O programa Memória Musical revela as músicas que marcaram a vida de artistas e personalidades famosas. No programa, os entrevistados (“gente que é notícia”, conforme um dos bordões do programa) devem escolher as dez músicas mais importantes na sua memória musical.” Segundo a produtora do programa, Bia Reis, a proposta é “mostrar um pouco da memória afetiva dos entrevistados, revelada através das músicas que marcaram a sua vida. No geral, músicas que não são tocadas regularmente no rádio, ou em alguns casos, quase inéditas”²

A preferência musical como uma escolha estética pode variar entre os diversos gêneros, estilos, autores e intérpretes. Além do consumo e exposição aos meios de comunicação de massa, é preciso verificar nessas opções a pertinência de outros elementos como, por exemplo, o prazer despertado pela música, a sensibilidade estética, o nível sócio-cultural, o aprendizado sobre música, o ambiente familiar e outros grupos de referência.

Se todos esses elementos são pertinentes à formação do gosto musical cabe perguntar: como se relacionam com os meios de comunicação de massa na formação do gosto musical? Esses elementos têm importância mesmo que se considere a hegemonia

¹O programa Memória Musical é produzido e veiculado pela Rádio Nacional de Brasília – FM (96,1 mhz e 10 kw de potência). O programa vai ao ar aos domingos às 11 horas com reprise no sábado seguinte às 9 horas, também é transmitido pelo Radiosat, satélite da Radiobrás. O Memória Musical foi criado pelo gerente da emissora, Márcio Lacombe, que o considera “xodó da programação” (Correio Braziliense, de 23/07/95). Desde que foi ao ar pela primeira vez (26 de junho de 1990), o programa é produzido e apresentado por Bia Reis. A montagem e edição do programa são feitas em três dias pela produtora e pelo técnico Messias Melo. A Rádio Nacional está em funcionamento desde 1977 e pertence à Radiobrás, empresa estatal “que tem por principal objetivo servir como um canal de interlocução dos órgãos do Governo Federal com a sociedade brasileira” (www.radiobras.gov.br). De acordo com o site da Radiobras “o Memória Musical tem ampla penetração entre estudantes, intelectuais, artistas, jornalistas e admiradores da boa música em geral

² Trecho retirado de matéria publicada pelo Correio Braziliense, em 9 de junho de 1996.

cultural dos meios de comunicação e a padronização da música feita pela indústria cultural? A memória musical pode demonstrar a singularização do gosto?

A importância da música na cultura brasileira é notável. A variedade e riqueza de sons produzidos pelos artistas revelam um “país harmonioso”. “A música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (...) Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira” (VELOSO, 1997: 17).

A consolidação da indústria cultural no Brasil teve trilha sonora e coro a cantar, ela se fez pela expansão do rádio, pelo crescimento da indústria fonográfica, pelo estabelecimento de um dos maiores mercados para venda de discos, pelos programas de auditório e pelos festivais da canção na TV. Nesse contexto, um espaço social surgiu para a atuação dos artistas, produtores, críticos e jornalistas ligados ao universo da música popular.

A música também nos desperta interesse pela sua acessibilidade. Diferente de outras formas de expressão artística e produtos da indústria cultural, qualquer um pode estar constantemente em contato com a música. Seja ouvindo CD ou rádio, vendo filme ou programa de TV, assistindo show ou espetáculo de dança, navegando na internet, tocando instrumentos musicais, cantarolando ou assobiando alguma melodia, sempre somos tocados pela música.

Como justificou Eric Hobsbawm ao explicar o interesse pela história social do jazz, tratar de música abrange os lugares onde é tocada, “as estruturas industriais e técnicas construídas a partir dos sons, as associações que invoca. Engloba as pessoas que escutam, escrevem ou lêem ao seu respeito” (HOBSBAWM, 1990: 25).

Falar de gosto é pertinente porque este determina junto com as necessidades e possibilidades materiais o que se consome e posiciona as pessoas na sociedade. O consumo, assim como classe social, etnia e nacionalidade, ajuda estabelecer relações sociais. “Uma nação, por exemplo, a esta altura, é pouco definida pelos limites territoriais ou por sua história política. Sobrevive melhor como uma comunidade hermenêutica de consumidores, cujos hábitos tradicionais fazem com que se relacione de um modo peculiar com os objetos e a informação circulante nas redes internacionais. Ao mesmo tempo encontramos

comunidades internacionais de consumidores (...) que dão sentido de pertencimento quando se diluem as lealdades nacionais (CANCLINI, 1995: 62)³.

A despeito da importância do gosto, são insuficientes as iniciativas sociológicas para investigar a sua formação. Muito do esforço empreendido trata de classe social e estilo de vida, como se estas fossem as únicas categorias pertinentes à constituição do gosto. Para uma "sociologia do gosto" devem ser inventariados outros elementos⁴.

Considerando o gosto como um valor incorporado que precede a escolha de um objeto estético, é possível estabelecer relações e comparações com o consumo de bens materiais e com o voto (opção política e partidária manifestada). Nesse sentido, há muito a pesquisa em comunicação vem debatendo o papel dos meios de comunicação de massa na constituição dessas preferências. No entanto, parece-nos interessante iniciar reflexão, do ponto de vista da recepção, quanto à importância ou as limitações desses meios para formar valores estéticos.

Fora do mérito acadêmico, tratar do gosto musical é interessante porque a pesquisa mercadológica também não conseguiu estabelecer e esgotar os elementos acionados pelo consumidor para comprar um CD, por exemplo. A relação de oferta e procura não depende somente do estoque e do tamanho do público, depende da individualidade do produto. O disco escolhido é insubstituível (ninguém leva para casa o disco do É o Tchan no lugar do CD de Roberto Carlos em espanhol que não foi encontrado na loja, ou no lugar daquele CD que completaria a coleção dos Rolling Stones). A escolha não se faz em função da marca, ninguém decide qual CD que vai levar em função da gravadora do artista. “Por isso, também, a indústria fonográfica trabalha com projeções de vendas que raramente se confirmam. É muito comum, portanto, o encalhe ou a falta de determinados discos nas

³ “O consumo (...) é um lugar onde os conflitos entre classes, originados pela desigual participação na estrutura produtiva, ganham continuidade através da distribuição e apropriação dos bens. Consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-los” (CANCLINI, 1995: 54). “Os hábitos e gostos dos consumidores condicionam sua capacidade de se converterem em cidadãos. O seu desempenho como cidadãos se constitui em relação aos referentes artísticos e comunicacionais, às informações e aos entretenimentos preferidos” (Idem, 175).

⁴ “Não são as características mais visíveis como nível sócio econômico, grau de instrução, especificidade cultural, sexo, idade, que originam, grosso modo, o consumo do produto cultural. A elas se junta o gosto do consumidos por determinada música, livro, filme ou obra de arte. Esse gosto, embora também ligado às características acima apontadas, depende (...) dos atributos individuais do produto. Por isso, a verificação junto ao consumidor da aceitação ou não de determinado produto novo não tem sido realizada, prescindindo, assim da utilização prévia das técnicas de sondagem do mercado” (PUTERMAN, 1994: 64).

lojas. A fábrica lança no mercado certa quantidade de produtos em função de uma expectativa de venda que não sabe se poderá realizar-se” (PUTERMAN, 1994: 62).

A nossa hipótese é que as experiências vividas no cotidiano, aqui relatadas nas memórias musicais, tornam singular a fruição da música. Na constituição do gosto individual pesam, portanto, as “mediações subjetivas” aos valores veiculados pelos meios de comunicação de massa. As mediações subjetivas são válidas se considerarmos que o contexto é de multiculturalismo, heterogeneidade, diversidade e complexidade das audiências, ou mesmo se concebermos que os meios de comunicação transmitem concepções estéticas hegemônicas e tendem a padronizar a produção musical.

Entendemos a memória musical como uma narração afetiva das recordações, das experiências e dos sentimentos sobre músicas e situações que marcaram a vida das pessoas. A memória musical permite observar a interação entre experiências e sensibilidade musical, a incorporação de valores estéticos e de conhecimentos artísticos.

Para tratar das mediações subjetivas que permeiam a formação do gosto musical, teremos como *corpus* de análise cinquenta entrevistas de cantores, compositores, músicos ao programa Memória Musical. Foram selecionadas, entre os depoimentos disponíveis de 1990 a 1995 (ano da apresentação do projeto de dissertação), as entrevistas de artistas de diferentes correntes musicais. Conforme é possível verificar na listagem constante do Anexo I, tivemos o cuidado de compor uma “amostra”, uma colherada, que tivesse sambistas e roqueiros, bossa-novistas, tropicalistas e o pessoal da jovem guarda, artistas “antigos” e “jovens”, cantores consagrados da MPB e “malditos”, eruditos e “pops”, instrumentistas e até compositores bissextos, nordestinos, baianos, mineiros, goianos, mato-grossenses, cariocas e paulistas, entre outros.

Naturalmente sem fazer cálculo estatístico, a idéia foi fazer um “espalhamento” dos entrevistados da Rádio Nacional entre as correntes musicais mais reconhecidas, que inclusive tocam na emissora, e tentar ouvir artistas de origem regional, classe social, geração, posição no meio musical, conhecimento formal de música, sabedoria musical e gosto diferentes.

O risco de compor essa amostra para saber como se forma o gosto musical é que “a memória musical, nos grupos de músicos, é naturalmente bem mais ampla e bem mais segura do que a dos outros” (HALBWACHS, 1990: 164). Em outras palavras, estamos

propondo lidar com sujeitos de pesquisa que possuem o gosto criativo, e portanto uma percepção especializada. No entanto, como diria Gilo Dorfles (1989), os adeptos já foram profanos e possuem também o gosto frutivo.

É preciso assinalar que não estamos tratando da habilidade musical ou da capacidade de lembrar a letra, a melodia ou como se toca uma música. Queremos apenas saber mediações subjetivas que operam em todas as pessoas, da “emoção que lhes é comunicada pelas seqüências e combinações dos sons, traduza-se, às vezes, em seu espírito, em sentimento e concepções humanas comuns aos artistas músicos, aos outros artistas, e mesmo ao conjunto de homens sensíveis ou não, a tal arte” (HALBWACHS, 1990: 183).

A dissertação está dividida em cinco partes ou capítulos. Começamos com os antecedentes da idéia do gosto e o surgimento da música popular. O segundo capítulo apresenta propriamente a memória musical dos entrevistados, as músicas que foram mais lembradas. Observou-se coincidências de gosto quanto a algumas canções, cantores e compositores. Essas referências formam um núcleo de músicas mais citadas, o que chamamos de “memorial da música”. Para entender como esse memorial foi montado e o porque das referências em comum, analisamos o espaço social onde se movimentam os artistas entrevistados sujeitos dessa dissertação.

Os dois últimos capítulos mostram como as memórias musicais foram forjadas, que elementos nortearam as escolhas. Esses elementos são mediações subjetivas na formação do gosto musical. A pertinência desse conceito e seus pressupostos teóricos são tratados na parte final da dissertação.

ANTECEDENTES

A Origem do Gosto

A idéia do gosto surgiu na modernidade e criou a estética como disciplina filosófica. Segundo Luc Ferry (1994), foi por volta de meados do século XVII, primeiro na Itália e na Espanha, depois na França e na Inglaterra e mais tarde na Alemanha, que a palavra “*gustus*” passou a designar a faculdade humana de separar o belo do feio e de aprender pelo sentimento os critérios dessa distinção.

As primeiras reflexões sobre o gosto foram dos empiristas ingleses, que pensavam que ao contemplarmos algo esteticamente dirigimos a percepção para as qualidades dos objetos não suscetíveis de medida e nem de análise. A obra de arte ou uma cena natural teriam propriedades estéticas que não podiam ser desenvolvidas a partir da razão.

Como no samba que diz “pra cantar samba não preciso de razão”⁵, arte seria a atividade do sentimento e não do intelecto. Sensibilidade, imaginação e gosto seriam as faculdades responsáveis pelo julgamento estético e reconhecimento do belo. Na psicologia empírica, a razão distinguiria, discutiria e avaliaria os sentimentos da crítica.

“Já não é pela razão que o sujeito poderá apreender a manifestação do belo, ou até mesmo as regras que o definem (...) mas sim por uma faculdade de outra ordem. É neste ponto, compreende-se, que a estética moderna se depara mais uma vez com o conceito de gosto, aqui entendido como correlato subjetivo da irracionalidade do objeto belo enquanto objeto sensível. A subjetividade já não se reduz, portanto, às faculdades inteligíveis e a humanidade deixa de se separar da animalidade apenas pelas virtudes da razão” (FERRY, 1994: 40-41).

Sob o primado do subjetivismo e sentimentalismo, o problema para a estética empirista é o sujeito, sua capacidade humana de sentir e julgar o objeto de apreciação como belo. A beleza é sempre entendida a partir da relação sujeito-objeto. A faculdade de perceber a beleza é o sentimento, muito além dos sentimentos e sensações.

Na estética moderna a obra de arte deixa de ter uma finalidade. Para pensar a arte aplicam-se critérios autônomos e específicos. No passado, as obras de arte, como qualquer artefato, eram avaliadas de acordo com a excelência do seu artesanato e pela eficiência no

⁵ “Filosofia do Samba”, de Candeia.

servir ao propósito a que se destinava. Os artefatos, sob o conceito de "belas-artes", passam a ser produzidos principalmente para serem contemplados esteticamente.

"Quando os objetos de arte do passado deixaram de ser objetos de culto ou símbolos sociais e se tornaram para nós produtos de 'belas' artes, já não sabíamos quais eram as funções a que eles se destinavam, se utilitárias, sociais ou mágico-religiosas, nem isso nos interessava muito". Pela primeira vez, "somos capazes de abstrair-nos dos valores históricos e mutáveis que as obras de arte se destinavam a comunicar e a confirmar, porque somos capazes de apreciá-las como obras de arte" (OSBORNE, 1974:140).

O surgimento da estética moderna coincide com o período em que a produção cultural está começando a se transformar em produção de mercadorias. Segundo Terry Eagleton (1993), a estética, serviria como uma compensação espiritual por esta degradação: a arte, na falta de uma função prática, é absorvida como expressão de um bem supremo e o artista passa a exigir tratamento de gênio transcendente.

O artista torna-se autor. Diferente do gênio clássico que era bom porque descobria e imitava a natureza, o artista moderno é talentoso e original. Ele “deixa de ser, nestas condições, aquele que se limita modestamente a *descobrir e exprimir* de maneira agradável as verdades citadas por Deus, mas torna-se aquele que *inventa*. O *gênio* faz sua aparição e a imaginação tende a se tornar ‘a rainha das faculdades’, aquela que rivaliza com o divino na produção de obras radicalmente inéditas” (FERRY, 1994: 50).

O empirismo tinha como preceitos constitutivos o sentimento, a atitude desinteressada e o padrão de gosto. Segundo o Conde de Shaftesbury, existe uma faculdade no homem que pode salvá-lo das opiniões vulgares e inconsistentes, um instrumento valorativo para os momentos da atividade artística e moral, o gosto. Esse se determina pelo seu significado real, imediato e estável.

O prazer estético é de cunho desinteressado. Apreciamos a beleza despreocupados com suas implicações práticas e utilitárias. O interesse sobre o objeto não é além da contemplação do objeto e da satisfação experimentada pela sua percepção. O conceito de desinteresse corresponde ao de belas-artes, ou seja, há uma classe de objetos produzidos principalmente para o gozo estético.

O sentimento é o veículo da apreensão direta e imediata do belo. Tomamos consciência da beleza por uma intenção direta quase perceptiva, manifesta num sentimento

especial de satisfação. A apreensão da beleza era entendida como uma intuição direta e imediata, um sentido interior análogo a sensação como fonte da experiência estética.

A tradição empírica, de natureza psicológica, obrigava o reconhecimento das diversidades reais do gosto. O sentido de beleza sofre influência da história, nacionalidade, acidentes de cultura e temperamento. A beleza é vista a partir da relação entre sujeito e objeto, e está suscetível à diversidade das estruturas emocionais dos diferentes observadores.

Segundo Hobbes, todos os julgamentos de valor, inclusive os estéticos, são subjetivos. Não há coisa alguma que possa ser absolutamente boa e perfeita ou outra totalmente má e merecedora de desprezo. Não existem na natureza das coisas preceitos indicativos para o bem e o mal. Toda norma e todo valor surgem da ação dos indivíduos, os juizes de valor estéticos são subjetivos e particulares.

O gosto é a faculdade do espírito humano através da qual percebemos e fruimos o belo e sublime na natureza ou nas obras de arte. A percepção dessas qualidades é acompanhada de uma emoção pessoal, um prazer destacável de qualquer outro prazer do gênero humano, distinguível pelo nome de gosto.

Para o filósofo Francis Hutcheson, a percepção da beleza e da harmonia não procede da vista ou do ouvido, mas de um sentido interior, já imaginado por Shaftesbury, que ultrapassa os dispositivos sensoriais dos sentidos externos. O conhecimento mais perfeito que podemos captar mediante os sentidos externos, não produz o mesmo prazer que uma pessoa de bom gosto frui da beleza. Isto porque as percepções mais sutis provêm do sentido interior. As sensações internas de beleza e harmonia atuam sobre nós com mais força, porque o seu sentido é espontâneo e irreduzível.

A consideração do sentimento como fonte da experiência estética - o julgamento estético está ligado a emoção - impôs problemas para a filosofia da arte. A indagação é para definir se a beleza é uma questão de gosto, de uma resposta emocional, individual, portanto, ou se "...existe uma retidão do julgamento nas artes" (EAGLETON, 1993: 116), um padrão objetivo que fixa o bom e o mau gosto.

A conciliação entre a subjetivação do belo e os critérios da beleza parece ser a questão central da estética moderna. "Com o conceito de gosto, efetivamente, o belo é

ligado tão intimamente à subjetividade humana, que se define, no limite, pelo prazer que proporciona, pelas sensações ou pelos sentimentos que suscita em nós.

“Uma das questões centrais da filosofia da arte será, evidentemente, a dos critérios que permitem afirmar ou não que uma coisa é bela. Como chegar, nessa matéria, a uma resposta ‘objetiva’, uma vez que a fundamentação do belo se realiza na mais íntima subjetividade, a do gosto?” (FERRY, 1994: 36-37).

Os autores ingleses do século XVIII achavam que era possível conciliar e fixar um padrão para o gosto. Embora considerassem o caráter subjetivo do gosto, acreditavam haver um padrão de gosto, que o bom gosto pode e deve ser cultivado. David Hume achava razoável procurar-se um padrão de gosto, uma regra que concebe os vários sentimentos dos homens.

Contra o relativismo que sustentava todo sentimento individual como certo porque o sentimento refere a si mesmo, e como sempre real quando houvesse consciência dele, Hume afirmava existir uma espécie de senso comum que serve pelo menos para modificar sentimentos pessoais.

Supunha ser possível descobrir empiricamente um padrão de gosto verificado universalmente o que poderia ter agradado em todos os países e em todas as épocas. Para termos a resposta natural sobre a universalidade da beleza, precisamos ir além dos preconceitos dos valores de nossa sociedade e descartarmos influências da educação e do temperamento.

Ainda que tenha insistido na existência de padrões de gosto universais, não é fácil para ele dizer onde devem ser encontrados. Hume acaba por reconhecer que alguns conflitos estéticos são insuperáveis e nós procuramos em vão, um padrão para calcular sentimentos contrários⁶.

O último filósofo empirista a ser mencionado é Edmund Burke. Como os outros autores ingleses, é bastante confiante na idéia que o bom gosto pode ser cultivado. O gosto é aprimorado pela extensão do conhecimento, pela firme atenção ao objeto de arte e pelo exercício freqüente. Além disso, acredita no caráter universal do gosto, sua uniformidade depende da uniformidade dos sentidos. Reconhece, no entanto, que os sentidos são

⁶ Hume reconhece que poucos homens estão qualificados para emitir julgamento sobre qualquer obra de arte. A ausência dessa faculdade está ligada à falta de experiência, dotes falhos, anormalidade dos órgãos de sensação interna, estado de espírito inadequado, incapacidade de transcender os valores da época, além da falta geral de bom-senso.

divergentes e as respostas estéticas variáveis. Essas discrepâncias podem ser função das diferenças entre os indivíduos, mais do que o gosto. Os princípios do gosto são uniformes, mas o grau que estes prevalecem nos indivíduos é inconstante.

O problema instaurado pelos empiristas, a crença, por um lado, na subjetividade da beleza, decorrente do seu relacionamento com o sentimento pessoal, e a fé, por outro, na possibilidade do estabelecimento de um padrão de gosto objetivo e universal, e o decorrente julgamento do bom e mau gostos, vão gerar um problema lógico a ser resolvido por Emmanuel Kant na sua crítica do juízo.

De acordo com a história da filosofia, o criticismo de Kant constitui a síntese entre o empirismo e o racionalismo modernos. A tendência filosófica que se afirma com o pensador alemão é a de investigar sobre as possibilidades da razão.

Segundo ele, o juízo estético, ou do gosto, também é universal. Quando alguém considera um objeto belo, pretende que outros sintam a mesma satisfação que experimentou. Julgamos as coisas segunda a impressão agradável ou desagradável que exercem sobre o nosso sentimento. No entanto, "...o julgamento do gosto tende a distinguir-se do agradável puro ou simples. Ele quer atingir uma certa universalidade, quer ser repartido, compartilhado" (LACOSTE, 1986: 27). Embora o juízo do gosto não constitua um conhecimento objetivo e baseie-se nas relações entre sujeito e objeto, ele é implicitamente aceito por todos.

Além de pretender a universalidade, o belo não exige um conceito para constituir objeto de satisfação. O gosto pode ser definido como a faculdade para julgar um objeto com a livre legalidade da imaginação. O juízo estético é aconceptual.

Universal e aconceptual, o juízo do gosto encerra em si a sua finalidade. Se o julgamento estético adotasse como princípio uma finalidade subjetiva que admita um fim, faria depender a beleza da sensação agradável e do prazer que proporciona. Por outro lado, a finalidade objetiva também não serve pois implica em utilidade (finalidade externa) e perfeição (finalidade interna). Portanto, aponta Lacoste, a finalidade que serve de princípio ao gosto é uma finalidade subjetiva formal.

O belo é objeto de uma satisfação desinteressada. Nos juízos estéticos, não fortalecem-se as condições essenciais para o conhecimento teórico da natureza. Opõe-se ao julgamento lógico, pois relaciona-se com o que existe em nós de mais individual, o

sentimento do prazer e do sofrimento. No gosto, portanto, o indivíduo não formula um julgamento sobre o objeto, ele diz como foi "afetado" por uma representação.

Os juízos estéticos "afastam-se também daquelas [condições] que vigoram para o discernimento moral (...). O belo, manifesta-se de acordo com o Kant, por intermédio dos juízos estéticos (...), fundamentados na satisfação interior, desinteressada, de caráter contemplativo, proveniente das representações ou intenções, desembaraçadas dos conceitos do entendimento" (NUNES, 1989: 49).

Os julgamentos do gosto são subjetivos. Kant nega que a nossa apreensão da beleza seja feita através da cognição. Os juízos estéticos não são cognitivos, referem-se aos nossos sentimentos de satisfação ou insatisfação na percepção do objeto. Para considerar algo belo é preciso sentir prazer na sua representação.

Mesmo aceitando a subjetividade dos juízos estéticos, Kant não concorda que a beleza das coisas depende das preferências pessoais. O filósofo, ao contrário, defende que todo juízo sobre a beleza de uma coisa contém, a já tratada, pretensão de universalidade.

Os sentimentos são privados e individuais, mas o prazer desinteressado é um atributo do senso comum, do sentido interno, uma intenção imediata como a percepção sensual. O senso comum é uma presunção da comunicabilidade do conhecimento ordinário pela percepção, da comunicabilidade do sentimento. Ao chegar a uma decisão do senso comum, o indivíduo destaca-se das condições privadas do seu juízo e julga do ponto de vista universal.

O objeto belo se adapta aos nossos poderes cognitivos. Essa adaptabilidade não varia de indivíduo para indivíduo. A reivindicação da universalidade do juízo estético é correta, conquanto esta adaptabilidade do objeto à faculdades humanas se processa em todos, mas individualmente, e conquanto o critério para formular o juízo seja o prazer experimentado privadamente.

Em síntese, nossas faculdades de apreensão não variam de pessoa a pessoa, embora empiricamente, sejamos diversamente dotados. Os juízos sobre os estímulos que satisfazem essas faculdades são juízos tocantes à adaptabilidade de objetos à cognição humana, alheias a diferenças individuais e com a pretensão de validade para todos os homens.

A tarefa de Kant é a de restaurar uma ordem objetiva das coisas, mas a partir do ponto de vista do sujeito. Pressupondo que o indivíduo é soberano e ativo, a questão é não

subverter a dimensão objetiva que garante a significação. Quando formulamos um juízo estético, e somos capazes de estar concordando com a beleza do objeto, é estabelecida uma intersubjetividade, uma comunidade de sujeitos sensíveis ligados pelo sentido imediato das capacidades compartilhadas.

A estética moderna marcou a ruptura com os pontos de vistas teológicos sobre a arte, com aqueles que definiam o belo como uma verdadeira ilustração do natural e, portanto, com a valoração da beleza conforme um princípio objetivo superior. Caberá ao pensamento contemporâneo tornar relativos os gostos e conceber a obra de arte como “expressão pura e simples da individualidade: estilo absolutamente singular que não quer ser mais em nada um espelho do mundo, mas sim criação de *um* mundo, o mundo no interior do qual se move o artista” (FERRY, 1994: 23).

Hoje existe uma pluralidade de mundos particulares a cada artista e uma infinidade de estilos individuais. A obra de arte não precisa estar além das experiências vividas do criador, a fruição é o culto de idiossincrasias. “O lugar-comum segundo o qual se diz que belo é uma questão de gosto se tornou por fim realidade” (Idem, 25). O estado atual das artes é o da “pura *intersubjetividade*” (Idem, 28).

Portanto, “não se deve de maneira nenhuma admitir que há apenas um *único* modo de fruição – de ‘degustação’ – da obra de arte (...) mas antes diversos modos de fruição e de interpretação correspondentes às diferentes personalidades de quem avalia a obra e variáveis segundo as épocas, as situações psicológicas do indivíduo e a própria sensorialidade do assunto” (DORFLES, 1989: 16).

Se na época da estética moderna era possível a universalidade do credo estético e uma unidade de gosto, hoje há uma “*generalização das formas artísticas*” devida a uma aumentada capacidade informativa e contemporaneamente a uma *perda de universalidade* (e, portanto, a uma conseqüente *diversidade de gostos*) dentro do mesmo período histórico” (Idem, 105).

⁷ Na diversidade de gostos o estatuto de artista também mudou, este não tem “de subir àquele pedestal do ‘talento’ que até ontem chegava para justificar uma operação artística” (DORFLES, 1989: 41). Para fazer uma obra de arte, o artista moderno tinha um artesão e ter gênio criador. Essas qualidades foram substituídas pelo “exato conhecimento dos aspectos simbólicos, comunicativos, da arte e pelo elemento imaginativo criador”. A indústria cultural, a “introdução de meios mecânicos de reprodução e de execução da obra de arte, a introdução do *computer-graphic* na arte visual, e de outros aparelhos de calcular na música, a presença de obras de arte programada (...) tudo isso fez que o antigo ‘talento’ manual e artesanal tenha recebido um golpe decisivo” (Idem, 39).

Nos nossos dias há uma estratificação do gosto e dos valores estéticos. Dado todo esse relativismo, aquilo que poderíamos chamar de "sociologia do gosto" não estaria preocupada em encontrar os "fundamentos lógicos, o valor e o alcance objetivo do gosto". Quando julgamos, lançamos mão de valores estéticos inerentes ao nosso universo cultural e social, a tarefa é pensar nos aspectos formadores do gosto, a saber, "classe social, época, moda, nível sócio-econômico e geração" (CALDAS, 1988: 9).

Música Popular

Como demonstrou Max Weber, a modernidade é produto do processo de racionalização que ocorreu no Ocidente desde o final do século XVIII. Ao diagnosticar a modernidade, Weber estava interessado em saber o que é específico da cultura ocidental e como veio a se desenvolver, como a Europa produziu uma cultura que parece reverter-se de significação e valores universais. A resposta estava no esplendor da racionalização iluminando o conjunto das condutas de vida.

A modernidade tirou o seu som. O processo de racionalização e desencantamento do mundo se estendeu sobre o surgimento da ciência, do direito, do estado burocrático, da ação econômica capitalista e das artes. No caso da música, inventou, por exemplo, uma escrita própria a base de notas, utilizadas para composição, e acabou por levar a canção popular ao domínio da razão instrumental e da racionalidade técnica⁸.

"Desenvolvimentos tecnológicos afetam a racionalização de sistemas tonais, da mesma forma que afetam outras esferas da vida social. O impacto da manufatura do piano e órgão e a excelências das técnicas primitivas de notação musical são relacionadas, por Weber, a diversos estágios da história do sistema tonal ocidental" (ETZKORN, 1973: 15)⁹.

⁸Segundo Weber em **A Ética Protestante e o Espírito do capitalismo** (1987) ", ... música racional, tanto a contraponto e a harmonia (...), nossa orquestra com seu quarteto de cordas como núcleo e com a organização do conjunto de instrumentos de sopro; nosso acompanhamento de graves; nosso sistema de notação (...), nossas sonatas, óperas e os instrumentos básicos que lhe servem de meio de expressão o órgão, o piano, o violino só existiram no ocidente..."

⁹ De acordo com Paul Honigsheim, Max Weber acreditava que o Cristianismo foi "quase a única cultura que produziu composições puramente instrumentais em tão larga escala e de tamanha importância. Em outras culturas, a música instrumental é, de certa forma, menos importante, é mas como uma introdução a algo mais. Porém, foi o mundo cristão que produziu sinfonias e coisas similares (...) Já que o Cristianismo eliminou o uso do corpo e do ritmo corporal, que é tão essencial em outras adorações religiosas, pôde dar maior ênfase a outros aspectos. Dessa forma, uma vez que a música não está ligada ao corpo e ao ritmo corporal, desenvolveu-se um interesse pelo tipo instrumental, como um valor em si mesmo" (apud ETZKORN, 1973: 39).

Retomando a diversidade de gostos e as mudanças no estatuto de artista que se configuram a partir da modernidade, o primeiro dissídio entre o gosto do artista e o gosto popular começa a ser notado a partir da segunda metade do século XVIII, quando se inicia a distinção entre as preferências da burguesia e dos operários em grandes massas populares.

No século seguinte, em centros urbanos como Londres e Paris, surgem locais públicos de diversão para a massa urbana que não tinha acesso, como as elites, aos salões e teatros para o entretenimento e a convivência social. “A presença de um estilo de vida urbano, ainda que timidamente, já se fazia sentir no que se refere ao lazer. O *music-hall* (...) torna-se um negócio altamente rentável” (CALDAS, 1988: 33).

Música popular e boêmia são boas invenções da modernidade, nas tavernas londrinas e cafés parisienses, surgem músicos clientes e cantores dispostos a animar noites. Algum tempo depois, os donos dos estabelecimentos passam a levar pessoas ligadas ao teatro com alguma habilidade musical para divertir o público das "taverna - music hall" e cafés cantantes. Nesses lugares, surge a canção com versos dirigidos à audição boêmia numa linguagem coloquial que imitava o modo de falar (TINHORÃO, 1990)¹⁰.

Na Espanha, o flamenco Andaluz “surgiu como canção folclórica trabalhada profissionalmente nos ‘cafés musicais’ de Sevilha, Málaga e Cartagena, das décadas de 1860 a 1900.

“Todos esses fenômenos têm duas coisas em comum: surgiram do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres e surgiram em grandes cidades. São na verdade, produto da urbanização: comercialmente, porque a certa altura passou a valer a pena investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo de entretenimento, culturalmente porque os pobres da cidade (...) precisavam de entretenimento. Nesse período houve um desenvolvimento análogo para as classes médias: a ascensão da comédia musical ou opereta” (HOBSBAWM, 1990, 59-60).

No Brasil, por volta de 1860, chega da França a *chansonette* ouvida em língua pátria nos cafés cariocas e que acabou por representar novos padrões de gosto de uma camada da população sem o *habitus* para compreender a ópera italiana, a opereta austríaca ou alemã.

¹⁰ Após a invenção do fonógrafo de Edson em 1877, a música popular começa a ser ouvida além dos seus espaços originais de fruição (salas de música, salões de dança, saraus e music-hall), em vários países começam a formar-se mercados para a música popular.

Nesses cafés e casas de chope pessoas como os "espantalhos", gente educada desviada para as farras noturnas, vão se deliciar com o aparecimento do maxixe.

Vinte anos mais tarde, a música popular cantada no Brasil começa a revelar a sua vocação comercial. Além de animar as noites, agora também no teatro de revista (ou de variedades), atendia ao público consumidor de partituras para piano. No começo do século seguinte, ela já está disponível em discos de gramofone e rolos de pianola¹¹. "Com o aparecimento das gravações, primeiro em cilindros e logo também em discos - a produção de música popular ia ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria-prima" (TINHORÃO, 1990: 195-196).

