27. SILVA NETO, Serafim da. *História da língua portuguesa*. Rio de Janeiro. Livros de Portugal 2 ed. 1970.
28. ————. *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, 1951.
29. ————. O crioulo de Surinam, in *Língua, cultura e civilização*. Rio de Janeiro, 1951.
30. STEWART, William. *Creole languages in the Caribbean*. Washington, Frank Rice, 1960.
31. SCHUCHARDT, Hugo. *Kreolische Studien*. Wien 1882-1891. 9 vol.
32. TAYLOR, Douglas. *Language contacts in the West Indies*. Word. 12.1.1956.
33. ————. *Structural outline of Caribbean Creole*. Word. 7.1951.
34. TOMÁS, Tomas Navarro. *Observaciones sobre el Papiamentu*. Nueva Revista de Filosofia Hispanica, 7.1953.
35. VALKHOFF, Marius F. *Studies in portugueses and creole*. Johannesburg Witwatersrand University Press. 1966.
36. WEINREICH, Uriel. *Language in Contact*. Paris. Mouton. The Hague. 1968.
37. WHINNON, Keith. *Spanisch contact vernaculars in the Phillipinne Islands. Hong-kong*. Univ. Press. 1956.
38. WIJK, H. L. A. *Origines y evolución del Papiamentu*. Neophilologus. 42. 1958.

Universalidade e cosmopolitismo na música contemporânea

À MEMÓRIA DE
MÁRIO DE ANDRADE

SEBASTIÃO VILA NOVA

Apresentação

Acredita-se que a música contemporânea, erudita ou popular, como, de resto, a arte em geral, atravessa um momento de crise — como se costuma dizer —, crise que outra não é senão a crise de adaptação do homem às novas condições da cultura que ele mesmo criou. O antigo problema estético da universalidade da obra de arte, com o agravamento da questão do cosmopolitismo ou nacionalismo como alternativas possíveis para o artista criador na determinação das fontes e do sentido mesmo de sua arte, atinge uma dimensão inexistente em outros contextos sócio-culturais, ultrapassando os limites filosóficos dentro dos quais o problema era, até então, colocado e atingindo o domínio do sociológico. Torna-se, então, necessário abordar o problema nas dimensões com que ele se impõe, complementando com a abordagem histórico-sociológica a especulação estética em torno do mesmo. No caso particular da música, o concurso da musicologia, disciplina auxiliar da etnologia bastante inexplorada, é indispensável à compreensão de fenômenos cujo estudo profundo demanda necessária, mas não exclusivamente, análise técnica apurada.

Com este trabalho, não pretendemos fazer propriamente filosofia da arte. Também, se não é, a rigor, um ensaio de musicologia, o que exigiria análises técnicas mais extensas e cuidadosas dos fatos aqui estudados, nele não descuidamos, quando necessário, os aspectos técnico-musicais imprescindíveis de

serem verificados no estudo do problema. Damos, porém, maior relevo à perspectiva histórico-sociológica.

A ampliação e maior freqüência dos contatos transculturais, intensificados neste século, elevou o grau de informação obtida pelo artista erudito contemporâneo, dos múltiplos padrões artísticos de culturas que não a da sua própria sociedade. Esse aumento do volume de informação de padrões artísticos culturalmente determinados em diferentes sociedades contribuiu para renovar os padrões da arte européia e ocidental, através da incorporação de padrões artísticos de culturas pré-letradas, como ocorreu na pintura de Picasso e nos murais de Rivera, o primeiro voltando-se para a arte de algumas das culturas africanas e o segundo, para a arte azteca. Como acontece, *mutatis mutandis*, com a arte brasileira exemplar de Gilvan Samico, aproveitando em nível erudito a arte da gravura popular. Como também, do mesmo modo, acontece com a arte de Francisco Brennand, embora estes dois últimos artistas de Pernambuco não estejam propriamente voltados para culturas estranhas à sua sociedade, a sociedade brasileira, mas para as subculturas dos setores não eruditos da cultura brasileira, por esta razão escondidas pela superfície cosmopolita da subcultura da vida urbana. Mas a grande arte erudita da Europa, depois tornada cosmopolita, não surgiu senão das subculturas populares da cultura européia. Mas, em contrapartida, esse mesmo acréscimo do volume de informação contribui para despertar ou apurar no artista um sentido agudo, quase sempre não consciente, de relatividade cultural dos padrões artísticos no espaço. Esse senso de relatividade, por seu turno, recoloca em outros termos, para o artista, o problema da universalidade em arte. O aumento do ritmo das transformações, determinado, em última instância, pelas inovações tecnológicas, em todos os níveis da cultura, também contribuiu para, despertando o artista para a relatividade dos valores e padrões artísticos no tempo, aguçar a questão dos critérios de universalidade da obra de arte. A atualidade do problema do cosmopolitismo e do regionalismo enquanto ligado ao problema maior da universalidade, tem, assim, origem direta nos fenômenos sociais da ampliação e intensificação dos contatos transculturais, assim como na ace-

