UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

CAROLINA DE MATTOS VAZ

O FIM DA CANÇÃO COMO SINTOMA DAS MUDANÇAS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Palhoça

2015

CAROLINA DE MATTOS VAZ

O FIM DA CANÇÃO COMO SINTOMA DAS MUDANÇAS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Gonçalves dos Santos.

Palhoça

2015

V49 Vaz, Carolina de Mattos, 1978-
O fim da canção como sintoma das mudanças na música popular brasileira / Carolina de Mattos Vaz. – 2015.
97 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dr. Antônio Carlos Gonçalves dos Santos

1. Música popular - Brasil. I. Santos, Antônio Carlos Gonçalves dos. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. IV. Título.

CDD (21. ed.) 781.630981

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

CAROLINA DE MATTOS VAZ

O FIM DA CANÇÃO COMO SINTOMA DAS MUDANÇAS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 28 de julho de 2015.

Professor e orientador Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Márcia Ramos de Oliveira, Doutora
Universidade do Estado de Santa Catarina

Professora Ana Carolina Cernicchiaro, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico esse trabalho principalmente aos meus pais que me ensinaram a lutar pelos meus ideais e a ter muita garra para vencer os obstáculos da vida, aos meus filhos Ziggy e Laura e ao meu marido Eduardo Ramos, que foram companheiros e tolerantes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à coordenadora da minha filha, Evelise Melo, por ter tido a sensibilidade de me apresentar um curso com o qual me identifico muito. Ao meu orientador Prof. Dr. Antonio Carlos Santos pela eficiência, paciência e companheirismo em toda a minha trajetória. A todos os envolvidos no programa, principalmente à coordenadora do curso Dilma, à Prof. Dra. Ana Carolina, à secretária Edna Mazon e à colega de curso Flavia Walter, por sempre me ajudarem de diferentes formas na concretização desse objetivo. A minha família, sobretudo ao meu pai Luiz Aguinaldo de Mattos Vaz, minha irmã Fernanda e meu tio Edward Vaz, pelo incentivo, à minha mãe Tania Paganini pelas tantas leituras e contribuições no decorrer da minha trajetória, à Maristela pela disponibilidade e Monica Bergamo pela honestidade em seus comentários. Ao meu companheiro de jornada e marido Eduardo, por tantas vezes assumir as responsabilidades com os filhos e casa sozinho, e claro, aos meus filhos, Ziggy e Laura, por terem compreendido o quanto eu precisava da parceria deles. Aos amigos, em especial, Cristhal Lima e Marcia Knabben por sempre terem acreditado em meu potencial e por se colocarem à disposição em diversos momentos. Também não poderia deixar de agradecer aos colegas de trabalho Debora Motta, Ninfa Silva e Mesquita, assim como à secretária da educação Méri Hang, que sempre acreditaram na importância do curso, dando-me incentivo e instrumentos para que eu concretizasse cada etapa desse trabalho.

Muito obrigada a todos!

“A canção é uma de nossas verdades, traduzindo de modo único as contradições e felicidades da cultura. Ou melhor: as canções são muitas verdades, prontas para serem sublinhadas, negadas ou celebradas por cada um de nós” (Arthur Nestrovsky).

RESUMO

O objetivo desse estudo é analisar o "fim da canção" como sintoma das múltiplas transformações no campo da música popular brasileira e da sociedade a partir de declarações do músico e escritor Chico Buarque e do historiador e crítico José Ramos Tinhorão. Para isso, apoiamos nossa reflexão nos textos de alguns estudiosos do tema, tais como Luiz Tatit, Arthur Nestrovski, Zé Miguel Wisnik e Chico Saraiva.

Mostramos que esse suposto "fim da canção" aparece em paralelo a outros fins, que também são fruto de um anacronismo presente na pós-modernidade, assim como traçamos um paralelo da música com a escultura e com a literatura, a partir de considerações a respeito da existência ou não de um cânone em alguns momentos específicos.

Sobre a Indústria cultural e considerando que a música, nesse momento, passava a ser um objeto de valor e não só entretenimento, ou seja, se antes servia como fonte de lazer, a partir do surgimento da Indústria Cultural passa a ter valor de mercado. Para contextualizar esse momento recorremos a Marcos Napolitano a Walter Benjamin e Rancière, no que diz respeito à Indústria Cultural.

Constatamos que os "fins" se mostram com bastante evidência na pós-modernidade como se tivesse necessidade em finalizar algo para então começar algo novo, como se o passado pudesse ser extinto.

Para esse fim, traçamos um paralelo do moderno com o pós-moderno através, principalmente, de Lyotard e Compagnon, e demonstramos que os cortes entre um tempo e outro não são tão simples quanto propõem alguns teóricos.

Sob o ponto de vista de Compagnon e Terry Eagleton, o cânone deixa de estar presente na literatura da década de sessenta. Nesse mesmo período, ocorre também a chegada da Indústria Cultural, momento em que a canção surge, com um formato específico, o que transforma o cenário da música, afinal, os artistas passariam a fazer músicas pensando no modelo que poderia ser gravado e haveria interesse do mercado industrial. Na pós-modernidade, o suposto fim da canção parece ser consequência de um esgotamento dessas formas tais como eram antes. Essa "falsa criação" de novos formatos musicais é trabalhada através da noção de arquivo de Derrida, a partir do conceito de autêntico de Tinhorão, de intertextualidade de Kristeva e da ideia benjaminiana de atrofia da aura.

Percebemos que o campo da música, artes e literatura se interligam em diferentes períodos, através de acontecimentos que fazem com que surjam novos conceitos, portanto, traçamos um paralelo entre intertextualidade, a partir de Julia Kristeva, e polifonia, bem como entre

“escultura expandida”, de Rosalind Krauss, e “canção expandida”, de Wisnik. Quanto ao conceito de “escultura expandida”, demonstramos um paralelo com o conceito de não-pertencimento sob a ótica de Florência Garramuño.

Palavras-chave: Canção. Sintoma. Fim.

RESUMEN

El objetivo de este estudio es analizar el "final de la canción" como un síntoma de múltiples transformaciones en el campo de la música popular brasileña y la sociedad de las declaraciones del músico y escritor Chico Buarque y el historiador y crítico José Ramos Tinhorão. Por esta razón apoyamos nuestro reflejo en los textos de algunos estudiosos del tema como Luiz Tatit, Arthur Nestrovski, Zé Miguel Wisnik y Chico Saraiva.

Se demuestra que este supuesto "final de la canción" aparece en paralelo con otros fines, que son también el fruto de este anacronismo en la post-modernidad, como trazamos una paralela de la música con la escultura y la literatura, de las consideraciones relativas a la existencia de un canon en algunos momentos específicos.

En la industria cultural y teniendo en cuenta que la música en ese momento, llegó a ser un objeto de valor y no sólo entretenimiento, es decir, si antes de servir como fuente de placer, desde el surgimiento de la industria cultural se sustituye por el valor de mercado. Para contextualizar este momento nos dirigimos a Marcos Napolitano Walter Benjamin y Rancière, con respecto a la industria de la cultura.

Observamos que los "extremos" se muestra con suficiente evidencia en la postmodernidad como si hubiera necesidad de finalizar algo y luego empezar algo nuevo, como si el pasado podría ser extinguido.

Con este fin, trazamos una paralela de moderno y postmoderno principalmente a través de Lyotard y Compagnon, y demostramos que los cortes entre una vez y otros no son tan simples como algunos teóricos proponen.

Desde el punto de vista de Compagnon y Terry Eagleton, el canon ya no está presente en la literatura de los años sesenta. En el mismo período, también existe la llegada de la industria cultural, y en ese momento la canción viene con un formato específico, lo que convierte la escena musical, después de todo, los artistas se convierten en canciones pensando en el modelo que se podría ahorrar y no habría interés el mercado industrial. En la posmodernidad, el supuesto fin de la canción parece ser el resultado de un desglose de estas formas como lo eran antes. Esta "falsa creación" de nuevos formatos de música se hace a mano por archivo noción Derrida, desde el concepto de idea Tinhorão auténtico, intertextualidad Kristeva y de Benjamín de la atrofia del aura.

Nos damos cuenta de que el campo de la música, las artes y la literatura están interconectados en diferentes períodos, a través de eventos que causan la aparición de nuevos conceptos, por lo que establecer un paralelismo entre la intertextualidad, como Julia Kristeva, y la polifonía,

así como entre "la escultura expandida "Rosalind Krauss, y" canción ampliado "por Wisnik. El concepto de "escultura expandida", nos demuestra un paralelismo con el concepto de la no pertenencia a la vista de Florencia Garramuño.

Palabras clave: Canción. Síntoma. Fin.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....11
2 O FIM DA CANÇÃO ENQUANTO SINTOMA.....15
3. A FORMA CANÇÃO.....22
3.1 CANÇÃO E ESCULTURA EXPANDIDA 41
4 UM CENÁRIO EM MOVIMENTO.....53
5 OS REFLEXOS DA INDÚSTRIA CULTURAL NO CAMPO DA MÚSICA.....65
6 OS FINS DA PÓS-MODERNIDADE.....72
7 CONCLUSÃO.....77
REFERÊNCIAS 80
ANEXOS 85
ANEXO A – ENTREVISTA COM CHICO BUARQUE 86
ANEXO B – ENTREVISTA COM O CRÍTICO JOSÉ RAMOS TINHORÃO 92

1 INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como proposta perceber o que ocasionou o pensamento do "fim da canção". Esse pensamento da existência de alguns fins (fim do poema, fim da poesia, fim da música...), demonstra ser mais um sintoma[1] de algumas modificações que têm ocorrido na sociedade, que passa por alguns questionamentos na pós-modernidade. Para tanto, investigo de que forma esses acontecimentos sociais interferem no campo da música popular brasileira, a tal ponto que há uma necessidade, por parte de alguns estudiosos e críticos da música, em saber o que pode e não pode ser considerado canção.

Primeiro, no capítulo "A Forma Canção", defino o que se configura enquanto tal, através de diferentes pontos de vista; assim como questiono a presença ou não de um cânone na canção, e traço uma relação entre a música e a literatura. Também observamos que há uma necessidade de se criar um novo termo que possa incluir outras formas de canção, assim como outro termo que contemple esculturas em outros formatos, no caso do campo das artes.

Para isso, investigo o quanto é possível perceber uma relação entre a canção e a escultura e se esses novos termos surgem no mesmo instante. Nesse capítulo, chamado "Canção e Escultura Expandida", considero dois termos específicos. Um de Rosalind Krauss, "escultura expandida" e o outro de Wisnik, "canção expandida", a fim de demonstrar o quanto esses dois campos se mostram enquanto consequência de necessidades decorrentes da pós-modernidade.

Entendemos que a música se mostra em um movimento constante desde sempre, assim, no capítulo de título "Um Cenário em Movimento", investigo quando houve essas alterações quanto ao formato da canção e se é possível que tal formato possa ser autêntico, através de estudiosos tanto da música como da literatura, traçando um paralelo entre os formatos de canção existentes e o conceito de "intertextualidade", de Julia Kristeva. O conceito de autêntico e/ou puro também será debatido nesse capítulo a partir de José Ramos Tinhorão.

Na intenção de perceber o quanto a sociedade pode ou não ser manipulada, em "Os Reflexos da Indústria Cultural no Campo da Música", investigo o quanto o surgimento da indústria fonográfica alterou a história da música. Esse capítulo também mostra quando e de que forma a música se consolidou e o quanto são perceptíveis misturas de gêneros ao longo do tempo. Em "O Fim da Canção" defino sintoma a partir de Freud e Didi-Huberman, a fim

[1] O conceito de sintoma será tratado no capítulo 5 deste trabalho: "O fim da canção enquanto sintoma".

de investigar o quanto esse suposto "fim da canção" é um sintoma da pós-modernidade. Com essa constatação, o último capítulo, "Os Fins da Pós-Modernidade", investiga o quanto essa falsa ruptura entre moderno e pós-moderno mostra-se em evidência e se, de fato, é possível e/ou necessário, que haja o fim do passado para que o presente possa existir.

O trabalho gira em torno do debate sobre o "fim da canção" que aparece em 2001, no decorrer de uma discussão do historiador e crítico João Ramos Tinhorão com o músico, compositor e intelectual José Miguel Wisnik. Após três anos, o músico, compositor e escritor Chico Buarque afirma em entrevista no jornal *Folha de São Paulo* (2004), que a canção mudou em relação a sua forma: "A canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado".

Em entrevista ao jornalista Daniel Silveira, na *Revista Cult* (2011), Tinhorão comenta o debate e afirma que a canção, da qual já se havia decretado o fim, surgiu desde o primeiro momento, como "crônica de uma morte anunciada" (http://revistacult.uol.com.br). Para o crítico, quando se pensa em canção, é impossível não nos remetermos a um acompanhamento instrumental, assim como a alguém cantando versos que normalmente são de caráter sentimental. Essas duas características, para ele, definem a canção.

Em entrevista para o DVD *O Fim da canção*, 2012, Luiz Tatit, cantor, compositor e professor titular do departamento de linguística da USP, argumenta: O que está acabando não é a canção, são as maneiras de veiculá-la que estão mudando, como o rádio que, atualmente, deixou de ter a importância que já tivera antes. A chegada de novas tecnologias possibilita à maioria dos músicos fazer discos, de forma que a canção cresce de maneira assustadora e não há qualquer chance de que esse crescimento seja interrompido. De fato, tornou-se concebível e praticável criar músicas, gravá-las, assim como alterar o seu formato rapidamente e inúmeras vezes, devido à quantidade de alternativas tecnológicas que não somente permitem uma exploração cada vez maior dos instrumentos, da própria voz, bem como uma divulgação instantânea.

Tatit garante que o motivo da descentralização está no surgimento de inúmeros meios de transmissão. Antes, quando o telespectador ligava a televisão, podíamos assistir aos festivais de música promovidos por duas principais emissoras, ainda que divididos entre a turma da Elis Regina, do Simonal e outros. Bastava ligar essas emissoras de televisão para encontrar todo o panorama da música brasileira. Mesmo quem não gostava tanto, acabava se envolvendo com o nascer de novos movimentos que atingiam a todos, como por exemplo, o Tropicalismo. Essa concentração como já disse, não tem como acontecer novamente porque os meios de comunicação e a possibilidade de escolha são inúmeros. (TATIT, 2012)

De maneira intrigante, afirma:

> Todo mundo sabia o que acontecia, mesmo que não gostasse porque naquele momento faltavam opções de entretenimento musical na televisão e como estavam diversos músicos na mesma emissora era impossível que um grupo não conhecesse o outro, ainda que fosse superficialmente. Atualmente, os meios de veiculação são inúmeros e o receptor pode escolher não ser tão passivo, pois não precisa receber somente o que a mídia deseja entregar-lhe; é possível buscar aquilo que deseja através da internet, meio que possibilita a qualquer artista demonstrar e divulgar o seu trabalho. (TATIT, 2012).

Todas essas mudanças em relação ao acesso no campo musical, e essa nova configuração de transmissão de informações e conhecimentos, em que todos podem publicar ou divulgar as suas produções, traz, sem dúvida, um dos – senão o principal – traços das mudanças que vêm ocorrendo nesse campo. Tatit deixa claro que "o que está difícil é localizar a canção porque ela está sendo distribuída de forma muito heterogênea" (TATIT, 2012). Para Tatit, Chico Buarque, ao falar que a canção havia chegado ao fim, se referia aquela canção produzida em outro momento. Desse modo, era como se ele dissesse que a canção, tal qual sua definição, havia acabado para ele. No entanto, Tatit defende que a canção tem um núcleo muito claro, isto é, o encontro da melodia com a letra e a harmonia, e é justamente por essa característica que a canção não tem como acabar, porque se esta acabar, não será possível cantar.

Essa distribuição, entretanto, não significa que todos escutem o mesmo gênero musical, até porque na sociedade contemporânea, há diversas tribos que só ouvem um determinado estilo de música. O sociólogo francês Michel Maffesoli, autor da expressão "tribo urbana", discorre sobre o assunto e defende que as tribos urbanas se constituem em pequenos grupos cujo objetivo é estabelecer um círculo de amigos a partir de interesses comuns, bem como pensamentos, hábitos, vestuários, etc. (MAFFESOLI, 1998, p. 194). Em seu livro "*O tempo das tribos*" (1998), evidencia que "a constituição dos microgrupos, das tribos que pontuam a espacialidade se faz a partir do sentimento de pertença, em função de uma ética específica e no quadro de uma rede de comunicação" (MAFFESOLI, 1998, p. 194). Para o estudioso, as pessoas buscam abrigo e segurança, razão pela qual "em todos os domínios, intelectual, cultural, comercial, político, observamos a existência desses enraizamentos que permitem a um corpo social existir enquanto tal" (MAFFESOLI, 1998, p. 194).

Na pós-modernidade, o desejo de receber novidade não se restringe ao campo da música, mas também o da arquitetura e da arte, aspecto que estaremos vendo com maior enfoque no capítulo 2.1 – Canção e escultura expandida. Esse capítulo demonstra, a partir do olhar de Jameson, a necessidade da sociedade em realizar novas experimentações, que acabam por ser desenvolvidas pela Indústria Cultural, principalmente na arquitetura. No mesmo capítulo, Antoine Compagnon trata da questão da falta de memória da sociedade, ao desconsiderar um passado, bem como aponta a necessidade da sociedade em ser possuidora de um poder, ao invés do saber.

A partir dessas transformações e enfoques a respeito da forma "canção", que chamam a atenção de diversos intelectuais como José Ramos Tinhorão, Zé Miguel Wisnik, Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, analiso como esse fenômeno aparece no cenário social e cultural, através de uma contextualização da música no palco brasileiro. Demonstro, principalmente, que "o fim da canção" é um sintoma, entre tantos outros fins, como, por exemplo, o "fim da história", "fim da poesia", "fim do mundo", "fim da filosofia", "fim do poema", fim das transformações no cenário da música popular e, de maneira mais ampla, em todo o campo social.

Inicialmente trabalho com as definições do objeto canção sob um ponto de vista mais teórico. No decorrer da pesquisa, destaco alguns conceitos de intelectuais que permearão esse estudo, especialmente os de José Ramos Tinhorão, Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Arthur Nestrovski, que analisam o fenômeno do "fim da canção", e examino como se deram as transformações na música brasileira. Outro estudioso abordado com maior ênfase será Chico Saraiva, músico que, em sua dissertação intitulada "Violão canção: diálogos entre violão solo e a canção popular no Brasil" (2013), realiza um estudo preciso e traz entrevistas (inclusive com Wisnik) tratando do tema aqui proposto.

2 O FIM DA CANÇÃO ENQUANTO SINTOMA

O fim da canção aparece na modernidade e demonstra ser um sintoma das transformações ocorridas no campo da música popular brasileira, e, de maneira mais geral, no campo social. A palavra sintoma, entretanto, não é tão simples assim, tanto que teve importância nos estudos de Freud com a Psicanálise. O sintoma, na psicanálise e de acordo com FREUD, pode ser definido como:

1 – Um procedimento para a investigação de processos mentais que, de outra forma, são praticamente inacessíveis por serem recalcados;

2 – Um método baseado nesta investigação para o tratamento de distúrbios neuróticos;

3 – Uma série de concepções psicológicas adquiridas por esse meio e que somam umas às outras para formarem progressivamente uma nova disciplina científica[2].

Segundo Freud:

> O sintoma é a substituição do que foi recalcado; o recalque designa o mecanismo através do qual o indivíduo tenta eliminar do seu consciente representações que considera inaceitável. É um processo ativo no qual o indivíduo tenta manter ao nível do inconsciente emoção, desejos, lembranças ou afetos passíveis de entrarem em conflito com a visão que o sujeito tem de si mesmo ou na sua relação com o mundo. (FREUD, 1996, p. 179).

Ou seja, àquilo que foi recalcado pelo Eu, ao retornar, dá-se o nome de sintoma. Conforme o Dicionário Técnico de Psicologia, o Eu é definido como:

> Complexo de representações que constitui, para mim, o centro do meu campo consciente e que me parece da máxima continuidade e identidade a respeito de si mesmo. O Eu tanto é um conteúdo como uma condição da consciência. Portanto um elemento psicológico só é consciente na medida em que estiver referido ao complexo do Eu. A relação entre o sintoma e aquilo que o provocou é desconhecida pelo sujeito. (CABRAL; NICK, 2001, p. 110)

Na psicanálise há para o sintoma um sentido inconsciente. De acordo com Sigmund Freud, "um sintoma é um sinal e um substituto de uma satisfação instintual que permaneceu em estado imóvel; é consequência do processo de repressão" (1969, Volume XX, p.112). Os sintomas, para Freud, "são substitutivos – transcrições por assim dizer – de diversos processos psíquicos, desejos e vontades, emocionalmente carregados de energia

[2] In Vocabulário da Psicanálise, Laplanche de Pontalis, Editora Martins Fontes: São Paulo, 1992.

libidinosa que, por obra de um processo psíquico especial (repressão), foram impedidos de obter descarga em atividade psíquica admissível para a consciência. Estes processos psíquicos, portanto, mantidos em estado de inconsciência, lutam por obter uma expressão que seja apropriada a sua importância emocional a fim de obter descarga" (1969, Volume VII, p.166).

Freud constrói a teoria do inconsciente, teoria que irá ampliar a percepção do universo subjetivo do homem. Esse novo olhar se contrapõe à ideia do sujeito cartesiano. Peter Gay, citando Freud, afirma:

> A repressão exige um dispêndio contínuo de energia. O que foi reprimido não foi eliminado. O velho provérbio está errado: o que está longe dos olhos não está longe da mente. O material reprimido foi apenas guardado no sótão inacessível do inconsciente onde ele continua a vicejar, pressionando para obter satisfação. Por isso as vitórias da repressão são no máximo temporárias e sempre duvidosas. O que foi reprimido acaba retornando como formação substitutiva ou um sintoma neurótico. (FREUD apud GAY, 1989, p. 337).

Em suas palavras, Gay afirma: "(...) a propriedade de ser consciente não é a única lanterna nas trevas da psicologia das profundezas". Além disso, o inconsciente é dinâmico. Não admira que analistas tenham se deparado com ele, pela primeira vez, através do estudo da repressão. O reprimido é, para nós, o protótipo do inconsciente. (GAY, 1989, p. 377). Sobre a consciência e o superego, Gay deixa claro que a consciência e o superego não são absolutamente a mesma coisa e, nas palavras de Freud, conclui:

> O sentimento normal e consciente de culpa (a consciência) não apresenta dificuldades à interpretação, ele é essencialmente a expressão de uma condenação do ego pelo seu juízo crítico. Mas o superego é uma função mental mais intricada. Seja consciente ou inconsciente, de um lado ele abriga os valores éticos do indivíduo, e de outro observa, julga, aprova ou castiga a conduta (...). O homem moral é não só muito mais imoral do que acredita, como também mais moral do que sabe (FREUD apud GAY, 1989, p. 380).

O que ocorre é que antes se acreditava que não existia um inconsciente. No sujeito cartesiano[3] é tudo muito lógico. Freud afirma que nem sempre o indivíduo faz aquilo que deseja, justamente por conta do inconsciente.

Para Freud, há três passagens em que a humanidade sofre um abalo narcísico. O primeiro é quando o homem pensava que a terra era o centro do universo e Galileu afirma não

[3] O cartesianismo, doutrina de René Descartes, filósofo e matemático francês (1596-1660), e de seus seguidores, era caracterizado pelo racionalismo, pela consideração do problema do método como garantia da obtenção da verdade, e pelo dualismo metafísico. Por meio desta nova concepção do sujeito, inaugura-se, pode-se dizer, a história ocidental moderna.

ser. Em segundo lugar, o homem, a partir de Darwin, descobre não ser filho de Deus, momento comprovado pela ciência através da evolução das espécies. Por último, por meio de Freud, é a constatação de que há um inconsciente. Até então, pensava-se que tudo que o homem fazia estava ligado a uma noção do sujeito da consciência da tradição filosófica.

Se, na Idade Média, os fenômenos psíquicos eram aceitos como fenômenos sobrenaturais, no final do século XIX, essa explicação já não se sustentava e cabia à ciência – autoridade respeitada do saber – encontrar a resposta adequada para explicar esses fenômenos que passaram a ser tratados como adoecer.

De acordo com a psicanálise, o aparelho psíquico busca um princípio constante de energia, mas os estímulos excitam e o quantum energético sofre um aumento de tensão, que precisa ser descarregado. Para isso, a psique poderá fazê-lo de forma direta, tomando contato com a realidade e procurando desta forma resolver o conflito. Caso isto não se torne possível, a tensão será descarregada em alguma fantasia (ou sonho, ou atos falhos, ou sintoma...) que possa proteger a psique. Os mecanismos de defesa são as formas que a psique tem para se proteger. James Fadiman e Robert Frager (1986) afirmam:

> As defesas evitam a realidade (repressão), excluem a realidade (negação), redefinem a realidade (racionalização) ou invertem-na (formação reativa). Elas colocam sentimentos internos no mundo externo (projeção), dividem a realidade (isolamento) ou dela escapam (regressão). Em todos os casos, a energia libidinal é necessária para manter a defesa, limitando efetivamente a flexibilidade e a força do Ego.

Os sintomas são produções inconscientes resultantes deste conflito de forças intrapsíquicas.

Didi-Huberman, filósofo, historiador e crítico de arte, opera com o conceito de sintoma, para trabalhar com as imagens. Considera que o paradoxo visual é a aparição:

> Um sintoma sobrevive, interrompe o curso normal de uma coisa segundo uma lei – tão soberana como subterrânea que resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal das representações. Um sintoma jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente. (DIDI HUBERMAN, 2000, p. 64).

Em outras palavras, “O sintoma é a própria abertura da imagem em sua relação com a história, é fragmentação, crise, interrupção do tempo linear, revelando uma multiplicidade de tempos, um nó temporal que convoca um passado e um futuro”. (LEAL, ISABELA, 2011).

Didi-Huberman afirma que a imagem é fundamental na construção da história, na medida em que antes dela éramos um "elemento frágil" e após há um "elemento do futuro", um "elemento de duração" (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.32). A história não é, entretanto, ciência do passado, uma vez que não há um "passado exato". Didi-Huberman, citando Marc Block, considera que existe uma separação paradoxal que insiste em extrair do tempo passado a mesma pureza que teríamos nos âmbitos astronômicos, geológicos, geográficos.