A cidade do Rio de Janeiro com a abolição da escravidão torna-se o centro de convergência de migração de ex-escravos oriundos do Vale do Paraíba ou recrutados pelo exército na Bahia para lutar contra Antônio Conselheiro. Esses trabalhadores livres egressos do mundo rural se concentravam segundo a origem regional (baianos, pernambucanos, sergipanos, etc.) no Bairro da Saúde na zona portuária do Rio de Janeiro. Nesse lugar, assistia-se as saídas dos ranchos nas comemorações do ciclo natalino ou por ocasião do carnaval. Além das festas profano-religiosas, outros espaços importantes para a gestação do samba foram as festas nas casas das tias baianas que exerciam liderança na comunidade em função da idade, do conhecimento cultural regional e até por uma situação sócio-econômica que permitia o amparo dos recém chegados e dos órfãos da vizinhança.

Nessas festas nas casas das tias, além da comunidade baiana, costumava-se encontrar a "gente carioca" próxima por parentesco ou afinidades de classe e cultura (profissionais, artesãos, funcionários públicos, militares de baixa patente, músicos, jornalistas, etc.). Durante os encontros, ouvia e cantava-se samba, ainda na forma espontânea, composto in loco e sem registro das autorias.

O amadorismo começa a ser superado quando alguns compositores percebem a possibilidade de aproveitamento comercial de suas canções nas produções do teatro de revista, nas edições musicais e no disco. "Pelo Telefone" de Donga e Mauro de Almeida

¹¹Com o surgimento do disco, o teatro de revista torna-se o grande fornecedor de matéria-prima para as gravações. Esse fenômeno explica a ligação de grandes compositores com esse tipo de apresentação.

registrado em 27 de novembro de 1916 representa um marco nesse sentido. Passa-se a perceber na música popular um valor de troca para seus produtores, valor de uso para as classes de consumo e, portanto a possibilidade de transformá-la em mercadoria¹².

O fenômeno da profissionalização da música popular, exigida pela execução comercial, pode ser visto também pela contratação de artistas populares para as apresentações nas salas de espera de cinema, cabarês, casas de chope, restaurantes, teatros de revista, etc.

Os anos vinte marcaram o surgimento de uma nova geração de sambistas. Eram esses saídos das camadas baixas cariocas herdeiras da tradição local de sambas de roda. Faziam o samba batucada, estilo com grande aceitação e que definiu a exploração comercial do gênero.

A segunda geração do samba foi acompanhada por dois fenômenos. Primeiro, o surgimento de um personagem que vivia, graças a seus dotes de esperteza e valentia, da exploração de mulheres e do jogo. A figura do malandro era produto de uma estrutura econômica incapaz de absorver todo contingente de mão-de-obra que se concentrava no centro da cidade (na Lapa, no Estácio) e que não vislumbrava, em função da sua desqualificação e baixa escolaridade, possibilidade de ingresso no mercado de trabalho, ficando na "vadiagem" quando não envolvidos em biscates, serviços braçais esporádicos.

O outro fenômeno ligado à essa geração são as escolas-de-samba, originárias dos blocos de carnaval que, assim como os ranchos que saíam ao som das marchas, iam às ruas ao som de samba¹³.

A nova forma de samba, feita por exemplo no Estácio, na boêmia dos malandros, nas comunidades das escolas de samba, interessou à incipiente indústria fonográfica. A profissionalização do gênero se revelava pela formação de conjuntos musicais (os regionais) que acompanhavam as gravações dos sambas e as apresentações ao vivo nas rádios.

¹² A gravação e o registro do samba "Pelo Telefone", primeira canção popular no Brasil gravada em disco, estabelece a divisão entre a produção da música ideacional (simbólica) e da música sensata. De acordo com Pitirim Sorokin, "diferentes padrões de interação entre os músicos e suas audiências são observados e levados para relações características com estilos musicais dominantes. No período Ideacional, as atividades são mais ou menos coletivas, de forma que nem o compositor e nem o executor tem um papel explícito. No período Sensato, entretanto, a 'profissionalização e o individualismo do compositor musical' é excepcional: 'todos querem ligar seu nome à obra... A criação coletiva, seja de uma canção folclórica ou apenas uma balada, praticamente desapareceu'" (ETZKORN, 1973: 29).

¹³Esse foi o caso do Estácio, da Mangueira e da Portela.

A valorização da melodia deu origem, também, à formação das orquestras "Uma vez realizada através dos conjuntos regionais essa síntese da criação de um estilo de música urbana brasileira de origem popular, capaz de ser assimilada pela classe média, seria preciso apenas efetuar a transposição do som obtida para as orquestras..." (Idem, 234).¹⁴

Essas modificações que sofreu o samba quando atingiu as camadas médias urbanas pôs em questão por um lado a etnicidade do gênero (o samba-canção visto como branqueado) e por outro lado, trouxe questionamentos sobre legitimidade de sua ascensão social. Outras indagações surgirão com a bossa nova. "Com a bossa nova, na década de 60, a polêmica seguirá novos rumos, a dicotomia 'novo'/'velho'" (BASTOS, 1994: 5).

De acordo com Rafael Bastos, o que se chama de música popular é "...o terceiro universal musical do ocidente, um universal cujo núcleo vai se consolidar nos anos 30-60 deste século em torno do eixo 'jazz'- 'rock' e que aponta um sistema mundial planetário, especificamente ligado à indústria do entretenimento e ao 'show business'" (Idem, 4)¹⁵. A lógica do terceiro universal é a da indústria cultural que atende às necessidades mundiais de produção e audição da música local, regional e nacional. Este é o caso dos gêneros samba, tango, habanera, fado, blues, por exemplo. A música popular como o samba é "brasileira" na medida em que se distingue do tango argentino, no entanto, se pensarmos numa escala maior, percebemos o fenômeno musical como comum a vários países.

Todos esses gêneros são contemporâneos do que Eric Hobsbawm chamou de "revolução industrial do entretenimento": "nesse período ocorreu a ascensão de um mercado nacional e posteriormente internacional para a indústria e seus adendos: o aumento de circuitos de *vaudeville* e teatro, grandes agências de contratações, publicações e distribuição em nível nacional, a mecanização da reprodução pela pianola e toca-discos, o fonógrafo, os filmes, o rádio, a televisão e as máquinas de música a moeda, as chamadas juke box. Ao lado dessas indústrias cada vez mais ambiciosas e altamente capitalistas, com alguns setores mostrando marcantes tendências de monopolização, cresceu uma estrutura empresarial complexa e elaborada" (HOBSBAWM, 1990: 179).

¹⁴Exemplos notórios foram as presenças de Pixinguinha e Radamés Gnattali nas orquestras das gravadoras, atuando como instrumentistas, ensaiadores e chefes das orquestras.

¹⁵O primeiro "universal" musical do ocidente foi o Gregoriano que representa o processo colonizador e de levado do catolicismo aos domínios europeus. O segundo "Universal" foi a desencantada Música Ocidental dos séculos XVII - XIX (que Weber se refere) feita fora desse estabelecimento estatal religioso.

Fenômenos de uma mesma época, o jazz e o samba guardam outros paralelos. “Cabe dizer que a música afro-latino-americana, que talvez seja a única linguagem musical moderna capaz de competir com o *jazz* em termos de sua capacidade de conquistar outras culturas, seguiu seu próprio caminho, sobrepondo-se apenas marginalmente ao *jazz*” (Idem, 1990: 53).

É possível verificar coincidências na história social do jazz e na do samba. Surgidos em dois países americanos colonizados por europeus que importaram mão-de-obra negra escrava, o jazz americano e o samba brasileiro se assemelham pelas origens, mestiçagem, marginalidade inicial e reconhecimento posterior, pelo interesse do Estado e dos intelectuais.

“Até pouco o *jazz* tinha um lugar meramente marginal entre elas [artes oficiais], em parte porque as artes oficiais o ignoravam, em parte porque se ressentiam dele como se fosse uma espécie de revolta popular contra seu *status* e pretensões à superioridade” (Idem, 33).

Como chegamos ao reconhecimento do samba como elemento central para a definição da identidade nacional é um “mistério”, como aponta Hermano Vianna. “Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas ‘camadas populares’. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos seguimentos do Brasil e formando uma nova imagem do país ‘para estrangeiro (e para brasileiro) ver’. Aí está o grande mistério da história do samba” (VIANNA, 1995: 28-29).

O mistério do samba se compreende pela “invenção da tradição” do Brasil mestiço ou pela “fabricação da autenticidade” brasileira. A assunção do gênero se fez por um processo de invenção e valorização da autenticidade sambista, não houve descobrimento das raízes escondidas. “O samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro (...) outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como ‘ativos’ espectadores e incentivadores das performances musicais” (Idem, 35)¹⁶.

¹⁶ Talvez seja possível dizer que se no Brasil o samba passou a ter valor por que descobriram nele as raízes musicais de um orgulhoso país mestiço, o jazz foi reconhecido primeiro como a música do progresso que descobria o exotismo. A *avant-garde* cultural americana saudava o jazz “como sendo a música da era da máquina, a música do futuro, a força revitalizadora da selva primitiva” (HOBSBAWM, 1990, 73). No que

toca à absorção do jazz pela cultura oficial, é uma forma de exotismo, como a escultura africana (...) um dos tipos de exotismo 'nobres selvagens' pelos quais os intelectuais de classe média e das classes altas tentam compensar as deficiências morais de sua vida, especialmente (...) depois de terem perdido a certeza da superioridade de se seu estilo de vida" (Idem, 33).

MEMORIAL DA MÚSICA

Descrever a memória musical é de certa forma retomar a história da música, principalmente, no caso da Rádio Nacional, da música popular brasileira. Há uma forte relação entre memória e história, “a história começou com um *relato*, a narração daquele que pode dizer ‘Eu vi, senti’. Esse aspecto da história-relato, da história-testemunho, jamais deixou de estar presente no desenvolvimento da ciência história. Paradoxalmente, hoje se assiste à crítica deste tipo de história pela vontade de colocar a explicação no lugar da narração, mas também, ao mesmo tempo, presencia-se o renascimento da história-testemunho através do ‘retorno do evento’ ligado aos novos *media*, ao surgimento de jornalistas entre os historiadores e ao desenvolvimento da ‘história imediata’” (LE GOFF, 1994: 9).

Uma restrição à reconstrução da história da música popular brasileira por meio da memória musical seria a falta de precisão documental e a valoração do gosto dos entrevistados no programa. No entanto, a história critica a objetividade das fontes tradicionais e questiona a confiabilidade de registros documentais. “Do mesmo modo que se faz no século XX a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta da construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento (Foucault e Le Goff). Ao mesmo tempo ampliou-se a área dos documentos ...” (Idem: 9 e 10).

Este texto sobre o gosto musical relatado nas entrevistas do programa Memória Musical não tem a pretensão de fazer história, mas não deixa de modestamente reconhecer que estamos lidando com registros que se relacionam à história do imaginário nacional, do cancionário popular, dos costumes, do consumo e do gosto que são objeto de investigação além da história política, econômica e social. “A crítica da noção de fato histórico tem (...) provocado o reconhecimento de ‘realidades’ negligenciadas por muito tempo pelos historiadores. Junto à história política, à história econômica e social, à história cultural, nasceu uma história das *representações* (...) que permite tratar o documento literário e o artístico como documentos históricos de pleno direito (...) que remete a uma realidade oculta, subjacente, ou história do *simbólico*...” (Idem: 11 e 12).

“Hoje, a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da *memória*, que atravessa a história e a alimenta” (Idem: 13).

Reafirmando a validade do material como fonte histórica, “a experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, da dificuldade, senão da impossibilidade, de reviver o passado tal e qual; impossibilidade que todo sujeito que lembra tem em comum com o historiador (...) Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão *reconstituir*, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Nesse esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias” (BOSI, 1987: 21).

Ao tratar a memória como “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (p. 423), Jacques Le Goff (1994) permite interpretarmos as entrevistas do programa memória musical como um exercício de reconstrução do passado a partir de um referencial de valores que para a nossa hipótese seria o gosto. Como ressalta, o processo da memória não apenas ordena os vestígios da lembrança, mas também faz uma releitura desses vestígios. Ou, como disse Marilena Chauí na apresentação do livro de Ecléa Bosi, “Memória e Sociedade”: “lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora, é sentimento, reaparição de feito e do ido, não sua mera repetição” (BOSI, 1987: XX).

“Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado (...) Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque a nossa percepção alterou-se e, com ela, nossa idéias, nossos juízos de realidade e de valor” (Idem: 17).

Ao evocar a memória, “parece que estamos lendo um livro novo ou, pelo menos, um livro remanejado. Novo ou remanejado em duas direções: em primeiro lugar, porque só agora reparamos em certas passagens, certas palavras, certos tipos, certos detalhes de

ambientação que nos tinham escapado na leitura inicial; o nosso espírito, hoje, mais atento à verossimilhança da narrativa e à estrutura psicológica dos personagens, move-se em uma direção crítica e cultural que, evidentemente, não podia entrar nos quadros mentais da primeira leitura. Em segundo lugar, o livro nos parece novo, ou remanejado em um sentido oposto: passagens que nos tinham impressionado ou comovido perderam, nesta outra leitura, muito do seu poder sugestivo, despojando-se, portanto, do prestígio que as circundava então” (Idem: 19-20).

“A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar. De onde resulta uma concepção flexível da memória (...) O passado é, portanto, trabalhado qualitativamente pelo sujeito” (Idem: 29)

Para quem gosta de música, de contar histórias sobre músicas, o programa Memória Musical é um prato cheio. “A relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade de reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar – se do curso das coisas, por um lado, e resignar – se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte” (BENJAMIN, 1995. 210).

A produção musical no Brasil talvez mereça que se erga um “memorial da música”. As entrevistas ao programa Memória Musical permitem vislumbrar como deveriam estar organizadas e decoradas as salas de visita e os utensílios expostos. Nesse memorial, assim como experiências semelhantes na formação do gosto musical, cantores, compositores e músicos entrevistados no programa têm preferências parecidas e fazem as mesmas referências a um conjunto de canções e artistas. A partir das memórias musicais é possível fazer um pequeno esboço do que poderia ser um memorial da música popular brasileira no século XX.

Após ouvirmos as entrevistas selecionadas para esta dissertação, verificamos coincidências de gosto e consenso quanto à importância de alguns cantores e compositores e a beleza de algumas canções. Várias músicas, intérpretes e autores foram citados mais de uma vez. Entre os nossos sujeitos de pesquisa, 55 músicas e 74 artistas foram considerados mais marcantes na memória musical. Descriminando nas memórias as referências à música

popular brasileira das citações à música popular estrangeira teremos uma seleção de 42 canções brasileiras, 13 canções internacionais, 52 cantores, músicos ou compositores brasileiros e 22 artistas ou grupos estrangeiros¹⁷ (vide anexo II e III).

As referências a essas músicas são comuns ao conjunto de artistas ouvidos, a despeito da corrente musical que possamos classificar. No entanto, se agruparmos os depoimentos ao programa Memória Musical segundo o gênero ou época de aparição no cenário artístico, verificamos que há internamente coincidências de gosto e consenso em torno de algumas composições e artistas.

Por exemplo, os artistas surgidos antes da bossa nova, Cauby Peixoto, Doris Monteiro, Grande Otelo e Sérgio Cabral, citam mais de uma vez as canções “Chão de Estrelas” e “Rosa”. Gostam de Pixinguinha, Frank Sinatra e Dick Farney. Os bossa novistas ou adeptos de primeira hora, Carlos Lyra, Os Cariocas, Johnny Alf, Pery Ribeiro, Ronaldo Bôscoli e Tom Jobim, têm em comum Villa Lobos, Frank Sinatra, Elis Regina, Dick Farney, Debussy e Cole Porter¹⁸. Augusto de Campos, Caetano Veloso, Gal Costa, Jards Macalé e Júlio Medaglia, que fizeram o tropicalismo, gostam de Noel Rosa e João Gilberto,

¹⁷ As quarenta e duas canções brasileiras lembradas mais de uma vez são: “A Noite do Meu Bem”, “Aquarela do Brasil”, “Atrás da Porta”, “Beatriz”, “Carinhoso”, “Cartão Postal”, “Charles, Anjo 45”, “Chão de Estrelas”, “Chega de Saudade”, “Chove lá fora”, “Conceição”, “Copacabana”, “Dança da Solidão”, “Desafinado”, “Dindi”, “Domingo no Parque”, “Ensaboa”, “Eu te Amo”, “Feitio de Oração”, “Fera Ferida”, “Garota de Ipanema”, “Lamento”, “Manuel Aldaz”, “Marina”, “Minha Namorada”, “Morro Velho”, “Olê Olá”, “Oração ao Tempo”, “Pastorinhas”, “Primavera”, “Quero que Vá Tudo para o Inferno”, “Qui nem Jiló”, “Rugas”, “Saudades da Bahia”, “Segredo”, “Soy Loco por Ti América”, “Travessia”, “O Trenzinho Caipira”, “Três Apitos”, “Tropicália”, “Vida” e “Wave”. As músicas estrangeiras mais marcantes são: “Besame Mucho”, “Donna Lee”, “I Wanna Hold Your Hand”, “Laura”, “Mano a Mano”, “Moonlight Serenade”, “Ne me Quite Pas”, “Night in Tunisia”, “Recuerdos de Ypacarai”, “Stella by Starlight”, “Summertime” e “Unforgettable”. Os cantores, compositores e músicos brasileiros preferidos são: Alcione, Ângela Maria, Araci de Almeida, Baden Powell, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Cartola, Cauby Peixoto, Cesar Camargo Mariano, Chico Buarque, Ciro Monteiro, Dalva de Oliveira, Dick Franey, Djavan, Dolores Duran, Doris Monteiro, Dorival Caymmi, Egberto Gismonti, Elis Regina, Elizeth Cardoso, Elza Soares, Francisco Alves, Gal Costa, Gilberto Gil, Jacob do Bandolin, Jamelão, João Gilberto, Jorge Ben Jor, Lúcio Alves, Luís Melodia, Luiz Gonzaga, Maria Bethânia, Maysa, Milton Nascimento, Nana Caymmi, Nelson Cavaquinho, Nelson Gonçalves, Noel Rosa, Orlando Silva, Orquestra Tabajara, Os Cariocas, Paulinho da Viola, Pixinguinha, Rita Lee, Roberto Carlos, Silvio Caldas, Tamba Trio, Tom Jobim, Toninho Horta, Toquinho, Villa Lobos e Vinicius de Moraes. Finalmente, os artistas e conjuntos musicais estrangeiros mais lembrados: Beatles, Billy Holiday, Bola de Nieve, Carlos Gardel, Dissy Gillespie, Elvis Presley, Frank Sinatra, Genesis, Glenn Miller, Herbie Hancock, Jaco Pastorius, Janes Joplin, Jimmy Hendrix, Lucho Gatica, Miles Davis, Nat King Cole, Paul Anka, Ray Charles, Ray Coniff, Rolling Stones, Sarah Vaughan e Trio Los Panchos.

¹⁸ Ronaldo Bôscoli, por exemplo, cita Frank Sinatra e Elis Regina. “Para mim, o Sinatra é o Deus de todos os Deuses, o maior cantor de todos os tempos, o cara que mais sabe das coisas do ser humano, estou falando como cantor e não como pessoa. Ele gravou magistralmente bem. Sinatra é como a Elis no Brasil, ele sabia o que estava cantando e porque estava cantando. É um poeta da canção”.

citam “Tropicália”, “Stella by Starlight”¹⁹, “Mano a Mano”, “Desafinado” e “Chega de Saudade”.

Bem marcadas são as preferências dos baixistas, sambistas e roqueiros. Os gostos tem a ver com as suas produções. Nico Assunção e Victor Biglione gostam do igualmente baixista Jaco Pastorius, autor de “Donna Lee”. Bezerra da Silva, Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Zé Keti citam sambas e choros de Pixinguinha, Noel Rosa, Wilson Batista, Elizeth Cardoso e Dona Ivone Lara. Os Beatles, a jovem guarda, o tropicalismo e os Novos Baianos são referências comuns dos roqueiros e pops brasileiros Evandro Mesquita, Léo Jaime, Marina e Roberto Frejat²⁰.

Diferentes grupos possuem diferentes tipos de capital cultural, dividem expectativas culturais diferentes e portanto fazem música diferentemente – gostos populares são relacionados com culturas e subculturas de classe; estilos musicais estão ligados à específicas faixas etárias (FRITH, 1987: 134)

Para andar com segurança dentro dos labirintos do memorial da música, vamos restringir nosso acesso às músicas e artistas brasileiros mais citados. Se consideramos as canções que foram citadas pelo menos três vezes teremos um núcleo formado por “Carinhoso”, “Aquarela do Brasil”, “Chove lá Fora”, “Chega de Saudade”, “Desafinado”, “Primavera”, “Quero que Vá Tudo para o Inferno”, “Domingo no Parque” e “Atrás da Porta”.

Se fizermos um recorte semelhante para os cantores, compositores e músicos que são citados pelo menos cinco vezes, teremos Pixinguinha, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Dick Farney, Elizeth Cardoso, Os Cariocas, Tom Jobim, João Gilberto, Elis Regina, Cartola, Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Milton Nascimento.

O percurso começa por Pixinguinha, lembrado em sete entrevistas. O músico tem suas partituras expostas no hall de entrada do memorial. Pixinguinha foi um personagem fundamental no surgimento da música popular no Brasil e na formação do repertório do

¹⁹Essa é inevitável, quem nunca se apaixonou por ‘Stella by Starlight’? Isso aí é nossa juventude e a nossa maturidade, é inevitável. Ainda mais o ‘Rei’ Charles”, explica Jards Macalé.

²⁰ Vale frisar que apesar dessas referências “naturais”, há escolhas inusitadas, como por exemplo do sanfoneiro Dominginhos à “Michele” dos Beatles. “Houve uma era beatlemaniaca no Brasil todo. Inclusive eles eu não deveria gostar, foram dos que mais colaboraram para o acordeom se acabar no Brasil. Começou o advento da guitarra, do violão, a coisa tomou um jeito que os safoneiros todos iam parando de tocar”.

cancioneiro nacional. Ligado aos primitivos do samba (João da Baiana e Donga), Pixinguinha atravessou um bom pedaço do século fazendo arranjo e regendo orquestras para centenas de canções. Além disso é o compositor das citadas “Lamento” e “Carinhoso”, esta considerada “quase um hino nacional brasileiro”²¹. “Carinhoso” inclusive foi “vencedor da enquete promovida pela Cigarra Magazine, em 1949, intitulada ‘Os Dez Maiores Sambas Brasileiros’. Quatro décadas depois, seria a música mais indicada pelos participantes da série de programas ‘As Dez Mais de Sua Vida’, produzida e apresentada por Luís Carlos Saroldi nas rádios MEC e JB” (SEVERIANO, 1997: 155). Entre os depoimentos ouvidos do programa Memória Musical é junto com “Chega de Saudade” a música mais citada.

Da chamada época de ouro da música popular (1929 a 1945) uma referência importante para o memorial da música é Noel Rosa lembrado mais de uma vez por causa de “Três Apitos”, “Pastorinhas” e “Feitio de Oração”²². Noel é contemporâneo da chegada do rádio no Brasil, da gravação eletromagnética do som, do cinema falado, da consolidação do samba como gênero musical brasileiro, e de Ary Barroso, Assis Valente, Custódio Mesquita, Ismael Silva, João de Barro, Lamartine Babo e Oreste Barbosa²³, entre outros.

Outra lembrança da época é “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso. “Caracterizada por um ufanismo exagerado, que romanticamente exaltava as belezas e grandezas do Brasil, a composição vinha ao encontro dos interesses do Estado Novo, ganhando assim o apoio e simpatia oficiais. Por seu sucesso, ‘Aquarela do Brasil’ acabou estimulando o aparecimento de um novo tipo de samba, o chamado samba-exaltação” (idem: 88-89).

Do período entre a época de ouro e a bossa nova, cantores, compositores e músicos citam de sua memória musical “A Noite do Meu Bem”, “Chove lá Fora”²⁴, “Conceição”, “Copacabana”, “Qui nem Jiló” e “Segredo”. A época é marcada pelos sambas de fossa, samba-canção, declínio da música de carnaval e pelo baião de Luiz Gonzaga, um dos

²¹ A indicação é do maestro Júlio Medaglia. Interessante notar que ao Hino Nacional Brasileiro é comum apontar-se uma alternativa popular de referência nacional, uma canção como “Carinhoso”, “Luar do Sertão”, “O Trenzinho Caipira”, “Aquarela do Brasil”, “Asa Branca”, “Menino da Porteira”, “Chega de Saudade”, “Desafinado”, “Tropicália” ou “Vai Passar”.

²² “Esse samba é um dos maiores, ele é muito especial. Quem começa um samba desenhando ‘quem acha vive se perdendo’ - não precisa falar mais nada na vida”, resume Paulinho da Viola.

²³ “Chão de Estrelas” (1937) de Orestes Barbosa e Silvio Caldas é citada mais de uma vez nas memórias musicais.

²⁴ “Tito Madi classifica a sua obra e a de Dolores Duran como o ‘elo de união da música brasileira entre as fases de Chico Alves e a bossa nova’” (SEVERIANO, 1997: 329).

artistas mais citados nas entrevistas. “‘Chofer de Praça’ e ‘Xanduzinha’ são as primeiras músicas que entram na minha memória musical”, revela Toquinho. “Meu pai comprava os discos de 78 rotações do Luiz Gonzaga e tinham essas duas canções que fazem parte de uma forma muito nítida da minha infância, do meu primeiro contato musical”.

“Pouco antes do encontro com a bossa nova, Caymmi né?!”, puxa Caetano Veloso a próxima referência significativa do memorial da música. Os entrevistados do programa Memória Musical citam principalmente “Saudades da Bahia” e “Marina”, com Dick Farney²⁵. “Existem músicas que formam uma espécie assim de cenário sonoro da vida da gente. Quando me aproximei da música popular, como muita gente do meu tempo, a música ‘Marina’ de Dorival Caymmi, por sua beleza e sua linearidade, tão espontânea e tão bonita melodicamente, a gente ia pegar para tentar de alguma forma tocar no violão e todo mundo começava tocando ‘Marina’”, relembra Júlio Medaglia.

Chega de Saudade

Na história da música popular a bossa nova é considerada um divisor de águas. Como disse José Miguel Wisnik, “foram esses momentos em que os artistas repensaram a economia do sistema” (apud ORTIZ, 1998: 101). “O que eu acompanhei como sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades” (VELOSO, 1997: 35).

Nas memórias musicais, as citações às canções da bossa nova são constantes. Foram citados mais de uma vez Os Cariocas, João Gilberto e Tom Jobim, “Chega de Saudade”, “Desafinado”, “Dindi”, “Garota de Ipanema”, “Minha Namorada”, “Primavera” e “Wave”. Como foi dito antes, “Chega de Saudade” é campeã empatada com “Carinhoso” nas referências para o memorial da música. A canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, gravada inicialmente por Elizeth Cardoso (no LP “Canção do Amor Demais”) e

²⁵ Dick Farney foi um cantor importante, principalmente para a geração a seguir da bossa nova. Carlos Lyra dá o seguinte depoimento: “Eu era rapaizinho saindo da adolescência, 17 ou 18 anos de idade, me lembro perfeitamente bem, numa festa na casa de um amigo, em um aniversário. Ele comprou discos de Dick Farney e botou pra tocar. Tinha ‘Não Tem Solução’ do Caymmi... Mas entre as músicas, havia uma canção especial chamada ‘Ser ou Não Ser’, com letra do Antônio Maria. Aquela música me marcou tanto que eu me lembro de ficar até de madrugada ouvindo repetidamente uma vez atrás da outra. Aquilo abriu caminho para um compositor brasileiro”, revela. “O Dick Farney foi meu guru quando eu era jovem. Na primeira gravação, ele usou um trio igual ao do Nat King Cole”, compara Johnny Alf.

posteriormente por João Gilberto é o marco zero da bossa nova e das memórias de Caetano Veloso, Gal Costa, Toquinho, Luli e Lucina.

“Eu tenho que dizer primeiro ‘Chega de Saudade’ que foi a canção de mudança de eixo na minha vida, que foi a canção que mais me marcou de todas na gravação de João Gilberto. Foi o que me interessou definitivamente por música popular, me ensinou tudo esteticamente, além do que foi minha canção sentimental no final da adolescência”, enaltece Caetano²⁶.

“‘Chega de Saudade’ é uma música que marcou muito, tocou muito na rádio. João Gilberto com aquela maneira estranha, nova e revolucionária de cantar, harmonizar e tocar violão, me emocionava profundamente”, rememora Gal Costa, igualmente baiana, fascinada pela canção e por João Gilberto.

A conversa de Luli e Lucina com a produtora do programa Memória Musical, Bia Reis, também ilustra o impacto de Chega de Saudade:

Lucina - Chega de Saudade...

Luli - É hino

Lucina - É hino total que mudou a vida de muita gente, mudou a minha vida também, a partir daí...

Luli - Grande impacto né, Lucina? De você abrir o rádio e de repente... O que que é isso que eu estou ouvindo? Nunca ouvi nada igual.

Lucina - Comecei a tocar violão por causa disso. E aquela coisa da linguagem muito interessante, de ‘beijinhos que eu darei na sua boca’. Eu era garota e ficava com uma vergonha de cantar aquilo, era íntimo...

Bia Reis - João colocou intimidade no pedaço.

“Foi o começo de uma época de transformação musical, o começo de um novo valor”, avalia Toquinho ao citar “Chega de Saudade”. “A harmonia foi mudada, um novo jeito de cantar, o jeito de tocar o violão foi mudado, era tudo novo, tudo outra coisa. Foi através dessa canção, do que representou essa fase, João Gilberto, Tom Jobim, Baden

²⁶ Em “Verdades Tropicais”, Caetano Veloso também explica o gosto por “Chega de Saudade” : “eu via em ‘Chega de Saudade’ a canção manifesto e a obra mestra do movimento: a nave-mãe. Um samba com algumas características de choro, riquíssimo em motivos melódicos, de aparência tão brasileira quanto uma gravação de Silvio Caldas dos anos 30 (...) ‘Chega de Saudade’ era ao mesmo tempo uma canção moderna com ousadas harmônicas e rítmicas que atraíam qualquer jazzista bop ou cool (...) Por outro lado, o título e a letra sugeriam uma rejeição/ reinvenção da saudade, essa palavra que é um lugar comum na lírica luso brasileira e um emblema da língua portuguesa” (VELOSO, 1997: 226-227).

Powel, Vinicius de Moraes, o que eles representam para mim... Foi daí que surgiu minha profissão, foi por causa do João Gilberto e essa música sintetiza toda essa fase. Por isso que eu acabei fazendo música brasileira”, depõe.

Como aparece nessas e outras entrevistas, a figura de João Gilberto despertou o interesse pela música, por saber tocar um instrumento e avalizou várias carreiras²⁷. “Eu comecei a tocar violão por causa do João Gilberto. Quando ouvi pela primeira vez ‘Canção do Amor Demais’, com Elizeth Cardoso e a música ‘Chega de Saudade’, lá no fundo tinha um violão estranho e eu perguntava ‘meu Deus o que será isso?’”, lembra Jards Macalé.

“João Gilberto foi o mestre de todos nós da minha geração dos músicos e cantores, e é meu grande mestre, é o meu parâmetro”, sintetiza Gal Costa ao escolher “Desafinado” para a sua memória. “‘Desafinado’ é um hino nacional no exterior. Em qualquer país que se viaje, conhecem a música da bossa nova. Ela representou uma tentativa de música avançada de ser uma coisa mais progressista”, cita Júlio Medaglia.

Também escolhendo “Desafinado”, o poeta Augusto de Campos fecha o círculo do tropicalismo em torno da bossa nova. “Não tive dificuldade nenhuma em adorar e gostar porque eu vinha de uma experiência anterior de música muito mais desafinada, música atonal, música dodecafônica. Então o ‘Desafinado’ me soou como música das esferas. A interpretação do João Gilberto que para muita gente parecia desafinada e horrorizava, para mim era uma palavra justa. Era coisa da perfeita adequação do som e do silêncio”²⁸.

“A primeira gravação de ‘Desafinado’, lançada em fevereiro de 59, já mostrava tudo o que a bossa nova oferecia de inovador e revolucionário: o canto intimista, a letra sintética, despojada, o emprego de acordes alterados e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre o violão, a bateria e o cantor. Responsável por este jogo rítmico, seu intérprete, João Gilberto, assumia assim de imediato um papel destacado no trio – completado pelo compositor Tom Jobim e o poeta Vinicius de Moraes” (SEVERIANO, 1998: 27).

²⁷ As referências à João Gilberto são muito comuns à geração dos festivais. Em entrevista ao Memória Musical que está fora de nossa análise, Chico Buarque cita uma brincadeira de Edu Lobo de sempre perguntar aos colegas de geração o que cada um estava fazendo quando ouviu “Chega de Saudade” pela primeira vez.

²⁸ A bossa nova também fez a cabeça do Clube da Esquina, revela Fernando Brant ao citar “Garota de Ipanema” com o Tamba Trio. “Aí a bossa nova que já tinha estourado. Isso é uma coisa que lembro perfeitamente a cena: eu estava no intervalo de uma pelada em frente a minha casa, estava sentado no meio fio, e na Rural Willys do vizinho começou a tocar ‘olha que coisa mais linda, mais cheia de graça...’, um negócio com balanço, um negócio que aí realmente foi uma coisa que me tocou profundamente, que eu não esqueci nunca mais. Eu tenho a imagem do momento quando ouvi pela primeira vez”.