leração do ritmo da mudança, para não aplicar também, ao problema, a já corriqueira noção de defasagem cultural, defendida por Ogburn, segundo a qual, o ritmo da transformação é mais rápido no setor tecnológico da cultura do que no espiritual. Com esta teoria poderíamos ainda supor essa defasagem entre a arte e a tecnologia como fator de agravamento da questão da universalidade. Mas não é nosso objetivo no presente trabalho aprofundar a discussão de tal hipótese.

Qual o lugar do cosmopolitismo e do regionalismo — mais adiante explicamos a razão da nossa preferência pelo termo “regionalismo” em lugar de “nacionalismo” — como alternativas antagônicas e excludentes entre si no equacionamento do problema da universalidade, com o qual sempre se defrontou o músico e o artista em geral, mas que, no presente, assume maiores proporções? Quais as origens do problema, no caso específico da música, conforme configurado no presente? Mostrar em uma perspectiva histórico-sociológica algumas das implicações dessas perguntas e sugerir caminhos ao compositor de hoje — sobretudo ao compositor do mundo não europeu — são os propósitos centrais do nosso trabalho. Vamos a ele.

1. O Problema

A música, enquanto fenômeno físico, é universal. Enquanto fenômeno cultural, é também universal, pois constitui uma das linguagens do homem, observada em todas as sociedades conhecidas até o presente, quaisquer que sejam os aspectos e funções com que se apresente. Se, como fenômeno físico, é absolutamente universal, como linguagem somente o é no sentido acima exposto — o de existente como tal nas mais diferentes sociedades observadas —, pois é a partir da sua dimensão cultural que a música se faz específica para cada uma das culturas de que emerge. Não existe, desse modo, uma linguagem musical, senão em sentido abstrato — embora o homem do ocidente, no seu arrogante etnocentrismo, nem sempre concorde com esta afirmação. A abstração musical somente é possível a partir da existência concreta de múltiplas linguagens musicais observadas nas diferentes culturas espalhadas sobre a terra. Exis-

tindo concretamente na cultura e a partir desta, a música — abstração conceitual — se expressa e se transforma através de múltiplos padrões de linguagem musical culturalmente determinados. Dentre esses padrões, o padrão erudito europeu tem se difundido largamente na maioria das sociedades nacionais modernas, em detrimento dos padrões nativos de linguagem musical das sociedades não-européias, colônias culturais de algumas nações da Europa, desde o século XVI. Esta difusão é explicável pela situação histórica singular das sociedades européias de onde se difundiram esses padrões, sendo desnecessário voltar, aqui, às razões econômicas e tecnológicas dessa situação privilegiada. Mas é essa situação privilegiada na história e a conseqüente difusão dos padrões da cultura européia, em todos os seus níveis, nas sociedades não européias, que tem provocado no homem ocidental e ocidentalizado a crença etnocêntrica, senão na universalidade desses padrões — entre os quais, o padrão erudito europeu de linguagem musical —, na superioridade incondicional desse padrão. Essa superioridade em relação às linguagens musicais do homem não europeu pode ser encontrada até mesmo em um cientista e humanista do tamanho de um Max Weber, profundo conhecedor não somente da cultura européia, mas de várias culturas não-européias do presente e do passado, como se pode ver na sua Introdução a “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo” (1), na qual não se pode negar uma certa dose de vaidade etnocêntrica, embora disfarçada, como convinha a um membro da “inteligêntia”, em elegante e científica imparcialidade. Se, por um lado, talvez possamos falar em uma superioridade técnica demonstrável pelo grau de domínio, manipulação e conhecimento racional dos elementos físicos produtores de som; por outro lado não temos certeza se as tecnicidades da música européia são um indício inquestionável da sua superioridade artística. É o próprio Weber que, no trecho citado, enumera os traços característicos do padrão erudito moderno europeu de linguagem musical:

1) Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Trad. de M. Irene de Q. F. Szmrecsányi e Tamás J. M. K. Szmrecsányi. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1967, p. 2.