Com esses conceitos, o autor ressalta que a história considera um passado humano e, dessa forma, todo passado está ligado a uma antropologia do tempo, toda história será a história dos homens. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 59).

> (...) estamos "precisamente ali onde se detém o domínio do verificável... estamos ante um tempo que não é exatamente o passado, tem um nome: a memória. É ela que decanta o passado de sua exatitude. É ela a que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, consagrando a uma impureza essencial. A memória é psíquica em seus processos, anacrônica em seus afetos de montagem, de reconstrução ou de decantação do tempo..."

Com base nesses conceitos, não é possível aceitar a dimensão memorativa da história sem aceitar, simultaneamente, sua fixação no inconsciente e sua dimensão anacrônica. Para Didi-Huberman há um anacronismo na história e afirma:

> (...) Só há uma história dos sintomas...palavra difícil de delimitar: não designa uma coisa separada, nem inclusive um processo redutível a um dos vectores, ou a um número preciso de componentes. É uma complexidade de segundo grau. Não é o mesmo que um conceito semiológico ou clínico, inclusive quando compromete uma determinada compreensão da emergência (fenomênica) do sentido, e inclusive se compromete a uma determinada compreensão da pregnância (estrutural) da disfuncionalidade. Esta noção denota pelo menos um duplo paradoxo, visual e temporal, cujo interesse resulta compreensível para o nosso campo de interrogação sobre as imagens e o tempo.
>
> O paradoxo visual é o da aparição: um sintoma aparece, um sintoma sobrevive, interrompe o curso normal das coisas segundo uma lei – tão soberana como subterrânea - resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa que o curso normal da representação. (DIDI-HUBERMAN, 2005, P. 64).

O sintoma-tempo interrompe o curso da história cronológica, mas, ao mesmo tempo a sustenta se pensarmos em um "inconsciente da história", termo utilizado pelo próprio Didi-Huberman.

Os anacronismos de Freud não funcionam sem certa repetição das psiques que implicam em uma determinada teoria da memória, há uma relação bastante complexa entre a história, a filosofia e a psicanálise. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 67). Para o estudioso, as coisas aparecem de uma forma mais distorcida no campo psíquico, o que é de se esperar, na

medida em que a psique é uma fonte constante de anacronismo. A história e a psicologia se interligam a partir do momento que "A psicologia de nossos psicólogos contemporâneos tem o curso possível no passado, à psicologia de nossos ancestrais tem aplicação global possível nos homens de hoje... Mas o objeto psíquico não pode, sem cair na inconsequência, ser excluído do campo da história." (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 68).

Com esses conceitos, afirma que não é possível produzirmos uma noção coerente de uma imagem (ou, nesse caso, da música), sem que haja um pensamento psíquico, o que implica tanto o sintoma como o inconsciente. Da mesma forma, não é possível produzirmos uma noção coerente de imagem sem uma noção de tempo, o que implica a diferença e a repetição. O sintoma e o anacronismo expressam uma crítica da história no sentido dessa ser completamente submissa (segundo o próprio autor) ao tempo cronológico.

Para Agamben, "pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo." (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Os falsos "fins" demonstram ser um sintoma da pós-modernidade, deixando claro que esta sofre grandes transformações em diferentes campos, entre eles na música e na arquitetura, discutidas com maior ênfase nesse trabalho.

Se tratando do "fim da canção", seria um sintoma de que a sociedade parece estar vivendo uma hibridização das formas musicais existentes até o momento, assim como a de outros campos, como o da arquitetura, de tal forma que há uma necessidade de se finalizar algo para se começar um novo formato. Seguindo a linha de pensamento de Maria Cristina Ocariz, mestre em Psicologia clínica, poderíamos dizer que os críticos parecem não ter aceitado as misturas de gêneros musicais, e, não aceitando o que considera inaceitável, ou seja, transformando em recalque, que em seguida, sintoma, como é o caso da Bossa Nova. Entretanto, como o processo não se conclui, a sociedade permanece "fraca" ou adormecida. Em seguida, se renova no campo da música, porém com uma cicatriz o que impossibilita uma satisfação completa, precisando de um segundo caminho para que haja satisfação direta. Ao tentar obter uma satisfação, essa aparece sem a aprovação do Eu, sem nem ao menos o Eu entendê-la. Embora o retorno do recalcado englobe todos os sintomas de formação do sintoma, a desfiguração do indivíduo em relação ao original é muito relevante.

> A partir de uma determinada situação de vida, eleva-se uma demanda pulsional que pede satisfação. O Eu não aceita esta satisfação, ora porque fica paralisado frente à magnitude da exigência pulsional, ora porque vislumbra nela um perigo. Isso leva a uma evitação da situação de perigo; o Eu se defende do perigo mediante o processo de recalque. O movimento pulsional é inibido de alguma forma, e a situação é esquecida, junto com suas percepções e representações. Mas o processo não se concluiu, ou a pulsão perde sua intensidade ou fica adormecida, se é acordada em outra ocasião, refaz suas forças. Renova então sua demanda, mas como *cicatriz do recalque*, mantém fechado o caminho para a satisfação direta, facilita-se em alguma parte, por um lugar débil, outro caminho para conseguir uma satisfação substitutiva, que aparece como um sintoma sem a aprovação do Eu, e sem que o Eu entenda do que se trata. Todos os sintomas de formação do sintoma podem ser entendidos como retorno do recalcado, mas a desfiguração que o retornante experimentou em relação ao original é muito grande. (OCARIZ, 2003, p.52).

Para Álvaro Cabral e Eva Nick (2001, p. 296), a formação de sintoma "é um processo de criação de um complexo fenômeno mental ou comportamental que representa um compromisso entre um impulso, sentimento ou ideia inconsciente, que procura expressão, e as defesas do ego que se lhe opõem e procuram eliminá-lo".

Enfim, podemos dizer que o sintoma exprime uma mensagem cujo sentido emana do inconsciente. Sua função é dar sentido ao afeto que não pode ser lembrado. "O sintoma implica numa dimensão subjetiva, um paciente que fala ao médico, que relata o que sofre, qual é o seu padecimento. Esta dimensão subjetiva é problemática porque surgem o equívoco, o engano, a simulação e a mentira. A psicanálise lida com todas estas variáveis" (OCARIZ, 2003, p. 15).

Há uma escuta analítica que é a escuta do simbólico, ou melhor, do imaginário ser simbólico, é a realidade psíquica que está sendo tratada e não a realidade externa. Os sintomas contam uma história que não pode ser contada, que não pode ser vivida devido a uma interdição, o que não significa que deixem de existir.

É nesse sentido que o "fim da canção" surge, na medida em que a canção vai mudando em sua forma e a "solução" para alguns estudiosos, que parecem querer traçar uma ruptura entre a modernidade e a pós-modernidade, é colocar o fim das formas. Entretanto, como podemos observar, através da Psicanálise, o surgimento de um sintoma traz consigo memórias inconscientes que respingam na nova configuração.

Para Bruno Latour, essa ruptura entre a modernidade e a pós-modernidade, não é possível, não há como ocorrer cortes epistemológicos quanto ao tempo. "Uma vez que

desejamos abrigar tanto os quase objetos quanto sua Constituição, somos obrigados a levar em conta o quadro temporal dos modernos. Já que nos recusamos a existir “depois” do pós-moderno, não podemos voltar a este mundo não moderno- que jamais deixamos sem uma modificação na própria passagem do tempo.” (LATOUR, 2000, p. 67)

Bem, se há uma ruptura entre o moderno e o pós-moderno (e nesse caso teríamos um fim), não seria possível voltarmos ao primeiro. Entretanto, o tempo possui uma longitude e uma latitude. “Se de um lado temos o tempo cronológico, que situa os acontecimentos através de um calendário, de outro temos a historicidade, situando os mesmos acontecimentos, porém, quanto à sua intensidade”.

A ideia de um tempo que passa, vem da Constituição moderna. Segundo Latour (2000), a antropologia demonstra que é possível interpretar a passagem do tempo de várias formas: “como ciclo ou como decadência, como queda ou como instabilidade, como retorno ou como presença continuada.” (LATOUR, 2000, p. 67). Os modernos compreendem que o tempo passado é abolido pelo presente e, dessa forma, há uma sensação de que tudo que já passou, foi eliminado, há uma sensação de que, de fato, houve um progresso, uma capitalização. Partindo de Nietzsche, afirma que os modernos têm a doença da história, querendo datar e guardar tudo, como se isso fosse romper o seu passado. Latour deixa claro que não estamos tão distantes do nosso passado, afinal “a passagem moderna não tem muito efeito sobre a passagem do tempo” (LATOUR, 2000, p. 69). Ainda que seja incompreensível para os modernos, o passado permanece ou, no mínimo, retorna. Essa incompreensão faz como que tratem como “retorno do recalcado, como se precisássemos de um cuidado para não voltarmos a um tempo arcaico” (LATOUR, 2000, P.69). Este recalque como já vimos a partir de Freud, seria aquilo que o indivíduo tenta eliminar do seu consciente, por achar que determinada coisa é inaceitável, entretanto, permanecerá em seu inconsciente.

Como podemos observar no que se refere à canção, quando, no pós-modernismo, cria-se outro adjetivo para tal – canção expandida – em que a intertextualidade se mostra presente, temos uma contemporaneidade anacrônica.

3 A FORMA CANÇÃO

O termo “canção” vem sendo discutido sob o ponto de vista de diferentes estudiosos, entre eles Wisnik (1999), Tinhorão (1974), Chico Saraiva (2013), Leandro Maia (2012), Guinga (2013) e outros. Esse capítulo visa esclarecer o que se configura como tal.

A canção, assim como os outros gêneros musicais, possui uma forma própria. Para entender qual é essa forma, creio que seja essencial primeiro tratarmos do significado do termo ‘forma’ em música, de acordo com o dicionário Grove de Música (1994).

> Estrutura, formato ou princípio organizador da música. Tem a ver com a organização dos elementos em uma peça musical, para torná-la coerente ao ouvinte, que pode ser capaz de reconhecer, por exemplo, um tema ouvido antes na mesma peça, ou uma mudança de tonalidade que estabelece laços entre duas partes de uma composição. Temas e tonalidades são apenas dois dos muitos elementos que os compositores utilizam para ajudar a articular a estrutura de uma peça, a fim de dar-lhe clareza e unidade. Existem numerosos meios, inconscientes ou conscientes, através dos quais os compositores conseguem, ou tentam conseguir isso, dependendo do estilo em que estejam escrevendo. (Dicionário Grove de Música, 1994, p.63).

No Dicionário de Música Zahar (1985), ‘forma’ aparece como:

> O elemento de organização em uma peça de música. Schoenberg, em *Fundamentos da composição musical*, escreveu: “Forma significa que uma peça está organizada: isto é, que consiste em elementos funcionando como os de um organismo vivo”. Mais especificamente, Riemann explicou que a coerência, lógica e unidade na diversidade, necessárias para que uma obra se torne formalmente compreensível, emanam de fatores como “o acorde consonante, [...] a definição de um tom, a retenção de uma cadência ou ritmo, [...] a repetição de motivos rítmicos e melódicos e a formação e repetição de temas imaginativos e fecundos; contraste e conflito aparecem nas mudanças de harmonia, dissonâncias, modulação, alteração de ritmo e motivos, e na justaposição de temas de caráter oposto”.
> Essa definição ajusta-se à grande maioria das obras compostas entre o século XVI e começos do século XX; mas essas propriedades de integridade, unidade, lógica e coerência foram postuladas pela primeira vez por Aristóteles na *Poética* Esses princípios simétricos são inaceitáveis para alguns compositores mais recentes. Escrevendo a respeito da forma aberta de Stockhausen, Roger Smalley expressou um ponto de vista contemporâneo: ‘O compositor deixou de estar na posição de quem começa com um ponto fixo no tempo e avança a partir daí; em vez disso, ele movimenta-se em todas as direções, dentro de um mundo materialmente circunscrito...” (Dicionário de Música Zahar, 1985, p.131).

Tendo claro que a forma determina a organização de uma música, podemos agora definir o que se configura como canção, de acordo com dois dicionários musicais e também sob o ponto de vista de alguns estudiosos.

No Dicionário de Música Zahar (1985), temos o seguinte significado de canção:

> Peça curta para voz solista, com ou sem acompanhamento, em estilo simples. As canções são comuns a todas as culturas através dos tempos. Fragmentos de antigas

> canções gregas sobreviveram até nossos dias, mas os primórdios da atual tradição ocidental podem ser localizados nas cantigas em acompanhamento do século XII. Nelas se incluem a música dos trovadores e menestréis e a tradição das laudas*[4]. No século XIV, as cantigas com acompanhamento instrumental eram significativas na França e Itália. Evoluíram para a *chanson* renascentista de Dufay, Bichois e outros. A canção para várias vozes surgiu durante a segunda metade do século XV. Compositores desse período incluem Obrecht e Josquin, e, no século XVI, Sermisy e Jannequin. No começo do século XVII, a canção com acompanhamento de alaúde floresceu na Inglaterra, nas obras de Dowland e seus contemporâneos. Na França dessa época, o *air de cour* (cantiga palaciana com acompanhamento de alaúde ou cravo) fez sua aparição. O advento da monodia, no primeiro quartel do século XVII, transformou o caráter da canção, dando-lhe estilo declamativo mais livre (ver também ária, recitativo).
> Esses desenvolvimentos foram rapidamente absorvidos nos novos gêneros de cantata, ópera e oratório. A canção alemã do século XVIII evoluiu para o *lied** do século XIX. A canção francesa foi restabelecida em fins do século XIX, através das obras de Duparc e Fauré. O ciclo*[5] de canções foi uma forma especialmente favorecida, como em *La Bonne Chanson* de Fauré. Uma sólida tradição de canções românticas e nacionalistas na Rússia, no século XIX, emanou das obras de Glinka, Tchaikovsky e do Grupo dos Cinco*[6]. O Impressionismo* projeta-se nas canções de Debussy. No Brasil, a mais rica tradição de canções é a que se liga à evolução da modinha. (Dicionário de Música Zahar, 1985, p.63).

Em definição mais recente, o Dicionário Grove de Música (1994) define a canção como:

> Peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular. Em alguns usos modernos, o termo implica música secular para uma voz.
> Na Grécia e em Roma existia um grande repertório de canções, mas poucas chegaram até nós, na maior parte gregas do período helenístico. Quaisquer relações entre as canções cristãs e as gregas antigas são provavelmente muito tênues. As canções judaicas antigas são baseadas em texto salmódico, e pode haver relações entre a prática judaica e a prática cristã no canto dos salmos. Alguns cânticos medievais podem ter sido influenciados pela canção popular, mas os indícios fornecidos pelas melodias remanescentes são inúteis para reconstruí-los.
> As primeiras melodias de canções com notação, desde a Antiguidade, chegaram até nós no século IX. O canto gregoriano não tenta "expressar" o texto (um conceito bem posterior), e o estilo de se musicar as palavras, uma ou várias notas para cada sílaba, era determinado em grande parte por considerações litúrgicas. As partituras mais merismáticas ocorrem nos cânticos que se seguem à leitura de escritos canônicos, e que mostram um caráter meditativo. Algumas canções latinas não litúrgicas, dos séculos X e XI, chegaram até nós em MSS, e um repertório maior está associado aos goliardos (estudante e clérigos itinerantes) do século XII. "O repertório contemporâneo de contuctus consiste de canções estróficas, geralmente com textos latinos". (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 160).

---

[4] As laudas se referem a um gênero da música sacra italiana que foi popular na Roma renascentista no século XVIII.

[5] A palavra ciclo relaciona-se ao fato de terem havido uma série de fenômenos, em ordem específica, na música.

[6] O grupo dos cinco era um grupo de compositores russos nacionalistas que, em 1867, que tinham como finalidade produzir a música estritamente russa.

É possível observar que, em ambas as definições, a primeira característica destacada é sua duração: a canção é curta. Em seguida, o fato de ser feita para uma ou mais vozes e de poder ser interpretada com ou sem acompanhamento. Dessa maneira, nota-se que o termo pode englobar inúmeras e diversas canções em diferentes formatos, que vão da bossa nova ao RAP. Vale destacar que pensar no RAP enquanto canção é ir contra o musicólogo Tinhorão, para quem o RAP não seria canção já que demonstra uma ênfase na palavra ritmada, achatando completamente a ideia de melodia e harmonia e colocando em linha reta a canção, de maneira a criar uma pulsação na palavra.

Na primeira definição, fica claro que a canção se torna mais livre a partir do momento em que é transformada, no século XVII, por meio do aparecimento da monodia, ou seja, o canto de uma voz sem acompanhamento. Segue o trecho: "... O advento da monodia, no primeiro quartel do século XVII, modificou o caráter da canção, dando-lhe estilo declamatório mais livre..." (Dicionário de Música Zahar, 1985). A forma, também importante para compreendermos que é ela que muda ao longo das décadas e em cada gênero musical, aparece enquanto "estrutura, formato ou princípio organizador da música" (Dicionário Grove de música, 1994).

Vale observar que as definições de canção, tanto do Dicionário de Música Zahar (1985) quanto do dicionário Grove de Música (1994), apresentam, ainda, o significado de ária, e possibilitam uma comparação entre as mudanças de uma década para outra. No Dicionário Zahar (1985, p. 20), a ária possui dois significados. Um deles, mais sucinto, diz que se trata de uma "peça instrumental caracterizada pelo estilo melodioso da ária vocal; por exemplo, a abertura das *Variações Goldberg*, de Bach". O segundo define a ária como:

> Composição para voz ou vozes solistas e acompanhamento musical. É um componente característico da ópera e, em menor grau, do oratório e da cantata, assumindo muitas formas diversas. No século XVI, o termo era aplicado à composição de um poema em determinada forma métrica, por exemplo, aria diottava rima. No final do século, às canções estróficas compostas no novo estilo monódico dava-se o nome de árias, por exemplo, em *Le Nuove Musiche* (1602), de Caccini, em oposição à uniformidade rítmica do madrigal solo. A Itália seiscentista cultivou belas melodias com acompanhamento, em contraste com os estilos monódico e contrapontístico. A ária também se tornou não estrófica; por exemplo, uma ária típica de Luigi Rossi possui melodia aprazível em um baixo quase ritmicamente regular, harmonia bastante consonântica e frases simétricas. A forma poética é cada vez menos respeitada. À medida que o período barroco se desenrolava, a expansão da ária, mais por modulação que por variação, resultou na ária de capo. Esta se caracteriza pela repetição literal da seção de abertura, após uma seção central contrastante, formando assim um esquema ABA. Tais árias foram as mais importantes e mais comumente usadas após 1650; desempenharam papel central na ópera por cerca de cem anos. A forma *capo* perdeu terreno em fins do século XVIII, quando Gluck, principalmente tentou, com inteiro êxito, eliminá-la da ópera, por causa de suas qualidades não dramáticas.

> A forma sonata aumentou a escala da ária e, na ópera clássica, sobretudo com Mozart, as árias foram incorporadas ao próprio drama. Pares de árias lentas e rápidas contrastadas, respectivamente denominadas cavatinas e *cabalettas*, eram importante característica estrutural da ópera italiana na primeira parte do século XIX. Com o desenrolar do tempo, coube a Verdi apagar cada vez mais as demarcações entre ária e o conjunto da obra, a fim de melhorar e intensificar o fluxo da ação dramática. Wagner, por sua própria conta, foi ainda mais longe, criando uma contínua unidade dramática em que as árias se tornam indistinguíveis. Na moderna ópera, a ária perdeu grande parte de sua finalidade dramática; em seu lugar, canções usualmente sem ligação alguma com o drama são introduzidas por vezes, a fim de propiciarem interlúdios líricos. (Dicionário de Música Zahar, 1985, p.20).

No Dicionário Grove de Música, a ária é definida com mais detalhes:

> Termo que designa uma canção independente, ou que é parte de uma obra maior. A palavra italiana pode ser entendida como "estilo" ou "maneira", e no século XVI ária designava composições simples sobre poesia ligeira (p. ex., 'ária napoletana'). As árias como melodias, ou esquemas para canções, foram impressas durante a maior parte do século XVI e boa parte do séc. XVI, em publicações tanto instrumentais quanto vocais.
> A ária desempenhou papel central nas primeiras óperas, na cantata e no oratório. A maioria das árias de óperas venezianas anteriores a 1660 e em compasso ternário ou em uma alternância de ternário e binário: muitas das primeiras árias têm quatro ou mais versos, embora após 1650 tenha se tornado habitual na ópera o uso de dois versos. A maioria das árias tem acompanhamento de contínuo, com ritornellos instrumentais entre versos: algumas, a partir dos anos 1640, têm seções instrumentais entre frases vocais, mas na minoria até boa parte do século XVIII.
> As árias do final do século XVII costumam usar a forma ABB' (a última linha ou grupo de linhas do texto ocorrendo duas vezes com música similar, a cadência tônica apenas na segunda vez) ou ABA (às vezes, ABA'), quando a primeira estrofe ou copla é repetida no final. Este se tornou o modelo de ária da capo, predominante por volta de 1680. No início do século XVIII o acompanhamento podia variar em textura e instrumentação: a ária com contínuo veio a se tornar cada vez mais rara após os anos 1720.
> Nesse período, a preferência era por árias mais longas. É por intermédio dos compositores que introduziram o estilo moderno do século XVIII (Vinci, Hasse, Pergolesi, etc.) que modificam-se as proporções da estrutura da *capo*. A seção central tornou-se mais curta e muitas vezes contrastante em andamento e métrica: a correspondente ampliação da primeira seção levou mais tarde à prática de substituir da *capo* por *dalsegn*, indicando um retorno não ao início, mas a um ponto posterior assinalado. Nos anos 1760 e 1770, seguiu-se um esquema formal cujo perfil assemelhava-se ao primeiro movimento da sinfonia ou sonata contemporânea, com uma primeira seção terminando na dominante, uma seção central como desenvolvimento ou contraste, e uma representação da primeira seção, como recapitulação tônica. Outros tipos importantes dessa época foram o rondeau. ABACA, e o chamado rondò que começava com uma seção lenta e terminava com um alegro (AB OU ABAB). Por volta de 1780 o rondò (protótipo da cantábile-cabaletta do início do século XIX) substituirá em grande parte o modelo francês de andamento único. As árias da ópera cômica eram mais variadas na forma. As óperas do século XIX mostram uma contínua redução no número de árias que, em contrapartida, tornaram-se mais longas. A ária da forma sonata cedeu lugar a formas de andamentos múltiplos, e houve uma mudança do antigo estilo bel canto para um estilo mais dramático, a partir dos anos 1830. O percurso de Verdi é um exemplo de tendência para construções livres e fluidas, porém indissociáveis de seu contexto. Também em Puccini a ária tende a se tronar parte da trama dramática: e nas óperas de maturidade de Wagner as extensas seções para uma maturidade de Wagner as extensas seções para uma única voz não podem, normalmente, tornar-se independente sem mutilação.

> A ópera italiana teve grande influência sobre a maioria dos outros gêneros líricos contemporâneos, incluindo a *grand ópera* francesa e a ópera eslava, em que a ária é aceita como uma forma natural de expressão. A influência de Wagner, no entanto, foi de tal monta que, ao irromper do século XX, as tradições mais antigas já haviam sido virtualmente descartadas. Stravinsky, em *The Rakes's Progress* (1951), reviveu a forma mas não o conteúdo da ária do século XVIII, as tendências mais recentes apontam para formas integradas de música dramatizada, das quais a ária costuma ser excluída.
> No início do século XVII, chegando mesmo às *Variações Goldberg*, de Bach, uma "ária" às vezes prestava-se a uma série de variações instrumentais, e peças chamadas "árias" (frequentemente em ritmo de bourrée) eram comuns na música de dança executada por conjuntos barrocos. (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 39).

Assim, é possível observarmos que a ária passou por várias transformações ao longo da história, de tal forma que: "... as tendências mais recentes apontam para formas integradas de música dramatizada, das quais a ária costuma ser excluída" (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994). O mesmo ocorre com a forma canção tal qual era antes, que vai se transformando ao longo das décadas. Em 1990, porém, essa sofre maiores transformações, ou, ainda, surge uma infinidade de novas possibilidades de se fazer canção, como veremos no decorrer dessa pesquisa. Com essas inúmeras possibilidades, surgem novas formas de canção. Por esse motivo, alguns estudiosos, como Wisnik e Nestrovski, passam a buscar outros termos, ou adjetivos, que as englobem.

Para Wisnik, o som é impalpável e invisível, características que permitem a atribuição das propriedades do espírito à música: "o som torna-se o elo comunicante do mundo material com o espiritual e invisível" (WISNIK apud HIKIJI, 2000). A música seria um "jogo entre som e ruído" e, por essa razão, em sua obra *O som e o sentido: outra história das músicas* (WISNIK, 1999), o autor propõe uma antropologia do ruído, em que ruído seria qualquer som emitido, "frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhe uma ordenação". Já a música, seria "um único som afinado, onde há ordenação do mundo, acorde que projeta o fundamento do universo social" (WISNIK, 1999, p.35). Ainda na mesma obra, diz que "o mundo é barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento para articular o barulho e o silêncio do mundo" (IDEM).

Nesse sentido, poderíamos dizer que qualquer ruído é música, pois rompe o silêncio, algo muito diferente no caso da canção, que tem uma forma definida, ainda que seja ampla. Nestrovski, talvez pela necessidade de falar de um estilo bem específico de música, procura outra denominação, e chega a de "canção expandida[7]". Entretanto, vale dizer que,

[7] O termo "canção expandida" se refere a músicas que passeiam por temas que não são tão claros de definir e que a massa sonora se expande ao ponto de levar o ouvinte a lugares inesperados. Seriam melodias que "passeiam" sem bases fixas, como se estivesse sendo "derramada" para vários lados. Essa falta de

ainda que o termo canção esteja acompanhado de um adjetivo que a caracteriza ("canção expandida"), esse determinado modelo de música não deixa de ser uma canção, o que ocorre é que não tem uma circularidade.

Para Tatit, o que realmente faz com que uma música seja canção, "é a fala por trás da melodia". Para ele, a letra e a melodia devem estar em sintonia em relação à mensagem que ambas estão transmitindo. Deixa claro, ainda, que canção, música e poesia são objetos diferentes, porém interligados, porque "se a poesia não puder ser dita, não vira canção. E você pode ter também uma música extremamente elaborada, mas se ela não suscitar uma letra, não tiver entonação, também não é canção" (TATIT apud SILVA, 2007).