De volta ao samba, seguindo nos corredores do memorial da música, chegamos à outra sala do samba onde ouve-se “Ensaboa”, entre outras canções, e é inalterada a figura de Cartola. “Ele me deu muita força, também. O primeiro cachê que eu recebi na vida foi o Cartola quem me deu”, revela Paulinho da Viola ao programa Memória Musical. “Eu ia sempre lá tocar [no Zicartola], tocava por prazer e acompanhava as pessoas. Aí um dia ele me disse: ‘você vem aqui todo dia, você sai do trabalho, vem pra cá, fica a noite inteira aqui... olha toma isso aqui... é pra tua passagem’”.

Ao lado de Cartola está Nelson Cavaquinho tocando “Rugas”, relembra Tom Jobim. “‘Se eu for pensar muito na vida, morro cedo amor...’ Acho que é ‘Rugas’. Ele me chamava de Carlos Jobim. No tempo que eu tocava na boate, o Nelson Cavaquinho passava na noite... Ele tocava violão e tinha pessoas com ele que tocavam e cantavam, uma espécie de grupo musical. Eu trabalhava 45 minutos e 15 minutos eu corria no botequim, tomava uma cerveja e voltava para tocar. Naqueles 15 minutos eu via o Nelson e pedia um negócio para ele. Então conheci muito o repertório do Nelson. Eu aprendi muito com essa gente”.

No lado oposto do prédio, em contraposição ao autêntico samba nacional, está a jovem guarda liderada por Roberto Carlos, lembrado cantando “Quero que Vá Tudo para o Inferno”. “Isso foi uma coisa muito marcante na minha infância”, recupera Léo Jaime. “O Roberto Carlos era o ídolo, era o grande arquétipo do roqueiro, do herói que eu queria ser quando eu era criança”.

Evandro Mesquita acompanha: “Foi difícil escolher uma música que sintetizasse essa época, que eu acho que foi super importante. Eu adoro o Roberto Carlos, acho ele super legal, e essa música tem uma inocência de uma época interessante”.

“Tal como Orlando Silva, que foi o primeiro ídolo de massa criado pelo rádio no Brasil, Roberto Carlos seria o primeiro criado pela televisão. A canção que marca o início desse reinado é ‘Quero que Vá Tudo pro Inferno’” (SEVERIANO, 1998: 90).

Um dilema da adolescência de Arrigo Barnabé ilustra a contraposição entre jovem guarda e a moderna música popular brasileira (samba, canção de protesto e a continuação da bossa nova). “‘Quero que Vá tudo para o Inferno’ foi o primeiro disco que eu comprei. Meu pai tinha um cartório e nas férias eu trabalhava com ele, às vezes durante as aulas também. Ganhei meu primeiro salário e dava para comprar um disco. Eu estava na dúvida entre ‘Quero que Vá tudo para o Inferno’ e ‘Dois na Bossa nº1’, que eu adorava a Elis

cantando o ‘Arrastão’. Na loja, meu pai disse: ‘só dá para comprar um’, eu acabei ficando com ‘Quero que Vá tudo para o Inferno’, eu adorava essa música, ela é irresistível”²⁹.

Retomando a linha evolutiva da bossa nova, as próximas dependências do memorial da música são do tropicalismo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, “Charles, Anjo 45”, “Domingo no Parque”, “Soy Loco por Ti América” e “Tropicália”. “Foi o segundo grande salto, pró e contra a bossa nova. O tropicalismo funcionou como uma crítica à decadência da bossa nova, da liquidação ou da pasteurização da bossa nova e por outro lado, como diria Caetano, retomou a linha evolutiva da música popular brasileira a partir de João Gilberto”, valora a memória musical de Augusto de Campos.

“Depois da revolução da bossa nova, e em grande parte por causa dela, surgiu esse movimento que tentava equacionar as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano (...) Um movimento que queria apresentar-se como uma imagem de superação do conflito entre a consciência de que a versão do projeto do Ocidente oferecida pela cultura popular e de massas dos Estados Unidos era potencialmente libertadora (...) e o horror da humilhação que representa a capitulação a interesses estreitos d grupos dominantes, em casa ou nas relações internacionais” (VELOSO, 1997: 16-17).

“Tem sempre que lembrar, relembrar, estar por perto do Caetano, porque ele é demais. E essa [“Soy Loco por ti América”] é uma poesia super interessante, se eu não me engano, do Torquato Neto, ou do Capinam, dois craques, junto com o Caetano. Eu gosto do swing dela, que é diferente, e da poesia esperta, de passar para o espanhol e para o português, um jogo de palavras”, escala Evandro Mesquita³⁰.

²⁹ Além de “Quero que Vá Tudo para o Inferno”, Roberto Carlos, e Erasmo Carlos, são muito lembrados por causa de “Fera Ferida”: “foi uma das músicas mais emocionantes nesses 22 anos que eu e Mielé fazemos show com Roberto Carlos. Quando me mostrou, eu fiquei de cabelo em pé. Nunca me emocionou muito o que o Roberto faz porque ele é de outra praia, respeito muito o trabalho dele, acho que ele está entre os maiores cantores do Brasil, ele é muito afinado, tem um potencial de voz maravilhoso. Quando me mostrou matou a pau. Acabou de matar, cozinhar, fritar e servir essa maravilha num prato de porcelana das companhia das índias o irretocável Caetano Veloso, outro craque”, convoca Ronaldo Bôscoli.

³⁰ A música “Soy Loco por ti América” é de Gilberto Gil e a letra de José Carlos Capinan.

O memorial da música termina com os colegas de geração de Gil e Caetano: Chico Buarque³¹, Elis Regina e Milton Nascimento. Nas vozes deles são lembradas “Atrás da Porta”, “Beatriz”, “Eu te Amo”, “Morro Velho”, “Olê Olá”, “Travessia” e “Vida”.

Academia Brasileira de Letras

Essas músicas, cantores e compositores citados parecem representar bem o que foi a produção musical no século XX. Há indicações para o samba, choro, baião, samba-canção, bossa nova, canção de protesto, jovem guarda e tropicalismo. Esses gêneros, parte das músicas e artistas citados coincidem inclusive com as listas preparadas por críticos e jornalistas para julgar a produção musical no Brasil nesse século³².

Em 1997, a Academia Brasileira de Letras encomendou do pesquisador Ricardo Cravo Albin uma enquete que estabelecesse as 14 canções brasileiras (em média, número máximo de músicas em um CD) mais marcantes dos últimos 100 anos. Os treze jurados escalados escolheram “Aquarela do Brasil”, “Carinhoso”, “Asa Branca”, “Último Desejo”, “Chega de Saudade”, “O Que Será”, “Se Você Jurar”, “Chão de Estrelas”, “Alegria, Alegria”, “As Rosas não Falam”, “Abre-Alas”, “O Mar”, “Pelo Telefone” e “O Bêbado e a Equilibrista”³³.

Como chamou atenção a matéria de Ruy Castro, um dos jurados, ninguém escolheu uma música sertaneja ou rock brasileiro. A música mais jovem votada foi “O Bêbado e a Equilibrista”, de 1979. “Para Ricardo Cravo Albin, é um indício preocupante: ‘os últimos

³¹ As letras de Chico Buarque também agradavam Grande Otelo, “Geni é uma história social bem feita”; Ronaldo Bôscoli, “essa música [Brejo da Cruz] é de uma agressividade, coisa bem atual essa violência que fazem contra os menores. O Chico, o fotógrafo que é, um maravilhoso fotógrafo e cronista”; e Leo Jaime, “‘Olhos nos olhos’ é de cortar, é de você ralar o pulso na calçada, fratura exposta de cotovelo. Eu sempre brinco, dizendo que nunca ouve uma mulher como o Chico, porque poucas pessoas tiveram a habilidade pra vasculhar a alma feminina, como o Chico Buarque”.

³² Podemos citar o festival da Rede Globo “100 Anos de Música” que exibiu no final de 1999 as 31 canções mais importantes do século, ou a recente antologia lançada em CD dos últimos 40 anos da MPB feita pelo jornalista Nelson Motta como trilha sonora do seu livro de memórias “Noites Tropicais”.

³³ “Outras 53 canções foram lembradas pelo júri, mas não emplacaram entre as 14”. Como disse Ruy Castro “para se ter uma idéia do que ficou de fora, basta citar Conversa de Botequim, Feitiço da Vila, Garota de Ipanema, O Teu Cabelo não Nega, Foi um Rio que Passou em Minha Vida, A Felicidade, Tico-Tico no Fubá, Ai que saudades da Amélia, Atrás da Porta, Nervos de Aço, O Que é Que a Baiana Tem, Desafinado, Sinal Fechado, Aquele Abraço, Ronda, Louco, Lábios Que Beijei, Atire a Primeira Pedra, Agora é Cinza, Ave-Maria no Morro e A Banda. Uma única canção da Jovem Guarda foi lembrada e, mesmo assim, com apenas um voto: Quero Que Vá Tudo pro Inferno”, trecho de matéria publicada em O Estado de São Paulo, no dia 22/11/1997.

18 anos da música popular brasileira foram perdidos; até quando essa situação perdurará?”³⁴.

A lista da Academia Brasileira de Letras parece ser fiel à produção musical do século XX e pode até ser justa com os autores e intérpretes mais importantes, a beleza e a bossa das canções, o lirismo, o humor ou a politização das letras, ou a inovação de um movimento musical. Por trás da justeza histórica é possível assinalar, no entanto, um certo “conservadorismo”.

Ao comentar as listas de sucessos e indicações montadas pelas revistas americanas e inglesas especializadas em música pop, Simon Frith chama atenção que “a lista não serve como uma medida detectada de uma noção comum de popularidade, mas como a determinação mais importante do que a popularidade da música popular significa – ou seja, um modelo particular de escolha de mercado. A lista reúne gravações selecionadas dentro de uma comunidade de mercado; ela define certos tipos de consumo como sendo coletivos em determinadas maneiras” (FRITH, 1987: 138)³⁵.

A lista pouco transgressora das músicas mais importantes espelha uma visão tradicional dos gêneros musicais e um gosto interessado que “museifica” a MPB, o tesouro da nação. Essa mesma crítica pode ser afirmada em relação às listas das músicas que marcaram a vida dos entrevistados do programa Memória Musical. Apesar da importância de cada música lembrada para o entrevistado, da sinceridade dos depoimentos, das semelhanças e diferenças de gosto, o conjunto das memórias musicais não deixa de reafirmar a atitude de monumentalização e de nostalgia quanto à MPB.

Em parte podemos explicar as preferências musicais pela escolha dos entrevistados, a própria programação da rádio (especializada em MPB³⁶), a duração do programa (uma hora para 10 músicas, o que inviabiliza por exemplo tocar música clássica³⁷), a natureza da

³⁴ Idem.

³⁵ “As listas de venda são somente uma medida de popularidade; e quando olhamos para outras fica claro que são utilizadas para a criação (não para a reflexão) de gostos comunitários” (FRITH, 1987: 138).

³⁶ De acordo com o site da Radiobrás, “o uso de tecnologia digital permite que a Rádio Nacional FM de Brasília veicule programas musicais de alta qualidade, com destaque para a Música Popular Brasileira. A programação mescla o melhor dos anos 60, 70 e 80, apresentado seleções especiais de música nacional e internacional”

³⁷ Apesar do feitiço do programa, também são citadas músicas clássicas: o “Concerto para Violino”, de Ludwig van Beethoven; “Clair de Lune”, “La plus que lente”, “Rapsódia para Clarineta” de Claude Debussy, “Moto Perpétuo”, de Niccolò Paganini, “Ária da Masetta”, “La Bohème”, “Che gelida manina” e “Valsa da Masetta”, de Giacomo Puccini; “Ma mère de Borodine”, “Pavane pour une infante défunte”, de Maurice Ravel; “Intermezzo”, de Camille Saint-Saëns; “Bachiana nº 5”, “Choros nº 5”, “Choros nº 10” e “Prelúdio nº

emissora (estatal), ou quem sabe, a atitude conservadora dos produtores da rádio e dos ouvintes³⁸. Às condições de produção do programa, no entanto, devemos associar a posição dos entrevistados no espaço social da música, o “Campo da MPB” como veremos mais adiante.

Os músicos, cantores e compositores entrevistados ocupam um lugar nesse campo, se identificam com alguns gêneros, podem ser “filiais” a alguma corrente musical, manter relações de amizade e inimizade com outros músicos, ter interesse comerciais ou mesmo uma atitude política de não deixar “ninguém de fora”. Considerando tudo isso, é necessário tornar relativas todas as escolhas. O memorial da música produzido no Campo da MPB afirma, reafirma ou confirma preferências musicais e um gosto consagrado.

“Existe uma relação entre o ato de lembrar e o relevo (existencial e social) do fato recordado para o sujeito que recorda” (BOSI, 1987: 26). Os entrevistados do programa ouvidos para esta dissertação tem um universo comum e que torna significativo algumas lembranças (músicas) e outras não. “Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência em criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros ‘universos de discurso’, ‘universos de significado’, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma versão consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a História” (Idem: 27)

Músicos e jornalistas, atores nesse campo, fazem referência a uma tradição sonora que nos identifica. Um texto de Caetano Veloso para um disco seu exemplifica essa percepção: “...onde quer que eu vá, levo comigo minha versão pessoal do desenvolvimento da música popular brasileira (uma tradição que devemos mesmo nos orgulhar): a paixão que o canto de Orlando Silva despertou em João Gilberto, levando-o a criar um estilo de música popular moderno que influenciou todo o mundo e revolucionou o Brasil. ‘Você esteve com meu bem’ pode ser um pedaço do elo perdido entre o canto de Orlando e a

3”, de Villa Lobos; e “Quatro Estações” de Antonio Vivaldi.

³⁸ Nestor Canclini faz uma crítica às políticas culturais dos ministérios da cultura e que talvez possa ser útil para perceber como a programação de uma emissora de rádio governamental pode ser considerada conservadora ou pouco transgressora em relação ao gosto consagrado. “Ocupam-se um pouco da cultura popular tradicional, mas quase nunca dizem ou fazem nada em relação às culturas urbanas modernas: o rock, os quadrinhos, as fotonovelas, enfim os meios em que se movem o pensamento e a sensibilidade das massas. Dão as costas, pois, aos cenários de consumo onde se forma o que poderíamos chamar de bases estéticas da cidadania” (CANCLINI, 1995: 247-248).

invenção de João. Essa invenção não seria nada não fosse a luz que Antônio Carlos Jobim lançou sobre ela”³⁹.

Provas da vaidade musical brasileira são as reencarnações fonográficas, as sucessivas regravações, coletâneas especiais e songbooks lançados nos últimos anos. Se a indústria cultural soube faturar com a soberba nacional, inclusive a Rádio Nacional FM, os compositores de música popular também há algum tempo reverenciam a musicalidade brasileira. Quando fez o baião das citações “Paratodos” em 1993, Chico Buarque afirmou que a música foi passando para ele “uma idéia de generosidade, de otimismo, de mostrar que a alegria que emana da música popular também faz parte da alma brasileira, assim como fazem parte todas essas mazelas (...) Há um Brasil que parece dar certo, feito de imaginação, criatividade e alegria e que está no nosso cancionário popular, ou seja, que está na nossa cultura, no nosso povo”⁴⁰. Ao fazer a canção, Chico revirou o fóssil da música popular brasileira e achou a receita para o país tratar de suas chagas: “Fume Ary, cheire Vinicius, beba Nelson Cavaquinho”.

³⁹ Retirado do CD Fina Estampa – Ao vivo de Caetano Veloso (1995).

⁴⁰ Trecho de entrevista ao O Globo (20/11/93).

O ESPAÇO SOCIAL DA MPB

A memória musical de cada pessoa faz parte da memória coletiva do cancioneiro popular. Por trás das lembranças musicais estão sentimentos compartilhados coletivamente quanto à canção. “Os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem ‘na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui’” (LE GOFF, 1994: 424).

Sendo a memória musical também uma memória coletiva, comum a uma época, ela será sempre relativa ao que o censo comum consagrou como memorável, as músicas e as experiências que todos (em família ou de uma sociedade) devemos recordar⁴¹. A memória se faz com a releitura do passado e está condicionada pelos valores presentes. Sendo assim, é preciso tornar relativo o conteúdo das memórias musicais como aquele que o público, a crítica, o sucesso e inúmeras publicações consagraram. “Chega de Saudade”, por exemplo, pode ser uma referência de várias memórias, mas hoje ela é tida consensualmente como o marco fundamental da bossa nova, e a bossa nova fundamental na cultura brasileira. Em outras palavras, não duvidamos do impacto que a música causou aos entrevistados, no entanto não podemos deixar de considerar que essa canção virou ao longo do tempo como referência obrigatória da história da música popular brasileira e isso pode estar mediando a lembrança de todos que ocupam um espaço social comum.

De acordo com que ensina Peter Etzkorn, os sociólogos trataram da música para identificar a relação com o meio social. Wilhelm Dilthey (1833-1911) queria fazer um elo entre a teoria musical e a biografia dos compositores para saber se as experiências da vida são expressas por meio de formas musicais. Para Walter Serauky (1903-1959), “a sociologia deveria deixar ‘claro para nós porque um determinado estilo pode ter surgido na estrutura cultural e social de um certo período, e, assim, explicar as condições e pré-requisitos envolvidos’” (ETZKORN, 1973: 7). “A sociologia da música começa na

⁴¹ “Os psicanalistas e os psicólogos insistiram, que a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (...) nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação coletiva” (Idem: 426).

conscientização de que essas condições social, política e econômica não influenciam e afetam a prática da música apenas por fora, mas determinam sua essência mais íntima” (idem, 17), afirma Kurt Blaukopf.

A sociologia do gosto deve conhecer as condições em que produzem a obra de arte para saber como se forjam as preferências estéticas e de consumo. O gosto do consumidor se constitui na confrontação com o gosto já realizado do criador. A posição que o artista ocupa no espaço social da produção artística tem implicações na criação da obra de arte e seu consumo. Há uma lógica no campo artístico que mediatiza as concepções dos criadores e as preferências da audiência⁴². A seguir trataremos da constituição do espaço social de produção da música popular brasileira, o campo da MPB, que criou o cancionário nacional, principal referência das memórias musicais.

Tentando entender a canção pelo seu espaço social - como esse se constitui historicamente, como se elaborou a crença no poder de criação do artista e a nomeação deste como criador, a classificação de seu trabalho, e a sua valoração autônoma do aspecto econômico - é necessário fazer a primeira referência à Teoria da Prática de Pierre Bourdieu.

Em seu esforço para compreender o cenário artístico na França após a renascença, o sociólogo lança mão do conceito de campo que o permitiu observar nesse espaço social suas formas peculiares de funcionamento. Alguns fatores são apontados como fundamentais para o surgimento do campo artístico francês: a constituição de um público que propiciou a autonomia econômica dos produtores culturais, bem como o reconhecimento dos criadores como tal, a formação de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de artistas, cuja a profissionalização exigiu domínio técnico e de normas para ter acesso à profissão e participação no meio, e o aparecimento e diversificação de instâncias de consagração e de difusão⁴³. Cada campo social se define por disputas específicas percebíveis pelos atores dispostos à luta concorrencial pelas posições dominantes, qual visa a ruptura ou a conservação da estrutura vigente. As pessoas

⁴² Do lado da produção, o campo artístico é o lugar de mudança permanente, revoluções parciais que perturbam a estrutura do campo sem derrubá-la. Os dois espaços, da produção dos bens e da produção do gosto, a grosso modo, mudam no mesmo ritmo. A mudança entre os consumidores acompanha a elevação geral do níveis de instrução e da disponibilidade dos títulos incidem nas práticas culturais.

⁴³ Antes de Pierre Bourdieu, a sociologia da música já se preocupava com as instâncias de consagração. Pitirim Sorokin (1889 – 1968) chamava o crítico de advogado da arte e o seu papel deveria ser “mediar os gostos e padrões dos múltiplos públicos” (ETZKORN, 1973: 28).

engajadas em um campo têm interesses em comum que se ligam a própria existência desse espaço⁴⁴.

“O sentido dos bens culturais é uma construção do campo, ou seja, das interações entre artistas, o mercado, os museus e os críticos, as obras não contêm significados fixos, estabelecidos de uma vez e para sempre. Diferentes estruturas do campo artístico, e às vezes de seus vínculos com a sociedade, geram interpretações diversas das mesmas obras” (CANCLINI, 1997: 150).

Observando essas propriedades, podemos dizer que o campo da MPB se instituiu entre dois movimentos musicais fundamentais para a moderna canção brasileira: a bossa nova e o tropicalismo. Durante o período que se inicia no final da década de 1950 e vai até o início da década de 70, houve o surgimento de vários compositores e intérpretes que atendiam as preferências musicais de um público politizado em clima de efervescência cultural. Nesse intervalo de mais ou menos quinze anos, a indústria cultural se consolida no país.

“A segunda grande fase da música popular brasileira começa com o surgimento da bossa nova, em 1958, e se estende ao final da era dos festivais, em 1972, passando pelo tropicalismo e outras tendências. É uma fase de renovação e modernização, que introduz novos estilos de composição, harmonização e interpretação, determinando uma apreciável mudança na linha evolutiva da nossa canção” (SEVERIANO, 1998: 15)⁴⁵.

Durante esses anos, o Brasil inicia sua modernização econômica inserindo-se no processo de internacionalização do capital. A esfera da cultura sofreu influências definitivas. Em paralelo ao crescimento do parque industrial nacional e do mercado interno

⁴⁴ Maurice Halbwachs faz a ligação entre o conhecimento musical, a memória e o espaço social dos músicos eruditos: “ao mesmo tempo que vemos em pensamento a partitura, entrevemos também todo um meio social, os músicos, suas convenções” (HALBWACHS, 1990: 167). “Para ser admitido nessa sociedade, será preciso ser capaz de aplicar instrumentos de medida de extrema sensibilidade, a todas as combinações de sons que podem ser encontradas, quer seja em relação à altura, ao timbre, à intensidade, seja quanto à rapidez de sua sucessão e de sua duração. O ritmo e o compasso serão submetidos, dentro de um meio assim, a regras muito mais restritas do que nas demais sociedades” (Idem, 176). “Os músicos se observam um ao outro, comparam-se, concordam com certas hierarquias, sobre admirações e entusiasmos: há deuses da música, santos, sumo sacerdotes” (Idem, 180). “As lembranças que estão neles, lembranças das notas, dos sinais, das normas, encontram-se em seu cérebro e em seu espírito somente porque fazem parte dessa sociedade, que lhes permitiu adquiri-las” (Idem, 185).

⁴⁵ Em 1972, com o final do grande ciclo de festivais musicais de televisão, pode-se considerar encerrada esta fase de nossa música popular, a mais importante do século vinte, ao lado da chamada Época de Ouro (...) Foi com a obra da geração consagrada nos anos sessenta que a música popular brasileira conquistou a admiração e o respeito de todo o mundo por sua criatividade e acabamento profissional” (SEVERIANO, 1998: 18).

de bens materiais, houve o fortalecimento da produção de bens simbólicos e a constituição de um mercado. Ocorreu uma grande expansão em termos da produção, da capacidade de distribuição e de consumo da cultura.

O estado autoritário foi o empreendedor desse processo de modernização econômica e gerador das condições para o estabelecimento da indústria cultural. Depois de 1964, surgiram a Funarte, o Conselho Federal de Cultura, a Embrafilme, o Instituto Nacional de Cinema, entre outras instituições. Foi dado grande incentivo à fabricação de papel e facilitada a importação de máquinas necessárias à edição de livros. Mais significativa, talvez tenha sido a política de telecomunicações concebida pela doutrina da Segurança Nacional. Em 1967, dois anos após a fundação da Embratel, foi criado o Ministério das Comunicações. No mesmo período, teve início a construção de um sistema de microondas que permitiu a interligação de todo o território nacional, e deu o suporte tecnológico necessário para o funcionamento das redes nacionais de televisão⁴⁶.

Segundo Edgar Morin (1977), as invenções técnicas tornaram possível a cultura industrializada. Nos países que iniciaram a revolução industrial, a iniciativa privada deu estímulo prodigioso e possibilitou o surgimento dessas invenções. No entanto, a indústria cultural pode se desenvolver também tendo o estado como produtor direto, objetivando educar e preservar a cultura nacional.

Além de atuar como incentivador e produtor cultural, o estado autoritário controlou as manifestações artísticas. A censura que se estabeleceu, como indica Renato Ortiz (1988), tinha duas faces: repressora e disciplinadora. A primeira é simplesmente negativa e a outra afirma e estimula um determinado tipo de orientação. "São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade de sua produção (...) por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais" (pag. 114-115).

Na análise que faz do campo da produção artística na França pós-renascença, Pierre Bourdieu distingue a produção erudita da produção da indústria cultural. O autor observa

⁴⁶Segundo Sérgio Miceli (1984), "A consolidação das rede de televisão no Brasil se viabilizou a partir da implantação do Sistema Nacional de Telecomunicações através da Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL) com seu plano de estações repetidoras e canais de microondas. Entre 1968 e 1973, enquanto a economia crescia a uma taxa média anual de 11%, o setor de equipamentos eletrônicos se expandia à taxa de 20%." (pag. 9).

que a produção erudita é destinada ao público formado por artistas, detentores de um *habitus cultus*, capazes, portanto, de julgar uma obra de arte. O campo da produção erudita funciona "...como um mercado específico, gerador de um tipo de raridade e de valor irredutíveis à raridade e ao valor econômico dos bens em questão, qual seja a raridade e o valor propriamente culturais" (1987: 108-109). A produção não-erudita obedece a lei da concorrência para a conquista de mercado. O reconhecimento do valor da obra não depende dos artistas, e sim do sucesso de comercialização. Os artistas estão subordinados aos detentores dos instrumentos de produção e difusão.

Essa distinção não faz muito sentido no caso da música brasileira. Tende-se a compreender por música erudita as manifestações de caráter mais elaborado, que exigem alto conhecimento de teoria musical, enquanto a canção popular é instintiva, sem a necessidade do instrumental teórico-musical. No entanto, a moderna MPB foi composta por artistas conhecedores de teoria musical e poesia, como Tom Jobim e Vinicius de Moraes. "É compreensível o interesse que os músicos eruditos tem pela bossa nova, eles valorizam esse movimento musical na medida em que está ligado a um esforço de pesquisa sonora mais sofisticado que rompe com os padrões do passado, propondo novo ritmo, uma nova maneira de cantar (...) a bossa nova se exprime como produto 'popular-erudito' manifestando um novo tipo de musicalidade urbana." (ORTIZ, 1988: 106). No mesmo sentido é preciso dizer que a bossa nova foi composta (e consumida) por pessoas de *habitus* cultivado, de boa escolaridade e "berço". Ainda segundo Renato Ortiz, a distinção não muito clara entre o popular e o erudito era reveladora do estado de insipiência da indústria cultural⁴⁷.

Bossa nova e música erudita também se aproximam quando verificamos que nos dois casos o intérprete assume grande importância (BRITTO, 1968). A interpretação é parte da realização musical. João Gilberto criador da "batida" do violão é considerado o pai da bossa nova.

O tropicalismo caracterizou-se entre outras coisas por um otimismo tecnológico. O movimento via positivamente a inovação tecnológica que se produzia em função dos meios

⁴⁷ Para uma outra explicação, que aqui não convém fazer, Frederic Jameson chama atenção que as manifestações artísticas pós-modernas não servem às classificações dicotômicas "popular" ou "erudito". "Alto modernismo e cultura de massas evoluem (...) em mútua oposição e inter-relação dialética. São precisamente o declínio dessa oposição e uma nova combinação de formas da alta cultura e da cultura de massas que caracterizam o próprio pós-modernismo" (JAMESON, 1992: 107).

de comunicação. Nas palavras de Caetano Veloso, "o rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiam/possibilitaram novas expressões." (CAMPOS, 1968: 200)⁴⁸.

Canção de protesto

Segundo a abordagem empírico-experimental de campo, quanto mais expostas as pessoas são a um determinado assunto, mais o seu interesse aumenta pelos conteúdos veiculados, e assim, mais as pessoas se sentem motivadas a saberem sobre ele. Nesse sentido é possível compreender o interesse pela canção de protesto. José Ramos Tinhorão (1990), acredita que a falta de perspectiva de ascensão após o período JK levou os jovens a uma postura crítica com relação a situação social do país. Foram esses jovens responsáveis, segundo Rita Morelli (1991), pela expansão que a venda de discos vai sofrer a partir de então. As produções musicais encontraram um público urbano numeroso o suficiente para fornecer cálcio e vitamina ao mercado fonográfico.

Como demonstrou Walnice Galvão (1968), em sua análise ideológica da MPB, o público dessa fase tinha gosto refinado, sua massa era formada por universitários e seus adjacentes, como intelectuais, jornalistas, artistas, preocupados com as injustiças e desigualdades sociais.

Tratando a respeito da audiência do Centro Popular de Cultura (CPC), que consumia a canção de protesto, Daniel Pécaut (1990) afirma que "seus temas e suas atividades

⁴⁸ Interessante notar que este otimismo tecnológico e as referências aos meios de comunicação foram mantidos por Caetano Veloso ("Santa Clara, padroeira da televisão") e Gilberto Gil (Parabolicamará) no passar dos anos. "Você veja os próprios Titãs, o trabalho de Caetano hoje, o meu trabalho, o trabalho de tanta gente. É um trabalho de mistura, onde os ingredientes são cada vez mais generosamente despejadas no caldeirão das mais diversas procedências e com a mais ampla liberdade democrática, por características dessas facilidades mesmos do processo da comunicação, de interação e de troca existente através dos meios de comunicação, a proliferação dos rádios portáteis, dos discos, das televisões, dos festivais - enfim, do conhecimento da troca de informação" (GIL e BRANT, 1991:99).

A canção "Parabolicamará" (a antena parabólica e o cesto artesanal camará) ilustra um fenômeno típico da nossa contemporaneidade pós-moderna: a terra diminuiu, a sociedade é global, a cultura se mundializou e no entanto, novo localismo se forma. "O mundo dá voltas, mas o mundo volta. O desenvolvimento das telecomunicações diminuiu a Terra, mas eis que o mundo está cada vez maior. Um feixe de fascinantes contradições que fazem parte do próprio cerne da cultura contemporânea. Parabolicamará." (PAIANO, 1994:103).

É como se o tropicalismo operasse "num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultural de massa e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros; um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus kitsch" (HUYSSSEN, 1991: 74).

estavam em plena harmonia com as preocupações dessa juventude (...) decidida a se tornar ator político." (pág. 164). No entanto, como mostra Walnice Galvão, "entende-se que um público de instrução universitária exija que as canções ventilem problemas sociais, políticos e econômicos. Entende-se também que esse público se assuste ante uma proposta ao nível da denúncia e aceite ansioso uma nova mitologia que não o comprometa a agir. Entende-se melhor ainda que a canção informativa e participante seja tão escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flor-sol-barquinho-amor-dor" (pág. 95).

Os intelectuais e artistas acreditavam na arte como instrumento para a conscientização e tomada de poder, havia um sentimento de que estava-se vivendo um momento particular da história brasileira. A produção intelectual foi marcada pelos temas do debate político. "Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a fé no povo, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante..." (HOLLANDA, 1992: 17). "No que tange à sobrevivência de um Brasil supostamente arcaico, marcado pela presença política e cultural de uma oligarquia agrária, alguns artistas e intelectuais do movimento nacional-popular (...) empenharam-se por um lado em combater o que lhes parecia ser o feudalismo na zona rural, mas por outro identificaram-se ao camponês explorado, no qual estaria enraizada a genuína arte e sabedoria do povo" (RIDENTI, 1991: 5).

A marcha para o povo seguia com uma certa euforia e improvisação criadora, didatismo e doutrinação política. Os artistas incitavam o povo a pegar o trem da história que levaria a revolução certa e triunfante sob os domínios da cultura. Faziam de tudo, teatro popular, manifesto, poesia e muita música. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, falavam do que entendiam como universo popular e como o povo deveria se comunicar. "A linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaica" (1992: 19).

"Na realidade, os militantes do CPC se esforçavam muito para favorecer, por meio da arte, a politização de um mundo social que lhes era estranho. Constataram a distância social que negavam existir, ao perceber que as classes populares não compareciam aos encontros. Partindo da vulgata nacionalista, tentaram estabelecer a comunicação com o povo, traduzir essa vulgata para uma linguagem que lhe fosse inteligível, inspirando-se na

sua vida cotidiana e em seus modos de expressão poética, como o cordel e a música popular..." (PÉCAUT, 1990: 159).

Artistas e intelectuais desejavam um "samba participante", ou outro gênero musical desde que popular e com raízes culturais nacionais, para penetrar nas massas trabalhadoras urbanas e rurais em contraposição ao que havia sido a bossa nova. "Configura-se um período divisor entre as canções que foram compostas primeiramente e que poderíamos chamar de canções burguesas da bossa nova, ligadas ao formalismo jazzístico (...) com as que (...) procuram uma participação mais engajada e de forte cunho social, retratando a realidade política do país" (CESAR, 1993: 66).