“... música racional — tanto o contraponto como a harmonia —, a formação da sonoridade na base de três tríades com o terceiro harmônio; nossa cromática e enarmônica interpretadas não em termos de espaço, mas, desde o Renascimento, de harmonia; nossa orquestra com seus quarteto de cordas como núcleo e com a organização do conjunto de instrumentos de sopro; nosso acompanhamento de graves; nosso sistema de notação (que possibilitou inicialmente a Composição e o uso de nossos instrumentos, e depois sua própria sobrevivência); nossas sonatas, sinfonias, óperas e os instrumentos básicos que lhes servem de meio de expressão: o órgão, o piano, o violino só existiram no Ocidente...” (2).

Melhor síntese não poderia haver. Aí está a música européia caracterizada desde a sua teoria — contraponto e harmonia até os seus timbres; desde as suas formas — sonata, sinfonia, ópera, etc. — até a exatidão matemática do seu sistema de notação. Sem dúvida, Weber conhecia bem essa música. Há, porém, na descrição de Weber, alguns elementos mais relevantes que outros para a caracterização dessa música como linguagem: o caráter racional, chegando mesmo à preocupação matemática da medição do tempo e dos intervalos sonoros; o contraponto, origem da harmonia; a harmonia, baseada na tríade tonal, com o seu princípio de acompanhamento de graves; o desenvolvimento de um sistema bastante preciso de notação. Mas ao mesmo Max Weber não interessa, dado o caráter passageiro da sua observação sobre a música européia em uma obra de sociologia e economia, observar as limitações desse sistema de linguagem musical para a criação artística. Dessas limitações, duas nos parecem mais significativas no panorama da música no ocidente: a limitação rítmica da barra de divisão de compasso e a limitação melódica do que Mário de Andrade denominou a “tirania do dó maior” (3), ambas essas limitações resultantes do

2) Idem.

3) Andrade, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 6a. edição, 1967.

racionalismo esquematizante e matemático que marca a cultura européia a partir do Renascimento. A limitação da barra de divisão de compasso tem suas origens no mensuralismo dos fins da Idade Média e se consolida gradativamente com o desenvolvimento do sistema de notação musical na Europa. A “tirania do dó maior”, nascendo com a polifonia, desenvolvendo-se pelas mãos do músico-cientista que foi Johan Sebastian Bach, atinge o seu período áureo com Mozart e Beethoven; é o acorde, baseado na terça maior ou menor, determinando os dois modos melódicos da música européia, ao contrário da música sacra da Europa medieval — o canto gregoriano — a qual, sendo exclusivamente melódica, possuía sete diferentes modos herdados e adaptados da música grega da Antiguidade. Como ainda hoje se pode verificar em alguns sistemas de linguagem musical não-europeus, os quais, por não possuírem a concepção do que chamamos harmonia, são ricos em possibilidades melódicas, a exemplo da música indu, entre outras. A essas limitações se opuseram timidamente os românticos e, de modo mais consciente e ostensivo, os impressionistas e pós-impressionistas, através da pesquisa de novas escalas e combinações rítmicas.

Como pertença esse padrão de linguagem musical a nações econômicas, tecnológicas e, em consequência, culturalmente poderosas em relação às sociedades ocidentais não-européias — exceção feita aos Estados Unidos — e às sociedades orientais, desde o século XVI passa esse padrão a prevalecer e sufocar os padrões das culturas dominadas não-européias e mesmo da Europa não-cosmopolita. Os padrões da cultura européia se difundem por todo o ocidente não-europeu que, sob a dominação de um punhado de nações poderosas economicamente, se acomoda àqueles padrões, daí emergindo novas culturas, nas quais os padrões europeus — os padrões do dominador — prevalecem em relação aos padrões nativos — os padrões do dominado —, meros ornamentos secundários para a cultura européia transplantada. E, desse modo, todo o ocidente se torna europeu e o europeu passa ser tido como sinônimo de ocidental.

