

## 500 anos de música no Brasil: um balanço especulativo

*por Gerard Béhague<sup>1</sup>*

Quinhentos anos de Brasil: uma co-memoração bastante problemática que, sem dúvida, incita a reflexão, ao debate e até a polêmica.

Como bem dizia meu falecido professor, Gilbert Chase, história não passa de um diálogo com os mortos, mas evidentemente quem dialoga são os vivos. Ou seja, nós mesmos formulamos questões históricas, de acordo com as nossas próprias ideologias e perspectivas num tempo e espaço bem definidos. Tais perspectivas raramente coincidem com as das épocas históricas que questionamos, o que tende a invalidar a tal autenticidade histórica. Mas faz-se mister encontrar o equilíbrio entre o pensamento histórico original e a interpretação do mesmo pela ideologia contemporânea. É também necessário lembrar que a história “escrita” difere muitas vezes da história oral. Neste final do século XX, pareceria, a priori, que a enorme diversidade atual de expressões musicais no Brasil tem pouco ou nada a ver com as épocas anteriores da história musical brasileira. Mas como não há câmbio sem continuidade, essas expressões resultam de uma percepção privilegiada da continuidade histórica de um passado mais ou menos longínquo dentro de uma tradição musical determinada. Outrossim, a identidade do Brasil, enquanto nação e cultura, tem tido várias manifestações e imagens musicais diferentes durante toda a sua história. É tentador, portanto, fazer um balanço dessas manifestações, não num sentido de rebater os argumentos da construção da identidade oficial que imagina uma cultura única e homogênea mas, pelo contrário, num sentido mais real da identidade múltipla, pluriétnica e polisêmica da cultura musical nacional atual. Para isso, me proponho aqui voltar a examinar brevemente as premissas da construção de identidade nacional em algumas das tradições musicais do país, para tirar algumas conclusões sobre a possível interpretação do perfil musical brasileiro neste fim de século.

Esse balanço é um tanto especulativo e simbólico no que diz respeito às várias interpretações do sentido histórico dessa famosa "flor amorosa de três raças tristes", como qualificava a música brasileira o poeta Olavo Bilac. Tem, por objetivo primordial, esboçar o pano de fundo histórico que determina as inter-relações atuais entre ideologia e música. Primeiro, me parece fundamental reconhecer que as fronteiras estabelecidas em relação às origens portuguesas (e ibéricas, de modo mais geral), africanas e indígenas,

---

<sup>1</sup> Ph.D. Universidade do Texas, EUA

como indicava Mário de Andrade no seu famoso Ensaio, já, há tempo, se encontram cada vez menos nítidas. Da mesma forma, a bem conhecida dicotomia entre música de tradição escrita e de tradição oral está cada dia menos pronunciada.

Durante todo o nosso século estudiosos da música no Brasil encararam as suas várias tradições de acordo com a ideologia predominante de um período determinado referente à percepção da constituição de grupos sociais, considerados em termos de origem ou herança cultural e étnica, de sua suposta posição dentro de uma estratificação social dada, e de seu lugar geográfico (seguindo a distinção clássica de rural e urbano, ou de regional e nacional). Para Guilherme de Melo, a história da música no Brasil não passa de influências: indígenas, jesuíticas (sobre essas), portuguesas, africanas e espanholas, bragantina (desde João VI até D. Pedro II) e republicana. Mas os elementos fundamentais sobre os quais se exercem tais influências não são elucidados. Ou seja, só se considera os elementos que vinham de fora, sem a mínima preocupação em identificar sobre o que supostamente e exatamente essas influências operam, já que, para ele, a pedra fundamental da arte musical do Brasil é apenas o resultado dessas várias influências. Por outro lado, para Renato Almeida a "Sinfonia da Terra" do Brasil se forma a partir de elementos naturais em que se constrói o próprio fundamento musical nacional. Diz ele: "O brasileiro...inspirado na terra e libertando-se de todas as influências estranhas, para melhor se afirmar, cria a sua música e os que desprezarem essa inspiração nada construirão de definitivo, porque fora do meio as obras são precárias". No entanto esse feliz idealismo, ele só considera a verdadeira "História da música brasileira" como fazendo parte da tradição erudita, tratando o que ele rubrica como "música popular" fora de coordenadas históricas. Por isso mesmo, só pôde entrever o "alvorecer da música no Brasil" a partir da chegada na Bahia em 1552, com o bispo Pedro Fernandes Sardinha, do mestre de capela Francisco Vacas. E assim em diante até a década de 1990, numa visão privilegiadíssima dessa história musical, confirmada pelos trabalhos de Luiz Heitor, Vasco Mariz, Bruno Kiefer, e tantos outros mais.