49



Para comparar bossa nova e canção de protesto talvez seja interessante contrapor dois tipos ideais desses movimentos. Vejamos as canções "Rapaz de Bem" (de Johnny Alf, feita em 1955) e "Maria Moita" (de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, feita em 1964 para o musical "Pobre Menina Rica"), as duas gravadas por Carlos Lyra:

Primeiramente, "Rapaz de Bem":

"- Você bem sabe, eu sou um
rapaz de bem
e a minha onda é do vai-e-vem
pois co'as pessoas que eu bem tratar,
eu qualquer dia posso arrumar,
vê se mora!
- No meu preparo intelectual

Agora, "Maria Moita":

"Deus fez primeiro o homem
A mulher nasceu depois
Por isso é que a mulher
Trabalha pelos dois
Homem acaba de chegar
Tá com fome
A mulher tem que olhar

⁴⁹ Extraído de Angeli. *Chiclete* – Série Tipinhos Inúteis nº 4 – SP: Circo – Sampa, 1991, pág. 45

é o trabalho a pior moral;	Pelo homem
o meu dinheiro, só de arrumação!	E é deitada, em pé
- Eu tenho casa, tenho comida	Mulher tem é que trabalhar
não passo fome, graças a Deus	O rico acorda tarde
e no esporte eu sou de morte!	Já começa a rezingar
Tendo isso tudo, eu não preciso	O pobre acorda cedo
de mais nada, é claro!	Já começa a trabalhar
- Se a luz do sol vem me trazer amor,	Vou pedir pro meu babalorixá
tudo de graça a natureza dá:	Pra fazer uma oração pra Xangô
pra que que eu quero trabalhar?!	Pra pôr pra trabalhar
	Gente que nunca trabalhou"

A canção de Alf pode ser vista como a bossa nova de exaltação à vida boa. Típica de um rapaz da zona sul carioca que não precisa trabalhar. Ele tem "dinheiro", "casa", "comida", pratica "esporte" e não precisa de mais nada. Não passa "fome", "graças a Deus", e acha "trabalho a pior moral". Estão presentes, elementos próprios das letras de bossa nova, como o "sol" e o "amor". É um mundo de prazeres que rapazes de bem desfrutavam nas praias cariocas, na década de 1950.

"Maria Moita" é uma música típica da canção de protesto. Os autores tentam se colocar em situações que imaginam ser do universo do povo. Carlos Lyra se orgulha bastante da composição. Diz ser a "primeira letra feminista da bossa nova". Embora bastante diferenciada em termos de letra das composições desse gênero, melodicamente é uma bossa nova. Trata-se do lamento de uma mulher, cansada de trabalhar, sujeita a dar prazer ao "homem", "deitada" ou "em pé" quando prepara a sua comida. Ela cita o "rico" que rezinga e o "pobre" que acorda cedo. A "Deus", pede "pra pôr pra trabalhar gente que nunca trabalhou", talvez gente como o rapaz de bem⁵⁰.

⁵⁰Carlos Lyra se esforçou para se aproximar do povo. Em 1961, tentou a parceria com Nélson Cavaquinho, Cartola e Zé Ketí. Regados a uísque e cerveja, o primeiro servido para os "pequenos burgueses" e a segunda para as "camadas populares"; reuniram-se na casa do compositor Nélson Lins e Barros para finalmente se estabelecer parcerias com criadores autênticos das camadas mais populares da sociedade. Nélson e Cartola foram lançados perante a classe média da zona sul como representantes oficiais do dito "samba tradicional". A parceria não deu certo. Como diria Pierre Bourdieu, faltou o habitus comum compartilhado pelos agentes do mesmo campo. "Ao empunhar o violão juntamente com os dois compositores de origem popular, Carlos Lyra descobriu que, apesar de todo o seu desejo de colaboração, eles não falavam a mesma linguagem musical. Os acordes compactos à base de dissonâncias do violão bossa nova não se casavam com a baixaria do violão de Cartola, e muito menos com a quase percussão do de Nélson Cavaquinho, que beliscava as cordas de seu instrumento numa acentuação rítmica das tônicas absolutamente pessoal."(TINHORÃO, 1990: 251).

Por um lado, se "Maria Moita" persistia na linha intimista da bossa nova, por outro, insere-se no projeto de "dizer a verdade" sobre a realidade dos ouvintes⁵¹. Interessante perceber entre as duas canções as mudanças de valores que aconteceram no interior do campo da MPB. Não devia constituir mais na fala dos interlocutores histórias que poderiam acontecer a caminho do mar do Rio de Janeiro. A música tinha um papel muito maior a cumprir. Entre os objetivos do CPC havia o propósito de deslocar o sentido comum da música popular, sair da esfera dos problemas individuais e ir para uma dimensão maior e mais importante. O compositor deve ser o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, devendo levar o povo a perceber as causas das dificuldades que vive.

Em dezembro de 1964, realiza-se no Rio de Janeiro o show "Opinião"⁵². No livreto distribuído no espetáculo, revela Heloísa Buarque de Hollanda, faz-se o manifesto para a MPB. "A música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém vivas as tradições de unidade e integrações nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música". De acordo com Nara Leão, "a canção popular pode ajudar as pessoas a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto..."⁵³

Uma das teses importantes sobre a MPB é sobre o dia que virá, cuja a função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. "...o dia que virá aparece na plenitude de seu significado e função. O homem abdica de seu papel de sujeito da história, e o sujeito da história passa a ser o dia, ser dotado de vontade e de movimento. Não sou eu, sujeito humano, que vou chegar lá, mas é o dia que se encaminha para mim. 'a gente', então, fica dispensada de agir." (GALVÃO, 1968: 96).

O dia que virá é um dia de carnaval na obra de Chico Buarque de Hollanda. Num baile se dará toda a catarse. "Eu tô só vendo, sabendo, sentido/ Escutando, não posso falar".

⁵¹"Feio não é bonito", o projeto de dizer a verdade sobre a realidade imediata acaba por desmistificar lugares comuns da música popular como a louvação às belezas do morro e do sertão, da vida simples mas plena do habitante desses lugares. "O sertão, o morro, a favela, o estilo de vida dos homens que neles vivem e morrem, são mostrados em sua realidade feia. A denúncia está aí" (GALVÃO, 1968: 95).

⁵²O show "Opinião" reunia um nordestino cantador de temas rurais (João do Vale); um compositor popular urbano, sambista (Zé Keti); e uma moça carioca da alta classe média (Nara Leão). Nasceu como decorrência do mesmo entusiasmo que fez Carlos Lyra tentar parceria com Cartola e Nelson Cavaquinho para encontrar a vitalidade da cultura popular. O entusiasmo manifesto pela geração de universitários pelos sambas que ouviam no restaurante Zicartola que ficava num sobrado na Rua da Carioca.

⁵³Fala retirada de CESAR (1993: 68).

Tanta falta de liberdade terá que ser conquistada num baile ou na avenida, desfile dos “desvalidos”, dos “pigmeus do bulevar” onde e quando se dará o revide, a alegria, a fala, o amor, e finalmente, a ação. Vai ser a purgação das emoções, o alívio, o aplacar da tensão.

As canções de protesto de Chico Buarque, ou canções de repressão como prefere Adélia de Meneses (1982), recusam o presente a espera (exigência) de um futuro renovado. A autora faz análise de "Apesar de Você" separando as palavras cantadas no samba que dizem respeito ao hoje e ao amanhã. O amanhã traz as metáforas da vida (expansividade, fecundidade, as pulsões da energia) e no hoje a semântica da morte (contenção, escuridão, sofrimento):

"HOJE	AMANHÃ
gente falando de lado	coro a cantar
grito contido	enorme euforia
Escuridão	céu clarear
amor reprimido	a gente se amando sem parar
lágrima rolada	Rir
Pecado	água nova brotando
samba no escuro	dia raiar
Tristeza	manhã renascer
Penar	galo a cantar
Sufrimento	jardim florescer"(pág. 77)

O refrão da música traz "o dia que virá": "Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia", para MENESES a função social da música é de suscitar a consciência da repressão. Mas "Apesar de Você" pode cumprir também a função de descarregar no nível verbal a raiva impotente pela ausência da liberdade. Nesse sentido, poderia se supor que opera-se uma desmobilização para a luta.

As intenções da canção de protesto de informar, de despertar a consciência do público, de levar adiante um processo de transformação social tendo a frente o compositor popular, se frustraram. Pelo contrário, "o dia que virá" isentou os ouvintes de participarem, como se fosse uma “disfunção narcotizante”. O sujeito informado pode deleitar-se com tudo aquilo que sabe, não percebendo que se abstém de decidir e de agir. O contato indireto com o mundo da realidade social substituiu a ação. "O cidadão interessado e bem informado pode congratular-se consigo mesmo em razão de seu elevado estágio de interesse e informação, sendo para ele impossível perceber sua recusa de tomar decisões e agir(...) Acaba confundindo conhecer os problemas do momento com o fazer algo a seu

respeito. Sua consciência social permanece imaculadamente pura. Está preocupado. Está informado" (LAZARFELD e MERTON, 1987: 241).

As primeiras músicas Chico Buarque têm um profundo distanciamento. Todas as moças estavam na janela "só vendo, sabendo, sentindo, escutando" sem participar. "Ela e sua janela", "Januária", a moça feia de "A Banda", "Carolina" e a Maria de "Juca" estão lá só para espiar. Como atingidas pela disfunção narcotizante, nenhuma age, "até o mar faz maré cheia pra chegar mais perto dela".

"O ouvinte continua ali no auditório de TV, no teatro, perto do rádio ou da vitrola, dando sua atenção ao que está sendo cantado. E se sente lisonjeado [congratula-se consigo mesmo], porque não é como os outros de que a canção fala..." (GALVÃO, 1968: 110). Como disseram os funcionalistas, a audição da canção de protesto acabou por gerar uma consciência social imaculável. O público está aflito com o drama do sertanejo, com a realidade da favela, entende a denúncia contra o governo autoritário, etc. Entretanto, está dispensado de agir pelo próprio discurso que assimila. "O dia que virá" trará a redenção. Não há relação entre a tomada de consciência feita pelo discurso musical e uma ação organizativa no público para a transformação.

Enquanto o "dia que virá" não chega, o ouvinte passivo deve cantar. "E no entanto, é preciso cantar, mais que nunca é preciso cantar", até porque as alternativas eram bastante restritivas. O que sobrava era canto e consolo, "uma canção me consola"...

Lucidez velha e loucura genial

A noção de campo social pressupõe a existência de lutas internas e/ou objetos de disputa. No campo da produção artística podem ocorrer rompimentos com as normas estéticas dominantes. Vale dizer que, apesar da luta concorrencial e de "revoluções parciais" a existência do campo não está em jogo. Os atores sociais se mobilizam para obter o poder de imposição de valores estéticos como universais. "...as tomadas de posição intelectuais ou artísticas constituem, via de regra, estratégias, inconscientes ou semiconscientes em meio a um jogo cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural, ou melhor, do monopólio da produção, da reprodução e da manipulação, legítimas dos bens simbólicos e do poder correlato de violência legítima" (BOURDIEU, 1987: 169).

O que mais está em jogo nas lutas artísticas é a fixação dos limites do mundo da arte. O poder de dizer o que é não é obra de arte, quem é ou quem não é artista, o poder de

reconhecer (ou excluir) um objeto como apreciável esteticamente, ou um autor como criador. A estratégia que os interlocutores empreendem, objetivando o poder da violência simbólica, é a busca da distinção. Procuram diferenciar-se em estilo, forma, temas e técnicas que sejam dotados de valor na economia específica do campo. Entrar no jogo é marcar uma época, registra-se com um estilo próprio e original, remetendo ao passado os estilos e obras dos produtores concorrentes.

Muitos artistas e intelectuais defensores de uma cultura "nacional e popular" radicalizaram suas posições perante a modernização industrial. Alguns apegaram-se às tradições populares tentando manter as suas propostas estéticas intactas como prevê a lei geral das economias dos campos. Outros que haviam incorporado em maior ou menor grau o discurso da canção de protesto, mudaram de posição aderindo àquelas que preconizavam a incorporação da indústria cultural para subvertê-la por dentro. Os tropicalistas pareciam ver a inexorabilidade da modernização e foram cantar os paradoxos de um país ao mesmo tempo atrasado e moderno, agrário-oligárquico e urbano-capitalista"⁵⁴.

Conta o jornalista Zuenir Ventura (1988) que naquela época havia muito o que discutir. O mundo estava sendo revirado e discutia-se nas universidades, nas assembléias, bares e praias. Mais do que discutir, torcia-se muito, a favor ou contra as guitarras elétricas na MPB, pela música brasileira tradicional ou pelo tropicalismo, por Chico Buarque ou Caetano Veloso. "O fascinante é que eu e Chico tivemos aos olhos da inocência popular uma disputa de um lugar que era para ser único, o de grande compositor popular (...) Quando ele apareceu, o lugar era do Edu Lobo; depois eu apareci e hoje nós somos equivalentes."⁵⁵

Os desencontros entre Chico Buarque e o tropicalismo são bastantes ilustrativos da procura de distinção no campo da MPB e confirmam a tese de Bourdieu de que na disputa os agentes tentam marcar os concorrentes como fossem "do passado". Chico Buarque foi colocado na contramão da retomada da "linha evolutiva" de João Gilberto com o surgimento da bossa nova. "É bem configurada a polarização Chico e Caetano, tal como ela

⁵⁴José Ramos Tinhorão (1990) tem uma boa imagem da contraposição entre a canção de protesto e o tropicalismo e o seu otimismo tecnológico. "Disparada" que dividiu com "A Banda" o primeiro lugar do II Festival de Música Popular Brasileira (TV Record, 1966), tirava o som de uma queixada de boi (isto é que é estética pré-capitalista). Um ano depois Caetano Veloso subia no mesmo palco para cantar "Alegria, Alegria" acompanhado pelos Beat-Boys (conjunto argentino que tocava iê-iê-iê) e as suas guitarras e toda parafernália elétrica.

⁵⁵ Trecho de entrevista de Caetano Veloso ao Jornal do Brasil de 19 de junho de 1994.

se apresentava na época: a banda x mundo macluhaniano, o provinciano x o cosmopolita, o passado x futuro" (MENESES, 1982: 28).

"Em vez de se preocupar tanto com a 'roda viva' da engrenagem fabricante de ídolos televisíveis - tema já cediço e muito explorado - Chico Buarque deveria atentar mais para certos aspectos negativos da 'chicolatria' que o rodeia" (CAMPOS apud VENTURA, 1988: 78).

O campo da MPB, segundo Gilberto Gil, "tem algo colegial e sadio de competição. Todos apresentamos nossas armas e nos perfilamos diante da banca examinadora da expectativa coletiva as nossas próprias sinuosidades individuais (...) Essa é uma faceta das relações entre os artistas da nossa geração, e os festivais da época do nosso aparecimento dizem bem dela"⁵⁶.

"Claro que havia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico em nossas atitudes (...) É preciso ter em mente que a glória indiscutível do Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto" (VELOSO, 1997: 233-234)⁵⁷.

Segundo algumas versões, a disputa entre Chico e os tropicalistas gerou vaias e gritos de "superado" puxados por Gilberto Gil durante a apresentação de "Benvinda", que concorria com "Divino Maravilhoso" num festival em 1968. Chico Buarque se ressentiu e escreveu na coluna "Roda Viva" de Nelson Motta no Última Hora de 9/12/68: "...Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabiamente isento de preconceitos. Foi-se o tempo em que ele me censurava amargamente, numa roda revolucionária, pelo meu desinteresse em participar de uma passeata cívica contra a guitarra elétrica. Nunca tive nada contra esse instrumento, como nada contra o tamborim. O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco.(...) É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. [alusão à TFM, Tradicional Família Musical de Augusto Campos que também inventou e combateu o CCC, Comando de Caça a Caetano] Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. (...) Quanto a festival, acho

⁵⁶Idem.

⁵⁷ Caetano hoje concilia as disputas da época no campo da MPB: "Por trás da rivalidade entre mim e Chico, deve-se procurar ver a grande identificação. O tropicalismo veio para acabar com os resguardos, mas, se havia alguma coisa que eu próprio tinha querido resguardar, era exatamente o que Chico continuaria cultivando e polindo" (VELOSO, 1997: 223).

justo que estejam todos ansiosos por um primeiro prêmio. Mas não é bom usar de qualquer recurso, nem se deve correr com estrondo atrás do sucesso, senão ele assusta e foge logo. E não precisa dar muito tempo para perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha"⁵⁸.

O campo artístico tem uma linguagem própria e uma escala de valores peculiares. Nesse espaço social, existem arenas de disputa e as instâncias de consagração que legitimam, dotam de valor simbólico a variação artística, estabelecendo a crença no dom e na capacidade de criação do artista. Os festivais foram essas arenas. Note-se que na economia das trocas simbólicas as instâncias de consagração são acessíveis aos artistas detentores de capital⁵⁹ mínimo exigido, e que monopolizam o lugar de reconhecimento.

“Num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional (...) Os festivais eram o ponto de intersecção entre o mundo estudantil e a ampla massa de telespectadores (...) Em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernização (...) As conversas e as hostilidades entre os grupos eram motivadas pela posição política de um autor, por sua fidelidade às características nacionais, por seu arranjo harmônico ou rítmico. Era um luxo que fosse assim. Com todas as tolices que esse quadro comportava vivia-se um período excepcionalmente estimulante para os compositores, cantores e músicos. E um ponto central era genuíno: o reconhecimento da força da música popular entre nós” (Idem: 177-178).

Como disse Zuenir Ventura, naquela época torcia-se muito. Os auditórios das emissoras de televisão que passaram a promover festivais da canção estavam cheio de gente disposta a cantar, aplaudir e vaiar⁶⁰. Os festivais funcionaram como instâncias de consagração aos cantores e compositores populares que começavam a ocupar as posições dominantes no campo da MPB. "... no 2º Festival realizado pela TV Excelsior, em junho de 1966, o número de músicas concorrentes chegava a 2779. No da Record, realizado pouco

⁵⁸Trechos retirados de MENESES (1982: 30).

⁵⁹Bourdieu estendeu a concepção de capital. Agora este pode se distinguir em econômico, cultural, social e simbólico. Nos interessa aqui saber que capital refere-se a um *quantum* social (reconhecido como legítimo) acumulável. Sua posse faz ocupar as posições superiores no campo.

⁶⁰ Além de tomar partido, as pessoas "canalizavam parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade (...) de participação da juventude" (MENESES, 1982: 30).

depois, eram 2635 as canções inscritas. Este ano [1967], o número ascendeu a mais de 3000. As 36 músicas que o público ouviu representam assim 1% das concorrentes. Considerando-se que os festivais, à parte apregoada das finalidades de incentivo à nossa música, tem inequívocas características promocionais, é inevitável que esse 1% seja preenchido quase que totalmente pelos cartazes em voga (...) Os prêmios têm girado, pois, em torno de Edu Lobo, Vinícius, Chico Buarque, Gilberto Gil, Baden Powell..." (CAMPOS, 1968: 126) .

MEMÓRIA MUSICAL

O exercício da memória musical

Ouvindo a memória musical de músicos, compositores e cantores brasileiros é possível reconhecer elementos que permeiam a fruição da música, o gosto e a própria vocação artística. Em termos gerais, esses elementos ligam-se às relações domésticas, à lembrança do momento que ouviu a canção pela primeira vez, ou quando viu o ídolo, e até mesmo à identificação pessoal com este. Interessante perceber também a referência aos meios de comunicação de massa, e a resistência à comercialização e padronização musical.

No programa Memória Musical da Rádio Nacional FM, “o programa que revela o gosto de gente que é notícia” - conforme o bordão, os entrevistados são convidados para falar das músicas que marcaram a sua vida, e assim fazer a sua memória musical.

A produção do programa começa com a apuração dessas músicas. Antes de começar a gravar, o convidado elabora uma lista, geralmente com dez músicas, que servirá de roteiro para a entrevista. As músicas escolhidas são inseridas na entrevista editada que vai ao ar. Para cada música citada, o entrevistado explica a escolha, lembra de passagens da infância, da juventude e da carreira musical, e explicita o seu gosto (como exemplo, leia a entrevista de Paulinho da Viola, anexo IV) ⁶¹.

Antes de anunciar e executar as músicas da memória do entrevistado, a produtora do programa, Bia Reis, pergunta ao convidado se foi difícil fechar uma lista com as “dez músicas que marcaram a sua vida”, o que achou de “revelar a memória musical”, ou da “brincadeira de mexer com a memória”.

Pode se notar nesse bate-papo inicial que a montagem da lista é para os entrevistados um prazeroso, mas difícil, exercício de seleção aleatória. Muitos dizem que mais de dez músicas marcaram a sua vida, e para aliviar o dilema acabam indicando onze e até doze canções⁶².

⁶¹ Podemos considerar hipoteticamente essa lista das dez músicas como um segundo crivo da memória musical. Ou seja, entre tantas músicas que os entrevistados já ouviram, daquilo que ficou retido como recordável ele deve retirar as dez mais. “A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI,1987: 3).

⁶² Segundo o que foi apurado com a produtora do programa, Bia Reis, muitas vezes é pedido ao entrevistado que faça uma lista com onze ou doze músicas. O aproveitamento de todas indicações fica a critério da produção e obedece o tempo de duração do programa e a disponibilidade da gravação no acervo da rádio. De acordo com matéria publicada no Correio Braziliense (09/06/96), a maior dificuldade de produção é “eventualmente” não gravação de uma música solicitada na discoteca da Rádio Nacional. “Aí recorro a

“Fizemos uma lista de dez que são onze, porque é difícil sintetizar em dez músicas um universo musical tão imenso como é o do Planeta Terra, fora os sons extra-ordinários”, exagera Jards Macalé. “Eu podia fazer uma memória musical de umas 300 músicas, eu não queria remexer a memória inteira porque a gente teria que fazer um programa por dia”, explica o contra-baixista Nico Assunção.

A despeito do prazer de montar a sua memória musical, a lista das dez músicas sempre será injusta e estará incompleta. “É uma parte da minha memória musical. Sempre tem mais que dez, mais que doze. A gente tem que, com calma, relembrar os momentos especiais da nossa vida, mas enfim aqui vai uma parte significativa da minha vida e eu acho que foi bom participar desse programa, me trouxe lembranças boas, fiquei contente de participar”, conta Gal Costa

O exercício da memória musical é uma narrativa da própria vida⁶³. Ao “brincarmos” com a lista das dez mais de nossa memória musical é possível verificar que a hipótese do programa está correta: a música marca a vida das pessoas. Sendo assim, podemos supor que a dificuldade de se escolher dez músicas que marcaram a vida é também decorrente dessa associação. “Dez músicas foram pouco. A música é a trilha sonora da vida da gente. Todos os fatos da vida da gente sempre tem uma música que é ligada”, reclama o compositor Fernando Brant.

“A música é um negócio tão danado, a música marca mais que tudo, né? É um veículo que está em toda parte, você não necessita de nada para a música, necessita de um

amigos colecionadores; ao Josiel, do Musical Center; ao Luis Antônio, da Music Hall; e ao Luis Paulo, da Discoteca 2001. Mas já houve alguns casos em que não encontrei a música de jeito nenhum, aí tive que recorrer a outra gravação do cantor solicitado’, comenta a produtora.

⁶³ Como disse Ecléa Bosi, “a narração da própria vida é o testemunho mais eloqüente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (1987: 29). Nesse sentido, é possível dizer que há ligações entre os entrevistados do programa Memória Musical, nossos memorialistas musicais, e a figura do narrador de Walter Benjamin como aquele que não relata a sua memória ou conhecimentos com precisão, mas com valores e sentimentos que incorporou em relação à coisa narrada. No programa, a canção recordada é a pedra sobre qual o narrador entrevistado inscreve as suas reminiscências. “a narrativa (...) é uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (...) seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (BENJAMIN, 1995: 205). Assim como o uso particular que fazemos de uma canção ao revirmos a nossa memória musical, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes” (Idem: 201). Talvez por isso, a memória musical do entrevistado influencia o gosto de quem escuta o programa.

assovio, de um canto da voz humana, mais nada. Por isso que ela marca tanto e as pessoas têm muito essa coisa de dizer que a música marcou o primeiro romance, o primeiro beijo, essas coisas assim”, explica Sérgio Sampaio⁶⁴.

A música nos dá “uma maneira de gerenciar o relacionamento entre nossas emoções públicas e particulares. É sempre notável, mas raramente discutido que a maioria das músicas populares são românticas (...) Por que as canções de amor são tão importantes? Porque as pessoas precisam delas para dar forma e voz as emoções que de outra forma não poderiam ser expressadas sem vergonha ou incoerência. As canções de amor são uma forma de dar intensidade emocional aos vários tipos de coisas íntimas que dizemos uns aos outros (e para nós mesmos)” (FRITH, 1987: 141).

“Sou um sujeito muito atento ao que gosto e aprecio. Gosto de conservar muito essas coisas, continuo ouvindo até hoje, faz parte da minha vida. Eu digo sempre aos meus amigos ‘a vida é tão curta que vale a pena que a gente cultue’. Não é saudosismo, nem culto à velharia, mas é um respeito a minha emoção”, observa Pery Ribeiro ao comentar o exercício de sua memória. “Isso aí é uma amostra, porque eu tenho muito mais coisas para lembrar com alguma saudade e às vezes com um pouco de tristeza, porque fizeram parte da minha vida e a vida da gente nem sempre é somente saudade. Há tristezas, mágoas, alegrias que fazem parte da nossa vida, do nosso grande acervo”.

Escolher dez músicas seria, portanto, selecionar dez experiências ou episódios, com fundo musical, recorrentes e significativos para a vida de cada um:

“Bia Reis - Foi difícil?

Maurício Maestro⁶⁵ – Escolher as músicas ou a vida em si?”⁶⁶

O tempo da entrevista é curto para se pensar em todas as músicas que marcaram a vida e a partir disso escolher as dez mais significativas ou as da preferência musical. Sendo assim as escolhas são muito espontâneas, é a memória musical quase instantânea, feita naquele momento da entrevista. Como disse Arthur Moreira Lima, “espero que tenham

⁶⁴ Eric Hobsbawm também fala de música e romance ao comentar a perenidade do jazz e a memória dos ouvintes: “novas levas de homens e mulheres poderão novamente ouvir seus sons maravilhosos pela primeira vez em suas vidas, e se apaixonar, como nós. Eles não saberão que, cinquenta anos mais tarde, através dessa música eles serão capazes de reviver maravilhosas revelações da juventude” (HOBSBAWM, 1990: 25).

⁶⁵ Do conjunto Boca Livre

⁶⁶ Como exemplo podemos citar outros depoimentos que reforçam a ligação da música com a vida. “Eu diria que são músicas que tem muito a ver com a minha vida, são coisas que eu gosto e ao mesmo tempo foram importantes durante a minha trajetória”, diz Jerry Adriani. O sanfoneiro Dominginhos, ao elencar “Luz do Sol” de Caetano Veloso, defende sem precisar explicar “eu gosto dessa música, faz parte da minha vida”.

gostado dessa seleção que eu fiz assim mais ou menos apressadamente, mas que justamente por ser apressada foi espontânea”⁶⁷.

“A cada momento, a sua memória busca melodias preferidas, mas de repente na meia hora seguinte, o arquivo que entra é outro, e na outra meia hora ..., então o critério que adotei com você foi fazer nos últimos dez minutos. Fazendo assim sob tensão é até muito sincero porque cai muito forte, vai caindo espontaneamente e você não tem tempo de articular e de elaborar muito, a coisa vem bem natural mesmo”, explica o violonista Turíbio Santos⁶⁸.

De acordo com o que disse à produtora do programa, escolher as músicas da memória musical rapidamente foi muito difícil para Paulinho da Viola. “Além dessas, têm mais umas outras duzentas que marcaram. Essas foram as que eu me lembrei primeiro, então, eu acho que certamente são músicas importantes na minha vida. Agora, tem outras que depois vou dizer: ‘por que eu não coloquei essa?’”

Se a música faz a trilha de momentos da vida de cada um, esquecer de listar uma canção seria mais do que a memória cometer uma injustiça com o gosto. Seria apagar os fatos e as pessoas do próprio passado, ainda que repentinamente naquela apressada seleção musical. Como disse Maurice Halbwachs, “esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam” (HALBWACHS, 1990: 32).

Sendo um exercício muito rápido, o gosto musical é um critério natural para a escolha das músicas. De acordo com Doris Monteiro, fazer a lista das dez músicas não foi difícil, “a única dificuldade é que existe muita coisa que a gente gosta e não inclui. A gente só pode escolher determinado número. Tem muita coisa além dessas que escolhi, que eu gosto”⁶⁹.

A memória é atual, é ativada por uma situação presente que evoca o passado. A utilização da lembrança e a interpretação de um fato ocorrido são feitos em tempo real, de acordo com essa situação presente. Por isso, a memória musical do passado diz respeito ao

⁶⁷ Carlos Lyra reclama da rapidez na seleção das músicas que marcaram a sua vida. “Foi meio uma viagem a um lugar longínquo que é a minha memória, num veículo muito rápido. Eu precisava de mais tempo para curtir essa viagem”.

⁶⁸ “Depois de eu olhar essa lista, já lembrei de um monte de outras. Fatos importantes da minha vida que tem uma música colada são vários. É a primeira lista que saiu, então fica sendo essa, tudo bem”, conforma-se Fernando Brant.

⁶⁹ Em alguns casos, é possível até dizer que falta memória e sobra gosto. Grande Otelo cita na sua lista de dez músicas “Renúncia” de Custódio Mesquita, mas afirma “Renúncia não me lembra nada”.

gosto musical do presente, as músicas que são lembradas com atualidade ficaram retidas na memória porque foram selecionadas e escolhidas pelos entrevistados. A lista das dez músicas que marcaram a vida dos entrevistados do programa Memória Musical é a lista das dez músicas que continuam marcando a vida. O gosto atual e o tempo presente é que vão determinar se aquele episódio foi significativo e merece vir a tona justamente agora.

De acordo com Simon Frith uma das funções da música popular “é dar forma à memória popular, de organizar o nossa noção de tempo. Claramente, um dos efeitos de toda música, não só a popular, é de intensificar nossa experiência do presente. Uma forma de medir a boa música, dizendo de outra forma, é a sua ‘presença’, sua habilidade de ‘parar’ o tempo, de nos fazer sentir que estamos vivendo um momento sem nenhuma lembrança ou ansiedade daquilo que veio antes ou virá depois. (FRITH, 1987: 142).

É preciso deixar assinalado, no entanto, que nem todas as músicas escolhidas para a memória musical correspondem necessariamente ao gosto. “Tem várias coisas importantes na vida da gente que tem uma música lá e que é independente da qualidade da música e se é a música que você gosta”, defende Fernando Brant.

Da mesma forma, é importante frisar que a condição de músico, cantor ou compositor permeia a escolha das músicas. Para Geraldo Azevedo, também não foi fácil montar a lista “a medida que não foram só dez músicas que marcam nossa vida, principalmente a gente que vive com música, são tantas músicas. De forma que para fazer essa seleção eu tive que dar um critério, esse critério foi relativo à minha formação musical, com os caminhos que eu trilhei”.

O programa revela a formação dos músicos entrevistados. “O que está aí foi o que marcou a minha formação quando jovem. O que eu fiz depois foi o que saiu de mim, era uma definição própria. Essas coisas me ajudaram a conseguir essa definição. Aquele alicerce que o artista vai resumindo são essas gravações”, afirma Johnny Alf⁷⁰.

Tendo em vista a duração do programa Memória Musical e o tipo de programação da Rádio Nacional FM, as escolhas recaem sobre música popular, em maior parte em canções brasileiras. “Eu fiz uma primeira lista onde eu incluí muita música para orquestra sinfônica tal e coisa aí depois eu tive que reelaborar já que o programa só dura uma hora e

⁷⁰ Lourenço Baeta, do Boca Livre, abre a sua memória musical fazendo também relação entre as músicas que ouvia e sua atividade artística. “Acho uma coisa super interessante você poder falar das pessoas e lembrar das coisas que dão impulso e mexem contigo para daí pra frente você ter vontade de fazer outra coisa”.

refizemos com música brasileira, música popular brasileira”, explica Turíbio Santos mais ou menos como fez o poeta concreto e compositor bissexto Augusto de Campos:

Bia Reis - O que achou de fazer uma lista com dez músicas que marcaram a sua vida?

Augusto de Campos - Impossível. Em todo caso eu vou tentar transformar esse impossível em possível fazendo uma das minhas várias listas de 10 mais. Eu fabriquei uma aqui para atender vocês. Eu gosto muito e sempre acompanhei a música popular e prefiro, para fechar uma lista aqui com vocês, me concentrar nesse tipo de música⁷¹.

Ao invés de delimitar por gênero, Martinho da Vila fez suas escolhas pelos discos mais importantes na sua vida. “Pois é, quando você me pede para escolher, é difícil escolher dez músicas. O Brasil é muito rico. Então, eu fui pensando em discos que foram marcantes”.

Em se tratando de música popular, há sempre o risco da escolha ser feita em torno de *standarts* e clássicos consagrados. “Queria dizer o prazer que é estar diante de uma escolha inusitada, diante de um dilema, porque realmente muito complicado, há muito mais que dez músicas, nós estamos falando aqui no caso música popular, sendo que algumas eu considero clássicos. O que é um clássico? Clássico é aquilo que já foi consagrado, que já foi aceito sem discussão e que de certa maneira fica perpetuado para gerações vindouras”, confessa Arthur Moreira Lima.