Já observou, com muita argúcia, Leonard Bernstein que a música erudita contemporânea se caracteriza pelo culto ao passado, ao contrário da música erudita de um passado ainda re-

cente na Europa, que se nutria do presente da cultura em que estava imersa. Mas Bernstein esquece de lembrar que esse passado é precisamente, e não por acaso, o passado europeu. Toda música européia digna de ser ouvida e lembrada tem suas raízes na tradição da cultura musical do povo. E por isso é vigorosa e universal. Porém, não tendo dado ouvidos aos vários universos musicais das colônias e tendo exaurido as suas próprias fontes, a música européia fechou-se a si mesma dentro de um círculo asfixiante: o do formalismo cristalizado, o círculo da música nascida do papel, feita para o papel mais do que para o ouvido, da “música de quadro negro”, como já disse Cocteau a respeito da música moderna. Afirmando-se como padrão dominante de linguagem musical, cria as condições de sua própria decomposição. Dos compositores modernos, somente uns poucos compreenderam esta situação sufocante para o músico criador e a necessidade de renovação da linguagem musical, não a partir do universo já fossilizado da linguagem musical da Europa cosmopolita, mas a partir dos universos musicais das culturas sufocadas pela cultura dominante. É um Stravinsky, um Bartok, deixando de lado inclusive o padrão harmônico de composição em favor do padrão polifônico, com o emprego de novas escalas e modos encontrados nos universos musicais da Europa eslava. Outros, como Schoenberg, voltaram-se para o construtivismo sem outras raízes senão a música teorizada nos livros. Já o nosso Vila-Lobos e os demais compositores da safra de 1922 não fizeram mais do que vestir com a roupa da harmonia impressionista as nossas canções de roda, os nossos cantos indígenas, as nossas cantigas rurais, fazendo uma música européia para consumo de europeu, por isso, “condimentada” com o exótico dos “povos exóticos”. Tudo, em suma, acondicionado em envólucro europeu: “vatapá, jacaré, vitória-régia”, como disse Mário de Andrade (4). O mesmo fizeram os modernos compositores da América do Norte: Gershwin, sinfonizando o jazz; Copland e mesmo, mais recentemente, um artista tão lúcido como Bernstein. Depois disso tudo, os vanguardismos mais extravagantes das músicas concreta, aleatória, eletrônica e não sei que mais, desenvolvidos principalmente por franceses e alemães, europeus, enfim, o que é bastante significativo.

2. *Universalidade e Cosmopolitismo*

A música da Europa, como consequência de uma situação histórica singular já mencionada, torna-se a música dos centros urbanos “civilizados”, não só do ocidente, mas, hoje, de todo o mundo. Dessa forma, passa a constituir o padrão cosmopolita de linguagem musical.

Se aqui não temos uma resposta para a intrincada questão estética de definir os critérios de universalidade da obra de arte, e a isto não ambicionamos neste trabalho, ao menos acreditamos que não é a adoção de padrões artísticos mais difundidos pelos focos de vida urbana modernos que torna universal uma obra de arte, já que a difusão dos padrões artísticos de uma ou outra cultura é um puro acidente histórico-cultural. Se fosse a adoção de tais padrões o critério indiscutível de universalidade, sem dúvida, a música européia seria, *ipso facto*, a música universal por excelência. Mas cosmopolitismo e universalidade não são uma mesma coisa, nem a segunda decorre do primeiro, embora não sejam necessariamente excludentes entre si. Assim, para nós, é um equívoco buscar-se o universal no cosmopolita, somente porque cosmopolita. E o compositor moderno está trancado na preocupação de fazer música cosmopolita, fruto desse equívoco, negando o universo da música euro-

4) ————. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962, p. 14. Este autor, do qual repetimos aqui algumas idéias, chega a afirmar, na mesma obra, que “no caso de Vila-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassu com que o exotismo concorreu pró sucesso atual do artista” (idem), embora lembre: “Ninguém imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. (...) Mesmo antes da pseudo música indígena de agora Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele (...) passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado prá conseguir o aplauso” (idem). Observa ainda que “como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do exqu岸ito apimentado” (Ibidem, p. 15). O livro do poeta da “Paulicéia Desvairada”, publicado pela primeira vez em 1928, é, como se vê, de leitura indispensável a quem quer se interessar por esses assuntos.

péia a partir dele mesmo e não tentando enriquecê-lo com a descoberta e valorização inteligente das linguagens musicais do homem não-europeu e do europeu não-cosmopolita. Não estamos nos referindo ao já feito pelos compositores das Américas, à elaboração de uma música européia com tinturas americanas exóticas, mas à descoberta conscientemente despojada das linguagens musicais, com seus modos, seus padrões de ritmo, seus timbres, dos universos musicais ilhados no interior das nações americanas, africanas, asiáticas e da Europa não-cosmopolita, pela cultura cosmopolita da vida urbana.