É de estranhar a falta de ressonância das lições de Mário de Andrade que se bem se refere (no famoso Ensaio) à "música artística" por um lado e "popular" por outro, os fatores determinantes de sua classificação são sempre de ordem social. Para ele, música "brasileira" é toda música nacional com ou sem "caráter étnico", desde a música sacra do Padre José Maurício, as sinfonias e poemas sinfônicos acadêmicos do fim do século XIX, até as peças de teatro de revista da Chiquinha Gonzaga e os tangos para piano de Ernesto Nazareth. Essa visão global é precisamente o que preconizou mais tarde o grande escritor cubano Alejo Carpentier, ao caracterizar a música latino-americana nos seguintes termos: "a música latinoamericana deve ser aceita em bloco, tal e como ela é, admitindo-se que suas expressões mais originais podem da mesma forma sair das ruas como vir das academias...". Para Carpentier, foram músicos dos campos, instrumentistas de bairros populares e pobres, pianistas de cinema que deram a essa música cartão de

identidade, impacto e estilo. "E aí está a diferença", diz ele, "entre a história musical da Europa e a história musical da América Latina, onde, em épocas ainda recentes, uma boa canção local podia nos parecer de maior enriquecimento estético que uma sinfonia mediocrementemente realizada que nada acrescentava à bagagem sinfônica universal". Mas não chega a repudiar, por isso, os grandes valores da chamada música erudita.

Um bom número de musicólogos brasileiros ou brasilianistas insistiram nos seus estudos em estabelecer fronteiras das tradições musicais de acordo com a estratificação existente num momento dado. Deste modo, se percebem essas tradições dentro de um modelo em quatro partes: música tradicional ou "primitiva" das comunidades indígenas, música folclórica-rural de vários grupos, música popular urbana de vários grupos mestiços, e música das elites urbanas dominantes. Este tipo de classificação, no entanto, peca pela falta de reconhecimento de que a estratificação não é fixa e que as identidades socio-culturais ou étnicas podem variar consideravelmente em tempo e espaço e de acordo com os vários contextos em que essas identidades são negociadas e para objetivos bem definidos. Os limites e as fronteiras dessas tradições se encontram ligadas à questão de identidade e devem ser, por conseguinte, repensadas com atenção especial aos vários fatores que contribuem à construção de identidade contemporânea. Como bem disse o historiador Richard Morse num magnífico ensaio de 1995 "identidade não é 'caráter nacional' conforme diagnóstico psiquiátrico social mas uma consciência coletiva de função histórica". Identidade, diz ainda "começa com auto-reconhecimento tácito". O que parece essencialmente relevante, portanto, é articular as relações entre música e os vários contextos de construção (ou auto-reconhecimento) de identidade de grupos e indivíduos dentro desses grupos.

Houve uma tendência no Brasil em considerar a cultura musical nacional como sendo monolítica, resultando muitas vezes em generalizações ingênuas, simplistas ou reducionistas sobre as várias tradições musicais. A verdadeira diversidade das músicas brasileiras se tornou mais clara a partir dos anos 60, devido ao trabalho de campo mais intenso por parte de vários pesquisadores. No entanto, não se tem acumulado até hoje suficiente conhecimento empírico sobre os vastos repertórios destas tradições para permitir comparações significativas entre as várias expressões regionais. É o caso, por exemplo, das comunidades indígenas que apresentam uma organização e atividades sociais das mais variadas, e grau de autonomia ou relativa integração bem diversa. Os estilos musicais de algumas dessas comunidades sofreram vários graus de aculturação que resultam em uma dupla musicalidade: uma ancestral, tradicional, e a outra assimilada e adaptada da cultura mestiça (exemplo dos Suya do Alto Xingu que aprenderam a dançar música caipira e sertaneja para divertimento social).