Considerando todos esses aspectos que tornam relativas a precisão da memória e a fidelidade das preferências musicais, o programa Memória Musical faz um belo esboço do que foi a formação do gosto musical de cada entrevistado. “Repetindo o sábio Cazuzu, essas músicas fazem parte do meu show, daí não serem as mais bonitas, às vezes não são as mais bem cantadas, mas são as músicas que de uma forma ou outra me tocaram demais. Aí tem dez ou onze registros meus irretocáveis. É um retrato de um velho poeta”, declama o compositor de “O Barquinho”, Ronaldo Bôscoli.

⁷¹ Marisa Monte também fez recorte na sua memória musical para participar do programa. “Hoje eu estou fazendo um programa que apesar de ser de memória musical e de eu ter ouvido coisas do mundo inteiro, e de gostar de música vinda de todo canto do mundo, eu vou fazer um programa com especificamente música brasileira, vou fazer uma seleção das músicas brasileiras que eu escutei e escuto e que estão tocando atualmente na minha vitrola”.

No programa, o entrevistado recorda-se do instante que conheceu a música e porque gosta da canção. “Quando eu ouvi, eu caí fulminada”, recorda-se Nana Caymmi da primeira audição de “Beatriz”, de Edu Lobo e Chico Buarque, gravada por Milton Nascimento.

“Janes Joplin eu ouvi pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1968, quando fui fazer uma série de palestras juntamente com Haroldo [Campos] sobre poesia concreta e me assombrou a interpretação dela”, conta Augusto de Campos. “Eu vim com aquela música nos ouvidos e estava certo que era uma grande cantora negra. Quando cheguei aqui, fui ao apartamento de Caetano e eles já estavam ouvindo o segundo disco de Janes Joplin... ‘mas é uma cantora branca!’. Esse é o mistério e a grandeza dela, uma cantora branca que cantava admiravelmente com uma força, uma violência interior e uma expressão incrível música de negros, cuja talvez a maior expressão seja a música negra de um compositor branco, o ‘Summertime’ do George Gershwin, que ela interpretou mais e melhor do que qualquer outra cantora”.

Assim como a primeira vez, os entrevistados lembram dos momentos que costumavam ouvir a música. Fernando Brant, recorda-se de sempre escutar “Saudades da Bahia”: “já é coisa da época em Belo Horizonte, andando na rua e jogando bola. Era uma música que tocava na rádio e me agradava profundamente, eu jogava bola e ouvia isso lá tocando. Isso é dos meus tempos de menino mesmo... Eu já estava no caminho do bom gosto”. A cantora Rosa Maria tinha um momento certo para ouvir “The Diary” com Paul Anka, “eu tinha um diário e toda vez que ia escrever, eu lembrava dessa música, às vezes eu botava na vitrola para escrever”.

A memória musical confessa a apropriação de um samba, valsa, tango, rock ou qualquer gênero, um uso particular e sentimental de cada canção. Caetano Veloso, por exemplo, gosta de “Meu Barracão” com Araci de Almeida mais do que outras músicas de Noel Rosa. “As outras eram consideradas por todo mundo geniais e ‘Meu Barracão’ era maravilhosa e quase eu gostava dela mais ‘individualmente sozinho’. Não que seja necessariamente melhor do que ‘Três Apitos’ ou ‘X do Problema’, mas é mais profundamente minha, mais intimamente pessoal”.

“Devida às suas qualidades abstratas, a música é uma forma de individualização. Nós absorvemos canções em nossas próprias vidas e ritmos em nossos próprios corpos (...) As músicas populares estão abertas ao uso pessoal” (FRITH, 1987: 139).

Outro exemplo do significado que uma música pode ter para uma pessoa, a despeito de ter feito ou não sucesso, é o choro “Vou Vivendo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, para Paulinho da Viola. “Esse é o choro da minha vida, entendeu? É o choro perfeito. Primeira, segunda e terceira partes perfeitas. Se você me perguntar porque eu acho isso, eu não sei. Eu sempre me comovo quando ouço esse choro, é o meu preferido. Eu poderia citar dez choros de Pixinguinha maravilhosos, dos milhares que ele fez. Agora, esse é um choro especial para mim”.

No uso particular da canção, as pessoas se identificam com o enredo e imaginam as histórias dos personagens. “Eu amo essa música”, diz Carlinhos Brown de “Maria, Minha Fé” de Roberto Carlos. “Eu morria de pena, eu queria conhecer Maria. Por que aconteceu tudo isso com ela? [cantarola] Parecia que o carnaval parava todo por ela”.

Música em casa

O primeiro aspecto a ser notado nas memórias musicais tem a ver com as relações familiares, o ambiente doméstico e as predisposições então existentes nesse grupo primário de referência para a fruição musical⁷². Na lembrança das músicas ouvidas em casa estão os pais, avós, tios, festas, pagodes e saraus. Em família, os entrevistados quando crianças ou jovens ouviram discos, programas de rádio, aprenderam a cantar e a té conheceram artistas.

Vale notar que no “mergulho rápido no passado”, como diz Toquinho sobre suas escolhas, a maior parte das músicas escolhidas são anteriores à vida adulta dos entrevistados, “é mais fácil lembrar de coisas da infância e da adolescência do que atual”, explica Ângela Ro Ro.

No primeiro instante do mergulho na memória musical, o baixista Victor Biglione, da extinta “Cor do Som”, lembra-se da mãe ao citar os Rolling Stones e vários outros músicos:

“Bia Reis - Você pegou toda aquela fase de anos 60 e 70...”

⁷² “A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio de referência peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 1987: 17). A memória musical quando faz a recordação de uma canção comum ao gosto familiar pode ser comparada ao álbum de fotografias onde estão guardadas “imagens do passado dispostas em ordem cronológica, ‘ordem das estações’ da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos de sua unidade passada...” (LE GOFF, 1994: 466).

Victor Biglione - Toda não, peguei a rebarba. Minha mãe pegou e passou isso tudo. Sou filho de mãe hippie bem transada, que curtiu tudo e me mostrou tudo de música, de cinema. Ela falava, ‘olha meu filho tem um negócio de Charlie Parker, tem um negócio de Beatles ... Isso é mais forte que qualquer curso, qualquer estudo. Isso pesa muita na vida, ter uma pessoa que te dê as dicas do que é bom.

Bia Reis - Foi ela que te apresentou Rolling Stones?

Victor Biglione - Foi. Ela me apresentou tudo em música, essas coisas dessa época: Beatles, Rolling Stontes, Jimmy Hendrix, jazz, Miles Davis, Charlie Parker, o Jobim, o Zé Ketí, todo mundo, Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré”.

O também baixista Arthur Maia lembra da mãe ao pedir para tocar “I’ ll be there” com o Jackson Five. “Essa daí que eu cantava no baile, era a que eu gostava mais, minha mãe chorava, e fazia sucesso com as meninas”⁷³.

Como as mães, os pais também têm responsabilidade sobre a formação musical dos filhos. Jerry Adriani gosta de Francisco Alves porque o pai pediu a ele para aprender a cantar “Cinco Letras que Choram”.

Ao falar de Açum Preto de Luiz Gonzaga, Arrigo Barnabé recorda-se de um episódio com o pai. “É a primeira música que eu me lembro de ouvir e guardar. Eu escutei isso em Londrina, em casa, meu pai chegou trouxe o disco, colocou na vitrola, tocou a música e eu comecei a chorar porque a música falava ‘furar os olhos do açum preto’. É uma barbaridade, mas eu tinha vergonha de dizer que eu estava chorando por causa disso. Eu tinha 5 ou 6 anos de idade e já torcia pro Santos, aí meu pai perguntou porque que eu tava chorando se era por causa da música ou porque o Santos tinha perdido do Taubaté por 4 x2. Eu falei que era por causa do Santos, eu menti. Na verdade eu estava chorando por causa da música”⁷⁴.

O roqueiro Roberto Frejat também faz em sua memória musical relação entre música e família. O líder do Barão Vermelho revela que o primeiro disco (LP) que teve na

⁷³ Nana Caymmi também faz uma citação engraçada da mãe: “Isaura Garcia foi uma mulher que eu sofri uma grande influência. No Brasil foi a cantora que mais me influenciou cantando. Eu tinha minha mãe que era apaixonada por ela e a gente se entupia de Isaura Garcia. Mamãe no que bebia umas cervejas atacava de fado e Isaura Garcia.

⁷⁴ Arrigo Barnabé também consegue com a música reviver sensações físicas sentidas na casa onde morou em Londrina. “ ‘Dindi’ é uma referência da minha pré-adolescência, é uma música linda, lembro sempre de estar escutando essa música lá em Londrina, tocava no rádio. Eu achava linda a música, eu sempre via..., tinha uns pés de Santa Bárbara perto de casa, aquelas árvores bem frondosas balançando no vento, me dava uma sensação gostosa, uma coisa de chão de cozinha no calor descalço...”.

vida foi "Rubber Soul" dos Beatles. Este disco foi dado pelo pai quando aos quatro anos de idade escutou pela primeira vez o conjunto inglês na casa de um primo mais velho.

Na ausência dos pais, os tios e avós atuam na memória musical, é o que revela o jornalista, crítico de música e eventual compositor Sérgio Cabral. “Por que eu me interessei por música? Quando eu era garoto, perdi meu pai não tinha quatro anos de idade e fui morar na casa dos meus avós e lá morava um tio meu que é dez anos mais velho. Esse tio tinha muitos discos do Orlando Silva e que na época já era coisa do passado, ele tinha discos antigos do Orlando Silva que eu ouvia então. Meu tio ia trabalhar e eu ia para o quarto dele, ele tinha uma vitrola tipo gramofone, a manivela, e eu ficava o dia inteiro ouvindo o Orlando Silva. Então, o que me atraiu para a música, o gosto pela música popular brasileira foram aqueles discos do Orlando Silva”.

Voltando a Jerry Adriani, o sangue italiano e o gosto da avó também falaram ao seu ouvido musical. “Eu sou descendente de italianos e fui criado pela minha avó. A minha avó me ensinou o gosto pela música, a influência dela foi muito forte na minha infância ela me ensinou as primeiras canções, dentre elas ‘Mama’, que é uma das minhas favoritas”.

As reminiscências familiares de neto também povoam o gosto do sambista Zé Ketí. O compositor lembra-se de quando era criança e morava com a mãe na casa dos avós na estação de Bangu, na Rua do Retiro, onde recebia-se visitas de músicos constantemente. "O Pixinguinha foi amigo do meu avô. Meu avô era músico, tocava flauta e piano. Toda semana, meu avô dava uma festa na casa dele. Quando não era com música ao vivo, era através do gramofone que ele tinha lá bem antigo, e convidava todos os amigos dele na época. Eu me lembro ainda que, na época que ele dava as festinhas aos sábados, ele levava Pixinguinha, Donga, João da Baiana, inúmeros compositores da época para cantar, para fazer aquelas reuniões".

Além de fazer lembrar isoladamente da mãe, do pai e dos avós, a música faz recordar dos relacionamentos entre eles. Carlinhos Lyra se emociona ao lembrar de “Sweet Heart” com Nelson Eddy e Jeanette MacDonald. “Meu pai e minha mãe gostavam muito daquele casal romântico dos anos 30, 40. Eles tem uma série de filmes... É uma coisa que se eu ouvir, é bem capaz de eu chorar”.

Emocionante também é a fala de Carlinhos Brown ao se recordar de “El Relógio” de Lucho Gatica. “Meu pai fala que sou o primeiro relógio dele, que ele tem mais oito. Foi

a conquista que ele teve. Ele conquistou minha mãe com essa canção, são casados até hoje. Então, eu confio tanto nessa música, porque se eles resistem, se eles têm nove filhos, e eu sinto que eles se amam - meu pai morre de ciúmes da minha mãe até hoje, ele gosta, ele canta, ele é romântico... Então essa música me traz uma doçura e um conforto muito grande, Me traz a família, até a própria ressurreição do amor, que às vezes a gente acha que ele morre”.

As memórias acabam por ser reveladoras do ambiente musical de casa. “Eu me lembro de gostar de música. Eu tinha aqueles tios que tocavam violão, minha mãe cantava, minha tia cantava, meu tio cantava. Eu era garoto estava brincando por ali, eu ouvia aquilo e tinha prazer. Ouvia aqueles sambas de Noel Rosa... Depois, mais tarde, ouvia música de Dorival Caymmi... Tudo aquilo me trazia uma alegria, uma coisa que eu gostava... Eu ouvi muita música, enquanto tive tempo”, recorda-se Tom Jobim.

Naturalmente, o ambiente musical da casa faz o gosto das crianças. Caetano Veloso escolheu o nome de sua irmã mais famosa por causa de uma música de Capiba cantada por Nélson Gonçalves. “Eu tinha três para quatro anos de idade, Bethânia ia nascer, não sabia se ia ser mulher ou homem e muito menos que nome ia ter. Havia várias sugestões. Nasceu mulher e eu exigi que o nome dela fosse Maria Bethânia por causa dessa canção. É outra canção nitidamente marcante na minha formação”⁷⁵.

Vários entrevistados do programa Memória Musical são “filhos de peixe”, isto é seus pais são músicos, cantores, compositores ou produtores de disco e assim cresceram em ambientes musicais extraordinários. Talvez um dos exemplos mais conhecidos de música em família seja o de Paulinho da Viola. O compositor é filho do violonista César Faria que ainda hoje faz parte do conjunto Época de Ouro e o acompanha nos shows e gravações, cresceu sob o convívio doméstico de músicos como Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Altamiro Carrilho, entre outros. Dessa forma, o choro faz parte da sua infância, ou como disse, "dos primeiros sonhos percebidos..."⁷⁶.

⁷⁵ Ângela Ro tira do baú “White Christmas” com Bing Crosby para revelar o seu gosto infantil. “Era um compacto branco que minha mãe tinha comprado para justamente as noites de Natal botar o Bing Crosby que era um dos cantores favoritos dela, juntamente com o Nat King Cole e o Frank Sinatra, e eu desde pequenina me emocionava às raias do pranto, todo mundo comendo e bebendo e eu chorando agarrada na vitrola”.

⁷⁶ Da mesma forma que Paulinho da Viola, é preciso citar o cantor Pery Ribeiro (filho de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins): “Eu sempre tive muito a força da música dentro de casa, não tinha essa coisa do inatingível. Eu nunca tive esse tipo de sensação porque as coisas estavam perto de mim, O Orlando [Silva] era um cara que vivia lá em casa como tantos outros ídolos de 1930 e 40”; e Nana Caymmi: “eu estava acostumada em casa: Caymmi, Ary Barroso, Noel, Antônio Maria, enfim tudo aquilo que eu estava

Música e experiências vividas

Interessante notar que os músicos, compositores e cantores ao relacionarem música e meio familiar estão tratando de uma emoção experimentada, de momentos importantes na sua trajetória pessoal, e de certa forma dando trilha sonora a fases de sua vida. Zé Ketí, por exemplo, teve sua infância marcada por "Andorinha" com Sílvio Caldas. "Eu era menino, morava na Piedade, numa estação de trem chamada Piedade. Morava na Avenida Suburbana, e passava bonde também na porta da casa da gente. E nessa época, o Sílvio Caldas estava no auge, fazendo muito sucesso e essa foi uma gravação muito famosa, muito falada, e de muito sucesso...".

Da infância, do tempo que morava em Diamantina (MG), Fernando Brant recorda "Menino de Braçanã", de Luís Vieira. "Essa música tocava muito no parque no circo, então eu ouço essa música e lembro dessa coisa tenra"⁷⁷.

Jards Macalé cita "O Trenzinho Caipira" para recordar de Villa-Lobos e de vários maestros que pôde ver tocando quando era criança. "Eu era levado pela mão com cinco anos de idade, de calça curta, pela minha avó para os Concertos da Juventude, lá no Rio de Janeiro, na Cinelândia. Lá eu ouvi um mundo de grandes maestros regendo e era a Orquestra Sinfônica Brasileira, meu pai era sócio da Orquestra Sinfônica Brasileira, sócio-fundador. Eu vi o maestro Guerra-Peixe, Radamés Gnattali, Maestro Guarneri e tantos outros. O Villa-Lobos, eu ficava fissurado nele, diante da exuberância gestual. Isso me deu um fascínio tão grande, aquele vulcão comandando aquela orquestra ..."

Da infância musical, o maestro Júlio Medaglia retira "Boas Festas" de Assis Valente. "Essa fazia parte do clube do Papai Noel que tinha lá em São Paulo na Rádio Difusora e que todos domingos de manhã a gente ouvia e até a gente tinha na estação de rádio um auditório para participar de uma festa infantil que era bastante animada que era feita em função da infância e que tinha no rádio brasileiro antigo aqueles auditórios cheios

acostumada que era o meu dia a dia, lugar comum pra mim, o que era genialidade de música fantástica para a maioria das pessoas, pra mim era o corriqueiro".

⁷⁷ Em uma fase seguinte, Fernando Brant se lembra de "Recuerdos de Ypacaraí". "Essa música tocava muito no rádio numa época muito importante na minha vida. Foi quando meu pai, que era juiz em Diamantina, foi nomeado em Belo Horizonte e então a família teve que se mudar. Essa é uma música triste. Quando eu peguei o ônibus e fiquei na janela olhando, despedindo, fiquei cantando "Recuerdos de Ypacaraí". Meu negócio não era Ypacaraí mas era Diamantina. Lucina, da dupla Luli e Lucina também se lembra dessa música em um contexto diferente. "Eu sou de Mato Grosso, então foi criada nessa coisa de bandinha de interior que tocava aquelas coisas, tipo 'Saudades do Matão' e no meio muita coisa paraguaia.

de criança como tinha o Clube do Guri na Rádio Nacional do Rio de Janeiro e que faziam verdadeira festa de nossa vida naquele momento”.

A canção popular se presta a usos particulares, lembranças de situações e de pessoas. “Saudades da Professorinha’ de Ataulfo Alves toca fundo porque eu me lembro da minha professora, minha primeira professora que foi Dona Zuleica. Eu tinha muito carinho por ela”, derrama-se Grande Otelo.

Interessante assinalar que ao invés da música fazer recordar alguém ou uma experiência vivida, algumas situações trazem a música à tona. Johnny Alf pede para tocar qualquer canção com Francisco Alves. “Me lembro que marcou muito a morte dele. Eu ia a Piedade na casa de um amigo almoçar lá e lá estavam as jovens chorando. Quando eu me lembro de lances que marcaram a infância, antes de ser músico profissional eu me lembro muito de Francisco Alves”⁷⁸.

Já no tempo das “festinhas”, “aquela festinha que a gente ia e fumava cigarro escondido”, Arthur Moreira Lima se recorda de (The Platters) cantando “Only You”. “Essa música marcou época, essa eu me lembro por causa do gritinho do cara. Atenção! O gritinho no meio vale o preço do ingresso. Aí a música é extremamente feliz, extremamente bonita, é toda o retrato de uma época, de uma época realmente dos Anos Dourados”.

Também para dançar, já nos chamados “Anos Rebeldes”, Maurício Maestro recorda-se de Beatles. ““I wanna hold your hand’ me abriu para um outro lado. Eu descobri que era jovem. Eu era muito ligado em som e fui descobri que eu também gostava de dançar, ouvir um negócio mais leve e me emocionava também”.

Interessante que Maurício se recorda de quando ouviu a música pela primeira vez: “eu estava num lugar horroroso para ouvir música, estava num estádio de futebol, num jogo do Brasil (o Brasil perdeu lá em São Paulo para a Argentina 3x0, em 1965) e no meio do jogo tocou essa música”.

Se a canção dos Beatles serviu a Maurício Maestro para aliviar a frustração pela derrota do Brasil, Carlinhos Brown conseguiu com “Leva Eu” dos Cantores de Ébano sublimar muito mais. “Ah essa é linda também (cantarola). O lugar que eu moro, o

⁷⁸ A cantora Marina Lima também pensa na infância ao ouvir "Can't buy me love" dos Beatles. A compositora e cantora conta que tinha seis anos de idade, morava nos Estados Unidos e que a canção "bateu fundo", influenciou muito e a fez gostar de música. Um pouco mais velha e de volta aos Estados Unidos para estudar música propriamente, ela lembra-se de "You are my thrill" com Billy Holliday num disco que ouvia na casa dos pais.

Candiaú, que é um ex-quilombo, que o lugar é um buraco, que uns chamam de favela, os outros chamam de sei que lá, mas não é nada, só é de barro até hoje, desde que eu nasci e me criei lá, é geograficamente um buraco. Então eu achava que essa música me tirava dali, me levava lá em cima, e que eu não via aquela coisa”.

A cantora Rosa Maria também teve a música para sublimar sua condição social e até melhorar sua situação. “No pensionato Maria Gertrudes, que foi o lugar que eu fiquei durante 6 anos, eu vivi lá de 12 aos 18... Esse pensionato era subsidiado pelos Diários Associados, que nos mandava todo final de ano os discos que não queriam mais. Então assim eu tive contato com Mahalia Jackson , Billy Holiday, Louis Armstrong, os grandes papas da música (...) Eu adorava o Elvis, eu era alucinada por ele. Eles me puseram na escola para aprender inglês por causa do Elvis, eu ouvia tudo e macaqueava o som, eu não sabia o que estava cantando. A Dona Nelí, que era a diretora, percebeu que eu tinha o dom das línguas e me botou pra aprender inglês por isso”.

Poética também é a recordação de “Moonlight Serenade” de Glenn Miller para Sérgio Sampaio. “Eu era menino e tinha um cinema, Cinema Broadway, lá na minha cidade e tinha um prefixo para entrar o filme e tocava essa canção. Eu adorava, a primeira vez que eu ouvi eu fiquei fascinado, e depois de algum tempo eu passei ir ao cinema somente para ouvir a música, quando terminava eu levantava e ia embora. O dono do cinema deixava entrar sem pagar nada porque sabia que eu ia embora.

Bia Reis - Qual era a sua emoção?

Sérgio Sampaio - Eu me lembro que eu viajava, eu sou muito imaginativo, a imaginação leva a gente para os lugares mais estranhos. Eu era menino eu tinha 16 anos, 17, eu me lembro que eu ficava parado deixando a música entrar em mim. Ela entrava e fazia a bagunça toda. Eu me lembro que saía leve do cinema, eu saía com ela na cabeça”.

Embora mais corriqueiros, também são valiosos para a formação do gosto musical os sentimentos despertados na audição do cotidiano. Desses momentos não-excepcionais Roberto Frejat cita "Garanto" de Luiz Melodia: "...essa música faz parte do último disco do Luiz. É lógico que ele tem coisas maravilhosas dentro de tudo que ele fez, mas, desde que eu ouvi essa música, às vezes eu estou, sei lá, quatro, cinco horas da manhã já estou em casa, doidão, ou então já estou cansado, quero dar uma descansada, e relaxar, e esse blues -

é um arranjo do Márcio Montarroyos, inclusive - é simplesmente o Luiz dos grandes momentos".

Léo Jaime recorda-se de "Maybe I'm Amazing" de Paul McCartney fazendo relação entre vida e música: "Teve uma época na minha vida, que foi um turning point, aquele momento quando você chega no fundo do poço, dá uma parada, fica trancado um mês dentro do quarto, não fala com ninguém, e aí, em seguida - isso foi exatamente antes de gravar o meu primeiro disco, assinar o meu primeiro contrato, etc, foi o fim do inferno - nesse último mês no inferno do inferno, eu fiquei ouvindo essa música 'Maybe I'm Amazing'..."

Da mesma forma, em seu depoimento Evandro Mesquita recorda-se de "Soy loco por ti, America": "Foi no segundo disco do Caetano, que era genial, nos anos 70, movimento hippie, a gente descobrindo o mundo, saindo da casa da mãe, da família, alugando casa fora em Saquarema, e tendo que se virar, cozinhar. Era legal ficar ouvindo coisas do Caetano, era uma referência boa".

A memória musical de Evandro também é significativa para tratarmos sobre a emoção sentida ao ouvir uma canção. Esse é o caso do samba-enredo "Explode Coração", que faz o compositor relembrar da sua comoção ao ver o Salgueiro passando no Sambódromo "Eu nunca saí numa escola, mas eu gosto muito de ver. Eu acho que é o maior show do planeta. É uma coisa que nunca ensaia, e ensaio que eu digo é a passada toda e, na primeira vez, eles conseguem organizar 3, 4 mil pessoas de uma maneira brilhante e, no resto do ano, vivem mal, vivem em condições horríveis, e fazem essa coisa com uma dedicação, de uma beleza alucinante, então, eu poderia botar outros sambas, mas esse foi o campeão, eu estava na avenida até o amanhecer, e esse refrão, quando entrava, era demais...".

Identificações pessoais e as relações sentimentais com ídolos

A audição das memórias musicais permitiu perceber identificações pessoais de músicos, cantores e compositores com outros artistas. O depoimento de Frejat é interessante sob esse aspecto. O cantor e guitarrista do Barão Vermelho recorda-se de Jimmy Hendrix como uma das maiores influências musicais e uma figura com quem se identifica: "...toda a coisa de imagem que ele tinha como um cara que canta e toca guitarra, que é uma coisa que

eu também faço, e que eu gosto muito, eu acho que o Hendrix é uma pessoa muito importante dentro da minha formação, é um modelo que eu guardo sempre com o maior carinho, com a maior admiração."

Da mesma forma, Marina Lima reconheceu em Gal Costa importantes identificações que permearam seu gosto e até a sua carreira artística. " 'Que Pena' foi quando eu voltei pro Brasil, com 12 anos, já estava começando aquela coisa do Tropicalismo, e o primeiro contato que eu tive com a Gal Costa, uma música que ela cantava com Caetano, do Jorge Ben. Era linda a gravação, e tinha uma sonoridade diferente naquela época. A Gal Costa tinha um cabelo todo eriçado, todo pra cima, tocava guitarra, ela tinha uma postura universal, tinha a ver com o que acontecia no resto do mundo. É claro que o Caetano também tinha disso, mas eu era mulher, eu era uma menina, e ela era mulher. Então, eu queria ser cantora. Pela primeira vez eu vi que 'uma mulher também faz isso', porque até então tinha sido os Beatles, os homens com quem eu conseguia me identificar. Quando eu achei uma mulher fazendo o que eu queria fazer, eu fiquei felicíssima. Então, ela passou a ser meu ídolo, durante um bom tempo no Brasil".

Se Frejat quis ser Hendrix e Marina, Gal, Cauby Peixoto quis ser Orlando Silva. "Me lembro quando eu tinha 8 anos e eu vi pela primeira vez um cantor que é pra mim, ainda é, a melhor voz do Brasil, o Orlando Silva. Eu ouvi ele cantando 'Rosa' na Rádio Nacional. Foi ali que eu comecei a me inspirar na música, a conhecer alguma coisa de música, e a fazer nascer em mim, nasceu naturalmente, essa coisa de cantar, essa fissura, e eu disse um dia serei o Orlando Silva, um dia eu vou apertar a mão desse moço"⁷⁹.

Johnny Alf acabou virando pianista como o seu ídolo Nat King Cole. "O Nat King Cole foi meu guru desde que ele era apenas mais um pianista com o trio dele. A sua obra subsequente eu sempre acompanhei e acho que '(Pois se Ana)' resume tudo de mais gostoso que pode haver em uma gravação comercial.

⁷⁹ Cauby Peixoto continua falando da emoção que sentiu ao ouvir "Rosa". "Eu senti primeiro um arrepio. Tem vozes que arrepiam a gente e tem vozes que não arrepiam, que cantam músicas bonitas mas não arrepiam. Esse lance de voz, essa coisa misteriosa, essa mágica, é uma coisa muito séria. Foi aí que eu comecei a Ter o Orlando Silva como referência".

Assim como essa história, outras identificações foram reveladas ao programa Memória Musical. "Eu cantava várias músicas do Roselito porque eu tinha a mesma extensão vocal que ele. Eu tinha também um timbre muito alto", identifica-se Jerry Adriani. Em relação aos Beatles, o baixista Nico Assunção afirmou: "Com a idade que eu tinha os Beatles eram muito importantes para mim, eram tudo o que eu queria ser".

No caso de Arrigo Barnabé a música “Acrilírico”, de Caetano Veloso, fez ele decidir ser músico. “Foi a música que me fez começar a pensar em ser compositor. Por causa dessa música eu virei compositor. Eu senti que coisas assim eu faria. Isso eu consigo, eu entendo e eu sei como é que faz, isso eu vou conseguir fazer.

De volta ao samba, uma lembrança de Paulinho da Viola é “A Primeira Vez” de Bide e Marçal. “Esse é o samba que eu gostaria de ter feito. Quando eu ouço esse samba, fico pensando: ‘mas que maravilha de samba’”. Zé Keti cita Wilson Batista “eu apreciava muito o jeito dele, aquele jeito de malandro, ele era campista, sabe, usava cabelo com gumex, e aprendi a usar gumex no cabelo, e quando passava gumex, o cabelo dele ficava cheio de ondinha, parecia até a praia de Ramos, e andava impecavelmente muito bem vestido, muito bem arrumado”.

Por trás das identificações pessoais o que há é uma forma de relacionar-se sentimentalmente com a figura do ídolo. Semelhante à conversa de Zé Keti foi a entrevista de Martinho da Vila quando esse fala de Ataulfo Alves “O Ataulfo foi um compositor e cantor que fez escola, tinha um estilo marcante, teve muitos seguidores, era muito elegante, era uma coisa fantástica. Uma vez, eu não conhecia o Ataulfo ainda, ele era tão nobre - não era como eu, que as pessoas encontram na rua e berram ‘e aí, Martinho, tudo bem?’, ninguém falava assim com o Ataulfo. E, uma vez, na Rio Branco, ele estava andando com seu terno, e eu cruzei com ele. Aí pensei, ‘acho que é o Ataulfo’. Aí, voltei e fiquei andando ao lado do Ataulfo.”⁸⁰

A tietagem também se revela no depoimento de Léo Jaime. O roqueiro goiano ao indicar “God bless the child” com Billy Holliday age como todo bom fã pedindo a beatificação da sua musa. “Aí a gente já está entrando na área dos santos. Até então a gente falava das coisas bonitas, dos artistas, dos mitos, dos heróis, agora, eu já estou falando de Deus e dos santos. Então, tem pra mim essa santa, que é a Billy Holliday, que é uma mulher que conseguia fazer da sua voz um instrumento tão preciso, quase que uma agulha, fininha, mas profunda e cortando a pele da gente, o peito da gente, e entrando no fundo da alma. É impressionante como, quando eu escuto a Billy Holliday, parece que eu estou escutando a

⁸⁰ Martinho ainda puxa de sua memória musical a lembrança de ver o ídolo Nelson Gonçalves: “...uma imagem que eu tenho do Nelson Gonçalves, lá onde está o Imperator, era um grande cinema, foi no período em que surgiam os grandes cinemas no Rio de Janeiro, cinemas grandes, bonitos, com grandes telas, e o Imperator marcou o Méier. A galeria do Imperator era uma coisa assim luxuosa e, às vezes, faziam uns shows na galeria, na porta. E eu tenho uma lembrança minha indo ver o Nelson Gonçalves. Eu fui devagarinho furando e fiquei bem pertinho, em frente”.

alma dela, e não a voz. E, ao mesmo tempo que parece ser muito frágil, o jeito que ela canta, muito feminino, muito doce, também é de uma força, de uma resistência, é uma coisa, eu não sei explicar direito..."

Nem tanto ao céu, em outros trechos das entrevistas de Léo Jaime e de Marina mais uma vez pareceu-nos estar ouvindo tientes comuns falando de quem gosta. Léo via em Roberto Carlos o herói que queria ser e Marina na sua pré-adolescência estava apaixonada por um dos rapazes de Liverpool. "[Que tudo mais vá para o inferno]" abria essa idéia de cruzar as fronteiras, de não ser para um segmento só, essa idéia da música pop foi uma coisa muito cativante pra mim, na infância. E o Roberto Carlos era o ídolo, era o grande arquétipo do roqueiro, do herói que eu queria ser quando era criança.". Quanto à Marina, "Eu fiquei louca pelo Paul McCartney, apaixonada por ele. Eu ficava nervosíssima e, quando eu o via na televisão, tremia inteira. Foi uma emoção enorme..."

O amor por um cantor ou cantora pode gerar ciúmes. É o que conta Ronaldo Bôscoli sobre Sarah Vaughan. "A Sarah foi a cantora que a Elis respeitava. Brigamos muito por causa da Sarah Vaughan: 'Você gosta mais dela do que de mim', 'Claro, canta mais do que você'. A Sarah quando veio ao Brasil, eu e Mielé tivemos o prazer de dirigir o show com ela. O Simonal estava no alto do cartaz e ela fez um show com o Simonal e foi uma emoção só. Sarah Vaughan cantando 'Misty' é um mistério só, é um queira ou não queira. Eu amo a Sarah Vaughan"⁸¹.

Carlinhos Brown tem uma identificação diferente com uma música de Jorge Ben. Ele se vê em "Charles, Anjo 45". "Eu achava que era feita para mim, que eu tinha que agir daquela maneira. Me sentia um próprio Charles, Anjo 45, achava que ia resolver todos os problemas lá da Baixa".

Forte é a identificação de Cauby Peixoto com o personagem de "Bastidores", composto por Chico Buarque e gravada com sucesso pelo próprio Cauby. "A nossa vida é exatamente isso aí. A gente tenta buscar alguém, ter alguém e não temos, a verdade é que não temos. O artista é assim, é um solitário, é um cigano. Pode ser a minha vida, 'voltei para casa e você não estava, sabia que você não ia voltar mais'. É muito difícil compreender um artista. Dificílimo".