O problema da universalidade, do cosmopolitismo e do regionalismo ou nacionalismo (adiante explicaremos a nossa idéia do conceito de regionalismo e de nacionalismo) não é absolutamente novo nem exclusivo da arte musical. É uma questão antiga e pertencente a todos os domínios da cultura. Porém, dadas as condições tecnológicas da cultura cosmopolita contemporânea, que “diminuiu” as dimensões físicas do mundo e agravou questões que, em um passado recente, seriam bizantinas, como as que discutimos agora, acreditamos que o problema ganha hoje uma dimensão e uma importância maiores que em outros períodos históricos.

Se é verdade que o universal pode muito bem ser buscado e encontrado no cosmopolita, achamos preferível não esquecer que o cosmopolita é antes uma caricatura do universal. Queremos dizer com isto que achamos perfeitamente legítimo que o compositor contemporâneo se volte para a tradição, bastante respeitável e bem mais ainda respeitada, dos padrões da música européia cosmopolitizada, desde que o seu interesse por essa música não tenha a subserviência que caracteriza aquela atitude de culto do passado — e passado europeu — como já observou Bernstein. Afinal, não devemos nem podemos nos esquecer que fomos colonizados e catequizados — para a religião como para a música, a literatura, etc. — por europeus e que, por essa razão, os padrões de cultura européia são bastante fortes na nossa formação. Mas não devemos, também, em contrapartida, deixar de ter em mente que na América subdesenvolvida ou desenvolvida, bem como nas novas nações africanas e

asiáticas e, até mesmo na Europa, existem culturas cujos padrões, por não serem cosmopolitas, não deixam de ter significação universal. Não devemos esquecer que o nosso estilo de vida e a nossa arte devem ser buscados nessas raízes culturais.

É verdade que estamos tentando contrapor juízos de valor a juízos de realidade. A cultura cosmopolita e o modo de vida das cidades se universaliza a partir do momento mesmo em que se cosmopolitiza. Sem querer simplesmente invocar o direito de defender tais proposições de valor, lembramos apenas um fato significativo quanto animador; o surgimento recente de uma literatura latino-americana tão nova e poderosa que atrai para si a mais entusiástica atenção do mundo ocidental, a literatura de um Gabriel Garcia Marquez, um Julio Cortazar, um Jorge Luiz Borges, um Guimarães Rosa e, mais recentemente, um Ariano Suassuna. O exemplo desses escritores é um modelo para o compositor americano, preocupado em importar as mazelas e vanguardismos da Europa, que ainda nos chegam pelas caravelas, na expressão de Oswald de Andrade. Não se trata de negar a tradição com a experiência cultural do homem não-europeu e do europeu não-cosmopolita. No caso do homem americano, trata-se, a nosso ver, de desfazer o mito de que cultura européia é sinônimo de cultura ocidental. O ocidente, apesar da dominação cultural de algumas culturas nacionais européias e do alastramento do cosmopolitismo urbano, não é a cultura européia somente. O ocidente, com suas Américas, principalmente a América subdesenvolvida, não é a superfície cosmopolita da vida urbana, e todos nós, latino-americanos, sabemos disso muito bem. Para o músico, como para o artista em geral, esta nos parece uma constatação vital. Quanto aos Estados Unidos da América do Norte, é verdade que esta nação, pelo seu nível de desenvolvimento econômico e consequente posição no cenário político mundial, é o principal foco de irradiação de padrões cosmopolitas em muitos setores da cultura, mas, no domínio da arte erudita, da filosofia e do conhecimento não-tecnológico em geral, ainda é a Europa que dita os padrões tidos como ideais, inclusive em relação àquela nação. O que chamamos imprecisamente de cultura ocidental é, assim, hoje, resultado não somente da dominação cultural, remanescente de uma dominação

econômica perdida, de um punhado de nações da Europa, mas também da dominação econômica dos Estados Unidos, já que a Europa perdeu a sua antiga posição na configuração econômica do mundo mas não perdeu a hegemonia no plano da cultura erudita.