Da mesma forma, tivemos a tendência em estabelecer correspondências entre tradições de música folclórica ("luso-brasileira", "afro-brasileira", etc.) e grupos étnicos bem definidos, sem preocupar-se do fato bem generalizado de que expressões musicais

transcendem muitas vezes a herança étnica. Um dos exemplos mais claros, entre tantos, seria, aqui na Bahia, o fato de que o candomblé que representa mais obviamente a herança africana no Brasil está aberto a qualquer um (ou uma) independentemente da sua origem étnica. Inversamente, muitos negros baianos que cultuam os orixás também participam de modo muito intenso em atividades musicais/coreográficas de origem nitidamente portuguesa (ou luso-brasileira). Um dos exemplos mais notáveis é o da Marujada do Recôncavo, estudada e documentada pelo amigo Ralph Waddey, pesquisador durante muito tempo das realidades da música baiana tradicional. (Se mostrou parte de um vídeo gravado no Recôncavo por Ralph Waddey, documentando várias cenas de interação dramática e musical entre os marujos e os mouros). Considerando esse tipo de performance, poderíamos perguntar-nos se não existe uma contradição assombrosa para os participantes que continuam muito ligados a sua cultura religiosa e profana predominantemente afro-baiana. A Marujada e outros bailados dramatizam a luta entre o bem (i. é, o cristianismo) e o mal (o paganismo, incluindo religiões africanas). Fica claro que as lições violentas do colonialismo exigiram a derrota política e espiritual das comunidades colonizadas através dessas danças dramáticas onde os participantes desempenham o papel de sua própria submissão e derrota. Qual poderia ser, então, o significado dessas atividades no mundo de hoje? Não é nem resistência nem discrepância. Não há contradição se consideramos que o negro baiano reconhece que a sua cultura expressiva é múltipla, e que, como brasileiro, não é nem africano nem português. Ou seja, o ser brasileiro implica vários níveis de identidade que resultam em ambigüidades complexas. Outro exemplo seria o samba-de-viola também do Recôncavo, se bem lembrado hoje por relativamente pouca gente, que tem (como o seu nome indica) a viola (de origem portuguesa) como instrumento principal do conjunto, mas limitado a ostinatos rítmicos e harmônicos. Por outro lado, a herança africana no Brasil se encontra enraizada e assimilada em vários graus em muitos dos gêneros musicais mais obviamente nacionais, quer seja nas numerosas músicas religiosas populares desde o batuque do Pará e do Rio Grande do Sul (que não é a mesma coisa), das umbandas e macumbas desse Brasil afora, até as danças e gêneros musicais mais difundidos, como o choro, samba, jongo, coco, e tantos outros. Temos que encarar, portanto, essa magnífica fluidez natural, bem característica desse Brasil, no próprio conceito de etnicidade e de tradições musicais.

Por outro lado, a herança portuguesa na cultura brasileira é vista de maneiras bem diversas. Por exemplo, num dos seus CDs mais recentes, "Eu tô de pé" (1998), Bezerra da Silva gravou o samba de Otacílio da Mangueira e Ary do Cavaco, "É ladrão que não acaba mais", que atribui ao Alvares Cabral o início de uma tradição de roubo pouco invejável. Claro que a colonização simboliza roubo: a apropriação da terra dos índios nativos, a exploração das riquezas naturais, o genocídio cultural brasílico mas representa também a fonte de uma nova civilização mestiça da qual surgiram durante

esses cinco séculos expressões musicais das mais variadas e originais, das danças dramáticas, os romances, as modinhas, as rodas infantis e a cantoria até a música sacra colonial de Pernambuco e Bahia, Minas, São Paulo e Rio de Janeiro. E, como lembrava o patriarca da musicologia brasileira, é "pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionaliza e justifica na cultura européia". Mas, já na segunda metade do século XX, a ponte lusitana não passa de um fato meramente histórico.

A determinação do nacional em música só se torna proposta concreta a partir do momento em que o Brasil é visto pela maioria como uma entidade cultural e política mais ou menos autônoma, o que não ocorre até aproximadamente meados do século XIX, e isso, apesar do segundo império que evidentemente não favorece a formação de consciência nacional, já que persiste o vínculo com o passado lusitano colonizador. No entanto, na composição erudita, a partir da década de 1870, aparecem elementos conscientizadores do potencial expressivo local. O nacionalismo romântico de um Brasília Itiberê com a sua *Sertaneja*, do Carlos Gomes com alguns trechos de suas óperas, e, um pouco mais tarde, com Alexandre Levy, representa um passo tímido de afirmação local. Mesmo o lado mais verde-amarelo do Alberto Nepomuceno é bastante artificial. São verdadeiramente os músicos populares como o Callado, a Chiquinha Gonzaga e finalmente Ernesto Nazareth que dão carteira de identidade nacional à música.