No que concerne a essa sintonia entre letra e melodia, poderíamos citar a composição "Samba de uma nota só" do músico Tom Jobim, cuja letra e melodia dizem a mesma coisa. A música repete a mesma nota durante toda a frase: "Eis aqui esse sambinha, feito de uma nota só, outras notas vão entrar, mas a base é uma só...". Entretanto, vale dizer que essa configuração não ocorre em grande parte das canções, ampliando ainda mais as possibilidades de se fazer canções, ocasionando o surgimento de novas formas.

De acordo com o músico e mestre em literatura brasileira, Leandro Maia, não há uma teoria específica que traz a música e a letra como uma única coisa. "A canção é um gênero artístico que contém as suas especificidades (conforme já vimos no início dessa pesquisa), como um gênero próprio, independente da poesia; a canção é lida com os ouvidos" (MAIA apud BARBOSA, 2007, p. 10). Maia ainda demonstra que é possível que haja na canção três níveis de polifonia:

> (...) Das suas vozes musicais quando melodias sobrepostas ou simultâneas formam o material musical de uma canção, das suas vozes textuais... considerando que nenhuma linguagem é neutra, ao contrário, dialogam com outros textos, (a letra da canção dialoga com outras letras) e, por fim, o casamento entre letra e música, linguagens independentes que quando juntas resultam na canção. (MAIA apud BARBOSA, 2007).

Maia, em seu artigo "A palavra-canto é uma ponte" afirma que a canção, "além de um gênero literário, poderia ser entendida como uma forma própria de articular o pensamento, que possibilita a construção e transmissão de ideias que o discurso meramente falado (ou escrito) não proporciona" (MAIA, 2012, p. 41). Um ano antes de Maia, Nicole Cunha Barbosa (2011, p. 12) apontou a "definição de canção-texto que inclui material verbal e não

---

circularidade será abordada com maior enfoque no item 2.1. "Canção e escultura expandida", por meio de uma relação com esse segundo termo, "escultura expandida", de Rosalind Krauss.

verbal - onde o não verbal poderia ser reconhecido através de instrumentos e outros elementos musicais que fazem parte da canção.” Dois anos depois, Chico Saraiva, em sua dissertação intitulada *Violão – Canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil* (2013), retoma as definições de canção conforme Guinga.

Vale observar que há uma discordância entre Saraiva e Guinga sobre a maneira de compor. Enquanto Saraiva comenta que, para ele, há momentos em que a música vem pela via da voz e, outros, em que parece vir através do violão; Guinga afirma que a canção sempre vem pela via da voz e, quando faz música sem cantar, fica nítido de que será uma música para violão. Apesar de se declarar compositor de música para violão, se define como compositor de canção. Para Guinga, há músicas, como por exemplo, uma composição sua e de Aldir Blanc intitulada *Nítido e Obscuro*, que não podem ser definidas como canção, isso pensando no termo enquanto melodia composta com um “instrumento interagindo com a voz com o objetivo de buscar alguma harmonia”. (GUINGA apud SARAIVA, 2013, p. 65). “Esse fato se dá porque essa música é quase impossível de ser cantada”, afirmação do próprio Guinga. (GUINGA apud SARAIVA, 2013, p. 65). Vale dizer que essa canção é feita com determinadas escalas, e que, mesmo sendo quase impossível, o próprio Guinga canta. Poderíamos dizer, portanto, que *Nítido e Obscuro*, de Guinga e Aldir Blanc, seria uma canção, já que há a junção entre melodia e voz, conforme sugere Guinga em sua concepção.

Sobre a maneira de compor, de acordo com Chico Saraiva (2013, p. 64), “tanto em processos composicionais relacionados com a ‘tradição escrita’ quanto em processos correntes na ‘tradição não escrita’, a criação musical pode acontecer por meio da ‘escuta interna’ do autor que, assim, prescinde do manuseio do instrumento ou mesmo do emprego da voz no ato criativo”.

Para Guinga, “paradoxalmente só um violão ‘que tem uma vida independente’ pode ser percebido como ‘parte inseparável’ de uma canção” (GUINGA apud SARAIVA, 2013, p. 35). Nesse sentido e recorrendo às definições de canção dadas pelos dicionários de música, vale dizer que mesmo um violão não poderia ser considerado “parte inseparável” de uma canção, na medida em que fica claro que a canção pode vir com ou sem acompanhamento, conforme destacado anteriormente no Dicionário de Música Zahar (1985) e no Dicionário de Música Grove (1994)- “... acompanhada ou sem acompanhamento...” – estando muito mais em questão as variações e entonações causadas por meio da própria voz.

Sobre melodia, para Tatit, esta é influenciada não só pela entoação e pelo que ele chama de “sobe e desce” da voz, mas também pelo ritmo e letra da canção. Vai mais além, estabelecendo uma relação com as vogais e consoantes quando diz que “a gente tem uma

música na fala porque existe vogal. Pode durar mais ou menos tempo, mas são elas que determinam a altura do som, são as vogais que afinam" (TATIT apud SILVA, 2007). A consoante seria uma representação do corte - da vogal e do sentimentalismo da canção. "Quando a canção é romântica, as vogais duram mais, justamente pra você sentir a vibração de cada nota que o cantor está cantando. Uma canção mais rítmica não precisa alongar tanto as vogais, ela quer provocar estímulos de dança" (TATIT apud SILVA, 2007).

Considerando esses últimos aspectos, é possível constatar que, para o cantor (a) permanecer em determinada vogal, há uma sensação de que há uma busca por algo, normalmente relacionado ao amor. Outras canções, que são mais aceleradas e não prolongam as vogais, demonstram um trajeto condensado e sem qualquer falta ou necessidade. Na maior parte das vezes, canções mais aceleradas passam uma ideia de alegria e festividade, talvez até pelas próprias letras, que costumam ser mais otimistas.

Convém apontar aqui que o samba, para Tatit, é um dos estilos que mais respeita a entoação, na medida em que seu ritmo não se encaixa nos compassos encontrados em uma música convencional, chegando bem perto da fala. O músico e intelectual vai mais longe ainda quando diz que o RAP é a canção pura, "é como se a canção chegasse a sua raiz, pois é alguém falando, com algumas organizações de métrica. O RAP quer passar mensagens e, para isso, é necessário aproximar ao máximo da fala" (TATIT apud SILVA, 2007).

Tatit acredita que não há uma fórmula específica para compor uma canção, assim como não há regra, mas, para ele, deveria haver uma faculdade de canção ou pelo menos um departamento específico que tratasse do assunto na faculdade de música ou letras. Entretanto, deixa claro que isso não faria com que os cancionistas, ou seja, os músicos que não são profissionais, mas que compõem canções, fossem graduados em música. A função dessa faculdade dedicada à canção seria, além de passar a teoria da música, treinar o ouvido e a sensibilidade musical dos alunos. Ressalta, ainda, que "todos nós podemos ser compositores, afinal, todos nós falamos. Só depende da nossa habilidade de fixar a canção na memória." (TATIT apud SILVA, 2007).

Tatit discorda de Tinhorão ao definir o RAP como não sendo canção; e, apoiando-se em Nestrovsky, afirma o RAP como tal, afinal, se não tivesse ritmo, não teria a mesma força, o que prova a importância do ritmo, da poesia e a força da canção. Para Tinhorão, seria canção apenas aquelas cujo modelo se enquadrassem nas décadas de 60 e 70, em que havia uma maneira específica de compor.

Nesse mesmo viés, Zé Miguel Wisnik diz que a palavra cantada é frequente, mas no Brasil aparece com uma importância central, um lugar onde nos sentimos localizados. No

século XX, chamado por Tatit de "século da canção"[8], a canção se tornou um lugar que melhor abrigava o Brasil, onde todo mundo se reconhecia. Na ocasião, surgiram diversas canções que nos deram essa sensação de compartilhamento, de participar de uma mesma experiência.

Tatit, ao tratar da canção popular considera que...

> O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocavam os deuses pelo canto. Do mesmo modo, as declarações lírico-amorosas extraíam sua melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX... Arnold Schoenberg e Alban Berg, do alto de suas abstrações sonoras comprometidas com o serialismo, viram no 'canto falado' (*Sprechgesang)* uma possibilidade de alimentar com a voz 'real' a expressão musical de algumas de suas peças. Acontece que, além desse vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete, a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra. O salto dos improvisos espontâneos para o registro em disco fez com que os sambistas brasileiros rapidamente se imbuíssem, ainda que de modo inconsciente, da nova técnica de fixação sonora que, paradoxalmente, previa a convivência de formas estáveis e instáveis de canto.
>
> De fato, por meio da linguagem oral cotidiana, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfases aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal. Não deixa de haver, mesmo nessa fase, algumas regras de condução melódica das frases, que as fazem parecer afirmativas, interrogativas, suspensivas, etc. e que já pertencem ao repertório intuitivo dos falantes. Entretanto, esse "acompanhamento" sonoro não merece um arranjo especial – elaborações de rimas ou reiterações entoativas, por exemplo – pois será descartado assim que for transmitida a mensagem. Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em 'formas musicais', na medida em que se instituem células rítmicas, curvas e melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; da letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonância aliterantes... (TATIT, 2004, p. 41-42)

No último trecho, Tatit deixa claro que, ao se transformar em canção, as palavras se tornam "formas musicais", pois passam a ter ritmo e melodia, recursos sonoros próprios. Assim sendo, mais uma vez, fica claro que a canção pode ser falada de maneira ritmada, não havendo necessidade, portanto, de qualquer instrumento para esse efeito, até porque a própria voz é capaz de emitir inúmeros sons, inclusive inteligíveis, como é possível observar, por exemplo, através do grupo *Barbatuques*. Fundado em 1995 e composto por 15 integrantes, o

[8]Tatit traz o título *O século da canção* porque considera que a canção não é somente uma arte, mas também um produto de consumo. Assim, traça a evolução da canção popular brasileira do século XX, destacando a bossa nova e o tropicalismo, pois esses movimentos não só tiveram um considerável sucesso comercial mas também tornaram-se referência da música produzida no Brasil a partir de 1960.

grupo musical paulistano desenvolveu uma abordagem única da música corporal através de suas composições técnicas, exploração de timbres e procedimentos criativos.

A partir de pesquisas e criações de Fernando Barba, integrante do grupo, e também de seu contato com o músico Stênio Mendes, o *Barbatuques* deu origem a diferentes técnicas de percussão corporal, percussão vocal, sapateado e improvisação musical desenvolvidas em suas experiências coletivas e somadas à bagagem individual de seus integrantes. Inovadores na realização das músicas encontraram inúmeras possibilidades de extrair os sons do corpo, o que facilitou a expansão do trabalho do grupo. Uma das músicas que ficou bastante conhecida foi *Beautiful creatures*, trilha sonora do filme "Rio II" (http//www.barbatuques.com.br. Acesso em 02/04/2015).

Ainda demonstrando a falta de necessidade do instrumento para que haja uma canção, Tatit cita o samba, que oscila bastante entre a fala e o canto. Segundo ele, o primeiro aspecto a levar em conta quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção, é uma oscilação entre canto e fala, como deixa claro no trecho que segue:

> O grande feito – sempre intuitivo – dos sambistas, maior do que a estabilização da sonoridade foi o encontro de um lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala. Ao mesmo tempo em que atribuíam independência à melodia, unificando suas partes com dispositivos musicais, conservavam seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução da letra. Desse modo, preparavam suas canções para a gravação, mas não deixavam de usá-las como veículo direto de comunicação: mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas, introduziam frases do dia- a –dia, produziam tiradas de humor, 'dizendo' tudo isso de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas e, no entanto, conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto. A própria existência, desde os primeiros tempos, do samba de breque é bem sintomática: alternando fala e canto na sequência da obra – e nunca a fala é só fala e nem o canto é só canto – denuncia a presença simultânea dos dois elementos nas demais versões do samba.
>
> Esse é o primeiro elemento a levar em conta quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção: oscilação entre canto e fala. Depois, cabe verificar, no processo e fixação do material fônico, quais os recursos que contribuem para adicionar a esta compatibilidade natural entre a entoação e os versos outros níveis de integração. A forma acelerada de estabilização melódica privilegia os acentos e, portanto, as vogais salientes e breves, entre as quais percutem intensamente as consonantes. Essas características favorecem a constituição de células rítmicas bem definidas que vão se agrupando num processo denominado *tematização*. Resultam daí canções pouco variadas, geralmente concentradas em torno de um refrão, que se reportam em última instância aos velhos batuques com seus cantos responsoriais. Ora, a força de integração desses temas tende a repercutir na elaboração da letra, sugerindo modos de união, encontro ou conjunção dos personagens com seus valores, seus objetos ou mesmo com outros personagens. Importa saber, entretanto, que essa forma de compatibilidade está presente, ainda que de maneira mais branda, em todo tipo de samba (ou canção *lato sensu)* produzido no país. (TATIT, 2004, p. 43)

Conforme é possível observar, já no samba ocorria uma alternância entre canto e fala, com frases do dia-a-dia, demonstrando, de acordo com Tatit, uma situação sintomática

desde o samba de breque, em que misturam fala e canto apagando as fronteiras entre ambas as expressões "... e nunca fala é só fala e nem canto é só canto – denuncia a presença simultânea dos dois elementos nas demais versões do samba". (TATIT, 2004, p. 43). Essa mesma oscilação entre canto e fala, anos depois, em 1990 (conforme veremos mais adiante em "Um Cenário em Movimento"), ocorre no RAP, fenômeno que interessa a Chico Buarque.

Para Tinhorão, devido à inexistência de um romantismo, em que os versos descrevem determinado estado emocional, demonstrando, assim, um caráter mais sentimental, afirma que a canção está se extinguindo, mas, ao mesmo tempo, diz que haverá novas formas de se fazer música. Embora não considere o RAP[9] como canção, Tinhorão tem interesse em entender o fenômeno e sua evolução, e traça um paralelo desse gênero com o "cantochão da igreja", "um canto litúrgico da Igreja Católica do Ocidente, essencialmente monódico, e cujo ritmo ou ausência de ritmo se baseia apenas na acentuação e nas divisões do fraseado" (Dicionário Aurélio). Nas palavras de Tinhorão:

> O rap eu acho interessante, e fui o primeiro a falar em nível elevado sobre a importância do fenômeno. Ele é a volta da palavra, como o cantochão da igreja, só que ainda mais puro. É interessantíssimo, um canto falado, que no início era pura reivindicação de forma falada. O cara encontrou uma forma de se expressar que não era mais de fazer discurso em cima de um caixote.[10]

Chico Buarque afirma que a canção se transformou em um fenômeno do século passado e que, talvez, seja o RAP a sua negação. Tal como Tinhorão, ele considera igualmente algumas manifestações da periferia que ocorrem por via musical, como é o caso do RAP, o que mais chama a atenção do músico no cenário cultural brasileiro. Em entrevista publicada no jornal *Folha de São Paulo*, o editor Fernando Barros e Silva, argumenta, enquanto Chico Buarque fala o que pensa sobre a canção e a chegada do RAP.

> A canção tal como conhecemos, talvez seja um gênero do século passado - e o rap seja a sua negação'. Paradoxalmente, mais uma vez, é o rap o que mais chama a atenção de Chico no cenário cultural brasileiro. 'Tem uma novidade importante aí, na periferia se manifestando dessa forma.'
> O caminho do músico Chico Buarque continua, e cada vez mais, iluminado pelo farol de Tom Jobim, seu maestro soberano. Mas os olhos do artista estão mais do que nunca voltados para a moçada dos morros, onde ele enxerga ao mesmo tempo "a desgraça e a antena do país". 'Tem uma novidade importante aí - Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de 'lata d'água na cabeça' etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe

[9] De acordo com Leandro Maia (2012, p. 41), o RAP é a sigla de rhythm and poetry, ritmo e poesia, gênero literomusical nascido nas rádios-postes jamaicanas e reconhecida nos guetos americanos como música de protesto, denúncia e resistência cultural e étnica.

[10] Entrevista de José Ramos Tinhorão para a revista *Cult* em 2011

> média. O pessoal da periferia se manifestando quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no RAP. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí.' (BUARQUE, 2014).

Na mesma entrevista, o músico ainda fala sobre as transformações no cenário musical, traçando um paralelo entre a canção e a música clássica e destaca a quantidade de releituras que estão surgindo.

> Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno do século passado, tal é a quantidade de releituras, de compilações, de relançamentos, de gente cantando clássicos – e isso no mundo inteiro. Os meus próprios discos são relançados de formas diferentes pela indústria, em caixas e caixotes, embrulhados assim e assado, com outra distribuição das músicas. E há um interesse muito grande por isso. Se eu lançar um disco novo, vou competir comigo mesmo. E devo perder... A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade de sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. "Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito."
>
> E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigora até os anos 50 e aí vem a bossa nova, que remodela tudo e pronto. Se você reparar, a própria bossa nova, o quanto é popular ainda hoje, travestida, disfarçada, transformada em drum'n' bass.
>
> Essa tendência de compilar e reciclar os antigos compositores de certa forma abafa o pessoal novo. Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as músicas novas dos novos compositores? Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou. Estou dizendo tudo isso e pensando, ao mesmo tempo, que talvez seja certa defesa diante do desafio de continuar a compor. Tenho muitas dúvidas a respeito. Às vezes acordo com a tendência de acreditar nisso, outras não. (BUARQUE, 2014).

O músico, ao afirmar que a canção haveria chegado ao fim, como se tal fato fosse possível para algo tão amplo e com tantas variações como a canção, pareceu estar se referindo a uma maneira de compor. O termo "canção expandida", contudo, parece superar essa forma estabelecida para que se componha uma canção. Mesmo assim, essa afirmação feita por Chico Buarque na entrevista para Folha de São Paulo em 2004 apareceu de maneira bastante provocadora, como se o Brasil também tivesse acabado.

Por sua vez, para Wisnik, a canção com melodia, harmonia e letra intimamente ligada à melodia, de algum modo sofreu a intervenção de dois fatores muito importantes: o surgimento do RAP; e a música eletrônica, em que todos os recursos, timbres, ruídos, entre outros, entram nas canções e elaboram uma nova forma, chamada por Arthur Nestrovski, de canção expandida. Uma das características, e talvez a maior, é que essas "canções expandidas" não possuem circularidade, diferente das árias, cuja circularidade mostra-se bem

nítida, de forma que, como já foi dito, “costumam usar a forma ABB’ (a última linha ou grupo de linhas do texto ocorrendo duas vezes com música similar, a cadência tônica apenas na segunda vez) ou ABA (às vezes, ABA’), quando a primeira estrofe ou copla é repetida no final...” (Dicionário de Música Grove, 1994. P. 39). Sobre a cadência tônica, Gabriel Dib, mestre em Composição para Mídias visuais pela Columbia College Chicago, demonstra uma definição particular:

> A definição da palavra cadência no Português é sempre relacionada a elementos musicais, embora a raiz da palavra que vem do latim signifique ‘cair’. Cadência é popularmente descrita de maneiras diversas como ‘movimento organizado’, ‘mudanças com regularidade nas durações’ e até ‘ritmo agradável de fácil assimilação ou inteligibilidade ou reconhecimento’. Embora popularmente cadência carregue o sentimento de um significado forte no âmbito do ritmo, no dia a dia da prática musical, o uso da palavra refere-se ao movimento entre acordes (também vale para intervalos de melodias que representem esses movimentos [ver J.S. Bach para inúmeros exemplos]). Os movimentos mais comuns por serem utilizados já há alguns séculos na música ocidental, foram classificados em categorias e receberam nomes tais como as categorias ‘cadência perfeita’ e ‘cadência imperfeita’ e os nomes ‘cadência conclusiva’, ‘cadência inclusiva’ e ‘cadência de picardia’. A ‘cadência tônica’ seria a ‘cadência perfeita’ ou ‘imperfeita conclusiva’. Para ser conclusiva, a cadência tem seus dois últimos acordes com as seguintes funções harmônicas: Dominante indo para Tônica. A cadência é perfeita quando a melodia ou a nota mais aguda do acorde final é qualquer outra nota que não a fundamental da escala, comumente a terça ou quinta, mas não raramente sexta ou quarta que depois caminham para a terceira ou quinta. (DIB, 2015).

Canções mais populares fazem rica utilização das cadências conhecidas devido à sua facilidade de assimilação. A clareza do discurso musical faz com que o ouvinte se sinta confortável e agradado, podendo voltar a ouvir aquela canção. Daí a razão para ser tão fácil encontrar movimentos simples de acordes na música popular das massas.

No caso das canções expandidas, essas cadências têm um ponto de partida bem definido, um movimento e um ponto de chegada que é o mesmo do ponto de partida.

> Por exemplo: Uma canção no tom de Dó com apenas dois acordes, Dó e Sol, ou seja, Tônica e Dominante. Começa com o acorde Dó (função harmônica Tônica, repouso, início ou conclusão), vai para o acorde Sol (função harmônica Dominante, movimento e atração para a Tônica) e volta para Dó. Grandes peças da literatura musical foram feitas sobre tais cadências, logicamente desenvolvendo o discurso musical a partir dessa semente Tônica-Dominante-Tônica. Há músicas que usam somente esses dois acordes. Algumas usam três, outras quatro, e assim por diante. (DIB, 2015)

O álbum *Circle Songs*, de Bobby McFerrin, tem esse nome não devido a cadências, porque ele é essencialmente melódico. Mas há circularidade de outra maneira: Circularidade melódica. Observa-se que as canções desse álbum não necessariamente começam num ponto

e terminam no mesmo ponto. A circularidade está na repetição melódica. Entretanto, o fato de só ter melodia, e não acompanhamento, não significa que não exista uma harmonia, ou várias possibilidades harmônicas, nesse álbum. A circularidade e a cadência se relacionam na medida em que há mudanças regulares nas durações, facilitando para que o ouvinte assimile a melodia com certa facilidade.

Outro exemplo é o primeiro movimento da quinta sinfonia de Beethoven. Ele tem um motivo de três notas (Sol, Sol, Sol, Mi bemol) que se repetem inúmeras vezes e cria um tecido que é a peça toda. (DIB, Gabriel, 2015. Arquivo pessoal). A ideia de circularidade é perceptível pela repetição de um núcleo melódico; parecido com o que ocorre com o refrão de uma canção que, ao ser repetido várias vezes, levamos o ouvinte de volta ao lugar conhecido, dando margem para que todos cantem juntos.

Um exemplo dessa "falta de circularidade", para Nestrovski, são as canções de *Los Hermanos,* que trazem alusões, sugestões, introduzindo um tipo de canção difusa, que nos convida a entrar em outro mundo. Para Wisnik, Marcelo de Souza Camelo, músico que compõe o grupo, radicaliza isso e esse é um tipo de procedimento muito diferente da grande canção do século XX.

O compositor, cantor, violinista e pesquisador formado em letras e música, Marcelo Segreto (2014), trata dessa circularidade mencionando Wisnik...

> Em o som e o sentido, José Miguel Wisnik assinala o caráter circular das construções rítmicas e melódicas desta música não tonal e a singular experiência do tempo que ela proporciona. E este aspecto temporal ligado à circularidade, a meu ver, é importante na construção do sentido de letra e música nesta canção de Caetano Veloso.

A canção à qual Segreto se refere é *Jóia*. Segundo ele, nesta música o procedimento (em que as melodias colaboram para que haja um tempo de forma circular, o qual prepara o ouvinte para uma experiência de um não tempo, ou um "tempo virtual", como já dito por Wisnik) é bastante evidente. Vale ressaltar que esse tempo não está relacionado a uma questão cronológica ou a uma casualidade que possa ocorrer no âmbito social. (WISNIK apud SEGRETO, 2014). Para Segreto, (2014) esta circularidade mostra-se nítida nesta canção. De acordo com Wisnik, nesse caso, a circularidade aparece através de diferentes aspectos musicais, ou seja, ritmo, melodia e harmonia. Em relação ao ritmo, há uma característica que é comum em músicas europeias, em que há uma estrutura formada por figuras rítmicas irregulares, porém recursivas e que giram ao redor de um pulso. Na música *Jóia* há uma regularidade rítmica por conta de uma repetição dos instrumentos de percussão e

também pela presença de uma "nota pedal". Porém, nesta mesma circularidade, pensando de maneira ampla, há padrões rítmicos variados. Como destacado por Wisnik:

> Em *Joia* há uma significativa valorização da pulsação: a primeira linha inferior da percussão marca ao longo de toda a canção um pedal sobre a nota mi, elemento básico sobre o qual os demais padrões rítmicos se apoiarão. Além disso, com exceção de algumas passagens com sincopas e tercinas, todos os instrumentos inclusive as vozes, reiteram em graus variados este mesmo pulso fundamental. No entanto, apesar da valorização da pulsação, nos chama a atenção a combinação de figuras irregulares. As vozes e o pandeiro/platinelas predominantemente dividem a pulsação binariamente através de colcheias. Já o atabaque divide o pulso em tercinas e o bongô divide deforma ternária o espaço equivalente a duas pulsações. (SEGRETO, 2014, p.169-170)

De acordo com as observações de Wisnik, observam-se, nesta ambivalência rítmica, figurações diferentes que se chocam e se combinam em função de um tempo fundamental. Essa irregularidade também se mostra na própria melodia, quando comparada aos instrumentos de percussão que atuam de maneira bastante rítmica. A melodia da voz possui irregularidade em relação aos seus acentos, dando uma sensação que está alternando a regularidade dos compassos. "Na cultura musical não ocidental, as melodias não formam os temas tão característicos da tonalidade e estão de certa maneira relacionadas a um apelo igualmente rítmico." (WISNIK apud SEGRETO, 2014, p. 171). Para Wisnik, não é somente o ritmo ligado à melodia que contribui para que a melodia seja transformada em pulsação, conforme citação...

> Além da trama rítmico-melódica, outra coisa contribui para converter a ordem melódica em ordem da pulsação: na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações de escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, mais do que motivos acabados que chamam a atenção sobre si. Através das melodias a escala circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo, enquanto a figura de recorrência. (WISNIK apud SEGRETO, 2014, p. 171).

Segreto (2014) afirma que este vagar pelas notas de escala se relaciona a uma circularidade que aparece em muitos elementos presentes na canção.