3. *Universalidade e Regionalismo*

Chegamos ao problema do regionalismo ou nacionalismo, que também não é novo. Usamos a expressão "regionalismo" de preferência a "nacionalismo" porque achamos a primeira mais abrangente que a segunda, apesar das conotações modernas do termo "regionalismo", sendo o nacionalismo um fenômeno historicamente recente, o que nos permitiria, não fosse a consagração da palavra nacionalidade, falar em "regionalismos nacionais". A palavra "regionalismo" refere-se geralmente a setores intra-nacionais da cultura e a preocupação dos compositores de vanguarda com o compromisso para com as suas culturas de origem é expressa em termos de nacionalismo, já que modernamente o mundo é politicamente dividido em estados nacionais. Porém a delimitação política de regiões geográficas não corresponde necessariamente à delimitação de regiões culturalmente distintas. Há o caso de nações, como o Brasil, que abrangem várias regiões culturais distintas a partir dos elementos de outras culturas que lhes deram origem. O nacionalismo, nesses casos, é concretamente expresso através de manifestações culturais específicas de regiões jurídica e politicamente integradas em estados nacionais. O nacional é, nessas nações, em última análise, o regional intra-nacional. No caso das nações cuja dimensão territorial e relativa homogeneidade cultural nos permitem assimilar o nacional a entidades culturais específicas, também não deixa o nacional de ser regional, já que a forma de estado nacional como unidade política é um acidente da cultura moderna. Donde a nossa preferência pelo termo "regionalismo" em vez de nacionalismo. Não se confunda, portanto, regionalismo com o sentido corrente de regionalismo intra-nacional, neste trabalho.

Qual a importância dos padrões regionais de linguagem musical para o músico criador contemporâneo no ocidente? A

esta pergunta já respondemos indiretamente nas duas primeiras partes deste trabalho. Podemos acrescentar que a importância desses padrões decorre da suposição, aqui defendida, de que a revitalização de um sistema de linguagem musical em decomposição, porque desvinculado de suas raízes culturais, somente pode se tornar efetiva com a valorização dos vários universos de culturas musical ilhados no ocidente, até mesmo na Europa não cosmopolita, e no mundo, reconhecendo nessas culturas a dimensão de universalidade que elas possuem, apesar das nossas vaidades etnocêntricas de “europeus” americanos.

Mas os adeptos do cosmopolitismo têm seus expedientes que lhes permitem mascarar o problema, quer seja negando a validade da alternativa nacionalista (como o problema do regionalismo é posto no presente) e se voltando para a pesquisa de exotismos cerebrais; quer seja buscando o puramente superficial, o exótico dos universos de cultura musical não-européia, para então “empacotar” esses elementos em convenções e orquestralismos europeus.

No caso da canção popular, a indústria discográfica é o veículo por excelência de difusão e cristalização dos padrões cosmopolitas de linguagem musical. Mas aí trata-se sobretudo de padrões musicais norte-americanos, dada a posição dos Estados Unidos na economia mundial.

A difusão dos maneirismos harmônicos e instrumentais do jazz comercializado no Brasil, com a propagação do disco e do filme sonoro, principalmente a partir da década de trinta, deixou marcas bem visíveis na nossa música urbana, música urbana esta quase que exclusivamente restrita ao samba carioca por conta da centralização da vida econômica do país no eixo Rio-São Paulo. Essa penetração da música americana, intensificada com a “good neighbourhood policy” do após-guerra, veio a produzir nos fins dos anos cinquenta o movimento conhecido como Bossa Nova. Qualquer que seja a nossa posição em relação a esse movimento, não se pode negar que ele instaure uma nova fase na nossa música popular. Desenvolvimento, somente alguns poucos compositores conseguiram a síntese feliz entre o cosmopolita, representado pela música norte-americana, e o regional