O caso Heitor Villa-Lobos é único na história da música do século XX. Apesar de nação independente desde 1822, o Brasil continuou até o fim da segunda guerra mundial a ser intelectualmente e artisticamente uma colônia da Europa (pelos menos na tradição erudita). Os meios musicais oficiais carioca e paulista das primeiras décadas do século foram dominados por valores artísticos pos-românticos franceses, italianos e alemães. Por uma série de fatores Villa-Lobos estava predestinado a tornar-se o libertador simbólico da música (erudita) brasileira. E conseguiu, pelo menos em parte, pelo fato de seu verdadeiro interesse, empatia, afinidade e autêntica vivência com a música popular urbana da sua juventude.




Mas o Brasil de Villa-Lobos é também um Brasil histórico com os seus próprios fetiches do nacional em música. A busca da essência da brasilidade estava evidentemente limitada ao fetichismo da época, como, por exemplo, a idealização (um tanto romântica) da cultura popular rural como a verdadeira fonte de identidade nacional, excluindo gêneros de música popular urbana por causa de sua suposta impureza. Tal atitude foi o resultado do que José Miguel Wisnik chamou de "visão centralizada, homogênea e paternalista da cultura nacional". Hoje a questão não é mais "Tupi or not Tupi", mas sim como definir a possível compatibilidade entre o pos-modernismo e o nacionalismo. Para isso, haverá que repensar e atualizar o conceito de nacionalismo no Brasil. O perfil musical brasileiro neste fim de século é claramente fragmentado. Temos que repensar criticamente os velhos paradigmas que foram moldados durante as últimas gerações na

bigorna de percepções e pressuposições essencialmente eurocêntricas e americano-cêntricas. Na base, esse re-pensamento crítico requer uma penetração mais profunda das "realidades" da sociedade atual ou grupos sociais bem diferenciados (em termos ideológicos, socio-econômicos e políticos), e do passado e presente desses grupos através da expressão de suas identidades musicais. O estudo dessas expressões precisa ocupar um lugar maior para um novo levantamento conceitual dos limites e das fronteiras das tradições musicais e suas constantes superposições. É bem claro que na medida em que pessoas de grupos sociais diferentes compartilham cada vez mais o mesmo espaço, as velhas fronteiras tendem a desaparecer. As escolhas estéticas se tornam então mais numerosas e complexas, e com elas o sentido de nação homogênea.

[Se passou então em vídeo uma amostra de documentos audio-visuais que exemplificam algumas dessas escolhas e algumas das ideologias históricas na representação do "outro": cenas do filme "O Descobrimento do Brasil" (1943), com música de Villa-Lobos, cenas de danças "estilizadas" da ópera O Guarani de Carlos Gomes, executadas em praça pública por figuras do Corpo de Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cenas de rituais autênticos dos Índios Kamaiurá no Alto Xingu, seguindo umas breves imagens da apresentação de um grupo desses mesmos Índios no Teatro Castro Alves de Salvador (março de 1999) durante o PERCPAN, no qual também participaram Gilberto Gil, Naná Vasconcelos tocando e cantando com músicos da Índia. Também se faz referência audiovisual ao evento muito significativo da inauguração (março de 99) da Escola Pracatum, de Carlinhos Brown, para profissionalização de jovens músicos do bairro do Candeal em Salvador. Finalmente se mostrou parte de um vídeo de Gabriel, o Pensador, apresentando sua música "Lavagem cerebral", e o enredo "Villa-Lobos e a apoteose brasileira" da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, durante o carnaval carioca de 1999.]

O ano 2000 será a grande oportunidade para começar a incluir em nossos estudos da história musical do Brasil as numerosas músicas brasileiras (mestiças quase todas) e as relações entre elas, para evitar de cair no projeto oficial de comemorar apenas a chamada "descoberta" do Brasil, como homenagem aos conquistadores, e evitar de cair nessa dolorosa "lavagem cerebral".

# Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**