⁸¹ Ronaldo Bôscoli foi casado com Elis Regina.

Motivos musicais

Seguindo as entrevistas, devemos tratar de outros aspectos que se ligam a percepção da música e mediatizam o gosto musical, verifica-se que o conhecimento instrumental sobre música ou mesmo as informações acessíveis ao amador permitem valorar sobre gênero, harmonia, melodia, ritmo, arranjo, letra da canção ou mesmo sobre a formação do conjunto e os músicos de uma determinada gravação.

Em sua memória musical, Arthur Moreira Lima cita “Begin The Begin”, de Cole Porter. A preferência pela música está na inovação harmônica. “Essa música é um marco na história da música popular americana e mundial, porque ela tem uma enorme riqueza harmônica, ela é progressiva, ela vai cada vez mais interessando o ouvinte, ela é inclusive de uma duração muito maior que a média de duração das músicas populares. Ela é extremamente sofisticada como era o seu autor”, explica o pianista.

A harmonia de “Clair de Lune”, de Debussy, encantou a muitos músicos ligados à bossa nova no tempo de sua formação musical, como Johnny Alf. “Eu estudei piano e cheguei a tocar o ‘Clair de Lune’. O contato com Debussy me marcou muito porque a harmonia dele vem ao encontro daquilo que eu queria descobrir como jovem diletante de música e não sabia o que era. E foi a harmonia de Debussy que abriu muito meu horizonte harmônico. Horizonte que eu uso muita nas minhas músicas. A harmonia dele foi que abriu um panorama muito especial, o impressionismo. Isso agiu muito na cabeça das pessoas que participaram da música popular e depois foi se desenvolvendo com uma harmonia diferente”⁸².

Da bossa nova, Edson Bastos, do conjunto “Os cariocas”, lembra de “Insensatez”, de Tom Jobim e Newton Mendonça. “É marcante... é uma música que tem uma letra muito bonita, tem uma construção harmônica também muito bonita, é um negócio meio preludiado, uma espécie de prelúdio, uma construção muito rica harmonicamente. Ritimicamente, não tem muita coisa mas a letra é lindíssima, e harmonicamente é uma música muito bonita”, enfatiza a quarta voz e contra-baixo do conjunto.

⁸² Além da harmonia, Johnny Alf apresenta outros motivos musicais para as suas canções favoritas. Tais como a melodia e a formação do conjunto que toca a música. No caso de “Laura”, com Frank Sinatra, o pianista ressalta a melodia. “ ‘Laura’ marcou muito porque apresentou uma melodia de contorno especiais”. Em “Uma Loira” os contornos foram dados pela formação do conjunto que acompanhou Dick Farney “O Dick Farney, eu digo que foi meu guru quando eu era jovem. Nessa gravação ele usou um trio igual ao do Nat King Cole. Ele usou um baixo, uma guitarra e um contra-baixo, sem bateria”.

Apesar da canção popular ser letra e música, o gosto pode recair por apenas um dos elementos. “ ‘Tico Tico no Fubá’ é uma música excelente, é um choro excelente. Tem uma letra também, mas a letra é irrelevante, a graça disso é a música, tanto é que ela ultrapassou as fronteiras brasileiras. Quando o instrumental é forte, quando a melodia e a harmonia são boas... Porque que eu gosto de ‘Begin the begin’? Eu não entendia inglês na época mas achava aquilo maravilhoso, mesmo quando ouvia cantado, é a qualidade da melodia, da harmonia, do ritmo, em suma, é a música sem as palavras”, separa Arthur Moreira Lima⁸³.

O mesmo pianista, no entanto, ressalta a importância da letra ao citar “Com açúcar, com afeto”, de Chico Buarque. “Essa música eu conheci quando estava fora do Brasil. Eu morava em Moscou e mandaram vários discos brasileiros, e essa música foi a que mais impressionou pela poesia, pela letra. Sobretudo, o que mais impressiona é a letra, são as palavras, a tremenda inspiração”, enaltece.

A letra da música popular talvez seja o elemento da canção mais acessível à percepção crítica do ouvinte comum. Apesar da harmonia e da melodia, a importância da letra foi bastante enfatizada nas entrevistas do programa Memória Musical. Paulinho da Viola, por exemplo, justifica seu gosto pelos sambas de Wilson Batista pela qualidade das letras. Nesse sentido, “ ‘Mãe Solteira’ é um samba maravilhoso, porque o Wilson é daquelas escolas de sambistas que falam das coisas de um jeito muito especial, direto. Isso é uma crônica fantástica, e essa música é tão maravilhosa que algumas pessoas ficaram chocadas, na época em que foi lançada, com a forma, com a linguagem, com os termos usados e com a imagem. E eu acho isso uma beleza, porque ela passa uma verdade e, ao mesmo tempo uma coisa ligada a uma pessoa do povo e que tem expressão dentro do povo, que é uma porta-bandeira. E conta a história dela numa situação muito especial, trágica. Mas o samba é uma maravilha”.

O maestro Júlio Medaglia também gosta da crônica musical e cita a preferência por Noel Rosa⁸⁴. “Eu gosto muito do Noel Rosa por ele ter essa mesma característica do Assis Valente de cronista dos costumes da vida. Com a sua observação e com seu olho clínico,

⁸³ Concordando com Arthur Moreira Lima quanto a prevalência da música sobre a letra, Ângela Ro Ro cita “El día que me queiras”, com Carlos Gardel. “‘El día que me queiras’ me acompanhou desde a infância, quando eu não entendia o que era aquilo em matéria de letra e matéria de amor, paixão e rejeição, e já gostava da forma sonora”.

⁸⁴ Paulinho da Viola também enaltece o cronista Noel Rosa em “Feitio de Oração”. “Esse samba é um dos maiores, ele é muito especial. Quem começa um samba dizendo ‘quem acha vive se perdendo’ não precisa falar mais nada na vida”.

ele tinha capacidade de transformar em poesia uma série de componentes do dia-a-dia muito modesto do Brasil”⁸⁵.

Como se vê, letra e música despertam no ouvinte sentimentos e emoções especiais que geram o gosto pela canção. Talvez, o sentimento mais fácil de se reconhecer nas canções populares seja o de fossa, causada por alguma desilusão amorosa. A audição da música com letra para a dor de cotovelo criou preferências pelo bolero e o samba-canção. O gosto pela música de fossa explica a preferência por “Atrás da Porta”, de Francis Hime e Chico Buarque, para as “horas de melancolia”, como disse Ângela Ro Ro ou como confidencia Daniela Mercury: “eu sempre curti um pouco de fossa desde menina. Essa era uma música que marcava as minhas fossas”.

Antes do sentimento de fossa, há o de encantamento. Isso era o que causava para Ronaldo Bôscoli, “Eu sonhei que tu estavas tão linda” de Lamartine Babo. “Me recorda muito a infância. Foi uma das primeiras músicas que me fez parar de cantar sambinha e dizer bobagem para ouvir. Nem sabia o que era estar apaixonado e já estava apaixonado quando ouvia essa música, ficava assim com os olhos marejados”.

Às lágrimas também ia Rosa Maria quando ouvia “My Heart Sing” de Paul Anka. “‘Meu coração canta’ é uma coisa que eu chorava quando ouvia ele cantando, porque era uma coisa minha. A música me acompanhou desde o ventre da minha mãe, a minha mãe queria ser cantora profissional, ela em Poço de Caldas cantava na Rádio Cultura”.

Ouvindo a entrevista do roqueiro Roberto Frejat, também notamos a ênfase sobre as letras das canções. “...eu acho essa música [“Oração ao tempo” de Caetano Veloso] muito bonita. Desde a primeira vez que a ouvi, ela me emocionou muito. Eu acho que tanto essa música, quanto uma outra do Gil, chamada ‘Tempo Rei’, são duas dissertações sobre a coisa do tempo, do passar do tempo, de como a vida se encaminha, e como o tempo é uma coisa meio inexorável e você não tem muito o que mexer, é mais uma coisa de observar. Eu acho que nem cabe analisar muito. Talvez, mais, curtir, mesmo. Eu gosto muito dessa música,

⁸⁵ Muitos compositores de música popular são descritos pelos entrevistados do programa Memória Musical como verdadeiros cronistas, porque possuem a capacidade de por nas letras de suas músicas histórias e situações vividas por personagens imaginários que revelam os costumes de uma época, os valores culturais e as formas de relacionamento de um período. Como apontou Walter Benjamin “o historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista (...) [a sua exegese] não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas” (BENJAMIN, 1998: 209).

"Oração ao Tempo". Ela tem uma participação, se eu não me engano, da Outra Banda da Terra, que é uma banda muito legal, que o Caetano montou: Tomás Luperinho, Arnaldo Brandão, eu acho que o batera é o Vinícius Cantuária..."⁸⁶.

Vale a pena notar que Frejat apresenta outro aspecto nas mediações subjetivas ativas ao ouvirmos música: ele fala do talento dos músicos que acompanham Caetano em uma gravação. Léo Jaime por sua vez recorda-se dos Beatles, da produção de George Martin e da capacidade musical desses artistas como fatores importantes para o seu gosto musical. "A minha geração é muito baseada nas discussões suscitadas pelos Beatles. Essa música ["A Long and Riden Road"] é uma coisa linda, legal de pensar, porque tinha o George Martin, que era um maestro de música clássica, servindo ao pop. Mas era uma coisa muito bem educada, muito bem pensada, muito articulada, não era um trabalho de 'vamos fumar um baseado e sair tocando, pra ver o que acontece'. Era um negócio que tinha todos os elementos, até esses, até essa experiência do experimentalismo, tinha também, mas tinha uma série de coisas tecnológicas, de coisas de teoria musical, e essa música 'A Long and Riden Road' é um trabalho muito maduro dos Beatles, na letra, na música, na gravação. É uma música que me toca profundamente. Sempre que eu penso na vida, se eu tivesse que fazer uma trilha sonora para uma consideração sobre a vida, eu colocaria essa música".

A gravação e o arranjo da canção também são, portanto, motivos musicais para a formação do gosto. "Moeda Quebrada", de Luís Reis e Haroldo Barbosa, com Elizeth Cardoso é do gosto de Johnny Alf por causa da performance do baixista. "Nessa gravação participou um baixista que tocou comigo e que é um dos músicos de mais talento no meio musical brasileiro, é o Azeitona. Nessa gravação, o trabalho dele com o baixo é muito interessante, muito bom, juntando-se bem ao conjunto Walter Wanderley".

Augusto de Campos, por exemplo, cita "Night in Tunisia" (de Dizzy Gillespie), por causa do arranjo. "Era um septeto, era quase música de câmara jazzística, onde você ouvia tudo: as intervenções timbrísticas de cada instrumento com muita clareza e com uma rítmica toda desafinada, desarrumada em relação ao jazz tradicional. Meu ouvido como sempre foi um pouquinho torto, eu comecei a vida gostando das músicas mais estranhas".

⁸⁶Com um pouco mais de irreverência, Frejat lembra da letra de "Street cat blues" dos Rolling Stones: "... eu acho legal, porque ela tem um tema bem assim, sei lá, irônico. É uma coisa de o cara estar azarando uma garotinha e, aí, no refrão, ele fala assim: 'Será que a sua mãe sabe que você grita desse jeito?'".

O Maestro Severino Araújo, da Orquestra Tabajara, gosta de “Moonlight Serenade” e justifica a preferência no arranjo. “Sucesso a gente não sabe explicar, mas ‘Moonlight Serenade’ tem uma razão de ser. Tem um parâmetro especial aí que Glenn Miller adaptou o clarinete aos saxofones. Eu era saxofonista, entrei na Tabajara como primeiro saxofonista, e via nas partes música de clarinete adicionada ao saxofone”.

Assim como o arranjo, a interpretação também faz a diferença. Segundo Augusto de Campos, “por volta dos anos 50 surgiram as primeiras regravações do Noel Rosa cantadas por ele próprio. E o Noel embora não tivesse uma grande voz, ele interpretava como ninguém com muita bossa, palavra que ele foi um dos primeiros a utilizar na música popular brasileira. Ele interpretava com muita graça as composições dele, que eram sempre extraordinárias do ponto de vista da inventividade e da criação. Uma daquelas que mais me impressionaram foi o ‘Gago Apaixonado’, especialmente na interpretação dele que é muito engraçada, e ao mesmo tempo é um (tour de force). É muito difícil interpretar essa música com a graça, com a brejeirice que ele a interpretou”.

Jards Macalé gosta de ouvir “She is living in home”, de Lennon e McCartney, com Al Jarreau. “É pela maciez ... A música é belíssima e o sentido de divisão e de interpretação do Al Jarreau é impressionante, como ele estende as notas, como ele faz a economia sonora na música e como essa coisa é uma viagem prazerosa”.

A capacidade de interpretação de Elis Regina e sua técnica vocal explicam a preferência de alguns como a maior cantora do Brasil. Ronaldo Bôscoli justifica essa preferência com “Velho Arvoredo”. “É a maior cantora do Brasil. Nessa música, a Elis demonstra a maior extensão de voz entre todas as gravações que ela já cometeu. Porque ela começa numa voz baixa, vai para um muito grave, que ela nunca teve, e depois seja o que Deus quiser, abriu-se o pára-quedas. A letra é do Paulo Cesar Pinheiro e a música é do Hélio Delmiro.

Entre os motivos musicais para o gosto, há aqueles quase performáticos. Esse parece ser o caso da citação de Jimmy Hendrix por Augusto de Campos. “Surgiu com coisas extraordinárias, espatifou a guitarra em termos sonoros e liberou toda essa idéia do ruído dentro da musicalidade da música popular”.

A guitarra elétrica também surpreendeu Lourenço Baeta, do Boca Livre. “‘Gimme Shelter’ foi a primeira vez que eu escutei um Rolling Stones diferente, falei meu Deus o

que é... O que eles fazem com a guitarra, a linha da guitarra do Keith Richards tocando, é uma coisa diferente, uma gravação espantosa, foi uma marca, ver toda aquela musicalidade junta”.

Sobre a condição de músico

Evidentemente, a memória musical dos músicos, compositores e cantores se relaciona com a sua condição de artista. Como ilustrou Paulo Moura ao explicar a escolha das músicas que marcaram a sua vida: “essa lista que eu fiz tem a ver comigo e com mais uma peça que faz parte do meu corpo, que é clarineta”.

Sendo os entrevistados profissionais da música, devemos distinguir nos depoimentos selecionados fatores que se prendem a essa condição especial. Entre os músicos devemos considerar também as relações pessoais com outros artistas mediando a formação do gosto e influenciando sua própria produção⁸⁷.

Vamos tratar daqueles elementos do gosto musical dos nossos sujeitos de pesquisa e que se prendem a sua condição de músico, compositor e cantor, e portanto, não são observáveis entre ouvintes comuns. Esses aspectos tem a ver com a identificação da produção musical, com a memória afetiva de outros gêneros, com a relação interpessoal no campo de música popular, e com as recordações da própria obra artística.

Um pouco acima, falamos sobre as identificações pessoais entre os artistas que deixaram seu depoimento no programa Memória Musical e seus ídolos. Devemos nos debruçar também sobre a identificação entre gosto musical e as produções dos próprios compositores entrevistados. Frejat, por exemplo, liga a música do Barão Vermelho ao Rolling Stones, especificamente com a capacidade desses em fundir o blues, o rhytm-blues com o rock'n roll.

Da mesma forma, Marina lembra-se de Gilberto Gil em "Cultura e Civilização". "Tinha essa música do Gilberto Gil - eu sou fã do Gil, acho ele um super compositor. E eu toco violão, né, e ele foi o primeiro que eu vi no Brasil tocando violão como eu queria

⁸⁷ A relação dos músicos profissionais com a música pode ser diferente do que se passa com os leigos e amadores. “Eu também sofro naturalmente de uma deformação profissional. Eu como músico, eu não sou uma pessoa que fica escutando rádio, ou fico escutando discos, eu não tenho tempo. Como eu estou envolvido em fazer shows, em estúdio, estou gravando com o Chico Buarque, com a Gal Costa, eu estou vivendo a minha vida, eu não estou muito colecionando obras clássicas ou obras do jazz, do pop ou do rock. Eu não estou muito metido nisso. Se você me perguntar o que está tocando no rádio hoje em dia, eu não sei. Não escuto rádio”, explica Tom Jobim.

tocar, e como eu já, mais ou menos tocava. Não era tão bossa nova, tinha umas quebradas, umas levadas estranhas, tinha um tipo de agilidade que a gente que toca violão tem na mão direita, que não era comum aqui, e que eu já tinha, e vi o Gil fazendo aquilo e fiquei fascinada. A 'Cultura e Civilização' é uma música de um disco da Gal chamado 'Legal', se eu não me engano, e tem essa música, que era louca demais na época - 'a cultura e... elas que se danem...' - era totalmente revolucionária, e eu adorava aquilo, porque tudo o que eu queria era fazer uma pequena revolução, também"⁸⁸.

As identificações musicais não foram só percebidas entre os "roqueiros". Zé Ketí lembra mais uma vez de Wilson Batista: "Wilson Batista era um repórter musical. Eu também já fui tachado aí pela turma dos grandes ouvintes, pessoal da música popular, estudiosos, que eu também sou um repórter musical, porque eu vejo acontecer no cotidiano, eu transporto para a música popular brasileira. Eu acho isso até bonito, a gente poder ver os acontecimentos, e aí virar música popular, poesia, é lindo. Então, Wilson Batista era um compositor que fazia as coisas que ele via na época dele, ele freqüentava muito o famoso Café Nice, e eu também não saía do Café Nice, e fiz um relacionamento de amizade com o Wilson Batista."⁸⁹.

Interessante notar que a despeito dessas identificações musicais, foi comum encontrarmos nas entrevistas dos compositores, como mostram as falas apresentadas acima, referências a gêneros distintos ao tipo de produção que se veicula, no caso o samba ou o rock. Zé Ketí afirma seu gosto pela música americana de orquestra, Glenn Miller com "Moonlight Serenade": "Naquele tempo, eu gostava de dar umas voltas numas gafieiras lá no Rio de Janeiro, nos bares. Essa música fazia parte do repertório dos músicos profissionais que tocavam nos bares das gafieiras, com grande orquestra. Eu sempre fui ligado à música de jazz, e fox canções, essa coisa, passei a amar essa música, mesmo

⁸⁸ No mesmo ponto também temos a fala de Evandro Mesquita sobre Os Mutantes: "Os Mutantes eram uma das maiores bandas que já existiram aqui no Brasil, um trabalho super de vanguarda, na poesia, na musicalidade, na pesquisa de instrumentos, é genial na vocalização. Também tinha essa postura do visual. Acho que a Blitz se inspirou muito em vários desses, mas os Mutantes também tinham uma postura bonita, essa coisa dela ir de noiva, e ele, com roupa de toureiro e tênis".

⁸⁹ Martinho da Vila gostava muito do cantor Miltoninho e já cantava amadoristicamente seu repertório: "eu ainda não era cantor, não cantava, nem sonhava em cantar, e teve um período em que rolavam os conjuntos musicais, os bailes com conjuntos, tinha muitos conjuntos - lá perto de casa tinha um conjunto chamado 'Seu Onário', que ficou muito famoso lá no Rio. E eles iam para os bailes e eu ia com eles, mas pra entrar nos bailes, e, às vezes, eu dava uma canja lá. Aí, eu cantava Miltoninho, fazia uma seqüência de Miltoninho, era uma beleza. Era só descer pra dançar, que todo mundo queria dançar comigo".

porque ela participava de muitos programas de rádio, na época o rádio estava por cima, e os locutores faziam uma crônica, e colocavam essa música de fundo. Dava vontade de chorar de tão bonita que era na época".

Outro ponto que deve ser mencionado é o do relacionamento entre os compositores no seu espaço próprio de atuação. O que também permeia o gosto musical. Para a ilustração colhemos um trecho da entrevista de Bezerra da Silva: "Eu sou um artista e tenho o direito de gostar, de também ter ídolo. Assim como eu tenho fã, eu também sou. A Jovelina [Pérola Negra] tem uma coisa assim, que eu sou fã de Jovelina, e ela também é minha fã, mas aquilo é sincero. Porque eu não peço nada a ela e nem ela pede a mim. Eu conheço a Jovelina de quando ela não tinha gravado nada, não era nada. Portanto, quando deram a oportunidade a ela, não fizeram favor nenhum. Ela não deve nada a ninguém. A Jovelina é uma grande cantora, uma voz metálica, afinada, e eu gosto de ver a Jovelina cantar".

O último aspecto a ser considerado é a condição de músico, uma vocação e atividade que implica, como vimos, novas dimensões nas mediações subjetivas desses sujeitos. Nesse sentido, fazem parte da memória musical de vários dos entrevistados a sua própria produção musical e que revela através da criação o gosto musical do artista. Evandro Mesquita, por exemplo, cita o primeiro sucesso da Blitz "Você não soube me amar": "Pois é, eu não queria deixar de fora 'Você não soube me amar', que, pra mim, foi uma música fundamental, um cartão de visita da Blitz e eu acho que tem várias virtudes nessa letra, na poesia do cotidiano, na forma como a Blitz se apresentava também".

Em situação bastante semelhante Paulinho da Viola lembra de seu samba "Minhas Madrugadas" o primeiro a lhe dar notoriedade e localizá-lo no cenário da produção musical: "Eu coloquei essa música, porque foi a primeira música minha cantada pela Elizeth [Cardoso]. Essa música é minha e do Candeia, é muito importante isso. Elizeth fez um disco muito bonito, chamado "Elizeth sobe o morro", em 65, e incluiu esse samba. Foi aí que - essa música fez muito sucesso na época - e foi uma coisa que me revelou pro grande público"⁹⁰.

⁹⁰ Além dessas auto-referências há a de Carlos Lyra à "Maria Ninguém", Fernando Brant à "Travessia", Ronaldo Bôscoli ao "Barquinho" e à "Maysa", Toquinho à "Aquarela" e "Tarde em Itapoã", Tom Jobim à "Garota de Ipanema", Zé Ketí à "Jaqueira da Portela" e ao "Meu Pecado", Nana Caymmi à Saveiro: "não foi só como música que marcou a minha vida, ela me deu uma abertura de trabalho. Eu vinha com três filhos, acabando de ter neném, separada, e tinha que ter um trabalho e Dori me deu. Éramos três gurus: Nelson Motta, Dori e eu. E foi uma coisa importante, não só pra mim, mas para o Brasil porque mudou um conceito de música de orquestração".

Referências aos meios de comunicação de massa

A audição das memórias musicais permitiu tratar de uma questão muito importante sobre mídia e formação do gosto musical. Diante da hipótese apresentada inicialmente, cabe problematizar se as experiências de vida tornam relativa a influência dos meios de comunicação de massa.

Inicialmente é preciso dizer que estamos tratando da reprodutibilidade técnica dos bens culturais, e portanto, ao estudarmos um fenômeno social como a formação do gosto musical no século XX devemos considerar que grande parte das experiências musicais vividas só foram possíveis graças aos meios de comunicação de massa⁹¹.

Sob esse aspecto, é bastante recorrente à referência aos meios de comunicação e a produtos da indústria cultural. Como indicamos, Zé Keti lembra-se de ouvir músicas no gramofone que ouvia na casa de seu avô, Roberto Frejat recorda-se do primeiro disco que ganhou. Da mesma forma, outros compositores fazem essas alusões: Léo Jaime, por exemplo, lembra-se do disco "The dark side of the moon" do Pink Floyd. "Esse disco foi, talvez, o disco mais marcante da minha vida... adolescência. Esse aí eu ouvi, e ouço até hoje muito, gosto muito desse disco, é muito bem feito, muito emocionante, é um disco que tem uma ligação muito grande entre uma música e outra... É difícil até de separar as músicas. E, ao mesmo tempo, é muito sentimental, é muito inteligente, super legal".

Jerry Adriani recorda-se dos discos que tocavam na loja perto do ponto de ônibus e das primeiras namoradas. "Eu arrumei um conservatório de música em Santo André, que é na região do ABC de São Paulo. Eu morava na divisa, entre São Caetano e Santo André, pegava meu ônibus ia para a escola, fazia minha aula, que era perto da estação de Santo André, e eu saía da aula mais ou menos umas cinco horas e ficava uma boa meia hora, quarenta minutos esperando o ônibus... Tinha uma loja de discos que ficava aberta ali, e nessa ocasião que eu estava fazendo o conservatório um dos grandes sucessos do rádio era

⁹¹ "Qual o efeito dessa teia de negócios e tecnologia (...) para a música em si? A resposta é: um efeito muito grande. Isso é facilmente percebido quando se considera o mais importante meio de comunicação do *jazz* [e da música popular em geral], o disco, sem o qual a evolução estilística do *jazz* seria inimaginável (...) [Assim como podemos ver aqui nas memórias musicais], a maioria dos amantes e executantes de *jazz* aprendem quase tudo que sabe por meio dos discos, enquanto que os músicos escolhem o seu estilo e treinam copiando seus modelos favoritos a partir das gravações (...) A influência educacional dos discos é universal. Sem ela, a evolução viva do *jazz* estaria confinada a grupos limitados de músicos profissionais ou a cidades específicas" (HOBSBAWM, 1990: 203).

exatamente o ‘Hino ao Amor’, com a Edith Piaf cantando. Naquela ocasião eu estava começando a namorar, tinha uma namoradinha, aí eu ouvia essa música, ficava sonhando...”; derrama-se o cantor.

O mineiro Beto Guedes também faz referência aos meios de comunicação em dois contextos diferentes. “Eu morava em Montes Claros e costumava escutar as rádios locais, como garoto eu não tinha possibilidade de comprar disco, tinha que escutar o que o pai ou as irmãs ouviam. A gente escutava músicas sertanejas, pessoal mais das antigas, muito bolero, choro. Aí eu me mudei para Belo Horizonte, passou o tempo e logo eu conheci o Lô Borges, e ele me emprestou um disco dos Beatles que tinha acabado de sair e eu acabado de chegar”.

Ainda entre as montanhas de Minas Gerais, a memória musical de Fernando Brant se fez ouvindo rádio. “Tinha um programa numa rádio de Minas Gerais, chamada Rádio Inconfidência, chamava ‘Fã-clube do Presente Musical’ de um cara muito importante em Minas como divulgador de música brasileira, música de boa qualidade, chamado Agnaldo Rabelo. E aí a gente telefonava, era esse velho esquema de rádio de você telefonar para pedir música, tocava muito ‘Chove lá fora’ com Agostinho dos Santos. Às vezes eu telefonava para lá e pedia”.

Paulinho da Viola tem a música como primeira coisa registrada, lembra-se de escutar o rádio da família, além do pai tocando com os amigos em casa. O rádio também esteve presente na formação do gosto musical de Evandro Mesquita. O compositor disse ouvir Moreira da Silva, o Morengueira em "O Rei do Gatilho" num rádio em casa. "Pois é, 'O Rei do Gatilho' foi uma música que eu adorava ouvir no rádio da minha babá. Toda vez que tocava, eu gostava do humor que ela tinha, da história, a sonoplastia que ele colocava na música, tropel de cavalo, e tudo".

Evandro usa sua memória audiovisual para recorda-se da Jovem Guarda "Eu adorava o programa⁹², ver os cantores, achava super legal, o Tim Maia, magrinho, cantando, o Roberto, o Erasmo, o jeito que ele apresentava, ele tinha uma postura diferente e, ao mesmo tempo, era um reflexo de coisas que estavam acontecendo no planeta, lá fora, os Beatles começando, os cabelos, as roupas, guitarras, e Roberto tinha uma coisa brasileira, liquidificava isso de uma maneira brasileira, interessante".

⁹²Evandro faz menção ao programa Jovem Guarda da TV Record, no ar entre 1965 e 1968.

Em ritmo de aventura, Frejat lembra-se de assistir o filme de Roberto Carlos e cita "Eu sou terrível": "...essa música, eu gosto muito, porque era a música que abria o filme - ele descendo, não sei se era o Alto da Boa Vista, alguma coisa assim, no carro, voado. Pra mim, que era garoto, aquilo era o maior deslumbre...".

Bem antes de Roberto descer o Alto da Boa Vista, Carlinhos Lyra via no cinema o cantor Allan Jones estrelando o filme "Uma Noite na Ópera", dos irmãos Marx. "Esse filme tinha aquele cantor, tenor antigo, que também fez filme com Jeanette MacDonald, que se chamava Allan Jones, era um tenor fantástico. No filme, ele canta uma canção, que não é operística, muito bonita e que se chama "Alone". Quando a menina está indo embora, ela canta de dentro do navio e ele canta do cais".

Diante dessas recordações é natural pensarmos que os meios de comunicação estabelecem o gosto musical. No entanto, os depoimentos ao programa Memória Musical mostram também que na fruição musical estão mediações subjetivas que se articulam àquele gosto veiculado.

O que vimos nas lembranças e até no deslumbramento por um filme ou por um disco foi a efetivação de um mecanismo que tornam singulares os momentos de fruição musical. Essas mediações subjetivas tem a ver com a relação entre a informação recebida através dos meios de comunicação e a experiência vivida no contexto imediato de relações interpessoais. Paulinho da Viola, por exemplo, vincula na sua memória musical os sons do rádio de casa e os saraus que podia assistir no recinto familiar e que constituem suas lembranças mais remotas.

Léo Jaime ressalta elementos da afetividade e da racionalidade para falar do disco mais marcante da sua vida. Evandro Mesquita recorda-se da sonoplastia e do humor da música de Morengueira e valoriza o fato de Roberto Carlos "liquidificar" à brasileira guitarras, cabelos e roupas do rock estrangeiro. Frejat ressalta a sua fascinação de garoto por velocidade, o que fazia-o gostar do filme que assistia e se identificar com o "Rei".

Em síntese, o que temos aí são elementos das mediações subjetivas ligados em maior ou menor grau ao aparato dos meios de comunicação de massa. O entendimento parece mais claro se tivermos em mente que esse domínio não é total. Diferente disso, é hegemônico, ou seja, precisa ser renovado para manter-se e por isso não esgota as margens possíveis de entendimento e uso diverso do público. Além disso, os meios de comunicação

de massa, como diz o nome, são meios. Nesta sociedade constituem a principal forma de informação e entretenimento, inclusive da audição musical.

O gosto “resistente”

Tendo ainda como objeto de análise às referências aos meios de comunicação, é possível notar que a consciência da padronização e comercialização da música popular promovida pela indústria cultural pode mediar o gosto musical. Nesse sentido, o depoimento do sambista Bezerra da Silva é bastante ilustrativo: " 'Folha Morta' e 'Matriz e Filial' são músicas que marcaram muito, porque são músicas muito bem feitas, uma do falecido Ary Barroso, outra do Lupicínio Rodrigues, e são feitas com amor, com o coração, a gente sente que não tinha uma coisa comercial, aquela ganância, é uma coisa feita espontânea. E as coisas boas a gente relembra sempre. É por isso que eu gosto dessa música".

Um pouco mais adiante Bezerra ao elogiar o cantor Roberto Ribeiro faz de novo suas críticas ao mercantilismo das relações musicais: "E o Roberto Ribeiro, no gênero [samba] , não se compara, é um grande cantor, um grande gogó, um cara que sabe dar o recado e eu gostaria de ouvir essas coisas porque, sem desmerecer os autores de hoje, mas hoje o pessoal já faz pensando no mercado”.

Por entender que a memória musical permite resgatar a canção popular do passado, o gosto resistente, o maestro Júlio Medaglia elogia o programa da Rádio Nacional FM. “Essa idéia de mexer na memória brasileira é um projeto futurista. Quando a gente começa a cavoucar as coisas que foram feitas nesse país em termos musicais a gente vê que esse nosso passado musical é tão amplo que é exatamente o contrário do que acontece hoje na música de consumo de um modo geral e que está cada vez mais fechando o repertório em cima de dois ou três cantores ou ritmos, sobretudo na área da música jovem se ouve arremedos de roquinho vagabundos brasileiros ou internacionais, e então esse gigantesco panorama, que é a música brasileira de um modo geral, é uma forma de instigar as pessoas a verem que a música e a cultura popular no Brasil são coisas muito amplas e elas devem ser amplas também no futuro”.

Mesmo sem ser “apocalíptico” o maestro tropicalista, podemos especular que há por traz da fala de Júlio Medaglia o sentimento de que a música popular brasileira é um dos “tesouros da nação” e precisa ser preservado e resistir a banalização⁹³.

O sentimento de tesouro da nação é percebido em outras entrevistas. Cauby Peixoto, por exemplo, comenta que “Chão de Estrelas” é um patrimônio nacional, assim como “Aquarela do Brasil”: “Todo mundo gravou, é um dos maiores clássicos. Marcou demais essa saudade que a gente sente do Brasil e o que eles [os estrangeiros] conhecem de ‘Aquarela do Brasil’ não está no mapa”.

Uma outra prova que o gosto dos músicos e cantores prevalece a despeito ou em acordo com os interesses comerciais são as sinceras manifestas de preferência por músicas que posteriormente foram gravadas. Esse é o caso por exemplo de Zé Renato, do Boca Livre. No programa ele declara o gosto por Silvio Caldas ao citar “Arranha Céu”. Passado o tempo, Zé Renato gravou dois discos solos com o repertório de Silvio Caldas⁹⁴. Também antes de gravar, Caetano Veloso citou no programa Memória Musical “Fina Estampa”, “Mano a Mano” e “Meu Barracão”. Gal Costa lembrou de “Alguém me Disse”, “Beatriz” e “O Ciúme”, que tempos depois gravou⁹⁵.