— o samba carioca —, fazendo música que, não pelo cosmopolita, mas precisamente pelo regional, tem dimensões universais, a exemplo de Antônio Carlos Jobim. Mas a maioria dos compositores desse movimento nem sempre tiveram a felicidade do seu “papa”, caindo precisamente em cima dos modismos superficiais do cosmopolitismo do jazz comercializado — o chamado *west coast style*. E se perderam. E foram esquecidos. Depois, passada a euforia dos primeiros anos da Bossa Nova, outros tentaram explorar universos musicais de regiões economicamente periféricas e dependentes em relação ao eixo Rio-São Paulo — especialmente a região nordeste —, mas apenas como “tempero picante” para a música feita antes para a alimentação da “máquina do disco”, quando não diretamente para os festivais; como puro adorno para os padrões estabelecidos do gosto musical do homem da cidade, que outro não é senão o gosto impingido pelo empresário do disco ao seu mercado. É a encampação da cultura musical regional intra-nacional não como linguagem, mas antes ditada pela busca de sensações fortes, de exotismos.

Mais recentemente, outros compositores populares do Brasil voltaram-se deliberadamente para os sons cosmopolitas, embora denominassem esses sons como universais, sem atentarem para a atitude subserviente de aceitação pouco ou nada crítica de padrões tornados cosmopolitas somente pela posição econômica das nações a que pertencem. Seria o cosmopolita o critério básico de universalidade para esses compositores? Mas o cosmopolita é, em última análise, uma decorrência do poder econômico. Será, então, legítimo concluir que o universal em arte é produto do poder econômico?

Tivemos notícia de que um jovem compositor popular brasileiro teria afirmado que para fazer música nordestina não era preciso vir ao nordeste. Bastava saber que a sétima na “escala nordestina” é sempre menor. Será que existe uma “escala nordestina” única? Já observamos, em outra parte, que o universo musical do nordeste do Brasil é conhecido do brasileiro das cidades o quanto é conhecida a música induzida pelo homem ocidental. Não existe apenas um modo melódico na música nordestina brasileira, no caso, o correspondente ao modo hipolídio

grego. Quem assim acredita não faz mais que atestar uma atitude cosmopolita de superioridade etocêntrica de “civilização”, muito comum em alguns folcloristas de um passado recente no Brasil. E em artistas também. O que existe, na realidade, são modos, escalas, sistemas de linguagens musicais desconhecidos ou antes esquecidos pelo homem ocidental, que já os teve em outras épocas — na Grécia Antiga e na Idade Média — quando a melodia prevalecia como concepção da linguagem musical, ao contrário da concepção vertical moderna de música baseada na harmonia. Outro aspecto importante na análise da música do mundo contemporâneo ocidental é a perda do sentido da música como linguagem, que é fruto de uma concepção particular do papel da música e da arte em geral na vida do homem ocidental: a arte exclusivamente como divertimento, como coisa para passar o tempo; ao contrário da concepção de arte em outras culturas e outras épocas da história ocidental, como, por exemplo, entre os gregos, para os quais a música era de fato uma linguagem comunicando cada um dos seus diferentes modos um estado de espírito, um *ethos*. Cada modo tinha diferentes poderes morais: “uns eram virilizadores, outros sensuais, outros enervantes” (5), outros predispunham à meditação religiosa, etc. Mas é bem difícil para o ocidental moderno conceber o fenômeno música como linguagem. É claro que não nos referimos aqui à parte verbal da canção, mas à música em si mesma. O papel da palavra na canção é um outro problema, aliás, já estudado por Mário de Andrade em dois dos ensaios incluídos no seu “Aspectos da Música Brasileira” (6). A concepção da música como linguagem é difícil mesmo ou sobretudo para o

5) Para análises mais detidas da Bossa Nova, leia-se: Tinhorão, José Ramos. *Música Popular — Um Tema em Debate*. Rio de Janeiro, Editora Saga, 1966. Neste livro o autor esboça uma análise sociológica, a única existente, do movimento. Duas análises bastante interessantes por músicos: Brito, Brasil Rocha — “Bossa Nova”; e Medaglia, Júlio — “Balanço da Bossa Nova”, ambos in Campos, Augusto de et alii. *Balanço da Bossa*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.