> E este vagar pelas notas da escala, como aponta Wisnik, se relaciona a uma ideia de circularidade e recorrência que é importante para o sentido da canção (...). Observamos então que a ideia de circularidade está presente em diversos elementos convocados pela canção: no sentido temporal que a letra sugere, nos aspectos rítmicos, nas melodias, na própria constituição interna da escala adotada...
> (...) A circularidade é um elo de sentido entre a letra e a sonoridade geral da canção. Circularidade presente nas figurações rítmicas e no pulso fundamental da percussão, no eixo harmônico do bordão, no início e término em *fade in* e *fade out*, na construção melódica, na característica interna da escala pentatônica adotada e no paralelismo da sobreposição de vozes. Circularidade do tempo e do espaço... (SEGRETO, 2014, p. 171)

Lorenzo Mammi, crítico da música e da arte, concorda com Wisnik no que diz respeito a impossibilidade da existência de um cânone e afirma que a cultura contemporânea é como uma esfera muito lisa, em que qualquer ponto derrapa e desliza para qualquer outro, ou seja, a cultura contemporânea não só não possui uma verdade absoluta, como também poderá ser modificada a qualquer momento e em uma velocidade bem maior do que outrora. A música, não permite mais que haja um cânone, e isso porque só é possível a existência do cânone quando há determinado modelo, determinada verdade. Na pós-modernidade não há mais espaço para essa centralização, afinal são inúmeras as formas que o artista tem de transmitir a sua arte, e inúmeros os meios que o ouvinte poderá escolher para recebê-las. No momento em que estamos, não é possível haver uma única verdade, e, portanto, o cânone torna-se não só inviável, como também impossível.

Esse cânone, na música brasileira, vai de Ernesto Nazaré até Chico Buarque e Caetano Veloso. Depois, essa hierarquia torna-se impossível porque ocorre um deslizar em que não há centros e ou totalizações em que houvesse uma única verdade, um único valor; algo presente na harmonia funcional, em que há toda uma relação com o tom, diferente da harmonia modal que não é hierárquica, pois a harmonização é feita pela nota da melodia e autoriza uma variedade maior de escolhas. Os acordes são autônomos, mas se resolvem em uma tonalidade. Poderíamos, então, traçar um paralelo da harmonia modal com a pós- modernidade.

Segundo Mammi, esses artistas foram totalizadores em uma época em que essas centralizações foram possíveis; o mesmo ocorreu também por meio de Guimarães Rosa com a sua transfiguração do sertão; porém, na pós-modernidade, não há lugar para encaixar uma ambição totalizante dessa natureza, ou seja, não há centralizações.

A literatura e a música mostram-se interligadas, afinal, na canção há inúmeras possibilidades, algo perceptível, com clareza, durante os festivais de Música Popular Brasileira. Traçando um paralelo entre a literatura e a canção, Wisnik afirma que, assim como a literatura mostra-se infinita, a canção, para ele, não é possuidora de um fim, e faz uma sátira: “Quando o mundo acabar, a única coisa que sobrará será o eco de algumas canções”. (WISNIK, 2012).

A canção brasileira, entretanto, alterou-se em sua forma inúmeras vezes. Tatit (2004) aponta para algumas mudanças, no que se refere à questão da fala.

> A canção brasileira, na forma que conhecemos hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente outra forma

> de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada. Entre o lundu, de origem fincada nos batuques e nas danças que os negros trouxeram da África e desenvolveram no Brasil, e a modinha, cujo caráter melódico evocava trechos de operetas europeias, um gênero apontando para os terreiros e o outro para os salões do século XIX – mas ambos já impregnados de sensualidade híbrida que, muitas vezes, os tornavam indistintos -, configura-se a canção do século XX, a esta altura apontando também para um terceiro elemento que se tornaria vital à sua identidade: a letra. Não tanto a letra-poema, típica das modinhas, ou a letra cômico-maliciosa dos lundus, mas a letra do falante nativo, aquela que já nasce acompanhada pela entoação correspondente. Sem nunca deixar de lado o lirismo ou mesmo a comicidade que já reinavam no período oitocentista, a nova letra, que só se consolidou nos anos 1920 com Sinhô, substituiu o compromisso poético pelo compromisso com a própria melodia, ou seja, o importante passou a ser a adequação entre o que era dito e a maneira (entoativa) de dizer, bem mais que o valor intrínseco da letra como poema escrito ou declamado... por não ser nem demasiadamente percussiva, nem demasiadamente 'musical'...essa nova canção ganhou a concorrência para as primeiras gravações...precisavam da gravação como recurso de fixação das obras que, até então, quando não se perdiam nas rodas de brincadeira, passavam a depender exclusivamente da boa memória de seus participantes. (TATIT, 2004, p. 70-71)

Arthur Nestrovski, diz que, por definição, a canção será sempre a junção de letra e música em uma forma curta, curta porque se tem a junção de poesia e música em um oratório. Para ele, no contexto das culturas musicais do mundo, poucas têm uma tradição de canção análoga às que ocorrem no Brasil, com tanta abundância e há tanto tempo. A relação de poesia e música e o grau de excelência e originalidade da canção brasileira é algo excepcional, sendo necessário apenas gostar de música e entender português para reconhecer tal fato.

Nestrovski ainda aponta que a dita canção popular já teve uma questão de afinidade com a 'massa' no Brasil, mas hoje não dá para chamar de popular aquilo que é definido pela sociedade, por exemplo, como canção pop. A canção comercial de massa é parecida com o que se tem em outros países, entretanto, o termo "canção de massa" seria outra coisa. A canção de massa seria aquela canção produzida sem autonomia ou autenticidade, pois a sua finalidade estaria relacionada totalmente à Indústria Cultural. Nesse caso, o artista estaria sendo manipulado pelo seu produtor, estando estes ligados à cultura regida pelas leis do mercado.

Para o mesmo estudioso, a tradição da canção popular é algo extraordinário que teve uma inserção na cultura brasileira (especialmente nos anos 60,70 e 80) como raramente se vê em outros lugares, de tal forma que não conseguimos discutir a cultura sem pensar em Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Tom Zé, Tropicalismo, figuras e movimentos

centrais para o debate, não só no campo musical como também no cultural daquele momento. Aliás, a política, a cultura e a música se mostram tão completamente interligadas que é impossível contarmos a história do Brasil sem nos remetermos à trilha sonora de cada época.

A ideia de "fim da canção" teve uma atenção midiática especialmente porque a entrevista de Chico Buarque foi mal interpretada e distorcida. Segundo Nestrovsky, insistimos nessa ideia, é claro que não tem como a canção acabar. Para ele, Chico Buarque se referia a duas coisas, embora uma delas não seja mais atual. A primeira é a respeito do que Chico Buarque disse sobre aquele modelo específico de canção – que passa pelo próprio Chico e chega até Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhoto – em que a música se relaciona com aquilo que está sendo dito, assim como com a harmonia, e que exige uma concentração, ainda que informal e/ou não especializada. Não era possível ouvir as músicas compostas anteriormente sem que houvesse certa concentração: ou acompanhava-se a canção, ou não dava para dizer que se tinha ouvido a mesma. Para Chico Buarque, o modelo de composição e escuta musical que antes era tão bem pensado, demonstra estar desaparecendo. Talvez esta seja uma forma de música característica do século XX e, talvez no século XXI, não seja tão pertinente, não se mostrando tão central para a produção musical, virando um acervo, virando história. A canção estaria ganhando outros contornos, segundo Chico Buarque – na leitura de Tatit -, o que demonstra uma transformação no campo da música e no social, da qual o "fim da canção" seria um sintoma.

O segundo ponto levantado por Chico Buarque é que o papel da canção exercida nos debates e na formação da cultura se perdeu. Nada hoje parece ter essa centralidade, até porque o momento atual é muito diferente; afinal, há uma infinidade de meios midiáticos, pois a multiplicação de vertentes é muito maior, e existe uma distribuição muito diferente e independente desses meios. Claro que a canção, tal qual era antes, continua tendo o seu público, mas não está em horário nobre porque esse momento já não ocorre, afinal, é possível acessar a qualquer momento aquilo que se deseja.

Nestrovski acredita que não há mais a canção de massa, mas, assim como Chico Buarque, entende que essa canção de antes ainda exerce o seu papel, afinal, algumas pessoas ainda aguardam o novo disco de Chico Buarque e de Caetano, os mesmos compositores de antes, que fazem canções ótimas, se recriam, assim como outros jovens que continuam essencialmente ligados àquela canção apresentada nos anos 60, 70 e 80. Para ele, a má notícia de que a canção teria chegado ao fim foi um pouco prematura.

Apesar da quantidade de alterações ocorrentes na canção, é possível constatar que o termo canção se refere à música cantada, acompanhada ou não de algum instrumento. Isso

porque é possível realizar diferentes sons por via corporal, além de que a própria voz pode obter diferentes e infinitas variações. O que realmente importa é que a fala e a melodia estejam em sintonia, ou seja, a melodia deve estar relacionada ao que se deseja transmitir. Nas canções, as palavras deixam de ser somente palavras para serem também ritmos e melodias, ou seja, a canção é composta de uma junção entre melodia, harmonia e letra.

3.1 CANÇÃO E ESCULTURA EXPANDIDA

> Ao mover-nos entre os não lugares do território instável das permissivas práticas contemporâneas, percebemos que parece ter sido negado, ao artista atual, o uso do termo escultura...na análise de certas obras contemporâneas. Entre a não paisagem, a não arquitetura e a "não escultura, para além da lógica do monumento e aquém do campo ampliado, talvez seja possível falar em escultura no contexto da arte contemporânea (Freitas, 2010, p. 888)

A arte contemporânea, e aqui incluo a música, está cada vez mais se misturando, não sendo mais possível estabelecer exatamente onde cada obra se enquadra. Sobre esse entrelaçar, no que se refere às artes visuais, Florencia Garramuño, em seu livro *Frutos Estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea,* aborda a partir do conceito de não pertencimento.

O título dessa obra não foi escolhido por acaso, pois faz referência a uma instalação de Nuno Ramos, de 2010, em que há uma combinação de diferentes linguagens artísticas que se entrelaçam: árvore seca, música popular, filme e palavra escrita. Esse não pertencimento se mostra bastante comum, de tal forma que há uma sensação de que as artes plásticas compartilham um mal estar quando postas à frente de qualquer definição específica, ou qualquer categoria de pertencimento em que se mostre.

Garramuño afirma que houve transformações na estética contemporânea que questionaram o pertencimento, a especificidade e a autonomia. Nas artes, de maneira geral, Garramuño cita Rancière, que deixa claro o quanto as artes se misturaram, conforme é possível observar em citação:

> Todas as habilidades artísticas específicas tendem a deixar seu próprio domínio e trocar os seus lugares e seus poderes, hoje temos teatro sem palavras e dança falada; instalações e performances como uma obra plástica; projeções de vídeo transformados em ciclos de painéis; fotografias tratadas como quadros vivos ou pintura histórica; escultura transformada em shows de multimídias, e outras combinações. (RANCIÈRE apud GARRAMUÑO, 2014, p.2).

Para Garramuño, por muito tempo, pensou-se que o potencial da arte moderna estaria em transformar as diferentes maneiras de produção, ou seja, as possibilidades de expansão. A autora assegura que as práticas fundamentalmente ágeis e dinâmicas, atravessam a paisagem da estética contemporânea com figuras diversas, muitas vezes difíceis de serem capturadas ou categorizadas. Essa exploração ocorre de maneira intensa e variável. Na

literatura, Garramuño cita Tamara Kamenszain, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Alan Pauls e Diamel Ellit.

Essas práticas têm sido questionadas constantemente na arte contemporânea desde 1960. O mais importante, sob seu ponto de vista, seria que nessa arte expandida há uma exploração da sensibilidade em que há noções muito diversas de pertencimento, especificidade e individualidade, as quais são sempre questionadas. (GARRAMUÑO, 2014, p. 2-24)

A aposta pelo inespecífico vale dizer, não é atual, mas agora demonstra-se estar sendo reconhecida, o que propicia diferentes modos de não pertencimento. Garramuño, através de Espósito, define este não pertencimento:

> Não é o próprio, sim o impróprio – ou mais drasticamente o outro – o que caracteriza o comum. Um esvaziamento parcial ou integral, da propriedade em seu oposto. Uma desapropriação que investe e descentra o sujeito e o força a sair de si mesmo. Nessa comunidade, os sujeitos são não um princípio de identificação, nem tão pouco um gabinete asséptico, em que é estabelecida uma comunicação transparente, ou pelo menos o conteúdo para se comunicar. Mas isso não está vazio, essa distância, esse estranhamento os fazem ausentes de si mesmos. (ESPÓSITO apud GARRAMUÑO, 2014, p. 23).

Garramuño, citando Rancière, afirma que, se o potencial político da arte não está em sua mensagem, nem tão pouco em sua forma, está na possibilidade de reconfiguração da divisão do sensível[11]; na possibilidade de pensar que estas obras, em que há um não pertencimento, são propícias para que haja uma redistribuição, cuja finalidade seria a do artista poder se organizar de outro modo. (GARRAMUÑO, 2014, p. 23).

Essa expansão ocorre também na música a partir do momento em que esta não "obedece" mais a um formato específico, muito pelo excesso de tecnologia que permite ao músico explorar ao máximo a sua criatividade. Arthur Nestrovski, citando Wisnik, traz o conceito de "canção expandida", que seria a canção em que não há uma circularidade, uma forma bem pensada, a tal ponto que o ouvinte se sente confortável no sentido de saber o que irá acontecer no desenrolar da canção, ou no mínimo saber que as suas mudanças quanto ao instrumental, serão sutis. Na "canção expandida", a melodia e a letra passeiam sem bases

[11] O conceito "partilha do sensível" é de Jacques Rancière. Para o estudioso, partilha seria, tanto a participação em um conjunto comum, como a separação, a distribuição. Esse comum não designa exatamente a ideia de público/estatal em oposição a um particular/individual, mas, um espaço onde constituímos nossa subjetividade, sempre por meio de relações sociais (na maior parte das vezes desarmoniosas, com lutas e resistências) e tomadas de posição (ações políticas). Esse comum é um espaço de produção e compartilhamento, mas também de disputas para ocupar o melhor lugar que determinado campo possa oferecer e, ainda, lutar para permanecer dentro de tal, afinal, há quem está fora e deseja entrar. Logo, a partilha do sensível é um local de bastante tensão.

fixas. Wisnik escreve: "... temos a forma expandida em que os motivos melódicos tendem a se diluir em favor das trajetórias realçadas pela evolução mais lenta das notas musicais." (WISNIK, 2004, p. 74).

O termo tem bastante relação com outro, o de "escultura expandida", criado pela crítica de arte Rosalind Krauss. No caso da escultura expandida, seria, em suma, a conexão de diferentes trabalhos com a história, legitimando, dessa maneira, seu status enquanto escultura. Para Krauss:

> Categoria como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas (...), numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo. Apesar do uso elástico de um termo como escultura ser abertamente usado em nome da vanguarda estética – da ideologia do novo – sua mensagem latente é aquela do historicismo. O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado. (KRAUSS, 1984, p. 129)

No caso da música, a canção se mostra expandida na medida em que demonstra ter um aspecto intertextual, como foi percebido através de um Seminário de Improvisação Musical Brasileira[12]. Na ocasião, Wisnik afirmou que a canção expandida se relaciona com o conceito de intertextualidade, e considera as afirmações de Tatit, ao dizer que a palavra é irregular, a fala sempre tem entoação e a música possui uma periodicidade que a fala não tem. No caso da canção, a música e a fala se tocam. Na "canção expandida", a sílaba se estende, se alonga, vai do grave para o agudo, se expandindo. Na música eletrônica, por exemplo, isso é evidente, pois a canção se desfaz e se desintegra enquanto se faz: "enquanto se fala delas, elas mudam".

Para Napolitano, qualquer música revela um "entrecruzamento", ou, uma "intertextualidade", nos termos de Julia Kristeva ao se apoiar em Bakhtin. O estudioso, "via o texto literário, fosse de Rabelais ou Dostoievski, em primeiro lugar como uma polifonia de vozes no interior do próprio texto." (BAKHTIN apud DOSSE, 2007, p.78).

O termo "intertextualidade de Julia Kristeva relaciona-se ao de "intersubjetividade, que seria a relação entre autor e leitor, emissor e receptor, enunciado e enunciatário, etc.". Para ela, essa seria uma relação horizontal, mas que se juntaria a outra, a vertical. A relação poderia ocorrer independente da época em que cada texto fosse escrito.

[12] Seminário de Improvisação Musical Brasileira, ocorrido entre 08 e 12 de Abril de 2015 no Centro Integrado de Cultura - CIC em Florianópolis. No dia 10 de Abril, houve uma mesa redonda intitulada "A canção brasileira e a música instrumental" com mediação de Luiz Henrique Fiammenghi em que participaram André Mehmari, Acacio Piedade e José Miguel Wisnik.

Essa relação entre esses dois eixos, formando apenas um, seria o motivo do surgimento do termo "intertextualidade". (DOSSE, 2007, p. 78)

Para Kristeva, o diálogo entre os textos é fundamental e é por essa razão que cria tal conceito, em que, na própria constituição da palavra, já é possível observar o seu significado: relação entre textos. A significação de cada texto se dá a partir da relação com o seu destinatário, que participa tanto quanto o autor, pois significa e ressignifica a todo o momento aquilo que lê a partir de suas experiências individuais. Dessa forma, a intertextualidade é observável tanto na produção, quanto na recepção. Nesse contexto, a literatura é sempre intertextual, ainda que não seja essa a intenção do autor e que tal fato ocorra de forma inconsciente. Kristeva afirma: "Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla." (KRISTEVA, 2005, p.68). Essa perspectiva intertextual inicializada por Kristeva desestabiliza o estruturalismo, na medida em que, até então, o autor seria um anonimato, uma ausência. A fim de permitir que a estrutura existisse como tal, Kristeva define dois tipos de narrativa: a monológica e a dialógica, descritas como:

> (...) a narrativa monológica que engloba o modo descritivo, representativo, histórico e científico no qual 'o sujeito assume o papel de um (Deus) ao qual, pela mesma *démarche*, se submete', e a narrativa dialógica, que se exprime, por exemplo, sob a forma do carnaval, da menipéia e do romance polifônico moderno. Para fazer entender bem a modernidade da dialógica, Kristeva não só vê nessa noção um novo método de análise, mais rico do que o binarismo, mas também 'a base da estrutura intelectual da nossa época (...). A abertura do texto para o seu meio ambiente, não referencial, contextual, mas para o universo textual que o cerca, constituído pelos textos que lhe são anteriores, contemporâneos ou vindouros, permite oferecer perspectivas novas de análise, especialmente para o escritor contemporâneo que pode assim dialetizar de outro modo a sua posição de autor leitor, ao incluir a sua leitura no próprio interior de sua escritura. (DOSSE, 2007, p.80).

Para Mikhail Bakhtin, de acordo com Dosse, o diálogo dos textos literários entre si é essencial, pois, em seu entender estaria carregado de textos anteriores, executando uma polifonia que descentra a sua própria estrutura inicial, o que abre um estudo crítico. "Tal abordagem contesta de imediato o postulado do encerramento do texto sobre si mesmo, seu fechamento que permitiria tão – somente explicar sua estrutura." (DOSSE, 2007, p. 78).

Na mesma linha de raciocínio que Kristeva, Bakhtin, ao tratar de polifonia da linguagem, demonstra que todo discurso é composto por outros discursos, assim como em toda fala há diversas outras falas.

> Poderia dar lugar a uma consideração do segundo grande recalcado do estruturalismo, o sujeito, e permitir, à maneira de Benveniste, a reintrodução de toda uma temática da intersubjetividade. Mas em 1966 ainda não se chegou a esse ponto, e Kristeva pratica a esse respeito uma evitação do sujeito, substituindo-o por uma nova noção que vai conhecer um êxito extraordinário, a intertextualidade. "Foi nesse instante que criei um *gadget* a que dei o nome de intertextualidade. (KRISTEVA apud DOSSE, 2007, p.79).

Da mesma forma que na literatura, na arte e na música que se mostra intertextual, na medida em que o artista estará sempre trazendo as suas vivências e suas escutas. Rosalind Krauss estuda esse fenômeno, essa época, chamada de pós-modernismo, e traça um panorama em relação às mudanças que ocorrem nesse campo, dando maior enfoque à escultura e a arquitetura.

No pós-guerra, a arte americana, de maneira geral, passou por um processo crítico que se estendeu a todas as artes. Nesse novo contexto, algumas categorias, como a escultura e a pintura foram moldadas e reestruturadas; mostravam que poderiam ser expandidas de tal modo que incluíam uma infinidade de possibilidades. (KRAUSS, 1984, p. 129).

Assim que a escultura minimalista apareceu na década de 60, a crítica se pronunciou e as diferenças entre as designações para falar de esculturas foram postas de lado. Entretanto, com o passar do tempo foi ficando difícil tal radicalização e na década de 70 já se considerava como escultura até mesmo "pilhas de lixo enfileiradas no chão, torras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas" (IDEM). A palavra escultura começava a ser mais dificilmente pronunciada e, aos poucos, o crítico historiador construía suas genealogias em termos de milênios, e não de décadas. (KRAUSS, 1984, p. 129).

> Qualquer prova poderia ser arrolada no tribunal para servir como testemunha da conexão de diferentes trabalhos com a história, legitimando, dessa forma, seus status como escultura. Por não serem exatamente esculturas, Stonehenge e as quadras de esporte toltecas foram exemplos suspeitos de precedente historicista. O artifício pode também ser usado em vários trabalhos do início do século inspirados no primitivismo – 'Coluna sem fim' de Brancusi serve como exemplo para se fazer a medição entre passado longínquo e o presente. (Krauss, 1984, p. 130).

Segundo Krauss, foi dessa forma que o termo escultura foi se tornando cada vez mais obscuro. Pensava-se na utilização de uma categoria universal para autenticar um grande grupo de singularidades, mas tal categoria, cujo campo era tão abrangente, corria perigo de entrar em colapso. Aos poucos, não se sabia mais, por exemplo, se um buraco no solo era ou não escultura. (KRAUSS, 1984, p.131).

Para Rosalind Krauss, é possível definir o que é e não é escultura e um dos pontos para essa definição é que escultura não é uma categoria universal, mas sim uma categoria relacionada à história. A categoria escultura tem sua própria lógica interna e seu conjunto de regras que podem ser aplicadas em diferentes situações, mas isso não significa que permitam uma modificação extensa. Segue citação:

> Uma das coisas, aliás, que sabemos é que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história. A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que a lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local (...). As esculturas funcionam portanto em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam (KRAUS, 1984, p. 131)

No final do século XIX, a lógica começou a se esgarçar, houve um "desvanecimento da lógica do monumento." Krauss considera que o problema não é de determinada obra conter inúmeras versões, mas sim...

> A inexistência de uma versão nos locais originalmente planejados para recebê-las. Para a autora, esse seria o momento da entrada em uma "condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar". Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial. (KRAUSS, 1984, p. 132)

A escultura modernista "(...) através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia" (KRAUSS, 1984, p. 132). A escultura, tornando-se condição negativa do monumento, ganhou um espaço adequado para que pudesse explorar. Esse espaço, entretanto, era "excluído do projeto de representação temporal e espacial, filão rico e novo que poderia ser explorado com sucesso. O filão era, porém limitado – aberto no início deste século e esgotou-se por volta de 1950" (KRAUSS, 1984, p. 132). Nesse momento passa a ser sentido como puro negativismo.

> Nesse ponto a escultura modernista surgiu como uma espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo cujo conteúdo positivo tornou-se progressivamente mais difícil de ser definido e que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era. Nos anos 50, Barnett Newman disse: 'Escultura é aquilo com que você se depara quando se afasta para ver uma pintura. (KRAUSS, 1984, p.132).

No início dos anos 60, conforme Krauss, a escultura era tudo que estava na frente de uma construção, mas sem fazer parte dela; ou algo que estava em determinada paisagem, mas sem estar inserido nela. Nas palavras de Krauss: "(...) A escultura estava na categoria de terra de ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem". (KRAUS, 1984, p.132). A autora afirma que a "escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões (...) a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não paisagem com a não arquitetura" (KRAUSS, 1984, p. 133)

No final da mesma década, os produtores de escultura se focavam nos limites externos desse campo e exclusão. Para Krauss, "se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos podem ser transformados, através de uma simples inversão, nos mesmos polos antagônicos expressos de forma positiva, ou seja, de acordo com a lógica de certo tipo de expansão, a não arquitetura é simplesmente outra maneira de expressar o termo paisagem, e não paisagem é simplesmente arquitetura." (KRAUSS, 1984, p. 133).

Ao falar dessa expansão no campo da arquitetura, Krauss explica que esse campo ampliado é consequência da problematização de uma série de oposições, em que a categoria modernista *escultura* encontra-se suspensa. E conclui:

> Quando isso acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura (...). A escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, 'permissão' para pensar essas outras formas (KRAUSS, 1984, p. 135).

O momento em que diversos artistas passam a pensar na expansão desse campo foi entre 1968 e 1970, "(...) assumiram uma posição cujas condições lógicas já não podem ser descritas como modernistas. Precisamos recorrer a outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo." (KRAUS, 1984, p. 135). A palavra pós-moderno[13], entretanto, parece já causar bastante impacto, uma

[13] O termo pós-moderno será tratado com maior enfoque no capítulo 6 deste trabalho: "Os fins da pós-modernidade".

vez que remete a uma sensação de que algo termina e outro começa, mesmo que isso não seja possível.

Sobre essa ampliação no campo da escultura, a autora conclui:

> A ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspectos (...). Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio da expressão. Em ambos, as ligações das condições do modernismo sofreram uma ruptura logicamente determinada (...). Com relação à prática individual é fácil perceber que muitos dos artistas em questão se viram ocupando, sucessivamente, diferentes lugares dentro do campo ampliado. (KRAUSS, 1984, p. 136)

Essa ampliação acontece também em algumas canções, em que os ouvintes vão de um ritmo ao outro através de uma infinidade de sons, algumas vezes distorcidos. Essas músicas não poderiam ser consideradas apenas canção, afinal, o termo não seria suficiente para agregar tantos formatos. Esse campo ampliado do pós-modernismo é recente e ocorre em determinado momento da história. "É um evento histórico com uma estrutura determinante" (KRAUS, 1984, p. 137).