⁹³ Júlio Medaglia cita o Hino Nacional em suas memórias musicais.

⁹⁴ “Eu comecei ouvir logicamente por causa do meu pai, que era fã de carteirinha e amigo do Silvio Caldas, que além de freqüentar a vitrola lá de casa, freqüentava a minha casa também. Eu conheci isso muito de perto. E foi muito importante, porque através do Silvio Caldas, além de conhecê-lo, eu conheci muitos outros compositores brasileiros incríveis que faziam parte do repertório dele”, conta Zé Renato.

⁹⁵ Para o gosto resistente, devemos registrar ainda que algumas músicas gravadas pelos entrevistados foram citadas em suas versões originais. Esse foi o caso de Marisa Monte que escolheu “Dança da Solidão”, “Não Quero Dinheiro” e “Ensaboá”.

MEDIAÇÃO SUBJETIVA

A proposta desta dissertação é tratar da formação do gosto musical por meio da memória afetiva das músicas que marcaram a vida das pessoas. O principal objetivo é entender como é forjado o gosto musical, quais são os elementos peculiares desse fenômeno e como se articulam com os meios de comunicação social.

Conforme vimos no capítulo anterior, há relação entre o gosto musical e aquilo que a indústria cultural está disponibilizando no mercado fonográfico e nos veículos de comunicação. Foi possível verificar entre os "roqueiros", por exemplo, mais de uma citação sobre os Beatles, Billy Holliday, tropicalismo, jovem guarda, aquilo que se ouvia no rádio e na TV à época de suas infância, adolescência e início da idade adulta.

Além desse aspecto, notou-se que meios de comunicação, os instrumentos e os produtos da indústria cultural são bastante recorrentes nas memórias musicais. Mais de uma vez vimos a referência a um disco, ao rádio, a programas de televisão e ao cinema.

Interessante foi observar que as referências aos meios de comunicação se estendem aos aspectos da comercialização da indústria fonográfica e que segundo a fala de um dos entrevistados o gosto musical deve ir além disso, ser espontâneo, e apreciar as qualidades autênticas da música popular e de quem canta.

Relacionado ao consumo de produtos culturais e a audiência dos meios de comunicação de massa, verificou-se na escolha das músicas que marcaram a vida de cada entrevistado a pertinência de mediações subjetivas, elementos como o prazer despertado pela música, a sensibilidade estética, o nível sócio-cultural, o aprendizado sobre música, o ambiente familiar, as experiências vividas, a identificação com outros artistas e até resistências à padronização musical.

A memória musical de músicos, compositores e cantores mostrou que existe uma forte tendência em associar uma canção a uma fase da vida, a uma situação peculiar, a uma condição afetiva ou a um estado emocional, como se o entrevistado do programa Memória Musical estivesse colocando uma trilha sonora na sua vida. Os entrevistados também fizeram referência a elementos musicais como letra, harmonia, melodia, interpretação e arranjo como um quadro de informações que permeia o gosto musical.

Se todos esses elementos são pertinentes à constituição do gosto musical, devemos relacionar e comparar a mediação subjetiva aos conceitos, teorias e informações disponíveis sobre formação de valores e a influência dos meios de comunicação de massa.

Indústria Cultural e Mundo Vivido

A mediação subjetiva está ligada às experiências pessoais do mundo vivido encontrado por Jurgen Habermas. De acordo com a sua teoria da ação comunicativa, a modernidade reúne duas dimensões que se complementam na reprodução material e simbólica da sociedade: o “mundo sistêmico” e o “mundo vivido”, respectivamente.

No mundo sistêmico estão as estruturas que asseguram a reprodução material e institucional da sociedade, a economia e o estado. Esses espaços são regidos pela razão instrumental, onde predomina uma ação estratégica voltada para a obtenção de lucro e poder. A economia de mercado está baseada no lucro, no cálculo da rentabilidade e na relação capital-trabalho. Na esfera do poder está o estado racional e legal, calcado na burocracia, no sistema jurídico, na polícia e na força militar.

A racionalidade comunicativa foi expulsa do mundo sistêmico. Aqui a linguagem é secundária, pois não há espaço para uma ação comunicativa que permita a argumentação. “A economia e o estado asseguram a reprodução material e institucional da sociedade sem contudo admitir o questionamento dos princípios que o seu funcionamento” (FREITAG, 1993: 66).

Ao contrário da economia e do poder, no mundo vivido as relações sociais se estabelecem pela razão comunicativa, ou seja são calcadas no diálogo em contextos interativos, livres de coação. “O mundo vivido refere-se à maneira como os atores percebem e vivenciam sua realidade social. Compõe-se da experiência comum a todos os atores, da língua, da cultura partilhada por eles. Ele representa aquela parte da vida social cotidiana no qual se reflete o ‘óbvio’, aquilo que sempre foi, o inquestionado. O mundo vivido apresenta, contudo, duas facetas: a faceta da continuidade e das certezas intuitivas e a faceta da mudança e do questionamento graças às características intrínsecas da ação comunicativa” (idem: 64).

A modernidade implicou na diferenciação e autonomização de três esferas dentro do mundo vivido. As esfera científica, ética e estética afastaram-se e passaram a ter seus

princípios próprios (verdade, moralidade e expressividade, respectivamente). Nas três esferas, deve predominar a racionalidade comunicativa, em cada uma delas a pretensão de validade pode ser posta em questão através de um processo argumentativo racional, o discurso. No caso da arte o que se tenta é a transformação da subjetividade do artista, a sua veracidade, em intersubjetividade expressiva.

Além da diferenciação interna, a modernidade contaminou o mundo vivido com a razão instrumental. Ou seja, as esferas científica, ética e estética também passaram a ser regidas pelo lucro e poder. Esse seria o caso da produção artística e da industrial cultural. Habermas chamou esse fenômeno de “colonização” do mundo vivido. A racionalidade instrumental que desencantou o mundo e libertou-o da pertença religiosa criou uma nova prisão.

A produção musical e a fruição da audiência, por exemplo, acontecem sob o domínio dessa racionalidade. "Os efeitos da racionalidade moderna, sendo esta puramente formal e instrumental, conduzem à inversão das aspirações emancipadas da modernidade. A busca da calculabilidade e da eficácia acarreta a burocratização, a alienação e a reificação das atividades humanas. Cria-se um sistema econômico e político autônomo, baseado na racionalidade instrumental, que os homens não dominaram e do qual são dependentes..." (LÖWY, 1992 : 125)⁹⁶.

A razão dessa tristeza é saber com Adorno e Horkheimer que na dialética do iluminismo a razão transformou-se em um instrumento a “serviço da barbárie e da regressão social”. Uma sociedade dominada pelo valor de troca reificou e mercantilizou a cultura. "Resta que o artista, hoje, só pode ficar infinitamente perturbado ao ver que enquanto sujeito produtor de formas (...) ele está, no essencial de seu ser, imerso no mundo vivido alimentado pelas redes das relações autárquicas que a troca econômica satura em todos os níveis" (AMEY, 1991: 144).

“A burguesia emergente, a chegada do proletariado, produção de massa e comercialização da vida, tudo tomou conta da música. A música é uma comodidade como todos os outros objetos. Enquanto o culto à música nos dias de pré-comodidade era reservado a pessoas que entendiam, o desenvolvimento da música se tornou dependente da

⁹⁶ A mesma racionalização fez com que a música cedesse “às demandas de produção para um mercado, que foi privada de seu apoio social, alienada, e seu conteúdo esvaziado sob a sociedade capitalista (...) Ao fazer isso, a música como arte é negada” (ETZKORN, 1973, 20).

situação do mercado, que é amplamente determinado pelos consumidores que não entendem a linguagem da música. Não é a música que deve ser moldada de acordo com os tempos, mas as condições sociais que alienaram a música de sua audiência que devem ser corrigidas” (ETZKORN, 1973: 25).

Por esses motivos, Adorno antipatizava tanto com a música popular ou com o jazz que conhecia. A indústria cultural se caracteriza por elevada concentração econômica, produção em escala e padronização da canção e do gosto dos consumidores. Os bens culturais, como a música popular, não podem ser consideradas arte, são produzidos a partir da racionalidade do capital e se realizam como mercadoria⁹⁷.

Para vender mais a indústria fonográfica precisa fazer com que se reconheça o hit sem maiores esforços. "Tudo é costumeiro, nenhuma surpresa. Mas é justamente este aspecto que diverte as pessoas. O prazer está no reconhecimento, na identificação daquilo que se sabe" (ORTIZ, 1994 : 131). "O hit acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido" (ADORNO, 1986a: 116-117).

À estandardização deve-se somar à massificação, "...a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher a sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente” (ADORNO, 1986b: 99)⁹⁸.

⁹⁷ Sem se contrapor explicitamente a Adorno, Hobsbawm faz a defesa do jazz argumentado que “os grupos de jazz não podem se deixar transformar em revendedores autorizados de mercadorias padronizadas, em parte porque a sua mercadoria (criar música ao tocá-la) morre se for padronizada, em parte porque o próprio músico está sempre se modificando e evoluindo” (HOBSBAWM, 1990: 209). “A essência do jazz é não ser uma música padronizada ou produzida em série (embora a música popular influenciada pelo jazz o seja), e em segundo lugar o jazz tem muito pouco a ver com a indústria moderna. A única máquina cujo o som o jazz já tentou imitar foi o trem de ferro, que é, em toda música folk norte-americana do século passado, um símbolo importante, universal e múltiplo, bem acolhido pelos analistas literários, porém *já* um símbolo da mecanização” (Idem, 31).

⁹⁸ Como efeito da estandardização e da massificação, o mundo está cada vez mais idêntico. A mundialização da cultura implica em padrões mundiais de consumo e de gosto. Há alguns anos, Frank Sinatra vendia de uma só vez cinco milhões de cópias do “Duets” para o mundo todo, acompanhadas de infinitas veiculações nas rádios e TV's do planeta. Teve tanto êxito porque o disco era um produto cultural com características universais. Se a lógica é essa podemos especular que o samba está relegado ao passado, ao localismo nacional. "Enquanto símbolo da identidade nacional, isto é, um valor aceito internamente, o samba vê-se ameaçado por uma musicalidade estranha às suas raízes históricas. Na verdade, nos encontramos diante de um fenômeno mundial, no qual as novas gerações, para diferenciarem das anteriores, utilizam símbolos mundializados (...) Escutar *rock and roll* significa estar sintonizado com um conjunto de valores, vividos e pensados como superiores. Preferir outros tipos de canções é sinônimo, de comportamento inadequado aos ‘tempos modernos’" (ORTIZ, 1994: 202).

“O conceito de massa, tal como foi cunhado na época desses autores e que representava uma coletividade monolítica e desumanizada, cuja ‘cabeça’ e cujos gostos foram formados pelas técnicas industriais de comunicação, não tinha sido, na verdade, nem mesmo no momento em que viveram” (PUTERMAN, 1994: 19).

Ao tornar-se relativa a padronização e a massificação da indústria cultural, uma hipótese como a da mediação subjetiva torna-se mais importante para explicar a formação dos gostos.

Como explica Paulo Puterman, foi a utilização de meios mecânicos para audição de um concerto que sugeriu a Adorno a utilização do termo “indústria cultural” e chamou a sua atenção para a o afastamento entre criadores, artistas e público⁹⁹. “Aparentemente, também, os aspectos econômicos passavam a ser dominantes no âmbito da arte: no domínio da música, o interesse pela execução viva dos artistas passava para segundo plano (...) A ambição do lucro por parte de artistas criadores e artistas executantes ultrapassava o puro prazer de criar e executar, tornando o usufruir da música passível de ser alcançado em qualquer lugar e momento. Destruíram também aquela emoção sagrada que acompanhava o ritual de se ouvir música num teatro” (Idem: 11).

A padronização é o efeito inevitável desse domínio técnico e econômico. Como disse Hobsbawm, “as solicitações da cultura popular são, ao mesmo tempo, ‘comerciais’ e ‘anticomerciais’”, embora pertençam a um esquema segundo o qual sempre que uma solicitação anticomercial se torne grande o suficiente (dentro das condições do capitalismo), ela passa automaticamente a ser comercial e a ser fornecida pela indústria com a maior intensidade possível, até ser diluída em papinha” (HOBSBAWM, 1990: 37)¹⁰⁰.

A capacidade de distribuição da indústria fonográfica pode ser positiva ao tornar uma música regional em conhecida nacionalmente. “Essa criação da indústria de entretenimento moderna, a partir do antigo *show business* foi, em alguns aspectos, positiva para a música popular, ainda que lesasse, exigisse muito e explorasse os músicos. Na

⁹⁹ “A interdependência forte entre tecnologia e a prática musical, discutida por Weber, pode ser até mais proeminente hoje. As tecnologias de produção (e reprodução) de som geram uma gama de sons para manipulação estética que freqüentemente exige grande conhecimento eletrônico além de, ou ao invés de, competência musical” (ETZKORN, 1973: 44).

¹⁰⁰ A história da música popular do século XX é impossível de se escrever sem se levar em consideração as mudanças das forças de produção, da eletrônica, o uso de gravações amplificadas e sintetizadas, assim como as escolhas do consumidor não podem ser separadas da propriedade de rádios, estéreos e walkman. (FRITH, 1987: 135).

medida em que transformo a música local em nacional – como fez com o *jazz* – levou grandes artistas a um vasto público, assegurou o estímulo mútuo de estilos e idéias” (Idem: 179-180).

É necessário perceber os meios de comunicação de massa como espaços mais complexos e contraditórios¹⁰¹. “Os sociólogos da música popular contemporânea se deparam com uma variedade de músicas, gravações, estrelas e estilos que somente existem devido uma série de decisões, feita tanto pelos produtores como pelos consumidores, sobre o que é uma música de sucesso. Os músicos compõem sons e tocam solos; produtores escolhem diferentes variedades de músicas; gravadoras e programadores de rádio decidem o que deve ser tocado; consumidores compram uma gravação em detrimento da outra e concentram sua atenção em gêneros particulares. O resultado de todas essas decisões aparentemente individuais é um padrão de sucesso, gosto e estilo que podem ser sociologicamente explicados” (FRITH, 1987: 134).

"Essa aparente autonomização da indústria fonográfica não elimina as tensões que se reproduzem a partir da sua articulação com a sociedade. Levando-se em conta o caráter diferenciado, estratificado e conflituoso da sociedade de classes, a indústria da música, mesmo controlando os canais de veiculação de sua produção cultural, não é capaz, e talvez não o deseje, de padronizar completamente os gostos. As relações entre a indústria e o público consumidor são sempre mediadas por um campo em que os agentes sociais, mesmo que do modo limitado ou fragmentado, decodificam e reelaboram as mensagens. E é a partir desse campo que ela encontra os materiais que vão permitir a continuidade da produção" (ZAN, 1994: 28).

José Roberto Zan em referência a Habermas afirma que "essa ambivalência dos meios, segundo o autor, vem se confirmando através de inúmeros estudos sobre comunicação de massas onde constata-se que: (1) os centros produtores estão inseridos em contextos marcados por interesses conflitantes e enfrentam permanentemente dificuldades em compatibilizar os pontos de vista econômicos, políticos, ideológicos, profissionais e estéticos dos meios; (2) as mensagens, mesmo quando standartizadas ou banalizadas podem apresentar elementos críticos¹⁰²; (3) os agentes receptores, na medida em que dispõe de um

¹⁰¹ “Não é possível confundir num só conglomerado os diversos momentos de um processo cultural de comunicação artística – criação, produção, difusão e participação do público” (PUTERMAN, 1994: 20).

¹⁰² De acordo com Edgar Morin, se a indústria cultural por um lado reduz os arquétipos a estereótipos, por outro não consegue, contudo impedir totalmente a invenção, até o standard necessita de originalidade. A

certo substrato cultural são capazes de inverter o caráter das mensagens ideológicas; (4) a própria lógica da prática comunicativa cotidiana pode esboçar formas de resistência às ações manipuladoras dos meios e (5) o desenvolvimento técnico-eletrônico favorece a descentralização das redes de comunicação" (ZAN, 1993:11).

As contradições internas da indústria fonográfica podem interferir na produção musical. No interior da indústria há um espaço de tensão entre as direções artísticas e as de marketing e que podem repercutir na tendência de padronização e diversificação da canção popular¹⁰³. "A indústria fonográfica corresponde a um segmento do subsistema do agir racional. Por possuir uma organização industrial e capitalista, apresenta-se impregnada de racionalidade técnica ou instrumental. Porém, na medida em que produz bens simbólicos, ela precisa manter vínculos com o mundo das vivências. Sua relação com o público é mediada por um campo de tensão perante o qual mostra-se bastante permeável. E essa tensão penetra a indústria principalmente através de dois dos seus departamentos: a direção artística e o departamento de divulgação ou de marketing" (ZAN, 1994:90).

O desenvolvimento tecnológico e a conseqüente especialização podem tornar relativa a tendência de centralização da produção musical. Devemos falar em um sistema aberto que caracteriza-se por uma nova forma de organização interna das companhias de discos e de um espaço total das produtoras mais diferenciadas.

O trabalho no campo fonográfico é formado pela gravação da canção, produção e incorporação de elementos de fabricação do disco, distribuição, marketing e venda de produto. Essa divisão acaba por especializar e autonomizar os setores envolvidos. Dessa forma, a fase final da produção e da distribuição dos discos é sempre feita pelas grandes companhias. No entanto, o estúdio de gravação e a alocação da equipe, e a fabricação dos discos foram terceirizados. Abre-se aí a possibilidade de atuação dos selos subsidiários ou das gravadoras independentes.

A indústria fonográfica está em conexão com a sociedade. Essa via é de mão dupla, uma em direção ao mundo do subsistema econômico, e outra ao mundo da vida, da criação

relativa autonomia dos papéis criativos é resultante da mediação e do equilíbrio entre exigências opostas (apud WOLF: 1987).

¹⁰³ "Como muitas vezes acontece na história das artes, as principais revoluções artísticas não surgem a partir dos que se intitulam revolucionários, mas daqueles que empregam as novidades com propósitos comerciais (...) Os empresários do *rock* transformaram o cenário musical mais profundamente do que as vanguardas ditas clássicas ou de *free jazz*" (HOBSBAWM, 1990, 20).

estética e de fruição. A contradição entre os princípios e o funcionamento do mundo vivido tem reflexos na criação estética e na formação do gosto.

Teorias da Comunicação

O conceito de mediação subjetiva pode ser útil para entendermos as possibilidades de ação e escolha “autônomas” dos indivíduos em relação aos meios de comunicação de massa. A busca desse meio termo passa pelas diversas abordagens e teorias da comunicação.

De acordo com Mauro Wolf, a abordagem empírico-experimental inova ao considerar que existe uma complexidade de elementos entram em jogo na relação entre emissor, mensagem e destinatário. “Persuadir os destinatários é um objetivo possível, se a forma e a organização da mensagem forem adequadas aos fatores pessoais que o destinatário ativa quando interpreta a própria mensagem” (WOLF, 1987: 29).

“Desde o momento em que existem diferenças individuais nas características da personalidade dos elementos do público, é natural que se presuma a existência, nos efeitos, de variações correspondentes a essas diferenças individuais” (DE FLEUR, apud idem).

A abordagem elenca fatores ligados às características dos destinatários que intervêm na obtenção do efeito: o interesse em obter informação, a exposição, a interpretação e a memorização. “O êxito de uma campanha de informação depende do interesse que o público manifesta pelo assunto e da amplitude dos setores da população interessada (...) Os componentes da audiência tendem a expor-se à informação que está de acordo com as suas atitudes e a evitar as mensagens que, pelo contrário, estão em desacordo” (Wolf, 1987: 31 e 32). Além da congruência entre as atitudes subjetivas e os conteúdos das comunicações, Wolf ressalta o nível de instrução, a profissão, grau de consumo dos meios de comunicação, a utilidade da comunicação, etc.

O efeito das mensagens também depende da interpretação do público. “Os elementos do público não se expõem à rádio, à televisão ou ao jornal num estado de nudez psicológica; pelo contrário, apresentam-se revestidos e protegidos por predisposições já existentes, por processos seletivos e por outros fatores” (KLAPPER apud idem, 33).

A filtragem da mensagem deixa passar apenas parte do conteúdo para memorização. “As atitudes e as opiniões próprias são memorizadas num grau mais elevado (...) à medida

que o tempo passa, a memorização seleciona os elementos mais significativos (para o indivíduo) em detrimento dos mais discordantes e culturalmente distantes” (WOLF, 1987: 35).

Se a teoria da persuasão mostra que os fatores individuais são acionados na recepção das mensagens, o paradigma dos efeitos limitados mostra que a influência dos meios de comunicação se dá em um contexto social maior. A dinâmica dos processos de formação das atitudes políticas revela que as interações sociais mediam a influência dos meios de comunicação.

“... na dinâmica que gera a formação da opinião pública – dinâmica em que participam também os *mass media* – o resultado global não pode ser atribuído aos indivíduos considerados isoladamente; deriva, pelo contrário, da rede de interações recíprocas que se estabelecem entre os destinatários: os efeitos dos *mass media* são parte de um processo mais complexo que é o da influência pessoal (...) A lógica do efeito (...) baseia-se e faz parte de um ambiente social totalmente sulcado por interações e processos de influência pessoal em que a personalidade do destinatário se configura também a partir dos seus grupos de referência (familiares, de amigos, profissionais, religiosos, etc.)” (idem: 46).

Diferente das abordagens anteriores, a questão de fundo na teoria funcionalista não são os efeitos mas a função exercida pela comunicação de massa na sociedade. “À medida que a abordagem funcional se enraíza nas ciências sociais, os estudos sobre os efeitos passam da pergunta ‘o que é que os *mass media* fazem às pessoas?’ para a pergunta ‘o que é que as pessoas fazem com os *mass media*?’” (Idem: 61). A hipótese dos usos e gratificações se construiu com atenção aos contextos e às interações sociais dos receptores, descrevendo a eficácia da comunicação como resultado de múltiplos fatores.

“A mudança de perspectiva baseia-se no pressuposto de ‘que, normalmente, mesmos a mensagem do mais potente dos *mass media* não pode influenciar um indivíduo que não faça uso dela no contexto sócio-psicológico em que vive’ (KATZ, apud idem, 61).

Wolf elenca pontos fundamentais que articulam a hipótese dos usos e gratificações, entre eles: “1. A audiência é concebida como ativa (...); 2. no processo de comunicação de massa, grande parte da iniciativa de relacionar a satisfação das necessidades com a escolha dos *mass media*, depende do destinatário; 3. os *mass media* competem com outras fontes de

satisfação de necessidades (...); 4. do ponto de vista metodológico, muitos dos objetivos da utilização dos *mass media* podem conhecer-se através dos dados fornecidos pelos destinatários” (Idem: 63-64).

Alguns dos motivos que levam ao consumo de comunicações de massa “não implicam nenhuma inclinação para a fonte representada pela emissão; têm significado apenas no mundo individual do sujeito que faz parte do público” (McQUAIL apud idem, 155)¹⁰⁴. “A combinação produzida pelas disposições psicológicas, os fatores psicológicos e as condições do entorno é o que determina os usos específicos dos meios pelos membros das audiências” (KATZ, BLUMLER e GUREVITCH apud SPÁ, 1981: 105).

Saindo do âmbito da sociologia de comunicação e indo para as teorias comunicativas, também é possível verificar a existência de mediações no processo comunicativo. Para a semiótica, “entre a mensagem entendida como significante que veicula um determinado significado e a mensagem recebida como significado, abre-se um espaço complexo e articulado. Nesse espaço, entra em jogo (...) o grau em que o destinador e o destinatário partilham as competências relativas aos vários níveis, que criam a significação da mensagem; do ponto de vista sociológico, é nesse espaço que ganham forma as variáveis ligadas aos fatores de mediação entre o indivíduo e comunicação de espaço (rede de pequenos grupos, fluxo a dois níveis, funções de liderança de opinião, hábitos e modelos de consumo dos *mass media*, etc.)” (WOLF, 1987: 109).

As hipóteses de mediação e do *agenda-setting* também são associáveis para tornar relativa a influência da mídia, situando-a como de longo prazo e relacionada a outros fatores. “A hipótese do *agenda-setting* não defende que os *mass media* pretendem persuadir (...) Os *mass media*, descrevendo e precisando a realidade exterior, apresentam ao público uma lista daquilo sobre que é necessário ter uma opinião e discutir (...). O pressuposto fundamental do *agenda-setting* é que a compreensão que as pessoas tem da realidade social lhes é fornecida, por empréstimo, pelos *mass media*” (SHAW apud idem: 128).

¹⁰⁴ Mauro Wolf, no entanto, torna relativo entendimento da audiência como parceiro ativo do processo de comunicação. “A associação entre satisfação da necessidade e escolha do meio de comunicação é representada como uma opção do destinatário num processo racional de adequação dos meios disponíveis aos fins que se pretende atingir (...) Na realidade, o fato de existir grande diferença entre a descrição que os indivíduos fazem do seu consumo e o seu real consumo dos *mass media* e o fato de o consumo televisivo ser uma questão de disponibilidade e não de seleção, desmentem a idéia de uma audiência ativa, que age em função de um objetivo, e a idéia das necessidades e das satisfações como variáveis que explicam a diversidade do consumo” (pág. 67-68).

“O *agenda-setting* é (...) um efeito indireto condicionado pelas anteriores disposições dos eleitores que são os destinatários das mensagens’ (McClure e Patterson). Por outro lado, Shaw afirma não só que ‘a pesquisa sobre o *agenda-setting* reconhece que os atributos psicológicos e sociais dos eleitores determinam a utilização política que eles fazem dos *mass media*’ (...), mas também que ‘o *agenda-setting* reconhece a importância dos contatos interpessoais na determinação do imposto definitivo, do conteúdo dos *mass media* sobre o público. O *agenda-setting* utiliza os fatores interpessoais para ajudar a explicar as condições em que os efeitos de *agenda-setting* são mais pronunciados” (WOLF, 1987: 134-135).

A corrente dos estudos culturais foi a que mais contribuiu explicitamente para a definição de mediação verificando possibilidades de ação dos indivíduos em relação aos meios de comunicação¹⁰⁵.

Orozco-Gomés, por exemplo, desenvolve a perspectiva de múltipla mediação, partindo do pressuposto de que a interação TV-audiência emerge de um processo complexo, multidimensional e multidirecional, que abarca vários momentos, cenários e negociações que transcendem a tela de TV” (SIGNATES, 1999: 11).

“As fontes de mediação são várias: cultura, política, economia, classe social, gênero, idade, etnicidade, os meios, as condições situacionais e contextuais, as instituições e os movimentos sociais. Também se origina na mente do sujeito, em suas emoções e experiências” (Idem).

“A noção de *mediação* parece atrativa, pois insere a comunicação em sentidos sociais mais amplos, mantendo o viés altamente crítico (...) Além disso, o conceito é altamente permeável ao método dialético, favorecendo a manutenção de perspectivas sócio-históricas e políticas, entranhadas na vivência cultural” (Idem, 16).

¹⁰⁵ “A palavra mediação (...) procede do adjetivo inglês *mediate* (embora se admita também vinculação com o francês *mediat* e, em seguida *médiation*) do qual se originou o substantivo *médiation* e seus derivados, como *intermediation*. Em alemão, *Vermittlung*, se faz presente sobretudo na filosofia de Hegel. O conceito de mediação procede principalmente de duas vertentes filosóficas: a idealista, de origem cristã, e a hegeliana, bem como a tradição marxista (...) A primeira ligando-se sobretudo à herança teológica (mediação do Cristo entre Deus e o mundo; mediação dos santos entre os pecadores e Deus) e, em seguida, tornando-se corrente do existencialismo, e a segunda, numa preocupação específica de explicar os vínculos dialéticos entre categorias separadas” (SIGNATES, 1999: 2).

“A mediação pode ser compreendida como aquilo que permite a presença simultânea ou processual de antinomias, como condição de emergência do novo nas mudanças sociais” (Idem,6).

Luiz Signates, no entanto, : Mediação não é intermediação, “a idéia de intermediação é diretamente dependente de um *modo positivista de ver a realidade, que separa a suas categorias em partes tidas por preexistentes e independentes entre si e que, por isso mesmo, necessitam de outras categorias, externas a cada uma delas, para cumprir o papel de intermediárias e garantir ligações que as tornaram interdependentes*”. Mediação não é filtro, “a idéia de filtragem remete especificamente à seleção de conteúdos e pressupõe um enfoque condutivista ou informacional de comunicação”. “Mediação também não é intervenção no processo comunicativo, o que significa que o termo deve ser usado com cuidado, ao se referir às diversas formas de controle social da informação” (SIGNATES, 1999: 6) ¹⁰⁶..

Hegemonia e Resistência

Mediação subjetiva permite uma visão dialética sobre o gosto musical. A noção pressupõe que o predomínio dos meios de comunicação de massa seja hegemônico. Mesmo que se verifique as tendências de padronização e uniformidade do gosto, devemos considerar contradições e influências recíprocas para não simplificar a circulação do produto cultural.

Antônio Gramsci usa o conceito de hegemonia para entender o modo pelo qual a burguesia estabelece o seu poder. Na sociedade moderna esse domínio de classe não é apenas mantido pela organização da força de coerção, mas pela capacidade de ir além de seus interesses políticos e econômicos imediatos, fazendo concessões a uma variedade de aliados unificados num bloco social de forças (bloco histórico). Este bloco é base de

¹⁰⁶ De acordo com Luiz Signates, Martín-Barbero, no entanto, não trabalhou “rigorosamente” a delimitação conceitual de mediação, por isso desprende-se do seu uso vários significados. O autor utiliza o termo como uma categoria teórica explicativa da relação entre “antinomias ou modo de apropriação” que torna possível uma interação entre opostos; como “discursividade específica que absorve formas diversas de apresentação o que vincula temporalidades ou socialidades”; como estruturas, formas e práticas vinculatórias de categorias diferentes; como instituição ou local que “relaciona sentidos, modos de vida e instituições”; “*como dispositivo de viabilização e legitimação da hegemonia ou resolução imaginária da luta de classes no âmbito da cultura*” (SIGNATES, 1999: 9).

consentimentos para uma certa ordem social, na qual a hegemonia da classe dominante é criada e recriada numa teia de instituições, relações sociais e idéias.

A hegemonia é constituída mediante reformas ou concessões graças as quais mantém-se a liderança de uma classe, mas também outras classes tem exigências atendidas. A classe hegemônica é verdadeiramente política porque vai além de seus interesses para representar o avanço da sociedade.

A ideologia hegemônica propicia uma visão de mundo mais coerente e sistemática que influencia a massa da população e serve de princípio para a organização das instituições sociais. A ideologia não reflete simplesmente o interesse da classe econômica dominante, não é um dado determinado pela estrutura econômica, mas um terreno de “luta”.

A democracia mais ampla é uma forma elevada de hegemonia, que repousa no consentimento ativo, numa vontade coletiva em torno da qual vários grupos da sociedade se unem. Gramsci define o projeto político do proletariado como a criação de uma sociedade regulada em que a hegemonia e a sociedade civil, a área de consentimento, expandiram-se plenamente e a sociedade política, a área da coerção, restringiu-se. O proletariado deve tentar uma expansão contínua do consentimento para que se conjuguem interesses de vários grupos políticos para formar um novo bloco histórico.

Depois de Gramsci não há mais como definir o trabalho e a atividade cultural pela metáfora do edifício. A tradição e a prática culturais não são reflexos ou mediações de uma estrutura social e econômica formada. Pelo contrário, estão nos processos básicos da própria formação social. Lazer, arte e entretenimento são experiências e práticas ativas das relações interpessoais, do ambiente que cerca a pessoa onde usa os seus recursos físicos e materiais para agir nessas práticas. Não devem ser enquadráveis às relações econômicas e políticas.

“Sabe-se que um bom número de estudos sobre comunicação de massa tem mostrado que a hegemonia cultural não se realiza mediante ações verticais, onde os dominadores capturariam os receptores: entre uns e outros se reconhecem *mediadores* como a família, o bairro e o grupo de trabalho. Nessas análises deixou-se também de conceber os vínculos entre aqueles que emitem as mensagens e aqueles que as recebem como relações, unicamente, de dominação. A comunicação não é eficaz se não inclui

também interações de *colaboração e transação* entre uns e outros” (CANCLINI, 1995: 52)¹⁰⁷.

Como demonstra Raymond Williams ao trazer o conceito para o âmbito da cultura, o entendimento de hegemonia permite perceber que o domínio da mídia não se exerce de maneira totalizante. Pelo contrário, reconhece a combinação de forças sociais e culturais ativas. Lazer, arte e entretenimento são experiências e práticas ativas das relações interpessoais, do ambiente que cerca a pessoa onde estão os diversos objetos e situações atuantes na formação do gosto musical¹⁰⁸.

“Raymond Williams cita a distinção radical entre materialismo mecânico (ver o mundo como objetos e excluir a atividade) e materialismo histórico (ver o processo da vida material como atividade humana), para afirmar que as mais simples teorias do reflexo baseavam-se no materialismo mecânico. Mas, uma visão diferente seria ver o ‘mundo real’, em lugar de ser isolado como objeto, ser um processo social” (SIGNATES, 1999: 3).