No pós-modernismo há uma interligação entre formas anteriores e atuais, algo presente, como já visto, na música, na medida em que os gêneros se misturam e um mesmo disco passa a ser lançado e relançado em diferentes formas, com certa frequência, afinal, o valor passou a ser mera mercadoria, o que veremos posteriormente através de Jean-François Lyotard.

Para Fredric Jameson, o aspecto mais evidente do pós-modernismo é "(...) o aparecimento de um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos." (JAMESON, 1997, p. 35). Demonstra que, no pós-modernismo, há uma reciclagem e mistura de estilos a partir de um paralelo desse momento com a arquitetura:

> A arquitetura pós-moderna, sem critérios e sem princípios, canibaliza todos os estilos arquitetônicos do passado e os combina em *ensembles* exageradamente estimulantes. Nostalgia não me parece ser a palavra adequada para designar esse fascínio (especialmente quando se pensa no sofrimento inerente à nostalgia propriamente modernista de um passado além de toda recuperação, exceto a estética), mas ele nos chama a atenção para uma manifestação cultural muito mais generalizada desse processo no gosto e na arte comercial, a saber, o filme de nostalgia (ou o que os franceses chamam *lamoderétro*). (JAMESON, 1997, p. 46).

Para Jameson, assim como para Chico Buarque, a sociedade parece ter uma necessidade de experimentar coisas novas, e a indústria desenvolve esse papel, distribuindo de

formas diferentes um mesmo material, dando a impressão de que o que está sendo lançado é algo novo. De acordo com Jameson, há uma necessidade econômica em estar frequentemente produzindo novidades em um ritmo cada vez mais acelerado. Esse acontecimento está presente em todas as artes, mas, segundo ele, principalmente na arquitetura.

> O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essencial à inovação estética e ao experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional disponível para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio. De todas as artes, a arquitetura é a que está constitutivamente mais próxima do econômico, com que tem, na forma de encomendas e no valor de terrenos, uma relação virtualmente imediata. Não é de surpreender, então, que tenha havido um extraordinário florescimento da nova arquitetura pós-moderna apoiado no patrocínio de empresas multinacionais, cuja expansão e desenvolvimento são estritamente contemporâneos na arquitetura... (JAMESON, 1997, p. 31).

Outro teórico da literatura que pensa a pós-modernidade é Antoine Compagnon. Segundo ele, enquanto o modernismo arquitetural, em sua origem, possui um ideal em que um projeto racional está de acordo com uma sociedade também racional, que se funda na modernização e ignora o passado, o pós-modernismo responde ao fiasco do modernismo que se tornou evidente:

> O fiasco do modernismo tornou-se logo evidente, desde o exílio de Bauhaus – uma escola alemã de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda – nos Estados Unidos: a técnica fizera nascer o totalitarismo. Depois de 1945, a arquitetura moderna não teve mais projeto para a sociedade e se pôs a serviço do poder: estandardizada perdeu as virtudes da negação e da crítica indispensáveis ao movimento moderno. (COMPAGNON, 1996, p. 107)

Para o estudioso, a premissa do pós-modernismo social tem a arquitetura mais vulnerável, na medida em que há uma ligação dessas com a técnica e a reprodução social. Traçando um paralelo entre o moderno e pós-moderno via arquitetura, afirma:

> Contrário aos dogmas de coerência, do equilíbrio e da pureza sobre os quais o modernismo se fundara, o pós-modernismo reavalia a ambiguidade, a pluralidade e a coexistência dos estilos; cultiva ao mesmo tempo a citação vernácula e a citação histórica. A citação é a mais poderosa figura pós-moderna. O arquiteto pós-moderno sonha com uma contaminação entre a memória histórica das formas e o mito da novidade. “Tomando de empréstimo um termo da crítica literária, digamos que o pós-modernismo visa a um ‘diálogo’ entre elementos heterogêneos” (COMPAGNON, 1996, p. 109).

A citação, que Compagnon afirma ser a "mais poderosa figura pós-moderna", mostra-se evidente no RAP que reproduz o contexto social da periferia através de improvisações que demonstram o cotidiano de forma escancarada. O "diálogo entre termos heterogêneos", do qual fala Compagnon, é presente de forma nítida quando Chico Buarque evidencia algumas modificações ocorridas na música, demonstrando que, ao chegar novos gêneros, é natural que o anterior não seja tão evidente; como é o caso da música clássica com a chegada de Noel Rosa. Entretanto, essa "nova música" estará sempre trazendo algo da anterior. "(...) Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigora até os anos 50 e aí vem a bossa-nova, que remodela tudo e pronto. Se você reparar, a própria bossa nova, o quanto é popular ainda hoje, transvestida, disfarçada, transformada em drum'n'bass."

Para Lyotard, na chamada pós-modernidade, há uma modificação nas culturas e esse período, segundo ele, é quase impossível de ser definido, pois há uma mudança social desde os anos 50 (mesma época em que, de acordo com Chico Buarque, a Bossa Nova chega ao Brasil e remodela a música, algo ocorrido também nos anos 30, via Noel Rosa). Essas modificações, para Lyotard, não acontecem ao mesmo tempo em todos os campos; em seus estudos evidencia a tecnologia e a queda dos metarrelatos, seja na pesquisa e produção, seja na transformação do conhecimento. Para ele, essa transformação deixará marcas na natureza do saber.

> Consideram-se pós-moderna a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde, sobretudo a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que ela dependia (...) acredita que o saber muda de estatuto simultaneamente à entrada das sociedades na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. (LYOTARD, 1993, p. 3).

Outra modificação que Lyotard aponta no campo do saber é a transformação do valor das artes, que passam a ser mera mercadoria. "Na idade pós-industrial e pós-moderna, a ciência conservará e sem dúvida reforçará ainda mais a sua importância na disputa das capacidades produtivas dos Estados-nações (...). O saber já é e será um desafio maior, talvez o mais importante na competição mundial pelo poder" (LYOTARD apud MARINHO, 2008, p. 4).

Segundo Lyotard, o que houve foi uma mercantilização do saber como um todo. Para ele, há dois princípios essenciais: Um deles seria de que a linguagem é um jogo decorrente de uma "agonística geral." O outro princípio, que é complementar a esse é que o vínculo social está relacionado ao que ele chama de "lances de linguagem".

> O primeiro ‘é que falar é combater, no sentido de jogar, e que os atos de linguagem provêm de uma agonística geral.’ Mesmo que não se jogue somente para ganhar, tem um gosto de luta o prazer da invenção de palavras novas e a criação de novos sentidos, que fazem a evolução da língua. O segundo princípio, fundamental e complementar ao primeiro, ‘é que o vínculo social observável é feito de ‘lances’ de linguagem. (LYOTARD apud MARINHO, 2008, p. 6).

Para ele, a linguagem como forma de socialização é uma ferramenta da pós-modernidade, mas há outras formas como, por exemplo, “o funcionalismo com sua harmonia social e o marxismo com o princípio da luta de classes e a dialética.” (LYOTARD apud MARINHO, 2008, p. 6). “Lamentar-se sobre a ‘perda do sentido’ na pós-modernidade seria deplorar que o saber não seja mais principalmente narrativo.” (LYOTARD, 1993, p. 49).

Cristiane Maria Marinho (2008, p.99), citando Lyotard, deixa claro que na cultura contemporânea, sociedade pós-industrial, cultura pós-moderna, a legitimação do saber parece ter perdido sua credibilidade, e isso em vários tipos de relatos, como o especulativo e o relato da emancipação. O fato se dá porque ocorre um processo de deslegitimação a todo momento.

As principais consequências a respeito da deslegitimação, para Lyotard, são que a ciência não consegue mais legitimar a si mesma, assim como em relação a outros jogos de linguagem. A divulgação dos jogos de linguagem dilui o indivíduo, além de tornar a linguagem o vínculo social. Devido a uma falta de domínio em relação aos jogos de linguagem (pois ninguém os domina na íntegra) e a inexistência de uma meta-língua universal, surge um pessimismo generalizado. Para Lyotard, “os jogos de linguagem científica vão tornar-se jogos de ricos, onde os mais ricos têm mais chances de ter razão (...). A riqueza, eficiência e verdade se entrecruzam.” (LYOTARD apud MARINHO, 2008, p.14).

Considerando, a partir de Lyotard, os jogos de linguagem científicas e sua falta de legitimação, me parece que há uma ligação bastante clara com a ideia de arquivo, afinal, da mesma forma que não há como a evolução da informação não deixar rastros, não há maneira das épocas não se misturarem. Esse pensamento de arquivar se estende ao campo da música desde o início do século até o final do século XX, e até os dias atuais, dando a possibilidade ao músico de usar o arquivo, reciclar e compilar, conforme as palavras de Chico Buarque. A ideia do arquivo demonstra que há certo esgotamento, ou, no mínimo, uma acumulação, para uma história que permite tal procedimento.

O filósofo Jacques Derrida aborda o conceito de arquivo e afirma que a palavra remete ao *arkê* no sentido físico, histórico ou ontológico; ou seja, “ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo.” (DERRIDA, 2001, p. 11). Antes, ainda, em que

a palavra, no latim, era *archium* ou *archivum*, referia-se a uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, que seriam aqueles que comandavam. Dessa forma, aqueles que tinham alguma autoridade publicamente reconhecida, e, portanto, podiam fazer ou representar a lei. Devido a essa autoridade reconhecida por todos, era em seu lar que permaneciam os documentos oficiais. O fato não se resumia a somente guardar os arquivos, mas também ao poder de interpretá-los. Foi justamente, nesse momento, que, "nesta obtenção consensual de domicílio, os arquivos nasceram. A morada, esse lugar onde se demoravam, marca esta passagem institucional do privado ao público." (DERRIDA, 2001, p. 12). O acesso ao acúmulo de informação social, ou seja, seus arquivos, demonstram o quanto determinada sociedade compartilha os seus valores, tanto no âmbito material como moral. Esse movimento da sociedade mostra-se não linear. As possibilidades, que surgem com a era digital, permitem que os meios de transmissão e arquivos que estão sendo pensados sejam um pouco mais livres, ou, no mínimo tentem ser. Essa rede social, para Derrida, se mostra bastante descentralizada, tanto quanto desgovernada. O arquivo estaria ligado, portanto, ao passado e traria uma verdade não só material, mas também histórica. O arquivo, segundo o filósofo, é ao mesmo tempo instituidor e conservador, revolucionário e tradicional. (DERRIDA, 2001, p. 17).

Se arquivo está relacionado à memória, estando, no aspecto social, sob o poder de alguns que o transmitem, permitindo uma passagem do privado para o público, podemos dizer que na música também é possível essa passagem. Ao pensarmos em Chico Buarque, percebe-se que as suas músicas contam a história de um país a partir de um *arquivo* pessoal.

Por fim, podemos concluir que, da mesma forma que a escultura, a música, no momento que tem os seus gêneros misturados, ajuda a produzir a ideia de confrontação e questionamento além da arte. Esse não lugar aparece na atualidade e mostra que há um fluxo que vai acabar em determinado ponto, pois, a cada mudança, surgem novos conceitos que formam um segundo corpo, que será descentralizado novamente e assim por diante. Na contemporaneidade, o que ocorre é um descentrar para que os fatos sejam pensados em um campo comum, numa comunidade, é uma abertura do espaço entre si e o outro. Esse acontecimento é presente na música, e na canção, que demonstra um círculo vicioso em que está o tempo todo se desconstruindo para obter outra configuração. A ideia de expandir-se significa perceber a aparição de outro modelo que é extremamente maleável.

4 UM CENÁRIO EM MOVIMENTO

Um dos fatores que marcou a transformação da história da música foram as migrações do campo para a cidade, pois no mesmo momento que os baianos começaram a sair do campo, os negros vinham do Vale do Paraíba, local da produção de café; ambos contribuindo para a formação de uma pequena África na cidade do Rio de Janeiro, cenário em que surgiu o samba.

De acordo com Napolitano:

> O Lundu surgiu como dança, por volta de 1780. Aos poucos, ele se afasta do batuque negro que se encontrava na sua origem, tornando-se cantado, facilitando sua aceitação pela Corte. Em torno de 1870, o lundu é revalorizado, principalmente como tempero musical das polcas e habaneras que invadiram o mercado musical no Brasil. Aliás, a polca europeia, filtrada pela levada do lundu e tocada por flauta, cavaquinho e violão, está na base do choro. (NAPOLITANO, 2007, p.11)

A modinha, ritmo próximo do que chamaríamos mais tarde de serenata, no século XVIII se mostrava, em alguns momentos, aristocrata e italianizada; em outros parecia ter origem plebeia e mulata. Domingos Caldas Barbosa levou a modinha para Portugal e assim o ritmo passou a ser cultuado por compositores reconhecidos no campo erudito, como o Padre Maurício, Carlos Gomes e Francisco Manuel da Silva. Rapidamente, as modinhas passavam a serem tocadas nos salões e ruas e assim, em 1830, veio a "modinha imperial", que era escrita, proporcionando a chance aos poetas cultos, muitos de origem popular, colocarem letra na música. "Em pouco tempo virou canção nos salões, seresta nas ruas, passando por um processo de transformação." (TINHORÃO apud NAPOLITANO, 2007, p. 11).

As polcas europeias, introduzidas entre 1844 e 1846 pela atriz Clara Del Mastro, se tornaram epidemia em 1847. Consistiam em uma dança de salão centro-europeia filtrada pela levada do lundu, tocada por flauta, cavaquinho e violão, a qual se pode perceber na base do choro. É ela que irá marcar o início da tradição da música ligeira e popular. (IDEM). O autor menciona Machado de Assis que cria o personagem Pestana em "Um homem célebre" (1983). Tal personagem se mostrava pretensioso, consciente do seu talento, sonhador de uma carreira erudita, mas que conseguia apenas ficar célebre com suas "polquinhas faceiras". Pestana, conforme Wisnik,

> Encarna a distância, mas também a ligação secreta entre a música de concerto e a música ligeira, via africanidade recalcada, através de um 'piano requintado' que trabalha instintivamente sobre os materiais e sobre a incongruência que lhe é dada. Falso suburbano manda as polcas para o inferno, na tentativa de escapar ao sucesso desviante das ruas. A ironia machadiana arremata: "mas as polcas não quiseram ir tão fundo". (NAPOLITANO, 2007, p.12)

É justamente com esse reconhecimento que em 1890 as polcas passam a ser constantemente representadas no teatro; mas isso até 1895, quando o maxixe aparece como uma presença pública, a dança do momento, sendo utilizado como chamariz para os bailes de carnaval. Não demora muito, em 1908, o maxixe, um dos gêneros cuja matriz foi o samba, vai para a Europa, através de Portugal, como espetáculo de dança, ainda que escandaloso e renegado pela alta sociedade, afinal, era visto como "irmão" do batuque e do samba.

Para Mozart de Araújo, Ernesto Nazareth teria transportado às suas composições no piano "toda aquela música que estava sendo tocada nas esquinas" (NAPOLITANO, 2007, p. 13). Porém, o pianista se ofendia e afirmava que os seus tangos não seriam maxixes. Não querendo que suas músicas fossem nomeadas dessa forma, assim como querendo fugir da acusação de "... estrangeirismo que acompanhava a habanera (outra influência de suas músicas), Nazareth criou o 'tango brasileiro'", cujo nome surgiu quando o pianista compôs "Brejeiro" (IDEM).

Segundo Napolitano, o nome de tango brasileiro, surgiu nessa ocasião. "A síntese da 'música das esquinas' formalizada por um piano 'semi - erudito', reunindo polcas, modinhas, maxixes, lundus e tangos, é índice de uma experiência musical ainda dispersa, mas já praticada numa tradição que faz dialogarem, ainda que de forma enviesada e recalcada, práticas musicais populares cultas" (NAPOLITANO, 2007, p. 13).

Garramuño (2009) traça um paralelo entre o tango da Argentina e o samba do Brasil e percebe que há uma história em comum. De acordo com a autora, as décadas de 1920 e 1930 foram responsáveis pela percepção de que o tango da Argentina e o samba do Brasil ganhariam o status de músicas nacionais. Durante a década do século 20, há uma discórdia entre brasileiros e argentinos sobre qual seria a origem do tango, como descreve Garramuño:

> Num cabaré de Montmartre, dirigido por Antonio Lopes Amorim, "O Duque", um grupo de músicos brasileiros, começou a tocar um tango. Entre o público presente se encontrava um grupo de argentinos, que ao ouvir o anúncio da música "Um tango brésilienne" [Um tango brasileiro], reagiram indignados: "O tango é argentino!" Brasileiros e Argentinos, zelando sua respectiva nacionalidade, acabaram se empurrando. (GARRAMUÑO, 2009, p. 15)

Em 1910, o tango é argentino em Paris, na Argentina e talvez tenha sido o início também no resto do mundo, entretanto não no Brasil; isso pela quantidade de tangos que foram compostos pela Chiquinha Gonzaga ou por Ernesto Nazareth e que apareciam em diferentes classes sociais, assim como regiões do Rio de Janeiro e, depois, também em Paris,

Com essa difusão, o tango brasileiro fez um caminho com inúmeras vertentes, dando margem para outros gêneros musicais, como o samba.

De acordo com Garramuño (2009) o tango sempre foi argentino, da mesma forma que o samba sempre foi brasileiro; entretanto, "os primeiros acordes do tango" e do samba, quando vistos na perspectiva de uma longa duração, partem de um tronco comum: a habanera (...) que está na origem do tango e também no maxixe, ou tango brasileiro e, posteriormente, em 1920, irá intervir nas modificações do samba urbano carioca. (GARRAMUÑO, 2009, p. 15).

Em 1937 haverá uma modificação: Carmen Miranda grava uma canção denominada: *O tango e o samba,* e nela, tanto "o tango como o samba, se assumem como caracteristicamente nacional", conforme Garramuño:

> Não é apenas a letra desse samba que marca a diferença entre os argentinos que cantam tango e os brasileiros que cantam samba; a música desliza de forma sinuosa, de uma série de compassos com sonoridades claramente referentes ao mundo do samba – a batida do samba no violão, os instrumentos percussivos que marcam o ritmo – para as sonoridades tangueras, introduzidas pelo bandoneon. Até Carmen Miranda, é possível perceber uma modulação de voz mais aguda e rápida – quase "sorridente" – ao cantar o samba, frente a uma modulação de voz mais grave, com um acentuado alongamento das vogais, para cantar o tango em espanhol. (GARRAMUÑO, 2009, p.15).

Garramuño ainda afirma que a canção torna-se uma mistura de diferenças culturais, principalmente quando, na segunda parte, "canta-se tango em espanhol com um fundo musical feito com a batida do samba." (GARRAMUÑO, 2009, p. 16).

Os encontros entre o samba e o tango não param por aí. Em 1995, Caetano Veloso abre o show de seu disco *Fina Estampa* com a música "O samba e o tango", mesma música escolhida por Elza Soares para o seu trabalho *Do cóccix até o pescoço*, em 2003, quando utilizou um cenário bastante portenho. A música, porém, não constava no disco, o qual havia sido produzido no Brasil no ano anterior. O arranjo, entretanto, não foi igual nesses dois casos como mostra Garramuño:

> No caso de Caetano Veloso, o arranjo tende a apagar as marcas que diferenciam o tango do samba e vice-versa, propondo uma espécie de semelhança que se formula como uma alternância entre a música brasileira, da qual o próprio Caetano seria um típico representante, e a música hispano-americana, que acabou englobada toda numa única categoria indiferenciada.
> Elza Soares incluiu, entre os músicos que a acompanharam durante a apresentação em Buenos Aires, um bandoneonista, que antes de interpretar essa canção tocou alguns acordes de "Adiós Nonino (Adeus Nonino), de Piazzolla". Ela introduziu "O samba e o tango" com um breve discurso sobre a semelhança entre Piazzolla e ela

> mesma, ambos acusados nos anos 1960 de não fazer tangos ou "sambas autênticos". (GARRAMUÑO, 2009, p. 16)

O encontro entre o tango e o samba, ou o seu antecessor, o maxixe, demonstraram em alguns momentos históricos indistinguíveis, ou ocasionando certa confusão, ao ponto de "Vincente Rossi propor, já nos anos 1930, no Rio de Janeiro, que as 'damas' da alta classe argentina, quando viram a elite brasileira dançar o maxixe, resolveram que elas também poderiam dançar o tango" (GARRAMUÑO, 2009, p.23).

Em paralelo ao surgimento deste "tango brasileiro", ocorria outro cenário musical em que aconteciam algumas reformas, cuja intenção era seguir o modelo de Paris, a fim de modernizar a cidade do Rio de Janeiro, fazendo com que crescesse além de um núcleo central; mas esse crescimento não excluía a atividade intensa que acontecia na casa da Tia Ciata, local em que diversos músicos se reuniam para realizar o chamado pagode.

A casa era dividida em três partes e uma delas destinava-se ao choro. Foi entre esses músicos, que não só tinham a prática, mas também a teoria, na medida em que liam partituras, que Pixinguinha se mostrou. Posteriormente, foi maestro da rádio nacional e autor da música "carinhoso", que ficou conhecida mundialmente. Na cozinha da casa da Tia Ciata, juntavam-se os músicos que tocavam partidos alto com um refrão que se repetia e diversos improvisos que aconteciam na medida em que um dos músicos se colocava a frente (algo que reaparece da mesma forma no cenário do rap em 1990). No quintal, ou terreiro, acontecia o candomblé, cercado de muita percussão e de uma cultura religiosa de origem africana. (NAPOLITANO, 2007, p.18). Nas palavras de Vianna,

> O encontro juntava, portanto, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de 'boas famílias brancas' (incluindo Prudente de Moraes Neto, um avô presidente da República). Do ouro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro (...). Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira definiam a música que seria, a partir dos anos 30, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro. Ouvindo os depoimentos dos participantes, parecia natural, evidente, que tal encontro ocorresse, que ambos os lados se sentissem 'em casa' (o cordial Brasil mestiço) quando reunidas. Como falha, Pedro Dantas se lembra de que, "no final da noite, Patrício lamentava apenas a ausência de algumas cabrochas para a brincadeira ser completa (VIANNA, 1999, P.20).

No Rio de Janeiro ocorreram grandes transformações da música entre os séculos XIX e XX que foram fundamentais para a história da música brasileira. A música popular, de acordo com Napolitano (2007), configurou-se no século XX como produto da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas.

Entre os séculos XIX e XX, o samba, marcado pela flauta, cavaquinho e violão, ligado ao choro e maxixe, aparecia em evidência. Esses instrumentos, tocados do morro, eram vistos como nascentes da musicalidade brasileira urbana. Até o início do século XX, a nomenclatura do gênero da música popular, que estava sendo valorizada tanto no mercado das partituras como no mercado fonográfico, se mostrava confusa sob o ponto de vista musicológico. "O gênero se enraizava em tradições nacionais com nomenclaturas arbitrárias que nem sempre correspondia ao efetivo material sonoro presente em determinada obra. Lundu, modinha, habanera, seresta, polca e choro se confundiam, pois se misturavam; acontecimento desafiador aos musicólogos, historiadores e etnomusicólogos" (NAPOLITANO, 2007, p. 07).

Em 1920 surge a possibilidade de gravar e, nesse momento, acontece uma corrida de quem faria a melhor música. Em artigo da revista Cult, Tatit deixa claro que a canção nasce justamente com esse acontecimento, pois passa a ser mais pensada, tendo um modelo já pré-definido, ou seja, a canção só nasce porque estava ligada ao comércio. Até então, as músicas eram um tanto quanto improvisadas, a tal ponto que frequentemente os compositores não decoravam as próprias canções na íntegra, se retendo apenas ao refrão. O que havia na ocasião era o que Tatit chama de "gravador natural" (TATIT apud SILVA, 2007).

> A primeira gravação, 'Pelo Telefone', de Donga, era na verdade vários refrãos que juntaram em uma mesma música. Eram "brincadeiras de aliteração, isso jamais poderia ser um modelo de canção", conta. Durante toda década foram feitas tentativas de se chegar a um formato e daí que começou a surgir uma divisão de partes nas músicas, nas estrofes e no refrão, e a ser estabelecido esse modelo. "A canção já surgiu como comércio. Com um modelo já definido, começou uma produção em série. Os cantores da época encomendavam as músicas para os compositores, que recebiam por canção. (SILVA, 2007).

Napolitano (2007, p. 09) descreve a chegada da indústria fonográfica de maneira bem peculiar:

> Em 1933, numa revista-opereta de sucesso intitulada Canção brasileira (de Luis Iglesias e Miguel Santos, com canções de Henrique Vogeler), a personagem-título, filha da aristocrática Modinha e do elegante Lundu, é raptada, ainda recém-nascida, pelo trio formado pela Flauta, pelo Cavaquinho e pelo Violão. Eles levam a Canção para o morro, acreditando que ela seria mais feliz ao lado do povo do que nos salões aristocráticos. No morro ela conhece o Samba, filho do Maxixe. Os dois crescem juntos e se enamoram. Anos depois, a Canção é reencontrada pela mãe, e a paixão pelo Samba é ameaçada pelo Tango, latino sedutor. A Modinha e o Tango convencem a Canção a descer o morro e voltar para a cidade, seu "verdadeiro lugar", apesar da paixão que ela nutre pelo Samba. "Os personagens do morro ficam inconformados e, ao final, o Samba consegue reconquistar a Canção brasileira, harmonizando o morro e a cidade (Napolitano, 2007, p. 09)".

Em 1960, de acordo com Napolitano (2007, p. 6), há o reconhecimento da música como forma de expressão, no mesmo momento em que o país se demonstrava irreconhecivelmente inteligente, e é justamente nesse cenário que acontece também a audiência popular, a crítica e a intelectualidade. A MPB constrói um enredo vivo, aberto e imprevisível, sujeito a revisões ideológicas, reavaliações estéticas e novas configurações de passado e de futuro. E "mesmo sendo produto de uma ruptura – a modernidade - articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural de cada país." Napolitano descreve a consagração da música popular brasileira:

> A música popular brasileira se consagrou junto à audiência popular, à crítica e a boa parte da intelectualidade letrada. Uma tradição que tem muito de 'tradição inventada', mas nem por isso menos enraizada nos corações e nas mentes. O processo de invenção e consagração dessa tradição não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas, que, em linhas gerais, acompanham a própria formação da nossa moderna identidade nacional. Com toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade (NAPOLITANO, 2007, P. 5-6).

Na década de 80, a chamada MPB, que demonstrava ser uma junção de ritmos, se mostra em crise, aparecendo em um segundo plano no mercado musical, ainda que dialogasse, de acordo com Napolitano, com a literatura, artes plásticas, cinema e teatro.

Em relação à música popular brasileira, Napolitano relata que:

> A música popular foi um fenômeno cultural amplo e complexo que passou por três gêneros, compreendidos como um conjunto de eventos musicais, articulado por convenções culturais que envolvem uma determinada comunidade musical, constituída por artistas, produtores, audiência e crítica: samba, bossa nova e MPB (a 'Música Popular Brasileira' como expressão diferenciada de outras tradições populares). (NAPOLITANO, 2007, p. 06).

Para Napolitano, as convenções e debates a respeito da música em relação a esses três gêneros acabaram não sendo justas, devido à infinidade da diversidade e riqueza musical, presentes no Brasil. Segundo o autor, esse seria o motivo de haver tantas indagações a respeito da música, na intenção de que haja maior liberdade de criação por parte dos músicos e estudiosos da música. Entre os anos de 1930 e 1960, esses gêneros (samba, bossa nova e "MPB") formaram o que Napolitano chama de "espinha dorsal da ideia de música popular brasileira, que nunca foi tão rígida a ponto de sufocar as novidades e as contribuições de outros gêneros, regionais ou estrangeiros" (NAPOLITANO, 2007, p.6).

Entretanto, se de um lado temos Napolitano, que reconhece as infinidades de gêneros e a riqueza musical do Brasil; de outro, Tinhorão não vê com bons olhos as músicas em que ele percebe uma influência estrangeira, de tal modo que, em 1966, publicou o seu primeiro livro sobre a história da Música popular brasileira denominado de *"Música Popular: um tema em debate"*. O interessante é que a própria da ideia de pureza que Tinhorão apresenta pode ser questionada, segundo Marcos Napolitano:

> As classes populares, sobretudo os 'negros pobres' do Rio de Janeiro e mestiços do nordeste, já tinham a sua própria leitura do mundo branco e da cultura hegemônica. Assim, a música popular brasileira nunca foi 'pura', ela já nasceu como resultado de um entrecruzamento de culturas. (NAPOLITANO, 2002, p. 48)

Para Tinhorão, entretanto, o gênero estaria relacionado com uma classe social que se distanciava das camadas sociais populares e que, embora falasse da realidade do morro e até mesmo cantasse para o morro, estava economicamente desligada, afinal, com o crescimento do Rio de Janeiro, nos anos 50, as classes mais privilegiadas foram para Copacabana, na zona sul, e as menos privilegiadas para a zona norte. Para ele, as elites do Brasil teriam sido tão alienadas ao ponto de precisarem importar algo norte-americano. Esse acontecimento teria ignorado a maior contribuição das classes pobres: o ritmo.

Novamente, Tinhorão aparece com uma opinião oposta a outro estudioso; nesse caso, Lorenzo Mammi, o qual não vê "imitação" da bossa nova em relação ao jazz e inclusive traça uma comparação entre esses dois gêneros:

> (...) A música norte– americana não conhece nada de parecido. Ali uma voz é tão mais perfeita quanto mais se aproxima do instrumento, ainda que o intérprete recuse o virtuosismo em favor da pureza melódica (...). Na música norte-americana o objetivo é que a voz esteja o mais próximo possível do instrumento (...). A dissonância no jazz é metáfora, isto é, nota que substitui a nota originária, reforçando de alguma forma seu significado; a dissonância para João Gilberto é negação da negação de uma consonância. A síncope do jazz confirma o tempo forte; a de João Gilberto relativiza-o, cria uma suspensão temporal. O timbre do jazz é luxo (realça a linha melódica), o de João Gilberto é economia (a substituir). O pulso da bossa nova, como, aliás, o do samba, não pôde ser incorporado às linguagens derivadas do jazz com a mesma facilidade de outros ritmos sul-americanos. O reggae, por exemplo, que hoje é utilizado extensivamente nos arranjos de rock, não representa uma novidade substancial: ele simplesmente acentua todos os tempos fracos, da mesma forma como o rock acentuava todos os tempos fortes. No pulso da bossa nova, ao contrário, a própria oposição forte/fraco é relativizada, se forma fluida, como se o tempo ainda não fosse solidificado num movimento mecânico, e deixasse espaço a variantes individuais. O pulso da bossa nova, e, sobretudo o de João Gilberto, é uma pulsação doméstica, o correr indefinido das horas em que ficamos em casa. (MAMMI, 1992, p. 68)

O que ocorre é que na canção a intertextualidade é bem presente e, partindo dessa consideração, o conceito de autêntico, mostra-se bastante equivocado, pois uma música sempre traz consigo algo de outra, ainda que esteja no inconsciente do compositor. Da mesma forma, a "nova música" irá possivelmente remeter à outra e, assim, sucessivamente. A intertextualidade aparece presente na leitura que o compositor faz de seus antecessores, e, portanto, a canção não teria como ser pura. Não haveria o autêntico, do qual Tinhorão fala, nessa concepção, pois, repetindo, a música já chega misturada.

Compreende-se como música popular aquela que a maioria da população consome e, portanto, Mozart foi popular. Para Silva (2008) na atualidade poderíamos citar Tom Jobim como um músico que foi e é popular. Sua obra se tornou clássica, devido à beleza e seriedade. Talvez haja outro divisor de águas, estando "de um lado música e, de outro, falsificações, ou ainda música e música utilitária. O conceito de música utilitária se aplica àquela música que serve a fins diversos e nem somente artísticos" (SILVA, 2008). "A arte foi arte utilitária, antes de tornar-se arte era – por exemplo – imagens dos deuses nos templos, adornos nos túmulos, música para banquetes e de dança." (ELIAS, 1995, p. 50).

Sobre essas falsificações, que estariam do lado oposto da música, é possível citar Walter Benjamin que trata sobre a unicidade, ou aura, de uma obra de arte. Para Benjamin, no momento em que uma obra é reproduzida, deixa de ter a sua unicidade, sua autenticidade, sua aura. Para o autor, não há espaço para se falar de autenticidade em uma reprodutividade técnica e isso ocorre por dois motivos: "Primeiro porque a reprodução técnica é independente do original, até porque ao longo dos anos as técnicas vão se aprimorando (...). Em segundo porque a técnica que se aprimora a cada dia pode transportar a reprodução para situações em que o próprio original jamais poderia encontrar." (BENJAMIN, 1990, p. 213).

Tratando de produtividade técnica, e sob esse olhar, Benjamin realiza um paralelo da fotografia com a música:

> Sob a forma de foto, ou de disco, ela permite, sobretudo aproximar a obra do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona seu espaço real para se plantar no estúdio de um amador; o melômano pode ouvir a domicílio o coro executado numa sala de um concerto ou ao ar livre (...). O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. (BENJAMIN, 1990, p. 213)

Parafraseando Benjamin, por mais que a reprodução seja perfeita, há sempre um elemento ausente, que seria o aqui e agora da obra de arte, ou seja, a sua existência única, e é

justamente nessa existência única, ou aura[14], que a história da arte se desenrola. Logo, esse aqui e agora da obra original é o conteúdo de sua autenticidade, local em que "enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto sempre igual e idêntico a si mesmo". (BENJAMIN, 1994, p. 167). O artista, ao produzir a sua obra, está em um momento único que jamais poderá se repetir, ainda que ele queira.

É justamente a partir dessa aura que passa a ser desconstruída, desse momento em que a reprodutividade, através da Indústria Cultural, mostra-se presente, que a música passa a não ser possuidora de um cânone, se tornando cada vez mais intertextual, como veremos posteriormente.

Sobre o cânone, Compagnon afirma:

> O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva. (COMPAGNON, 2012, 222-223).

Esse cânone na música foi se extinguindo com a pluralização dos canais de distribuição musical. No caso da literatura do século XIX, esse cânone se mostra com bastante evidência. O conceito de cânone está relacionado diretamente ao poder, já que há uma autoridade que seleciona o que entra ou não no cânone. É uma negação da diferença, seja pelo princípio de exclusão, que a seleção implica; como pelo princípio de marginalização daquilo que não se encaixa em determinado padrão nacional.

> A presença desse cânone na literatura se mostrou evidente na medida em que, como afirma o escritor inglês Matthew Arnold, "O ensino da literatura devia servir para cultivar, policiar, humanizar as novas classes médias que surgiam na sociedade industrial (...)". A função social da literatura era propor às pessoas interessadas em leitura que dessem uma finalidade espiritual aos seus lazeres e despertar nelas um sentimento nacional, no momento em que a religião não bastava mais. Na França, durante a III República, o papel da literatura foi concebido de maneira muito

[14]Benjamin, ao falar sobre a aura, que seria a "unicidade da obra" de uma obra de arte, afirma que é justamente ela que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica; e conclui: "Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizado, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido." (BENJAMIN, 1994, p. 168). Conforme a obra de arte permite a sua reprodução, a existência única é substituída por outra, que é serial. Da mesma forma, a partir do momento que esta técnica permite que a reprodução chegue ao espectador, ela atualiza o objeto que fora reproduzido. Esses dois processos revertem à crise atual e renova a humanidade, processo que se relaciona aos movimentos de massa que vêm ocorrendo.

> semelhante: esperava-se do seu ensino solidariedade, patriotismo e moralidade cívica. O valor da literatura, resumido no cânone, dependeria então da instrução que os escritores se permitissem promover. (COMPAGON, 2012, P. 225-226)

Nota-se que o cânone se coloca no projeto nacional através da pedagogia. No século XIX, com a decadência da religião, a literatura passa a ocupar o lugar de educadora, humanizadora e moralizar, dessa forma, as massas.

> O valor da literatura está ligado à vida, à força, à intensidade da experiência de que ela seria testemunho, à faculdade da literatura de tornar o homem melhor. "Mas a reivindicação, a partir dos anos sessenta, da autonomia social da literatura, ou mesmo do seu poder subversivo, coincidiu com a marginalização do estudo literário, como se seu valor no mundo contemporâneo tivesse se tornado mais incerto" (COMPAGNON, 2012, p. 226).

Da mesma forma que a canção da contemporaneidade, a literatura passa a não permitir a presença de um cânone, muito provavelmente pelo surgimento de novas formas que já não aceitam mais tamanha padronização. Isso não significa que aquilo que seja considerado bom ou belo não obtenha certa repercussão, ainda que, parafraseando Kant, todo julgamento estético exija certo consentimento. "Quando alguém diz de uma coisa que ela é bela, atribui aos outros o mesmo prazer: não julga simplesmente para si, mas para cada um, e fala então da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas" (KANT apud COMPAGNON, 2012, p. 228). Essa ambição do julgamento não é corrompida por nenhum interesse individual, pois o julgamento é, necessariamente, de acordo com Kant, "partilhado por todos (...) Mas a pretensão universal do julgamento estético é confirmada, aos olhos de Kant, pelo *sensus communis* estético, a partir do qual cada indivíduo postula uma comunidade de sensibilidade entre os homens. (COMPAGNON, 2012, p. 228)

Após ter estabelecido a subjetividade do julgamento estético, Kant percebe a consequência de relatividade que teria esse julgamento e, logo, tenta preservar um *sensus communis* dos valores, ou seja, uma "hierarquia estética legítima." (COMPAGNON, 2012, p. 229).

Para Genette, também há uma subjetividade em relação às avaliações estéticas e, portanto, um cânone não poderia ser universal. Em suas palavras: "um relativismo total decorre necessariamente do reconhecimento do caráter subjetivo das avaliações estéticas". Portanto, não é possível definir racionalmente um valor. Um *sensus communis*, um consenso, um cânone, pode nascer, às vezes, de maneira empírica e errática, mas não constitui nem um universal, nem um *a priori.*" (GENETTE apud COMPAGNON, 2012, p. 229). O valor, no

seu ponto de vista, não possui qualquer atribuição teórica e nem tão pouco um critério que possa ser aceito no meio literário.

Compagnon, ao falar dos tempos modernos, conclui que "as obras entram e saem do cânone ao sabor das variações do gosto, cujo movimento não é regido por nada de racional." (COMPAGNON, 2012, p 249).

Da mesma forma que, em tempos modernos, o cânone se mostra oscilante na literatura, não é diferente na música, muito provavelmente pela quantidade de novidades que surgem a cada dia e cada vez mais; os gostos mudam a cada momento, mas de qualquer forma é preciso que haja um consenso social para a permanência e saída de um cânone.

Terry Eagleton afirma que os juízos de valores são variáveis, "os tempos se modificam, os valores não." Para ele:

> Assim como uma obra pode ser considerada como filosofia num século, e como literatura no século seguinte, ou vice-versa, também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerada como digno de valor. Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar. Isso não significa necessariamente que venha a ser recusado o título de literatura a uma obra considerada menor: ela ainda pode ser chamada assim, no sentido de pertencer ao tipo de escrita geralmente considerada como de valor. Mas não significa que o chamado "cânone literário", a "grande tradição" inquestionada da "literatura nacional", tenha de ser reconhecida como um construto, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares, e num determinado momento (...). O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpreta-las de outra maneira poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos." (EAGLETON, 1997, p. 15-17).

Essa não presença de um cânone se mostra também a partir de uma intertextualidade presente na música, que proporciona transformações em uma escala cada vez maior em contextos sociais e políticos, principalmente após a globalização, uma das marcas da pós-modernidade[15]. A partir de 1990, os movimentos culturais e musicais acontecem com mais frequência e vão desde acontecimentos em morros do Rio de Janeiro até os grandes festivais de música e movimentos que aparecem nas ruas com certa constância. Nesse momento,

[15] O sociólogo Zigmund Bauman define pós-modernidade em suas publicações intituladas de *Modernidade e Ambivalência* (1999*)* e *Modernidade Líquida* (2001). Para Bauman, a modernidade sólida é um período tanto de dominação quanto de controle, entretanto, é também um momento em que ocorre um grande desenvolvimento industrial e de transporte, tornando o mundo cada vez mais globalizado. Porém, ao final da crença em relação a esse projeto moderno, assim como o desenvolvimento industrial e de transporte, surge a modernidade líquida onde tudo se torna inconstante. Nesse momento, a modernidade se relaciona completamente aos novos modelos de sociedade, novas tecnologias, aceleração do tempo, fragmentação do espaço e das coletividades. Consequentemente, o individualismo aparece evidente e tão logo nota-se um consumismo exagerado.

surgem grupos de RAP como Racionais MC's, MV Bill e Marcelo D2, que levam para as ruas um pouco da realidade da periferia paulistana, algo feito também através de uma mistura com o Rock, como por exemplo, Planet Hemp, ao pensar no cenário carioca.

A partir dessas reproduções na música e na arte, há uma heterogeneidade infinita e é nesse novo contexto que ocorre o aparecimento da Indústria Cultural.

5 OS REFLEXOS DA INDÚSTRIA CULTURAL NO CAMPO DA MÚSICA

"Além de ser veículo para uma boa ideia, a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história. A música não é apenas 'boa para ouvir', mas também é 'boa para pensar". (NAPOLITANO, 2002, p. 11). Para Napolitano,

> O que hoje é chamado de música popular em um sentido mais amplo e de "canção" de forma mais restrita, é produto do século XX, pelo menos na forma fonográfica, "com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria)". A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (*o lied, a chançon,* árias de ópera, *belcanto,* corais, etc.), da música 'folclórica' (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancioneiro 'interessado' do século XVIII e XIX (músicas religiosas, por exemplo)). Sua gênese, no final do século XIX está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbano, aumentasse. (NAPOLITANO, 2002, p. 11)

De acordo com o autor, a música se consolidou a partir de peças instrumentais ou cantadas, com suporte em partitura ou fonograma ou como parte de um espetáculo em que o apelo popular se mostrava presente (opereta, music-hall...). Estas duas formas da música, para o estudioso, se afirmam de 1890 a 1910 (CLARKE apud NAPOLITANO, 2002, p. 12). Além disso, a música desempenha, para Napolitano, uma função social intensa através da dança e isso desde sempre, afinal, é "(...) um elemento catalisador de reuniões coletivas, voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses ao mais popularesco 'arrasta pé', passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais de porto, a música popular alimentou (e foi alimentada) pela dança de salão" (NAPOLITANO, 2002, P.12).

Por esses vários pontos em que podemos estabelecer uma relação entre a música popular e a história e também a história da música popular no Ocidente, que é necessário pensar na música como um todo, se esquecendo das dicotomias, já tão ultrapassadas, em que de um lado está a música clássica e de outro a popular.

Richard Middleton (MIDDLETON apud NAPOLITANO, 2002, p.12) traça a história da música ocidental a partir de três momentos que para ele foram os de maior mudança no campo da música.

O primeiro momento seria o da "revolução burguesa" que favoreceu a criação de editores musicais, promotores de concertos, proprietários de teatros e casas de concerto público. O gosto burguês na música demonstra seu auge em 1850, em determinado momento

que as formas sinfônicas apareciam em evidência, assim como valores culturais consagrados (batimento da denominada 'música de rua'), "canções políticas circunscritas a enclaves operários", vanguarda marginalizada ou assimilada (MIDDLETON apud NAPOLITANO, 2002).

Napolitano (2012, p 12-13) afirma que, para Michael Chanan, a história da música ocidental só é possível de ser compreendida se o músico erudito e popular for situado na esfera pública burguesa como um todo, "dentro da qual se desenvolve as facetas mercantil e estética da experiência musical e as relações socioculturais com os vários tipos de audiência." (CHANAN apud NAPOLITANO, 2002, p. 13).

Um segundo momento que se destaca é em meados de 1890, com o surgimento da "cultura de massa" e novas estruturas monopolistas que tomavam conta do mercado.

> "(...) O resultado é o impacto do *ragtime, jazz, Tin Pan Alley* (quarteirões que concentravam os editores musicais em Nova York e que se tornaram sinônimo de um tipo de canção romântica), novas formas de dança e espetáculos (*music hall)*". No contexto da I Guerra tornou-se evidente a existência de um sistema de editoria musical centralizada (*Tin Pan Alley*em Nova York e *Denmark Street* em Londres). Paralelamente, ocorre o desenvolvimento rápido das indústrias de gramofones (...). A estabilidade deste período se dá entre 1920-1940, com o predomínio da forma canção e de gêneros dançantes já configurados como tal (*faxtrot, swing, tango*) (NAPOLITANO, 2002, p. 13).

O terceiro momento dessa mudança vem após a Segunda Guerra Mundial, com a chegada do rock e da cultura pop de maneira geral. O Jazz também apresenta mudanças (*BeBop, Free Jazz, etc.*). "A experiência musical é o espaço de um exercício de 'liberdade' criativa e de comportamento, ao mesmo tempo em que busca a 'autenticidade' das formas culturais e musicais, categorias importantes para entender a rebelião de setores jovens, sobretudo oriundos das classes trabalhadoras inglesas ou da baixa classe média americana" (NAPOLITANO, 2002, p.13).

No ano de 1950, o rock de Elvis Presley traz sons populares que aparecem tanto nos setores médios como altos, no intuito de entreter. O entretenimento se dá também nos campos de guerra, a fim de entusiasmá-los. Não era, porém, a primeira vez que isso acontecia, pois décadas antes o jazz teria exercido esse papel. Em 1960, Beatles mostra a cultura popular a outros setores.

Napolitano deixa claro que esta linha histórica é panorâmica e linear, devendo ser repensada antes de ser aplicada em realidades diferenciadas, como a América Latina. "Neste continente, as transculturações e as diversas temporalidades históricas em jogo, na formação das sociedades nacionais (modernas e arcaicas, ao mesmo tempo), formam complexos

culturais híbridos (NAPOLITANO, 2002, p. 13)". Esse híbrido, como demonstra Canclini (1997), é inevitável, uma vez que o passado está sempre ecoando, até porque em todo objeto há uma história.

A pós-modernidade é tempo de ressignificação e não novidade. O movimento da modernidade é interrupto e dispensa o passado, mas apesar da interculturalidade demonstrada por Canclini, não significa que os conflitos estejam pacificados. Para ele, as manifestações já nascem misturadas e, portanto, é impossível "descolecionar" ou "desterritorializar", pois o que ocorre é a saída de um contexto para outro em que os objetos se atualizam através de uma ressignificação. Ele ainda considera a questão das interseções dos gêneros impuros onde, estendendo-se ao campo da música, teríamos o DJ que não está preocupado se está fazendo alta ou baixa cultura, pois o interesse é estar fazendo música.

Na pós-modernidade, as culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis, impossibilitando que o indivíduo seja reconhecido enquanto culto, simplesmente por conhecer determinado repertório em que se encontram grandes obras; ou então, ser popular por dominar os aspectos de uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). No momento atual, não há espaço para estagnações, já que há uma renovação constante quanto à composição e hierarquia, em que cada usuário pode fazer sua própria coleção, contribuindo para a impossibilidade de um cânone.

No campo musical, cada indivíduo pode montar em sua casa seu próprio repertório, combinando o culto com o popular, e o mesmo pode ocorrer em composições que o artista se apropria de outros gêneros musicais. O culto e popular tornam-se tão misturados que fica impossível definir alguns gêneros musicais como uma coisa ou outra e esse aspecto aparece também no gênero pós-moderno (ou intergênero) chamado videoclipe, que mescla música, imagem e texto, local que reúnem melodias e imagens de diferentes épocas, criando, sem qualquer pudor, fatos fora de contexto, retomando o que já foi feito.

Alguns trabalhos musicais aproveitam dessa versatilidade do vídeo para gerar obras breves, mesmo que sejam mais densas e sistemáticas. Entretanto, grande parte aparece fragmentada, não solicitando uma concentração maior, uma busca por continuidade. A história da arte, ou da mídia, tomam imagens de todo e qualquer lugar e em qualquer ordem e é assim que alguém que não possui lembranças, ou não as viveu determinada época, se encanta com aquilo que é vendido como novo. Não há, entretanto, um novo, pois tal conceito significaria o término de outro. Nesse caso, a canção poderia ter chegado ao fim e teríamos, assim, outra canção; há, porém, novos formatos para as mesmas coisas.

Os videoclipes ampliam e podem ser empresariais, políticos, musicais, publicitários, didáticos, substituindo outras formas de comunicação como teatro, comícios eleitorais, propagandas, entre tantas outras dramatizações frias, indiretas e que não obrigam que haja a presença do interlocutor. E há também uma variante, que são os videogames, pois passam a não ser somente um passatempo, mas, em alguns momentos, uma substituição dos cinemas, que fecham por falta de público, demonstrando um nítido deslocamento cultural.

Todas essas possibilidades de acesso, mistura e reprodução, surgem com a Indústria Cultural. Sobre Indústria cultural, Adorno explica:

> Em nossos rascunhos falávamos de cultura de massa. Substituímos a expressão por "indústria cultural", para, de antemão, desativar a interpretação que agrada aos defensores da coisa: que se trataria de uma cultura como que espontaneamente advinda das próprias massas – que se trataria da forma contemporânea da arte popular. Dessa a indústria cultural se diferencia completamente. Ela submete o antigo hábito a uma nova qualidade. Em todas suas subclasses os produtos são mais ou menos planejadamente fabricados, talhados para o consumo pelas massas e em grande medida determinados a partir desse consumo (...). A indústria cultural é a integração intencional, vinda de cima, dos seus clientes. Ela também junta à força os âmbitos milenarmente separados da arte superior e da inferior. Em meio da especulação sobre o efeito; a inferior, por meio de sua domesticação civilizatória, sacrificada no elemento rudemente resistente que era inerente enquanto o controle social não era total. (ADORNO apud DUARTE, 2009).

A canção surgiu justamente com essa popularização da música, que posteriormente passa a ser a indústria cultural. Tinhorão deixa claro que, se a canção nasceu de um individualismo por parte da burguesia; a partir do momento em que esse individualismo deixa de fazer sentido, a canção também deixa. O artista, para ele, está deixando de existir, pois não tem mais a importância de outrora, e complementa: "Quem cria a música hoje? Sistematizadores que já têm música arquivada. Hoje o artista se dilui na massa. Toda forma está presa a um conteúdo. Quando mudamos o conteúdo, é preciso mudar a forma. Tudo evolui.". (TINHORÃO, 2001)

Na perspectiva de Adorno, esse individualismo aparece como um egocentrismo que é é fruto de uma corrida pelo ter, algo que provém de toda uma Indústria Cultural. Conforme Adorno (1999), nessa Indústria cultural o homem passa a ser objeto, pois é instrumento de trabalho e de consumo. Além disso, o homem se torna extremamente manipulado, ideologizado a tal ponto que o seu lazer é extensão de seu trabalho. Nesse contexto, o homem passa a fazer tudo a partir da ideologia dominante. Adorno & Horkheimer, acreditando que o expectador é passivo, afirmam:

> Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais a fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e devagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adestra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente atrofia a imaginação e a espontaneidade do consumidor cultural (...). Os próprios produtos ("...) paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva." (ADORNO, HORKHEIMER, 1997, p. 119)

Para Adorno, a principal e maior força da indústria cultural é fazer com que o homem tenha necessidades que vão além das básicas (como casa, saúde, comida e educação), pois o consumo é incessante, tornando o campo de consumo infinito. Quanto ao universo social, este seria totalmente fechado e toda a alternativa para se livrar de tal, seria em vão. Para Adorno, entretanto, há uma saída que está na própria cultura do homem: a limitação do sistema e a estética.

> O escutado não tem consequências para ele que pode apenas acenar com a cabeça para que o soltem, porém tarde demais: os companheiros, que não podem escutar, sabem apenas do perigo do canto, não da sua beleza, e deixam-no atado ao monstro para salvar a ele e a si próprio. Eles reproduzem a vida do opressor ao mesmo tempo em que sua própria vida e ele não pode mais fugir do seu papel social. Os vínculos pelos quais ele é irrevogavelmente acorrentado à práxis ao mesmo tempo guardam as sereias à distância da práxis: sua tentação é neutralizada em puro objeto de contemplação em arte. O acorrentado assiste a um concerto escutando imóvel como fará o público de um concerto, e seu grito apaixonado pela liberação perde-se num aplauso. Assim o prazer artístico e o trabalho manual se separam na despedida do antemundo. A epopeia já contém a teoria correta.
> Os bens culturais estão em exata correlação com o trabalho comandado e os dois se fundamentam na inelutável coação à dominação social sobre a natureza. (ADORNO & HORKHEIMER, 1997, p. 45).