A hegemonia tem de ser renovada continuamente, recriada, definida e modificada. Também é continuamente resistida, limitada, alterada e desafiada. Por isso, à hegemonia deve ser somado o conceito de contra-hegemonia ou hegemonia alternativa. Embora a hegemonia seja dominante, jamais será exclusiva. A criação da hegemonia alternativa se faz pela conexão prática de muitas formas diferentes de “luta”, inclusive as que não são facilmente identificáveis como políticas e econômicas.

Na formação do gosto musical estão experiências vividas que tornam singular a fruição da música. Esses elementos se articulam ao gosto veiculado formando mediações subjetivas que podem inclusive ser de “resistência” à padronização dos produtos culturais e influência dos meios de comunicação.

Essa resistência torna relativa a imposição cultural e a incorporação de valores pela audiência. O conceito ressalta as possibilidades de polissemia de significados no entendimento das mensagens, considera a existência de uma audiência ativa capaz inclusive de subsistir aos valores e padrões estéticos veiculados.

¹⁰⁷ “Dentro da cidade, são seus contextos familiares, de bairro e de trabalho, os que controlam a homogeneidade do consumo, os desvios nos gostos e nos gastos” (CANCLINI, 1995: 61).

¹⁰⁸ “Até que ponto os eventuais elementos da cultura hegemônica, encontráveis na cultura popular, são frutos de uma aculturação mais ou menos deliberada ou de uma convergência mais ou menos espontânea e não, ao contrário, de uma inconsciente deformação da fonte, obviamente tendendo a conduzir o desconhecido ao conhecido, ao familiar?” (GINZBURG, 1993: 25).

A resistência permite visão dialética que considere contradições e influências recíprocas. Desconsiderar isso pode implicar na simplificação dos processos subjetivos da circulação do produto cultural.

Entre os teóricos da resistência há divergências quanto ao entendimento da atividade do público. Os estudos culturais populares situam a audiência no nível do dia-a-dia e não em termos de uma ação política, econômica e institucional. Nesse sentido, resistir é uma contestação natural, um ato espontâneo que limita ou torna relativo poder da mídia de definir os parâmetros de ação do público mas que, no entanto, prende-se às instâncias como prazer e diversão pessoal. Como verificamos nas memórias musicais, lazer, arte e entretenimento são experiências individuais no cotidiano. Prazer, afetividade, familiaridade e conhecimento podem ser “peças de resistência”.

Diante das relações interpessoais do mundo vivido, das resistências à hegemonia dos meios de comunicação e à indústria cultural, e da possibilidade de mediação subjetiva na formação do gosto é necessário tornar relativo o poder desses meios. “A relação de domínio do emissor sobre o receptor é a idéia que primeiro desponta, sugerindo uma relação básica de poder, em que a associação entre passividade e receptor é evidente. Como se houvesse uma relação sempre direta, linear, unívoca e necessária de um polo, o emissor, sobre o outro, o receptor; uma relação que subentende um emissor genérico, macro (...) e um receptor específico, indivíduo, despojado, fraco, micro, decodificador, consumidor de supérfluos; como se existissem dois pólos que necessariamente se opõem, e não eixos de um processo mais amplo e complexo, por isso mesmo, também permeado de contradições” (SOUSA, 1995: 14).

Seria a memória musical uma prova de resistência? De acordo com Ecléa Bosi, “a memória é, para o filósofo da intuição [Bergson], uma força espiritual prévia a que se opõe a substância material, seu limite e obstáculo” (BOSI, 1987: 16). A indústria cultural afetaria a lembrança uma vez que cada matéria, cada canção lançada, precisa ocupar o espaço do sucesso anterior, no entanto a memória torna relativa essa capacidade porque traz a tona o que passou e media o gosto atual.

“A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também

empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (Idem: 9).

Sociologia do Gosto

A Teoria da Prática de Pierre Bourdieu fornece elementos para uma "sociologia do gosto". Segundo ele, a ação social é produzida a partir da interiorização de valores e normas que tornam adequadas as formas de ser e fazer dos indivíduos à realidade objetiva. Essa concepção é formulada a partir da noção de *habitus*, que se refere a um conjunto de esquemas generativos internalizados ou a um sistema de classificação que presidem as escolhas dos indivíduos. Pode-se definir *habitus* como um quadro de programas fundamentais a partir dos quais se engendram uma infinidade de esquemas particulares, possibilitando a criação de novas formas de conduta quando o sujeito se depara com novas situações¹⁰⁹.

O *habitus* elabora e encomenda as atitudes dos atores sociais. Bourdieu revela com esta noção a preocupação em mostrar que as estruturas sociais são incorporadas determinando o comportamento dos indivíduos, mas estes por outro lado, possuem alguma autonomia para agir:

"O *habitus*, sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem ser objetivamente afins aos interesses objetivos de seus atores sem terem sido expressamente concebidas para este fim" (BOURDIEU, 1983a: 94).

"...eu desejava por em evidência as capacidades criadoras, ativas, inventivas, do *habitus* e do agente (que a palavra hábito não diz) (...) O *habitus*, como indica a palavra é um conhecimento adquirido e também um haver (...) indica a disposição incorporada..." (BORDIEU, 1989: 61).

O *habitus* é estruturado por meio de um processo de socialização pelo qual é formado um corpo comum de categorias de pensamento e conduta que possibilita a comunicação entre os indivíduos e a este o exercício de práticas adaptadas às estruturas.

¹⁰⁹ Para entender como se faz a mediação entre sujeito e mundo social, Bourdieu reabilita o conceito de *habitus* originalmente elaborado pela Escolástica como aprendizado passado durável, adquirido pelo indivíduo através da repetição de determinados atos.

A pertinência da Teoria da Prática é que ela propicia a compreensão dos atos do indivíduo e das obras por ele produzidas num lugar determinado. Permite também que se compreenda a interiorização e a exteriorização das normas e valores sociais norteadores de nossas condutas.

A noção de habitus parece bastante interessante para o entendimento do gosto. A ação social é produzida em função da interiorização através do habitus, de normas que adequam as formas de ser e fazer dos indivíduos à realidade objetiva. O habitus refere-se a um sistema de classificação, valores e conhecimentos que preside as escolhas, inclusive estéticas. O gosto é o produto do encontro do habitus, um estado incorporado com o que já foi objetivado, a obra de arte merecedora de contemplação, ou com uma prática reconhecida socialmente.

O gosto resulta, portanto, do encontro de princípios de classificação e da capacidade de distinção de bens, objetos de eleição, afinidade, simpatia, amizade e amor. Numa harmonia preestabelecida, o habitus de uma pessoa ou grupo está em contato com uma prática (por exemplo, a de escutar música) e com coisas produzidas (CDs, programas de rádio e de TV, e até sites na internet).

O gosto está no princípio do estilo de vida. É a propensão e aptidão à apropriação material e simbólica. Ele determina as categorias de objetos e práticas classificadas (bom, distinto, vulgar, etc) e classificadoras das pessoas e dos grupos que o incorporam.

É assim que o gosto legítimo é estabelecido. As disposições e competências estéticas exigidas pelo consumo, valorizado socialmente, das obras de arte, assim também reconhecidas, distinguem os grupos sociais. Naturalmente, a idéia de bom gosto está associada à capacidade econômica de consumir bens simbólicos e usufruir de prazeres estéticos, ao capital econômico e cultural.

Numa sociedade de classes, o gosto obedece à lógica da estratificação. Cada classe possui um universo próprio de valores e possibilidades de fruição estética. A acessibilidade do objeto o desvaloriza. A raridade do produto e do consumidor os tornam mais legítimos.

Obviamente, uma sociologia do gosto deve ir além do determinismo econômico e considerar outros aspectos citados anteriormente. No entanto, a disposição estética é uma dimensão que não pode ser adquirida senão sob certas condições econômicas, a começar

pela experiência escolar. O que Pierre Bourdieu chama de gosto é produto da educação. O sistema escolar torna possível o domínio simbólico de vários princípios práticos do gosto.

A opção pelo conceito de habitus se faz por este permitir compreender a interiorização de normas e valores sociais sem considerá-los como únicas determinações da ação individual. Pelo contrário, na revelação do gosto, por exemplo, o indivíduo faz uso das informações adquiridas mas atua em uma situação peculiar. O conhecimento incorporado não impede as capacidades criadoras, ativas e inventivas dos sujeitos.

Essas capacidades criadoras do habitus podem ser percebidas através do conceito de mediação subjetiva. Este se estabelece para contrapor a concepções totalizantes e inescapáveis que destacam acentuadamente a manipulação da audiência através de práticas ideológicas ou de mercado. O conceito ressalta as possibilidades de polissemia de significados na recepção das mensagens, considera a audiência como capaz de tornar relativos os valores e padrões estéticos veiculados.

Essa mediação situa-se no nível do dia-a-dia. Na recepção, há interpretações espontâneas, leituras próprias das mensagens e contextualização. Aqui abrem-se as possibilidades inventivas do habitus, observáveis, no nosso caso, na memória musical das pessoas. O conceito engloba os usos particulares feitos pela audiência, como o prazer, a afetividade, a familiaridade, o conhecimento, que são detonados ao ouvir-se música.

Assim como o habitus, que é um sistema estruturado ao longo da vida, da formação de valores, e que é sacado pelo indivíduo a cada julgamento e escolha, a memória também foi incorporada e vem a tona a cada percepção. Nesse sentido, a memória musical diz respeito ao habitus musical e é reveladora do gosto.

A memória é a documentação do habitus por isso é também coletiva e individual. Com explica Marilena Chauí ao comentar a tese de livre docência de Ecléa Bosi, “o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra, faz com que fique o que signifique. O tempo da memória é social, não só porque é o calendário do trabalho e da festa, do evento político e do fato insólito, mas também porque repercute de modo de lembrar” (BOSI, 1987: XXX).

Os conceitos de habitus, mundo vivido, hegemonia, resistência e mediação subjetiva reconhecem forças sociais, culturais e políticas ativas no processo de comunicação e de

formação de valores, inclusive do gosto. A informação veiculada pelos meios de comunicação de massa encontra nas pessoas disposições e motivações do mundo vivido por cada um. As provas de que a formação do gosto é um processo mais complexo do que simples imposição de consumo de produtos culturais e aceitação de valores estão em nossas memórias musicais.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. "Sobre a música popular". In: COHN, G. (org.) **Theodor W. Adorno** – SP: Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1986a

_____. "A indústria cultural". In: COHN, G. (org.) **Theodor W. Adorno** – SP: Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1986b

AMEY, C. "Experiência estética e agir comunicativo: em torno de Habermas e a estética". In: **Novos Estudos** (29) - SP: CEBRAP, março de 1991

BASTOS, F. **Panorama das idéias estéticas no Ocidente** (de Platão a Kant). Brasília: Ed. UnB, 1987

BASTOS, R. **A origem do samba como invenção do Brasil**: sobre o "Feitio de Oração" de Vadico e Noel Rosa (porque as canções têm música) - Lisboa, 1994, (mimeo)

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura – SP: Brasiliense - Obras Escolhidas (vol 1), 1995

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos – SP: T.A. Queiroz Editor e Edusp, 1987

BOTTOMORE, T. (edit). **Dicionário do Pensamento Marxista** - RJ: Jorge Zahar Editor, 1988

BOURDIEU, P. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983a

_____. "Gostos de classe e estilo de vida" e "Trabalhos e projetos". In: ORTIZ, R. (org.) **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1983b

_____. **A Economia das Trocas Simbólicas** - SP: Perspectiva, 1987

_____. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1990

BRITTO, B. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, A. - **Balanço da Bossa** - SP: Perspectiva, 1968

CALDAS, W. **Uma Utopia do Gosto** – SP: Brasiliense, 1988

CAMPOS, A. **Balanço da Bossa** - SP: Perspectiva, 1968

CANCLINI, N. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização – RJ:
Editora da UFRJ, 1995

_____. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade – SP: Ed.
USP, 1997

CESAR, L. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque** - São Carlos:
EDUFSCar, 1993

DORFLES, G. **As Oscilações do Gosto** – Lisboa, Livros Horizonte, (1989)

EAGLETON, T. **A ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. - SP: Art,
1977

ETZKORN, P. “Sociólogos e Música”. In: HONIGSHEIM, P. **Music and Society** – NY:
John Wiley e Sons, 1973, Trad. Adriana Maia de S. da Silva (BSB, 1996), (mimeo)

FERRY, L. **Homo Aestheticus**: a invenção do gosto na era democrática – SP: Ensaio, 1994

- FREITAG, B. "Sistema e 'mundo vivido' em Habermas". In: **Revista do GEEMPA** – Porto Alegre, nº 1, julho de 1993
- FREUND, J. **Sociologia de Max Weber** - RJ: Forense, 1987
- FRITH, S. "Towards an aesthetic of popular music". In: LEPPERT, R. e MILLARY, S. (ed.). **Music and Society: the politics of composition, performance and reception** – Cambridge: Cambridge University Press, 1987, Trad. Ana Tereza Toni Machado de Mendonça (BSB, 2000)
- GALVÃO, W. "**MMPB**: uma análise ideológica" in: _____. - Saco de Gatos - [s.n.]: Livraria Duas Cidades, 1968
- GIL, G. e BRANT, F. "Cultura e música brasileira". In: **Extensão** - BH: Pró-reitoria de Extensão da PUC/MG, 3 (1), julho de 1991
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes** – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição – SP: Companhia das Letras, 1993
- HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva** – SP: Vértice, 1990
- HOBSBAWM, E. **História Social do Jazz** – RJ: Paz e Terra, 1990
- HOLLANDA, F. **Chico Buarque** - Letra e Música - SP: Companhia das Letras, 1989
- HOLLANDA, H. **Impressões de Viagem** - RJ: Rocco, 1992
- HERSOVICI, A. **A nova dimensão ideológica do capitalismo avançado**: uma reeleitura do conceito gramsciano da hegemonia cultural – [BSB]: [UnB/IH/Depto. de Sociologia], [s.d], mimeo

- HUYSSSEN, A. "Mapeando o pós-moderno". In: HOLLANDA, H. **Pós-modernismo e Política** - RJ: ROCCO, 1992
- JAMESON, F. "Periodizando os anos 60". In: HOLLANDA, H. **Pós-modernismo e Política** - RJ: ROCCO, 1992
- LACOSTE, J. **A Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986
- LAZARSELD, P. e MERTON, R. "Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada" in: COHN, G. - **Comunicação e Indústria Cultural** - SP: T. A. Queiroz Editor, 1987
- LE GOFF, J. **História e Memória** – Campinas: Ed. Unicamp, 1994
- LÖWY, M. "A Escola de Frankfurt e a modernidade: Benjamin e Habermas". In: **Novos Estudos** (32) - SP: CEBRAP, março de 1992
- MADRID, J. "Meios de comunicação e construção da hegemonia" In: SILVA, C. (coord.) **Comunicação, hegemonia e contra-informação** - SP: Cortez e Intercom, 1982
- MAXIMO, J. e DIDIER, C. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora UnB, Linha Gráfica Editora, 1990
- MENDONÇA, A. "Comunicação e teoria da hegemonia" In: SILVA, C. (coord.) **Comunicação, hegemonia e contra-informação** - SP: Cortez e Intercom, 1982
- MENESES, A. **Desenho Mágico** - SP: Hucitec, 1982
- _____. "Da 'mão na mão' à luta de classes in: SCHWARZ, R. (org.) - **Os Pobres na Literatura Brasileira** - SP: Brasiliense, 1983

MICELI, S. "Entre no ar em Belíndia" in: **Cadernos IFCH/UNICAMP** - Campinas: IFCH/UNICAMP, 1984

MORAES, V. **Livro de Letras** - SP: Companhia das Letras, 1991

MORELI, R. **Indústria Fonográfica** - Campinas: Editora da UNICAMP, 1991

MORENTE, G. **Fundamentos de Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1980

MORIN, E. "A indústria cultural". In: FORACCHI, M e MARTINS J. **Sociologia e Sociedade** --RJ: Livros Técnicos e Científicos, 1977

MOTTA, L. "Cultura de resistência y comunicacion alternativa popular en el Brasil" In: FOX et alli. **Comunicacion y democracia en América Latina** - [Lima]: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982

NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1989

OFFE, C et alli. "Max Weber e o projeto da modernidade" In: **Lua Nova** (22) - SP: CEDEC, dezembro de 1990

OSBORNE, H. **Estética e teoria da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1974

ORTIZ, R.(org.). **Pierre Bourdieu** - SP: Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1983

_____. **A Moderna Tradição Brasileira** - SP: Brasiliense, 1988

_____. **Mundialização e Cultura** - SP: Brasiliense, 1994

PAIANO, E. "Homogeneidade e diversidade na cultura global: o caso da World Music". In: **Coleção GTS Intercom** (1) – [s.l]: CNPq – FINEP, 1994

PÉCAUT, D. **Os Intelectuais e a Política no Brasil** - SP: Ática, 1990

PUTERMAN, P. **Indústria Cultural**: a agonia de um conceito – SP: Perspectiva, 1994

RIDENTI, M. "A canção do homem enquanto seu lobo não vem" in: **Perspectivas** - SP, v14, 1991

ROUANET, S. **As razões do iluminismo** - SP: Companhia das Letras, 1987

SEVERIANO, J e MELLO, Z. **A Canção no seu Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (Vol. 1: 1901/1957) – SP: Ed. 34, 1997

_____. **A Canção no seu Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (Vol. 2: 1958/1985) – SP: Ed. 34, 1998

SHOLLE, D. "Definindo um conceito errante no discurso dos estudos culturais", In: **Journal of Urban and Cultural Studies**, 1(1), 1990, Trad. Adriana Maia de S. da Silva (BSB, 1994), (mimeo)

SIGNATES, L. "Estudo sobre o conceito de mediação". In: **GT Recepção – COMPÓS** – BH: mimeo, 1999

SOUSA, M. "Recepção e comunicação: a busca do sujeito" In: _____ (org). **Sujeito, o lado oculto do receptor** – SP: Brasiliense, 1995

SPÀ, M. **Teorias de la Comunicación: investigaciones sobre medios em America y Europa** – Mexico: Editorial Gustavo Gile, 1981

TINHORÃO, J. **Música Popular** - RJ: Saga, 1966

- _____. **Pequena História da Música Popular** - SP: Círculo do Livro, s.d.
- _____. **História Social da Música Popular Brasileira** - Lisboa: Editorial Caminho, 1990
- VELOSO, C. **Verdade Tropical** – SP: Cia. das Letras, 1997
- VENTURA, Z. **1968, o ano que não terminou** - RJ: Nova Fronteira, 1988
- VIANNA, H. **O Mistério do Samba** – RJ: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 1995
- WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo** - SP: Pioneira, 1987
- WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura** - RJ: Zahar, 1979
- WOLF, M. **Teorias da Comunicação** - Lisboa: Editorial Presença, 1987
- ZAN, J. **Padronização e diversificação na produção fonográfica** - Campinas, 1993,
(mimeo)
- _____. "Música Popular: produção e marketing" In: **Coleção GTS Intercom (1)** - [s. l.]:
CNPq - FINEP, 1994

Anexo I

Entrevistados do Programa Memória Musical

Rádio Nacional de Brasília - FM

1. Ângela Ro Ro
2. Arrigo Bernabé
3. Arthur Maia
4. Arthur Moreira Lima
5. Augusto Campos
6. Beto Guedes
7. Bezerra da Silva
8. Boca Livre
9. Caetano Veloso
10. Carlinhos Brown
11. Carlos Lyra
12. Cauby Peixoto
13. Cesar Camargo Mariano
14. Daniela Mercury
15. Dominginhos
16. Dóris Monteiro
17. Evandro Mesquita
18. Fernando Brant
19. Gal Costa
20. Geraldo Azevedo
21. Jards Macalé
22. Jerry Adriani
23. Johnny Alf
24. Júlio Medaglia
25. Léo Jaime
26. Lili e Lucina
27. Marina Lima
28. Marisa Monte
29. Martinho da Vila
30. Nana Caymmi
31. Nico Assunção
32. Olívia Byington e Edgard Duvivier
33. Os Cariocas
34. Paulinho da Viola
35. Paulo Moura
36. Pery Ribeiro
37. Roberto Frejat
38. Roberto Menescal
39. Ronaldo Bôscoli
40. Rosa Maria
41. Rosa Passos
42. Sérgio Cabral

43. Sérgio Sampaio
44. Severino Araújo
45. Tim Maia
46. Tom Jobim
47. Toquinho
48. Turíbio Santos
49. Victor Biglione
50. Zé Ketí

Anexo III

MÚSICAS BRASILEIRAS MAIS INDICADAS NO MÉMÓRIA MÚSICAL

Nome da Música
1. A Dança da Solidão – Paulinho da Viola (1972)
2. A noite do meu bem – Dolores Duran (1959)
3. Aquarela do Brasil – Ary Barroso (1939)
4. Atrás da Porta – Francis Hime e Chico Buarque (1972)
5. Beatriz – Edu Lobo e Chico Buarque (1982)
6. Carinhoso – Pixinguinha e João de Barro (música de 1917 e letra de 1937)
7. Cartão Postal – Rita Lee e Paulo Coelho (1975)
8. Chão de Estrelas – Sílvio Caldas e Orestes Barbosa (1937)
9. Charles, Anjo 45 – Jorge Bem (1969)
10. Chega de Saudade – Tom Jobim e Vinicius de Moraes (1958)
11. Chove lá fora – Tito Madi (1957)
12. Conceição – Jair Amorin e Dunga (1956)
13. Copacabana – Alberto Ribeiro e João de Barro (1944)
14. Desafinado – Tom Jobim e Newton Mendonça (1959)
15. Dindi – Tom Jobim e Aluísio de Oliveira (1959)
16. Domingo no Parque – Gilberto Gil (1967)
17. Ensaboa – Cartola (s.d.)
18. Eu te amo – Tom Jobim e Chico Buarque (1980)
19. Feitio de Oração – Vadico e Noel Rosa (1933)
20. Fera Ferida – Roberto Carlos e Erasmo Carlos (1982)
21. Garota de Ipanema – Tom Jobim e Vinicius de Moraes (1962)
22. Lamento – Pixinguinha e Vinicius de Moraes (música de 1928 e letra de 1962)
23. Manuel, o Aldaz – Toninho Horta (1981)
24. Marina – Dorival Caymmi (1947)
25. Minha Namorada – Carlos Lyra e Vinicius de Moraes (1964)
26. Morro Velho – Milton Nascimento (1967)
27. O Trenzinho Caipira – Villa Lobos (1930)
28. Olé, Olá – Chico Buarque (1966)
29. Oração ao Tempo – Caetano Veloso (1979)
30. Pastorinhas – Noel Rosa e João de Barro (1938)
31. Primavera – Carlos Lyra e Vinicius de Moraes (1964)
32. Quero que Vá Tudo para o Inferno – Roberto Carlos e Erasmo Carlos (1965)
33. Qui nem Jiló – Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1950)
34. Rugas – Nelson Cavaquinho, Augusto Garcez e Ari Monteiro (1946)
35. Saudades da Bahia – Dorival Caymmi (1956)
36. Segredo – Herivelto Martins e Marino Pinto (1947)
37. Soy Loco por ti América – Gilberto Gil e Capinan (1967)
38. Travessia – Milton Nascimento e Fernando Brant (1967)

39. Três Apitos – Noel Rosa (1933)
40. Tropicália – Caetano Veloso (1968)
41. Vida – Chico Buarque (1980)
42. Wave – Tom Jobim (1968)

Fontes: ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1977; HOLLANDA, 1989; MAXIMO, 1990; SEVERIANO, 1997; SEVERIANO, 1998 e os sites na internet de Caetano Veloso, Rita Lee, Toninho Horta e Amazon.

Anexo IV

ENTREVISTA DE PAULINHO DA VIOLA

Bia Reis - O Memória Musical de hoje tem o prazer enorme de receber aqui o Paulinho da Viola. Tudo bem, Paulinho?

Paulinho da Viola - Tudo bem.

Bia Reis - Foi muito difícil selecionar músicas que marcaram sua vida?

Paulinho da Viola - Muito difícil, porque além dessas tem mais umas outras duzentas que marcaram. Essas foram as que eu me lembrei primeiro, então, eu acho que, certamente, são músicas importantes na minha vida. Agora, tem outras que, certamente, depois eu vou dizer: "por que eu não coloquei essa?"

Bia Reis - Bem, a primeira lembrança do Paulinho é Ernesto Nazaré.

Paulinho da Viola - É verdade. Nazaré, eu acho que é a primeira lembrança. Todo mundo tocava essa música.

Bia Reis - É coisa de infância?

Paulinho da Viola - É. Coisa de infância, de primeiros sonhos percebidos, a primeira coisa registrada certamente foi essa música.

Bia Reis - Onde tocava, no rádio, ou em que, você lembra?

Paulinho da Viola - Tocando em rádio e em casa, meu pai tocando, junto com os amigos dele. Os violonistas tocando muito essa música, os bandolinistas. Essa música fez muito sucesso, foi das mais populares dele.

Bia Reis - Outra lembrança do Paulinho da Viola é "A Primeira Vez", de Bide e Marçal.

Paulinho da Viola - Ah, sem dúvida. Esse é o samba que eu gostaria de ter feito. Sabe essa história, né? Quando eu ouço esse samba fico pensando: "mas que maravilha de samba". É o samba mesmo que é uma síntese de muita coisa, que resulta nessa forma, é um dos grandes sambas de todos os tempos, pra mim.

Bia Reis - E com quem que eu toco, com o Marçal?

Paulinho da Viola - Se você achar com o próprio Marçal, eu acho legal. Se você colocar com o Marçal que, inclusive faleceu esse ano, recentemente, o que surpreendeu todos nós - ele foi um dos maiores ritmistas que nós tivemos; o pai dele também, o Armando Marçal, que é um grande compositor dessas músicas todas...

Bia Reis - Quem faleceu foi o filho? Eu pensei que tinha sido o pai.

Paulinho da Viola - Não, foi o filho.

Bia Reis - Paulinho, e "Mãe Solteira", Wilson Batista?

Paulinho da Viola - É um samba maravilhoso, porque o Wilson é daquelas escolas de sambistas que falam das coisas de um jeito muito especial, direto.

Isso é uma crônica fantástica, e essa música é tão maravilhosa que algumas pessoas ficaram chocadas, na época em que foi lançada, com a forma, com a linguagem, com os termos usados e com a imagem. E eu acho isso uma beleza, porque ela passa uma verdade e, ao mesmo tempo uma coisa ligada a uma pessoa do povo e que tem expressão dentro do povo,

que é uma porta-bandeira. E conta a história dela numa situação muito especial, trágica. Mas o samba é uma maravilha. Se você achar isso com o Roberto Silva, é uma maravilha.

Bia Reis - E "Feitio de Oração", com Noel Rosa?

Paulinho da Viola - Esse samba é um dos maiores, ele é muito especial. Quem começa um samba desenhando "quem acha vive se perdendo" - não precisa falar mais nada na vida.

Bia Reis - E você tem alguma versão especial pra gente tocar?

Paulinho da Viola - Olha, se você achar com a maior cantora de samba de todos os tempos, que é a Araci de Almeida, pronto, acho que os ouvintes vão adorar.

Bia Reis - Outra lembrança do Paulinho da Viola é Pixinguinha e Benedito Lacerda, com "Vou Vivendo".

Paulinho da Viola - Esse é o choro da minha vida, entendeu? É o choro perfeito. Primeira, segunda e terceira partes perfeitas - e eu não sei. Se você me perguntar porque eu acho isso, eu não sei. Eu sempre me comovo quando ouço esse choro, é o meu preferido de todos eles.

Bia Reis - Você conheceu há muito tempo?

Paulinho da Viola - Desde menino, também. Mas, eu acho que Pixinguinha tem coisas assim geniais. Eu poderia citar dez choros de Pixinguinha maravilhosos, dos milhares que ele fez. Agora, esse é um choro especial pra mim.

Bia Reis - Paulinho, e "Simplicidade", de Jacob do Bandolim?

Paulinho da Viola - "Simplicidade" é um choro também muito bonito, é um dos mais bonitos do Jacob. Eu me lembrei dele porque, quando eu era menino, que ouvia esses choros todos, eu gostava muito desse choro. E porque também não é um choro assim tão

conhecido do Jacob. Era conhecido dos músicos, mas ele não é tão executado. Lamentavelmente, não é tão executado.

Bia Reis - Paulinho, está me chamando a atenção aqui que, depois que você gravou, há muitos anos, um disco só de chorinhos, é impressionante como o chorinho marcou a sua vida.

Paulinho da Viola - Bom, antes disso, era o sonho da minha vida poder fazer, um dia, um disco instrumental, porque eu também tenho composições. Eu sou mais um compositor, eu toco cavaquinho, sou um solista, poderia ser um bom solista de cavaquinho, mas eu gosto mais da composição. Quando eu toco, quando eu faço um solo, é mais em função da composição que eu fiz. Preferia até que outros tocassem as minhas músicas. Algumas até eu faço e acho difícil de tocar. Agora, antes do samba, eu ouvia choro.

Bia Reis - Em seguida, Paulinho relembra "Minhas Madrugadas", uma música sua que a Elizeth gravou.

Paulinho da Viola - Eu coloquei essa música, porque foi a primeira música minha cantada pela Elizeth. Essa música é minha e do Candeia, é muito importante isso. Elizeth fez um disco muito bonito, chamado "Elizeth sobe o morro", em 65, e incluiu esse samba. Foi aí que - essa música fez muito sucesso na época - e foi uma coisa que me revelou pro grande público.

Bia Reis - Foi a primeira gravação sua?

Paulinho da Viola - Não, eu digo, por outra pessoa. Antes, eu tinha duas músicas gravadas, num disco que eu participei, mas essas não tiveram...

Bia Reis - Poderia se dizer que ela te lançou?

Paulinho da Viola - É. Como compositor, sim.

Bia Reis - Outra lembrança do Paulinho é Cartola, com "Sim".

Paulinho da Viola - Esse samba, eu ouvi muitas vezes - "sim, deve haver um perdão para mim". (Esse que você fala chama-se "Tive sim"). Esse samba eu ouvi muito do Zicartola, e eu cantei muito esse samba, porque eu cantava muito as músicas do Cartola, e foi um dos grandes sambas.

Bia Reis - Você conviveu com o Cartola?

Paulinho da Viola - Muito. Principalmente no Zicartola. Ele me deu muita força, também. O primeiro cachê que eu recebi na vida foi o Cartola quem deu. É verdade.

Bia Reis - Ele te contratou?

Paulinho da Viola - Não. Eu ia sempre lá tocar, e tocava por prazer, e acompanhava as pessoas, aí um dia ele disse: "você vem aqui todo dia, você sai do seu trabalho, vem pra cá, fica a noite inteira aqui... olha, toma isso aqui... é pra tua passagem." Aí, passou a me dar um cachê pra passagem. Eu não estava nem preocupado com isso.

Bia Reis - Você estava tocando ali por prazer.

Paulinho da Viola - Por puro prazer, é claro.

Bia Reis - Paulinho, e Nelson Cavaquinho, com o belíssimo "Luz Negra".

Paulinho da Viola - Ah, esse é especial. Nelson Cavaquinho é um compositor especial, é o grande compositor de samba do nosso povo, especialmente do povo do Rio de Janeiro. É o mestre Nelson Cavaquinho.

Bia Reis - É impressionante como é bonito...

Paulinho da Viola - É lindo, lindo... É uma coisa assim grande...

Bia Reis - As músicas e as letras, também, né?

Paulinho da Viola - É. É fantástico. Esse samba é um dos grandes sambas, também. "Luz Negra".

Bia Reis - Também, você conheceu, conviveu?

Paulinho da Viola - Conheci muito, convivi muito com ele, gravei coisas dele. E "Luz Negra", teve uma época que eu cantei muito, também. Eu cantava por prazer, assim. Esse samba é do começo dos anos 60, mais ou menos. Ele fez sucesso por causa da gravação que a Nara fez. Por exemplo, eu não incluí, porque não vai dar, porque aí seriam onze. Mas, já que falei nesse samba, você podia botar metade desse samba, e metade de um do Zé Keti, entendeu? "Diz que eu fui por aí", que é uma maravilha também. Esse é outro dos grandes sambas.

Bia Reis - E a Nara gravou também, né?

Paulinho da Viola - Então, o nove seriam duas músicas. Você bota metade de uma e metade da outra.

Bia Reis - Se der, eu coloco as duas, são músicas pequenas.

Paulinho da Viola - E a décima seria "A Fonte Secou", realmente, do Tufik (...), que tinha o nome artístico de Raul Moreno, grande compositor, grande sambista, e Monsueto Menezes, né. E eu tive o privilégio de assistir, porque o meu pai participou dessa gravação, e eu assisti essa gravação, menino, do lado de fora do estúdio.

Bia Reis - Paulinho, se eu não achar com Monsueto, que é uma gravação original, que deve ser um pouco rara - vou procurar muito - mas você abre pra eu tocar com outro intérprete?

Paulinho da Viola - Ah, sim, com certeza. O que vale é o samba, que é muito bonito.

Bia Reis - Então, é isso. MUITÍSSIMO obrigada, a gente agradece demais, e esperamos que você possa fazer mais vinte, da próxima vez.

Paulinho da Viola - Está certo. Muito obrigado. Um abraço aos ouvintes, e até breve.