Por outro lado, Rancière (2012) afirma que não é possível haver um espectador passivo, pois sempre estará trazendo consigo as suas vivências, a sua história. Para o estudioso, não há ignorante, pois mesmo que não tenha recebido qualquer ensinamento, ainda assim, "olhando e ouvindo o que há ao seu redor, observando e repetindo, enganando-se e corrigindo os seus erros" (RANCIÈRE, 2012, p. 14). De qualquer forma, estará aprendendo algo e tirando as suas conclusões. Sobre essa ignorância e traçando um paralelo entre o mestre e o ignorante, afirma:

> O que o mestre sabe, o que o protocolo de transmissão do saber ensina em primeiro lugar ao aluno é que a ignorância não é um saber menor, é o oposto do saber; porque o saber não é um conjunto de conhecimentos, é uma posição. A exata distância que nenhuma régua mede, a distância que se comprova tão somente pelo jogo das posições ocupadas, que se exerce pela prática interminável do "passo à frente" que separa o mestre daquele que ele deve ensinar a alcança-lo. Ela é a metáfora do abismo radical que separa a maneira do mestre da do ignorante, porque separa duas inteligências: a que sabe em que consiste a ignorância e a que não sabe. Essa distância radical é o que o ensino progressivo e ordenado ensina ao aluno em

> primeiro lugar. Ensina-lhe primeiramente sua própria incapacidade. Assim, em seu ato ele comprova incessantemente seu próprio pressuposto, a desigualdade das inteligências. Essa comprovação interminável é o que Jacotot chama de embrutecimento. (RANCIÈRE, 2012, p. 14)

Segundo Rancière, essa prática de embrutecimento estaria do lado oposto ao da emancipação intelectual. “A emancipação intelectual seria a comprovação da igualdade das inteligências, o que não significa que haja igual valor das inteligências como um todo, mas sim uma igualdade em si da inteligência no que se referem as suas manifestações”. Rancière percebe que a inteligência é sempre a mesma, pois poderá traduzir signos ou comparar e compreender. A distância entre o ignorante e o mestre é que o primeiro apenas transpõe a distância entre o que sabe e o que ainda não sabe, mas o que precisa, é traçar o caminho que vai do que ele sabe até o que ele ainda ignora, mas não que não possa aprender, afinal, aprendeu todo o resto. Essa aprendizagem não precisa ser em prol de alcançar a posição do intelectual, mas sim para “pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras.” (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

Voltando ao espectador e parafraseando Rancière, pode-se dizer que a oposição entre o espectador ativo e passivo define uma divisão do sensível, uma distribuição anterior a posições e as capacidades e incapacidades que se vinculam a essas posições. Uma forma, portanto, das desigualdades permanecerem. Para que ocorra a emancipação é necessária à compreensão de que olhar também é agir. O espectador também age, assim como o aluno, afinal, seleciona, compara, interpreta, relaciona o que vê com o que já viu em diferentes situações e lugares. Então, o espectador é, simultaneamente, espectador distante e intérprete ativo do espetáculo que assiste, e esse é um ponto crucial: o de ver, sentir e compreender no mesmo momento em que seu próprio poema é composto. A emancipação trata-se de reformular uma relação do ser humano com si próprio. (RANCIÈRE, 2012, p. 17-18). A palavra emancipação significa “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p.23). O autor ainda deixa claro que há casos que exigem que o espectador seja ativo, como é caso do efeito do idioma, em que o interprete deverá elaborar a sua própria tradução para apropriar-se da história. (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

O surgimento da canção nasce com a Indústria Cultural, afinal, era nesse momento que a música passava a ser popularizada. Bem, se a canção, de acordo com

Tinhorão, nasce a partir de um individualismo burguês, ela acaba se perdendo e o artista fica em segundo plano, talvez até um pouco a mercê do que a Indústria Cultural resolve oferecer ao espectador. Isso não significa que essa plateia estará aceitando o que lhe for dado, pois sempre fará uma seleção, a partir da cultura em que se encontra, das suas vivências, da sua história. O espectador não recebe o que ouve sem qualquer crítica, não aceita qualquer gênero que lhe seja entregue e não é só isso, cada vez mais, o espectador musical, tem instrumentos para buscar aquilo que mais lhe agrada, devido a uma gama de infinidades no que se refere à distribuição de material. Bem, se as músicas expressam as contradições existentes em uma sociedade, talvez o surgimento de tantas novas técnicas para a produção, difusão e consumo da música, tragam a possibilidade dos ouvintes tornarem-se mais críticos, até porque a Indústria Cultural produz nos sujeitos uma sensibilidade em relação àquilo que lhe oferece.

De outro lado, e sob a ótica de Adorno, a Indústria Cultural é possuidora de uma técnica que impõe ao ouvinte aquilo que deseja que ele ouça, através da repetição parecendo haver uma passividade que se reforça no âmbito do entretenimento e se estende ao pensamento e conduta social. De fato, a indústria cultural poderá escolher aquilo que apresentará com maior enfoque, podendo repetir com maior constante aquilo que deseja impor, o que não significa que o espectador tenha que aceitar, afinal, terá sempre a sua crítica, será sempre autor de suas escolhas. Adorno e Horkheimer, ao definirem a Indústria Cultural, impõem ao ouvinte um desejo, de tal forma que criam uma distância entre o saber do intelectual e a ignorância do ouvinte, impondo uma desigualdade das inteligências embrutecedoras. Pela repetição, os ouvintes decoram músicas que talvez não tivessem buscado, ou, no mínimo, não estariam cantando junto, mas isso não significa que o espectador não tenha alternativa, pelo menos é o que afirma Rancière.

6 OS FINS DA PÓS-MODERNIDADE

O pós-moderno trouxe consigo alguns supostos "fins" que aparecem cada vez mais, entre eles, o "fim da canção", que demonstra ser sintoma de que a sociedade vive em um novo panorama cultural. Esse capítulo visa esclarecer, a partir do crítico da cultura contemporânea Fredric Jameson (1997), Antoine Compagnon (1996) e Jean F. Lyotard (1982); que não há fins, mas sim novas formas para a mesma coisa; o modelo anterior, inevitavelmente, "respinga" no seu sucessor.

Para Compagnon (1996, p.103), "a palavra pós-moderno, por si só, já causa certo impacto, pois parece ir contra a ideologia da modernidade ou contra a modernidade como ideologia, sendo que uma é tão complexa e paradoxal quanto à outra". O autor cita a definição de um dicionário (recente) americano...

> "Um movimento ou estilo caracterizado pela renúncia do modernismo do século XX, ou pela sua rejeição (inclusive da arte moderna e abstrata, da literatura da vanguarda, da arquitetura funcional etc.) e representado tipicamente por obras que incorporam uma variedade de estilos e de técnicas históricas e clássicas" (COMPAGNON, 1996, p. 104)

Em um primeiro momento (década de 50) a denominação de pós-moderno se referia a algo decadente, anárquico e irracional, e servia para se remeter às últimas fases dos Tempos Modernos, assim como a história do Ocidente e o declínio europeu que aparece no final do século XIX e se confirma através das duas guerras mundiais. Nos anos 60, o termo reaparece em um sentido pejorativo através de críticos americanos que se mostravam como defensores do modernismo, "contra um novo anti-intelectualismo favorecido pela sociedade pós-industrial, dominada pela mídia, e caracterizada pelo fim das ideologias (...) o pós-modernismo é a ideologia ou a não ideologia, da sociedade de consumo" (COMPAGNON, 1996, p.104). Nos anos 70 o termo aparece com um sentido mais otimista, porém polêmico:

> Tendo adquirido essa legitimidade filosófica, o pós-modernismo se generalizou em seguida, passando a designar todo o panorama contemporâneo estético e intelectual, marcado por incontestáveis transformações. Ainda é difícil decidir se o pós-modernismo corresponde a uma autêntica mudança de *épistémè*ou de paradigma, no sentido de Thomas Kuhn; se ele deu lugar a formas originais ou se apenas reciclou procedimentos antigos num contexto diferente. Há continuidade ou ruptura com o modernismo e, se há, é positiva ou negativa? (COMPAGNON, 1996, p. 104).

"O pós-moderno contém um paradoxo flagrante: pretende acabar com o moderno, mas, ao romper com ele, reproduz a operação moderna por excelência: a ruptura". Gianni Vattimo descreve com propriedade esse paradoxo (COMPAGNON, 1996, p. 105):

> Na realidade, afirmar que nós nos situamos num momento posterior a modernidade e conferir a esse fato uma significação de algum modo decisivo pressupõe a aceitação daquilo que caracteriza mais especificamente o ponto de vista da modernidade, ou seja, a ideia de história e seus corolários: as noções de progresso e superação. (VATTIMO apud COMPAGNON, 1996, P. 105).

É possível afirmar que não há uma ruptura entre o moderno e o pós-moderno e para justificar isso poderíamos recorrer a Lyotard (LYOTARD apud COMPAGNON, 1996, p. 121) ao dizer que a ambivalência presente no pós-moderno está presente no moderno. Tudo que é feito ou recebido, mesmo que seja recente, está sob suspeita. "O pós-modernismo assim entendido não é o modernismo em seu fim, mas em seu estado de nascimento, e esse estado é recorrente." Para Jameson (1997, p. 27):

> Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disso ou daquilo (o fim da ideologia, da arte ou das classes sociais; a crise do leninismo, da socialdemocracia, ou do Estado do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais frequente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apoia-se na hipótese de uma quebra radical, ou *coupure*, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60.
>
> Como sugere a própria palavra, essa ruptura é muito frequentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno. Por essa ótica, o expressionismo abstrato em pintura, o existencialismo em filosofia, as formas derradeiras da representação no romance, os filmes dos grandes *auteurs* ou a escola modernista na poesia (como institucionalizada e canonizada na obra de Wallace Stevens) agora são vistos como a extraordinária floração final do impulso do alto modernismo que se desgasta e se exaure com essas obras. Assim a enumeração do que vem depois se torna, de imediato, empírica, caótica e heterogênea: Andy Warhol e a *pop art*, mas também o fotorrealismo e, para além deste, o "novo expressionismo"; o momento, na música, de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássicos e "popular" que se vê em compositores como Phil Glass e Terry Riley e, também, o *punk rock e a new wave* (os Beatles e os Stones funcionando como o momento do alto modernismo nessa tradição mais recente e de evolução mais rápida).(JAMESON, 1997, p. 27)

Latour defende que "a reconstituição histórica e o arcaísmo são dois dos sintomas da incapacidade dos modernos de eliminar aquilo que eles devem, todavia, eliminar a fim de ter a impressão de que o tempo passa." (LATOUR, 2000, p. 68). Para os modernos, assim como para os pós-modernos, esse corte de um tempo e outro não seriam possuidor de qualquer ambiguidade, como se somente pudéssemos ir para frente somente rompendo com o que já passou. Para Latour, somos modernos quando pensamos na nossa incapacidade de

realizar uma revolução, em qualquer campo, "como se o arcaísmo houvesse invadido tudo, como se não existisse mais um depósito de lixo onde fosse possível empilhar o que foi recalcado (...). E somos pós-modernos quando tentamos ultrapassar essa decepção - a incapacidade de se fazer uma revolução através da justaposição por colagem de elementos de todos os tempos, todos igualmente ultrapassados, fora de moda." (LATOUR, 2000, p. 69).

De qualquer forma, tanto o moderno, quanto o pós-moderno, realizam o mesmo equívoco: Na intenção de apagar o progresso ou a decadência, desejam retornar ao passado – como se houvesse um passado. Para que as coisas tenham o mesmo ritmo, é necessário que sejam substituídas por outra tão alinhada quanto si própria, fazendo do tempo um fluxo. O resultado disso é a temporalidade moderna.

Da mesma forma como eliminaram as origens e os destinos de todos os híbridos, em que, facilmente, é possível notar a música em suas diferentes formas, os modernos, como afirma Latour, "interpretam as reorganizações heterogêneas como sendo totalidades sistemáticas que dariam conta de tudo." (LATOUR, 2000, p. 72). O progresso na modernidade, porém, só poderá ser percebido se:

> (...) todos os elementos que são contemporâneos de acordo com o calendário pertencerem ao mesmo tempo. Esses elementos devem, para tanto, formar um sistema completo e reconhecível. Então, e somente então, o tempo forma um fluxo contínuo e progressivo, do qual os modernos proclamam-se a vanguarda e os anti-modernos a retaguarda (...) Mas, para que a temporalidade modernizadora continua a funcionar, é preciso que a impressão de uma frente ordenada continua ser verossímil. É preciso, portanto, que não haja um excesso de contraexemplos. "Caso estes últimos se multiplicarem a torto e a direto, torna-se impossível falar de arcaísmo, ou de retorno daquilo que foi recalcado." (LATOUR, 2000, p. 72)

Os pós-modernos pensam certo quanto ao fato de que qualquer agrupamento é politemporal, mas se equivocam em quererem conservar um panorama geral e ainda acreditar que é preciso haver uma novidade de forma contínua, algo exigido no modernismo. "Ao misturar elementos do passado sob a forma de citação, os pós-modernos reconhecem o quanto estas citações estão realmente ultrapassadas". E é justamente porque estão ultrapassadas que vão recorrer a tais, pois o intuito é justamente "chocar as antigas vanguardas que não sabem mais a que apelar. Mas há uma grande distância entre a citação provocadora de um passado realmente abolido e a repetição, a revisão de um passado que jamais teria desaparecido." (LATOUR, 2000, p. 73).

"O tempo não é um panorama geral, mas antes o resultado provisório da ligação entre os seres." (LATOUR, 2000, p. 74). A disciplina moderna já sistematizava, a fim de eliminar aqueles que não pertenciam ao sistema. Uma temporalidade, na verdade, não é

temporal, é apenas uma maneira de ligar os elementos. Logo, mudando o princípio de classificação, é possível obter outra temporalidade.

Essas idas e vindas entre os tempos, algo muito presente na canção, em que os tempos se misturam a todo o momento, não significa que haja uma repetição idêntica, até porque pelo princípio da intertextualidade isso seria impossível. A ideia de uma repetição idêntica, assim como uma ruptura, possui resultados simétricos de uma mesma concepção do tempo. Parafraseando Latour, a seleção sim faz o tempo e não o contrário. "A modernização nunca ocorreu, não é uma maré que há muito sobe e que hoje estaria refluindo. Jamais houve uma maré. Podemos seguir em frente, quer dizer, retornar às diversas coisas que sempre seguiram de outra forma" (LATOUR, 2000, p. 75).

Esse acontecimento, em que o passado e presente se misturam, não é privilégio da música, se estendendo para o campo da escultura. E não só isso, esse momento aparece nitidamente em todos os fins, pois eles são fruto dessa falsa ruptura. Essa mistura de tempos históricos aparece em função de um pós-modernismo anacrônico, que, não conseguindo realizar cortes entre um tempo e outro, acaba em um anacronismo que envolve os dois tempos. No contexto das esculturas, objetos, ou rastros, não possuem história porque não foram antes pensados como arte, e é justamente por existir uma contemporaneidade anacrônica que obtêm a chance de passarem a ser pensados como tal. O anacronismo possibilita, portanto, que, um objeto sem história em determinado campo, possa vir a ter, a partir da ótica do presente. É essa mistura entre algo do passado com uma visão do presente que, conforme Didi-Huberman, dá-se o nome de anacronismo. Esse anacronismo, entretanto, não elimina a história anterior, mas cria outra. As duas histórias se encontram quando o objeto coloca em questão o seu pertencimento à história da arte. O próprio processo de impressão trata-se de uma imagem dialética, pois possui contato ao mesmo tempo em que demonstra uma perda em sua origem. Nas palavras de Didi-Huberman...

> O ponto de vista anacrônico deve compreender a dinâmica das sobrevivências e descobrir como, em uma obra produzida por impressão, o caráter sem memória de uma obra determinada, coincide com uma prática atual para dar origem a um relâmpago, uma constelação, uma imagem dialética de um objeto anacrônico ou, para dizer de um modo mais nietzschiano, de um objeto não atual. (Didi-Huberman, 1999, p. 29).

A música e, no caso dessa pesquisa, a forma canção; demonstram que a sociedade está vivendo um momento de esgotamento em que os modelos já existentes parecem não satisfazê-la. Dessa forma, tudo o que está sendo vivenciado, seja no coletivo ou individual

(conscientemente ou inconscientemente) é transportado para as artes de maneira geral. No caso da pós-modernidade, há uma problemática decorrente de uma transformação de formas já existentes (nesse caso, a forma canção), que é a de compreender que o que há não são fins, mas sim novos modelos que se agregam ao modelo anterior. Ampliando um pouco mais, "a canção expandida", conforme já vimos, não é uma nova canção, pois não há uma ruptura, nem mesmo entre a modernidade e a pós-modernidade. Tudo está interligado e/ou intertextualizado.

7 CONCLUSÃO

A proposta dessa pesquisa foi perceber o "fim da canção" enquanto sintoma da pós-modernidade, que demonstra uma tendência em estabelecer cortes em relação à modernidade, acreditando que, sem eles, não é possível a existência de algo novo. O fim de determinados modelos não é, porém, o único sintoma decorrente dessa concepção.

Em relação à forma canção, constatamos que ela demonstra ter um modelo específico em que pode ter ou não acompanhamento musical, já que através da própria voz é possível realizar inúmeros sons e/ou entonações. No campo da música, me parece que os críticos demonstram estar vivendo certa nostalgia e angústia a respeito das novas formas. O sintoma do "fim da canção" não é um fim propriamente dito, mas sim uma perda de lugar, localizada em um primeiro momento através da Indústria Cultural. A canção ganha outros contornos, de tal forma que não são todas as canções que possuem certa circularidade, a tal ponto que é preciso que Wisnik ache um novo termo para tal – "canção expandida". Além disso, na sociedade contemporânea não há mais artistas totalizadores, pois atualmente essas totalizações estéticas não são mais possíveis.

O fato ocorre porque na pós-modernidade é possível acessar a qualquer momento o que se deseja através da internet. A canção já não está mais em horário nobre, pois na sociedade já não há mais espaço para se encaixar uma ambição totalizante dessa natureza, conforme Mammi, na leitura de Tatit. Pensando através desse viés, também não há, portanto, como haver um cânone, nem na música e nem nas artes.

Através de diferentes estudiosos a canção aparece em duas perspectivas. De um lado, temos a canção em um formato específico, que aparece com a chegada da Indústria Cultural, de outro a canção de uma maneira mais ampla e, portanto, em diferentes formas. A canção se mostrou possuidora de um cânone em um momento anterior à Indústria Cultural, isso porque depois há uma mistura entre as formas e uma distribuição e redistribuição que não permite mais a existência desse cânone, não só na música, mas também em outros campos, como na arte e na literatura.

Entre os termos que surgem com o desaparecimento desse cânone, escolhemos dois para abordarmos com maior enfoque, que foram "canção expandida, de Wisnik e "escultura expandida", de Rosalind Krauss. A relação mostrou-se presente porque, em ambos os campos, a heterogeneidade manifesta-se nitidamente. Isso porque na pós-modernidade a mistura é inevitável e não é mais possível colocar um ponto de chegada e partida para cada tipo de arte ou canção, ou seja, não há como definir, com exatidão, o que poderá permanecer em cada

gênero. No atual momento, não há mais como colocar um começo e um fim pré-estabelecido para cada formato. Assim, ainda que o adjetivo expandida esteja presente nesses dois novos termos, não significa que haja uma extinção do modelo anterior, a canção ou escultura expandida nada mais é do que um ampliar da canção e da escultura.

Essa heterogeneidade que aparece na canção e na escultura em que diferentes gêneros e/ou estilos se misturam também foi percebida na perspectiva de Julia Kristeva em relação aos textos, que sempre apresentam uma intertextualidade, algo presente também na música a partir do olhar de Wisnik.

É a partir desse constante movimento de ir e vir, que se faz presente, que a canção recebe, constantemente, novos contornos, mas sempre com a forma anterior ecoando na posterior, pois há uma memória, um arquivo pessoal, que não é possível ser apagado pela história, de tal forma que o passado está sempre no presente. Dizer que há fim na canção, no caso dessa pesquisa, apenas mostra que vivemos um tempo regado a um anacronismo e é justamente nessa mistura do passado com o presente que o conceito de autêntico aparece como equivocado, afinal, se há sempre uma mistura, não é possível que haja uma autenticidade, termo usado pelo crítico José Ramos Tinhorão ao falar sobre uma falta de autenticidade na canção. Com essa constatação de que o passado e o presente se misturam, os fins apareceram como impossíveis de existir.

Em relação às formas que vão deixando de existir, notamos que a canção, a literatura e as artes permanecem em um momento de esgotamento, o qual foi trabalhado através das falsas rupturas que se apresentam na pós-modernidade, estabelecendo “falsos fins”.

Essa falsa ruptura é percebida no item 5.0, que trata do conceito de sintoma (intitulado “O Fim da Canção Enquanto Sintoma”) em que, através de conceitos de Freud e Didi-Huberman, observamos que os sintomas demonstram algo que está inserido na mente dos indivíduos de determinada sociedade, seja no campo individual ou coletivo, de tal modo que todas as formas que surgem trazem consigo vestígios das formas anteriores, como já foi dito.

Quanto ao surgimento da canção e a sua relação com a Indústria Cultural constatamos que a Indústria fonográfica alterou a história da música, pois é justamente a partir das gravações que a música tem possibilidade de percorrer diferentes tempos. Nessa reprodução através da Indústria Cultural, observamos um não-pertencimento através do olhar de Florencia Garramuño, afinal, em tempos pós-modernos, tudo transita em diferentes lugares. Outro conceito que também notamos foi a não presença de uma aura na era na reprodutibilidade técnica. O termo, é utilizado por Walter Benjamin e se refere ao exato momento em que o

artista cria determinada obra e, portanto, cada obra teria a sua própria aura. Logo, onde há a reprodução técnica, não há aura.

Percebemos que há uma gama de períodos e estilos que aparecem no campo da música, demonstrando que a sociedade permanece em constante e infinita transformação. Esses novos modelos que surgem, nada mais são do que uma apropriação do anterior (mesmo que de forma inconsciente) que forma outra e assim por diante. Esses "fins" se referem a formas já existentes, mas não que tenham exatamente chegado a um fim propriamente dito; é como se fosse um eco que permanece eterno, e não um fechamento. A canção não tem como acabar, pois sempre permanecerá no pensamento. O "fim da canção" é apenas mais um dos sintomas de que a sociedade está em transformação, em um período de esgotamento em relação a antigas formas e possuidora de um anacronismo em que o passado e presente se misturam.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Textos Escolhidos**. Os pensadores. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARBOSA, NICOLE CUNHA. **Língua e Canção.** Porto Alegre, UFRS, 2011. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/40457/000826908.pdf?sequence=1. Acesso em 19/07/2014

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. 1ªed. Rio de Janeiro: Ed. J. Zahar, 1999.
_____. **Modernidade Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. J. Zahar, 2001.

BARBATUQUES. Disponível em: <http//www.barbatuques.com.br>. Acesso em 05 abril. 2015.

BENJAMIN, Walter. **Teoria da Cultura de Massa.** 3ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990.

_____ **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e a história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BLACKING. John. **Música, Cultura e Experiência**. Tradução: André-Kess de Moraes Schouten. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 201-218.

CABRAL, NICK; Avaro, Eva. **Dicionário Técnico de Psicologia**. 12ª. Edição. São Paulo: Ed. Cutltix, 2001

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Hibridas, poderes oblíquos. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo: USP, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

_____. **O demonio da teoría: Literatura e o senso comum**. 2ª edição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: Uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el Tiempo: história del arte y anacronismo de las imágenes**. Trad. Antonio Oviedo.Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

DOSSE, **História do Estruturalismo: O canto do cisne, de 1967 aos nossos dias**. Trad. Álvaro Cabral. Volume II. São Paulo: Ed. EDUSC, 2007.

DUARTE, Rodrigo. **O critério Adorniano,** 2009. Disponível em: www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos. Acesso em 20 de Maio de 2014.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução.** Trad. Waltersin Dutra. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zarah, 1995.

FADIMAN, FRAGNER; James, Robert. **Teorias da Personalidade**. São Paulo: Ed. Harba, 1986.

FREITAS, Rosana. **Entre não paisagem e não arquitetura: Ainda sobre Krauss e a escultura contemporânea**. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/2-rosana_de_freitas-entre-nc3a3o-paisagem-e-nc3a3o-arquitetura.pdf. Acesso em 19 de Abril de 2015.

FREUD, Sigmund. .**Recalque. Obras Psicológicas Completas**. Edição Standard Brasileira, VI. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1996

GAY, Peter. **Freud: Uma vida para nosso tempo.** Trad. Denise Bootman. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: Sobre a inespecificidade da estética contemporânea.** Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2014.

_____. **Modernidades primitivas> tango, samba e nação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HIKIJI, Rose SatikoGitirana. Revista de Antropologia, vol. 43 n 1. São Paulo, USP, 2000. Disponível em http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012000000100014. Acesso em 01 de Agosto de 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HORTA. Luiz Paulo. **Dicionário de música.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T.W. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1997.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevaco. 2ª. Ed. São Paulo: Ática, 1997.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Trad. Elizabeth CarboneBaez. Revista do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC. Rio de Janeiro, 1984.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a Semanálise**. Trad. Lúcia helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2005.

LAPLANCHE. **Vocabulário da Psicanálise**. 3ª. Ed. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

LEAL, Isabela. **A obra de arte e sua oscilação contraditória: a aura e o rastro.** Cadernos Benjaminianos, no. 4. Belo Horizonte, 2011.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos.** Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **O pós moderno**. 3ª ed. São Paulo: José Olympio, 1988.

_____. Trad. Ricardo Correia Barbosa.4ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MAIA, Landro. **A palavra - canto é uma ponte.** European Review of Artistic Studies, 2012, vol.3, n.1, pp. 40-56. Disponível em http://www.eras.utad.pt/docs/Lenine.pdf. Acesso em 31/07/2014.

MAMMI, Lorenzo. Artigo **João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova.** Revista Novos Estudos no. 34. São Paulo, 1992.

MARINHO, Cristiane Maria. **Lyotard e a Pós-Modernidade**. Revista Labor, no. 1, v.1, 2008. Disponível em http://www.revistalabor.ufc.br/artigos1.php. Acesso em 10 de Abril de 2015.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncope das Ideias:** a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª edição. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. **História & Música.** Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.

NESTROVSKI, Arthur. **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções.** São Paulo: Publifolha, 2007.

OCARIZ, Maria Cristina. **O Sintoma e a Clínica Psicanalítica – o curável e o que não tem cura**. São Paulo: Ed. Via Lettera, 2003.

PIZARRO, Ana. **Áreas culturais na modernidade tardia.** In Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. Org. Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Boitempo, 2004.

PONTALIS, Laplanche. Vocabulário da Psicanálise. Editora Martins Fontes: São Paulo, 1992.

RANCIÉRE, Jacques. **A Partilha do Sensível.** Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música:** edição concisa. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SARAIVA, Chico. **Violão canção: diálogos entre violão solo e a canção popular no Brasil.** Projeto de Dissertação apresentado na USP – Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em <http://www.chicosaraiva.com.br/violao-cancao>. Acesso em 19/07/2014.

SEGRETO, M. **A construção não tonal da canção Joia de Caetano Veloso**. Per Musi, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.167-174. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/30/num30_cap_18.pdf. Acesso em: 08 abril. 2015

SIGMUND, Freud. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas.** Rio de Janeiro: Editora Imago, 1969, volume XX.

SILVA, Daniel Ribeiro da Silva. **Adorno e a Indústria Cultural.** Disponível em: http://www.urutagua.uem.br/04fil_silva.htm. Acesso em 06 abril. 2015.

SILVA, Débora Costa. **O que é canção,** 2007. Disponível em http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?Codigo=1567&titulo=O_que_e_cancao,_por_Luiz_Tatit, 2007. Acesso em 15 de Abril de 2015.

SILVA. Marcio Renato Pinheiro. **Leitura, texto, intertextualidade e paródia**. Maringá, v. 25 no. 2, p 211-220, 2003. Disponível em http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/2172/1354. Acesso em 01 de Abril de 2015.

SILVA, Marcos Aurílio. **Música Popular e Música Erudita**, 2008. Disponível em http://www.webartigos.com/artigos/musica-erudita-e-musica-popular/3518/. Acesso em 10 de Julho de 2015.

SILVEIRA, Daniel. **João Gilberto?é um bom malandro.** Disponível emhttp://revistacult.uol.com.br/home/2011/07/joao-gilberto-e-um-bom-malandro/, 2011. Acesso em 05 de Novembro de 2014.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Semiótica da canção**: melodia e letra. 3ª ed. São Paulo: Ed. Escuta, 2007.

TATIT, WISNIK, NESTROVSKI, Luiz, Zé Miguel, Arthur. **DVD o fim da canção**. São Paulo: Selo SESC, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**: **da modinha à canção de protesto**. 3ª edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1974.

_____. **Música popular: um tema em debate**. 3ª edição. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VIANA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 1999.

WISNIK, Zé Miguel. **O som e o sentido**. **Uma outra história das músicas.** São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. **Sem Receita.** São Paulo, Ed. Publifolha, 2004.

Folha de São Paulo. **O tempo e o artista: A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico**, 2004. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/ entre_fsp_26122004c. htm. Acesso em 10 de Julho de 2015.

Revista Cult. **João Gilberto? É um bom malandro**, 2001. Disponível em http://revistacult.uol.com.br/home/2011/07/joao-gilberto-e-um-bom-malandro/. Acesso em 10 de Julho de 2015.

ANEXOS

ANEXO A – Entrevista com Chico Buarque

O TEMPO E O ARTISTA

Em entrevista em Paris, o compositor diz que a emergência do rap talvez represente o fim do principal gênero musical do século 20

A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico.

DO ENVIADO ESPECIAL A ROMA E A PARIS

Chico Buarque voltou a compor. Disse que está na hora de finalmente se despir e se libertar do romance "Budapeste", que lançou no final de 2003 e do qual ele se ocupou, acompanhando as traduções, ao longo deste ano.
Paradoxalmente, Chico diz, rompendo um silêncio que vinha de muito tempo, que a canção, tal como a conhecemos, talvez seja um gênero do século passado - e que o rap talvez seja a sua negação.
Paradoxalmente, mais uma vez, é o rap o que mais chama a atenção de Chico no cenário cultural brasileiro. "Tem uma novidade importante aí, na periferia se manifestando dessa forma."
O caminho do músico Chico Buarque continua, e cada vez mais, iluminado pelo farol de Tom Jobim, seu maestro soberano. Mas os olhos do artista estão mais do que nunca voltados para a moçada dos morros, onde ele enxerga ao mesmo tempo a desgraça e a antena do país.
Neste trecho da entrevista, Chico fala ainda sobre Cuba e diz que, mesmo discordando da ausência de democracia na ilha, considera louváveis os esforços para preservar os "valores da revolução".
(Fernando de Barros e Silva).

Folha - Podemos começar falando da reclusão que você se impôs neste ano.
Chico Buarque - Fiquei até menos recluso do que estive durante os dois anos em que escrevi o livro ["Budapeste"]. Este foi um ano de entressafra. O meu trabalho foi praticamente acompanhar as traduções, ficar na cola do livro que saiu no ano passado. Pouca coisa a mais. Recebi alguns convites para fazer músicas e não pude atender. Foi nesse sentido quase um ano sabático. Embora dê trabalho acompanhar as traduções.

Folha - Mas é um trabalho de que você gosta...
Chico - Gostar eu não gosto especialmente. Acho que faço para

sofrer menos. Cada tradução é um sofrimento. Você nunca pode dizer exatamente o que você quer em outro idioma. Mas, nas línguas que eu mais ou menos alcanço, procuro trabalhar o mais próximo possível do tradutor.

Folha - Por que você preferiu não falar quando o livro foi lançado? Receio de induzir a leitura, de misturar o escritor e o compositor?
Chico - Um pouco disso tudo. Na verdade, neste ano sabático tive que ficar me explicando. Não tenho prazer especial em ficar explicando o que escrevi, os livros, as canções, o que seja. Há artistas que gostam disso e se explicam muito bem. Eu não sei fazer isso. Houve também aquela comemoração toda em torno dos meus 60 anos, uma coisa excessiva sobre a qual eu não tinha muito que dizer.

"Eu procuro separar o compositor do escritor; entendo que são duas coisas diferentes; mas é uma coisa pessoal minha; é difícil convencer o leitor de jornais do meu sentimento".

Além disso, não quis falar um pouco também para evitar que o livro viesse ocupar o espaço que eu tenho como compositor de música popular. Procuro o máximo possível distinguir as duas coisas. Muitas vezes nem isso é possível. Mas apresentar o livro na TV, tirar fotos, isso confundiria ainda mais as coisas. Vem cá, mas esse é o compositor, o escritor? Parece que fica tudo sendo a mesma coisa, a mesma cara, o mesmo sujeito.

Folha - É visível o seu esforço de separar o escritor do compositor. Por quê?
Chico - Eu procuro separar, sim. Entendo que são duas coisas diferentes. O escritor tem pouco a ver com o compositor. Mas é uma coisa pessoal minha. É difícil convencer o leitor de jornais desse meu sentimento. Mas é por isso mesmo que eu procuro ser um pouco mais discreto enquanto autor de romances. Soma-se a isso o fato de que o personagem central de Budapeste é discretíssimo. Achei que seria complicado ir na contracorrente e desmentir tudo o que o livro diz. Neste sentido o livro é um pouco... Não vou dizer que seja autobiográfico, mas o protagonista tem isso em comum

comigo.

Folha - Já falaram que os personagens dos seus três romances - "Estorvo", "Benjamim" e "Budapeste"- são um pouco alter egos do Chico Buarque.
Chico - Os livros são muito diferentes. O que complica um pouco a questão é que o protagonista de "Budapeste" é escritor. O protagonista de "Estorvo" não era nada, e o de "Benjamim" é um ex-modelo-fotográfico.
Depois de um ano, mais de um ano, já está na hora de eu me despir, me libertar deste livro. Eu estou na verdade ansiando por isso, até para escrever outro livro, ou para escrever novas canções.

Folha - Você voltou a compor?
Chico - Consegui fazer uma canção, para o filme do João Falcão, "A Máquina", uma adaptação do livro da Adriana Falcão. Tive outras encomendas, mas não consegui. A única que saiu foi essa.

Folha - Como chama a canção e como ela nasceu?
Chico - Chama-se "Porque era ela, porque era eu". É uma variação sobre um dito famoso do Montaigne [filósofo Michel de Montaigne (1533-1592)] -"Parcequ'étaitlui, parcequ'était moi". Ele se referia nos "Ensaios" à grande amizade com o Étienne de laBoétie, que morreu muito jovem, dizendo que a ligação entre ambos existia simplesmente "porque era ele, porque era eu". Na canção, o "lui" [ele] virou uma mulher. É uma canção de amor.

"O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social acentuada, essa quase violência na forma que a gente vê no rap".

Por coincidência, estive em Paris no mês passado e vi duas vezes nos jornais alusões à frase do Montaigne. A canção na verdade já estava pronta.

Folha - E virão novas canções? Ou você não sabe ainda o que fazer?
Chico - Tenho muita vontade de fazer música. Mas é difícil planejar. Parece que se tornou uma coisa quase automática - faz um

livro, depois faz um disco e assim vai. Talvez eu mesmo não queira obedecer a esse script que venho seguindo. Mas sempre foi assim. Depois de um trabalho com literatura, até retomar a música leva um bom tempo. O formato é tão diferente da literatura que a mão fica dura.

Folha - Tem parcerias à vista?
Chico - O Ivan Lins me mandou uma música muito bonita. Está aqui comigo, mas ainda não consegui letrar. Fora as canções de outros autores que tenho comigo há muito tempo - Guinga, Dominguinhos. São coisas que ficam ali na gaveta, numa espécie de arquivo a que eu recorro quando estou num processo de criação.

Folha - O que motivou você a fazer essa revisão da sua obra, a aceitar gravar essa série de entrevistas para os programas da TV?
Chico - A ideia partiu do Roberto [de Oliveira, diretor dos especiais com Chico]. Para mim é um pouco incômodo ficar revendo fitas antigas, falar sobre canções do passado. Estou, na verdade, cedendo a uma demanda que existe - e acho que cada vez mais. Isso é curioso. Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado, tal é a quantidade de releituras, de compilações, de relançamentos, de gente cantando clássicos - e isso no mundo inteiro. Os meus próprios discos são relançados de formas diferentes pela indústria, em caixas e caixotes, embrulhados assim e assado, com outra distribuição das músicas. E há um interesse muito grande por isso. Se eu lançar um disco novo, vou competir comigo mesmo. E devo perder.

Folha - Você parece estar descrevendo um esgotamento histórico...
Chico - A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigora até os anos 50 e aí vem a bossa nova, que remodela tudo - e pronto. Se você reparar, a própria bossa nova, o quanto é popular ainda hoje, travestida, disfarçada, transformada em drum'n'bass. Essa tendência de compilar e reciclar os antigos compositores de certa forma abafa o pessoal novo. Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as

músicas novas dos novos compositores? Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou. Estou dizendo tudo isso e pensando ao mesmo tempo em que talvez seja certa defesa diante do desafio de continuar a compor. Tenho muitas dúvidas a respeito. Às vezes acordo com a tendência de acreditar nisso, outras não.

Folha - E o rap? Sem abusar das relações mecânicas, parece que estamos diante de uma música que procura dar conta, ou que reage a uma nova configuração social, muito problemática.
Chico - Eu tenho pouco contato com o rap. Na verdade, ouço muito pouca música. O acervo já está completo. Acho difícil que alguma coisa que eu venha a ouvir vá me levar por outro caminho. Já tenho meu caminho mais ou menos traçado. Agora, à distância, eu acompanho e acho esse fenômeno do rap muito interessante. Não só o rap em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de "lata d'água na cabeça" etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média.
O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no rap. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí.
Eu não seria capaz de escrever um rap e nem acho que deveria. Isso me interessa muito, mas não como artista e criador. O que eu posso é refazer da melhor maneira possível o que já fiz. Não tenho como romper com isso.
E quando penso na melhor maneira possível, penso imediatamente em Tom Jobim. Ele foi meu mestre desde o começo. E, depois que ele morreu, eu sinto paradoxalmente ele mais presente na minha maneira de pensar a música e mais presente no panorama geral da música brasileira. Esse disco agora, que está sendo lançado ["Ao Vivo em Minas", gravado em 1981], é maravilhoso. Não chamava muita atenção na época um show de Tom Jobim só com o piano. Isso era visto até com certo desdém. Alguém teve a boa ideia de gravar, e agora isso é recebido como uma joia, que é. É um pouco o que eu via. Ele ali no piano, compondo "Águas de Março", "Luiza" [Chico cantarola: “vem cá, Luiza, nãnãnãnã (...].”). Vi muito isso. Ele não tinha pudor de mostrar as músicas rascunhadas. Mostrava. Pedia palpites. Ver o Tom em ação, e tendo dúvidas, em processo de criação, era formidável - e difícil. Eu sou incapaz de partilhar um

momento como esse, uma obra rascunhada, um pedaço de música ou de letra.

Folha - Ficaram com você canções inéditas do Tom?
Chico - Ao longo dos anos, ele me deu várias músicas para fazer letra e eu não consegui. Não vejo mais sentido, sem ele aqui, de gravar canções que estão comigo. Só tinha sentido com ele junto.

Folha - Você tem uma relação antiga com Cuba. O regime de Fidel Castro vem sendo cada vez mais cobrado pela ausência de democracia, pelas execuções etc. Como você se coloca nessa discussão?
Chico - Minha ligação com Cuba se estabeleceu no fim dos anos 70 até a volta das relações diplomáticas com o Brasil. Na época meu apelido era "elembajador". Eu participava de um intercâmbio cultural que envolvia muitos artistas, músicos, intelectuais. Acho que cumpri bem o meu papel. De lá para cá, tenho ido menos a Cuba. Perdi um pouco o contato.

Folha - Mas você tem amigos músicos em Cuba.
Chico - Tenho. Amigos hoje um pouco distantes. É essa a minha relação com Cuba. Existe, é claro, para a minha geração, um outro tipo de relação, afetiva, que vem da revolução cubana. Nos anos 60, aquilo era muito forte para nós. Um exemplo de resistência. Ainda hoje o ditador Fidel Castro, como gostam de dizer os jornais, inclusive a Folha... Ele é o único adversário dos Estados Unidos na América Latina que resistiu a golpes de Estado e assassinatos e está ali. Todos os outros foram depostos ou assassinados. Ele sobreviveu a vários atentados. Manteve e mantém até hoje uma posição altiva. E isso é algo que ninguém deve ignorar e que eu admiro. Quanto a fuzilamentos ou a prisão de dissidentes políticos, fico contrariado, porque não gosto e não concordo com isso. A questão toda é muito delicada. Eu gostaria que Cuba fosse um país democrático. Agora, eu gostaria de uma maneira, e o Bush gostaria de outra. Cuba poderia ser hoje o Haiti. Cuba não é. É claro que me desagrada a ideia de um partido único, de liberdades vigiadas, mas existe ao mesmo tempo a necessidade de um controle para manter os valores da revolução, que a meu ver são louváveis.···.

ANEXO B – Entrevista com o crítico José Ramos Tinhorão

Texto. *Daniel Silveira*
fotos Murillo Constantino

No YOUTUBE, José Ramos Tinhorão reencontra gravações clássicas. No acervo virtual de seus mais de seis mil discos, disponível na internet, ele descobre que a melodia de "As Rosas Não Falam" foi tirada de um jazz norte-americano. Aos 83 anos, o musicólogo lembrado, sobretudo por suas brigas com a bossa nova e a academia mantém uma mente ativa e ferina.

Um dos mais importantes historiadores da música popular brasileira, ele já prepara seu 30º livro, sobre a congada e a "invenção" dos reis do Congo pelos portugueses. Enquanto isso está lançando agora no Brasil *As Origens da Canção Urbana*, publicado originalmente em Portugal em 1997.

Tinhorão já havia decretado o fim da canção. Agora, volta ao século 16 para rastrear as origens históricas do gênero e defender que a jornada da música cantada sempre foi a crônica de uma morte anunciada. "A canção nasceu com data para acabar", afirmou o crítico, que recebeu a reportagem da CULT em seu apartamento na região central de São Paulo.

E claro que a bossa nova, seu alvo predileto, não escapou da entrevista.

CULT – O senhor diz que a canção está acabando. Qual é a relevância do gênero hoje em dia?

José Ramos Tinhorão – Quando se pensa em canção, pensa-se em alguém acompanhado por um instrumento, cantando versos, geralmente de caráter sentimental. A canção é isso, e está acabando. Ninguém se senta mais para ouvir música. Hoje, a música é de massa, vista de pé em estádios.

Ela não vai desaparecer, é claro, e continua viva e relevante, mas em nichos. Até hoje existe música de câmara, por exemplo. A canção acaba porque deixa de ser aquela coisa dos séculos 18 e 19. As formas novas predominam para o grande público.

***As Origens da Canção Urbana* diz que a canção surgiu com a popularização da música, que depois iria se tornar a indústria cultural. Ela surgiu com data para acabar?**

Faz sentido. Se ela nasce com o individualismo burguês, no momento em que o individualismo perde o sentido, ela também perde. Antes, o individualismo criava o

artista, que era muito importante, mas o artista está deixando de existir e não tem mais nenhuma importância. Quem cria a música hoje? Sintetizadores que já têm música arquivada. Hoje o artista se dilui na massa. Toda forma está presa a um conteúdo. Quando mudamos o conteúdo, é preciso mudar a forma. Tudo evolui.

Por que o livro levou 14 anos para ser lançado no Brasil? O que achou da obra após tanto tempo?

Demorou porque eu achava que seria deselegante da minha parte lançar aqui um livro que não estava esgotado em Portugal. Mas, com a idade, começo a pensar que não sou eterno. Já estou "na marca do pênalti", com 83 anos, e acho que este livro, que é bom, poderia vender melhor e sair mais barato se fosse editado aqui. Meus livros vendem sempre, mas vendem pouco. É o chamado pinga-pinga. Não sou e nunca serei um best-seller.

Digo de forma muito direta que a canção popular deriva em linha reta dos antigos cantos épicos, que depois se transformaram nos chamados romances, que viraram romances líricos e que se transformaram na canção.

Um dos personagens históricos centrais para o surgimento da canção no século 16 é Domingos Caldas Barbosa, que também é personagem citado no clássico *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antonio Candido. Qual a relação ente canção e literatura?

É verdade que havia essa aproximação, mas Candido boiou em um ponto. Ele tentou interpretar Caldas Barbosa apenas como poeta de seu tempo – e, se for comparado com?poetas convencionais, Caldas Barbosa perde. Em que ele foi bom? Como ele tocava viola, foi para Portugal, ficou sem dinheiro e virou uma espécie de trovador a soldo dos colegas mais ricos. Ele ia para a casa dos caras e, em troca de uma boia, cantava.

Há dois Caldas Barbosa. Um é aquele que Candido considera inferior, com toda razão, e há o que tocava viola, sem preocupação com verso medido. A grande novidade dele é que ele cantava o que os caras do povão da época cantavam. E ele introduziu em Portugal dois gêneros de música declaradamente popular urbana que resistem até hoje: as modinhas e o lundu.

O senhor também fala de música contemporânea, como o rock e o rap. Gosta desses estilos?

Sou obrigado a ouvir. Essas músicas entram pelos ouvidos mesmo que eu não queira. Como tenho interesse em entender o fenômeno e a evolução, preciso conhecer. O rap eu acho interessante, e fui o primeiro a falar em nível elevado sobre a importância do fenômeno. Ele é a volta da palavra, como o cantochão da igreja, só que ainda mais puro. É interessantíssimo, um canto falado, que no início era pura reivindicação de forma falada. O cara encontrou uma forma de se expressar que não era mais a de fazer discurso em cima de um caixote.

A tecnologia está alterando a forma de fazer e ouvir música. Que relação o senhor tem com ela?

Ah, o Google, por exemplo, é uma grande salvação na hora em que a memória falha. É só ir lá, digitar, e aparece tudo. O YOUTUBE é uma beleza. Ali dá para encontrar Judy Garland cantando o "Samba de Uma Nota Só", em 1942, com o nome de "Mr. Monotony". É uma bela ferramenta, mas precisa procurar. O grande problema da moderna tecnologia é que ela traz a mesma informação, em grande volume, mas não dá formação.

Seu acervo, com mais de seis mil discos, foi digitalizado recentemente. Costuma usar o material que está lá?

O acervo digital na internet tem 90% de tudo que foi produzido no Rio de Janeiro em disco de 1902 até a década de 1960. De vez em quando entro lá, pois tenho necessidade disso para descobrir coisas novas. E já descobri muitas! Tenho uma grande lista de referências anteriores a melodias de Tom Jobim, como saber que "Chega de Saudade" vem do tema do filme *Sob o Domínio do Mal,* de 1962, de John Frankenheimer.

"Desafinado" é igual a uma canção de Gilberto Alves, e "Eu Sei que Vou Te Amar" é a mesma melodia de "Dancing in theDark".
Mas fiz uma descoberta que me deixou muito triste. Descobri que a melodia de "As Rosas Não Falam", de Cartola, na verdade é de dois caras do jazz. A melodia vem de "La Rosita", de Coleman Hawkins e Ben Wester.
Meu ouvido é foda. Quando eu ouço, eu lembro.

Mas o senhor já deu entrevistas em que diz que isso não significa necessariamente plágio.

Pode ser um plágio involuntário, mas que ele ouviu isso, não há a menor dúvida. Fiquei muito chateado, pois tenho muita admiração pelas coisas do Cartola.

O que achou das homenagens aos 80 anos de João Gilberto?

João Gilberto é um bom malandro. Ele inventou uma coisa, inegavelmente. Aquela batida de violão, o aproveitamento dos contratempos dentro do [compasso] dois por quatro. Em vez de ser uma coisa metronômica, batida certinha, ele vai e volta. Como é uma batida que permite a superposição de uma harmonia de música norte-americana, acabou dando certo.
Ele é um cara meio fora de esquadro. Não é um sujeito de ligar muito para as pessoas, e foi malandro, aproveitou-se dessa fama e cultiva o folclore em torno disso, do atraso, da dúvida sobre ele ir ou não aos shows. E aí todo mundo o chama de gênio. O mérito dele é inegável, mas esses caras viram elefantes brancos. Coitado, já viu como está a voz dele? Nem consegue mais articular direito. E a culpa é do ar condicionado. Esse eu admiro, é um espertalhão.

A bossa nova sempre apareceu como referência de música brasileira para o resto do mundo. Isso é bom?

O pessoal da bossa nova todo é representante de uma classe média carioca ligada ao jazz. Quando aparece o violão de João Gilberto, toda a harmonia da música norte-americana, pela qual esse povo era fanático, se encaixa perfeitamente. Ali, monta-se uma harmonia norte-americana tão disfarçada que parece música brasileira. Isso não é uma vitória da música brasileira. Os brasileiros ofereceram aos norte-americanos uma nova visão da sua própria música. É mais fácil para o norte-americano ouvir. Por que Frank Sinatra canta Tom Jobim e não Nelson Cavaquinho? Porque não casaria. Sinatra canta Jobim porque aquilo casa com o que ele já fazia nos Estados Unidos.

Seu livro demonstra grande rigor na pesquisa. Que tipo de relação tem com a academia?

Neste livro é possível ver, pela bibliografia, a minha preocupação com a pesquisa. O que fico grilado é que dão muito espaço e atenção para os livros de acadêmicos, mas ninguém diz assim: "Pô, o Tinhorão pesquisa muito". Sou sempre tratado como "inimigo da bossa nova" e blá-blá-blá. É a incapacidade de chegar e dizer: "Esse cara pode ser um chato, mas o livro dele tem base". Se quiser contrariar o que está escrito ali, tudo bem. O que sinto falta é de base.
Meu lado pesquisador, de garimpar, até é reconhecido, mas só sou citado pela academia como "apud", direto da origem. Eles tentam me ocultar. Já fiquei sabendo que há um professor na Bahia que proíbe livros do Tinhorão. Isso é a coisa mais irracional. Julguem o livro. Se quiserem, me chamem de idiota, mas o digam com base. Mas não, só me ignoram, e isso me incomoda, eu admito.

Mas o senhor voltou para a academia recentemente, para fazer mestrado na USP.

Voltei, mas voltar para a academia não foi bem uma volta. O que acontece é que eu descobri um tema que achei interessante: a imprensa carnavalesca, editada por clubes durante o Carnaval e que nunca ninguém tinha notado. Mas vi que, para fazer um trabalho sobre isso, precisaria ficar um tempo no Rio e em Pernambuco para pesquisar, recolher material. Aí minha mulher me deu a ideia de pedir uma bolsa. Então, na

verdade, fui parar na academia por interesse na bolsa para fazer um mestrado. Assim que o mestrado foi aprovado, peguei o texto e lancei como livro.

Como era a convivência na USP?

Foi tranquila na maior parte do tempo. Mas uma das professoras da banca reclamou que eu me colocava muito pessoalmente em minha dissertação. E eu respondi que claro, afinal eu sou a fonte. Porque os caras já estão tão acostumados com trabalhos em que ninguém pesquisa nada direto na fonte. A bibliografia dos caras é formada quase que só por franceses, e ninguém ousa se colocar; ficam sempre atribuindo, seguindo alguém.

Que pesquisa está realizando agora?

Acabei de voltar de Portugal e estou cheio de material para meu novo trabalho. Comecei a estudar a congada, que talvez seja a festa mais popular do Brasil. Ela vem da cerimônia de coroação dos reis do Congo, que era feita em Pernambuco desde o século 17 e até mesmo em Portugal, no século 16. E aí descobri que, na verdade, nunca houve rei no Congo. Os reis do Congo são uma invenção portuguesa para facilitar a colonização da África, transformando o Congo em uma espécie de "Europazinha negra".

Como é sua rotina?

Eu sou uma besta saudável. Não tenho nada de colesterol, diabetes, nada. Trabalho todos os dias, e há muitos anos que não tenho essa coisa de feriado. Não tenho praticamente vida social. Meu negócio é sentar aqui, ler, ler, ler, pesquisar.