6) Os ensaios de Mário de Andrade aos quais nos referimos são: “Os Compositores e a Língua Nacional” e “A Pronúncia Cantada e Problema do Nasal pelos Discos”, incluídos em *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora.

compositor, que produz a sua música exclusivamente para a diversão de um público — no caso do compositor popular — manipulado pelo empresário do disco, embora não devamos nos esquecer que o artista ocidental, antes de depender dos favores da massa, dependia diretamente dos favores dos nobres, dos reis ou dos papas. Mas não é essa dependência em si mesma que nos interessa na presente discussão, mas a perda do sentido da música como linguagem e o fato de que essa perda está possivelmente correlacionada com a acentuação do caráter mercantil da atividade de produção artística através da atribuição de um sentido quase exclusivo do objeto de consumo à obra de arte.

A redescoberta do sentido lingüístico da música é, do ângulo deste trabalho, uma condição indispensável à valorização dos universos de linguagem musical do homem não-europeu, ao contrário da atitude superficial de aproveitamento oportunista dos traços pitorescos dessas linguagens, como um artifício destinado a quebrar a monotonia inevitável de um sistema de linguagem musical desligado de suas origens culturais, vivendo só do pó da teoria morta que não faz a arte. Quando falamos em redescoberta do sentido lingüístico da música não estamos nos reportando a uma pura abstração lírica e nostálgica, mas a uma realidade concreta demonstrável através da análise musicológica dos vários modos, das combinações sonoras existentes para cada cultura, do sentido e das emoções a eles relacionados pela experiência cultural. Mas a perda do que aqui chamamos sentido da música como linguagem, à falta de expressão melhor, não foi absoluta para o homem ocidental. Sabemos que a música é tida, de qualquer forma, como catalizadora de emoções e a atribuição de diferentes significados a diferentes ritmos, escalas melódicas e combinações harmônicas, continua a existir, como não poderia ser de outra maneira, na nossa cultura, o que poderia ser objeto de estudo de uma ainda inexistente semiologia musical. A música existe na cultura como símbolo e, como tal, significa necessariamente alguma coisa. E é esse caráter simbólico que lhe dá existência. Se é relativo essa perda do sentido da música enquanto linguagem, talvez seja melhor falarmos não em uma perda propriamente de sentido, mas em

uma maior ou menor consciência desse sentido, já que o mesmo é uma consequência inevitável do caráter essencialmente simbólico da música.

Voltando, pois, à suposição grosseiramente primária de que o hipolídio dos gregos é a escala característica única do que se chama "música nordestina", tal suposição tem origem no surgimento do baião urbano, em fins da década de quarenta, o qual, na realidade, se não é de toda uma contrafação das linguagens musicais do nordeste brasileiro, é um dos muitos padrões, e, assim mesmo, estereotipado, das linguagens musicais dessa região. É música nordestina adaptada ao gosto urbano e feita para alimentar a indústria do disco. Esse é regionalismo no sentido depreciativo que se usa geralmente empregar a palavra; regionalismo de caipira, de cangaceiro, enfim, restrito ao pitoresco. É exatamente o que não defendemos.

Dos músicos brasileiros, mais interessados nos modismos estrangeiros, atitude facilmente compreensível como efeito-demonstração, poucos, que saibamos, voltam-se para o regional como busca de um idioma musical brasileiro legítimo. Dos raros que, diante das modas internacionais, ainda não tem medo de defender uma posição brasileira, lembramo-nos de Guerra Peixe, músico, compositor e musicólogo dos mais brasileiros. No Recife, o trabalho de Antônio José Madureira, do Quinteto Armorial da Universidade Federal de Pernambuco, é merecedor de nossa maior admiração, pela seriedade e afinação com as idéias aqui defendidas. Além destes, Jarbas Maciel, infelizmente consumido por outros afazeres, deve igualmente ser lembrado não somente como compositor, mas como musicólogo voltado para os problemas da criação de um idioma musical brasileiro. Digno de ser mencionado é o trabalho do jovem compositor Antônio Carlos Nóbrega de Almeida, também do Quinteto Armorial. Capiba, que também se volta com êxito para a música erudita de câmara, deve ser, do mesmo modo, aqui lembrado. Que nos perdoem os compositores aqui omitidos por desconhecimento ou puro esquecimento momentâneo. Mas, de todos os exemplos citados, sem dúvida, é a experiência do Quinteto Armorial o que de mais significativo existe na busca de uma linguagem musi-

cal brasileira. Não deve ser omitida a figura do criador e mentor do Quinteto, "músico" apenas de assobio, mas de grande sensibilidade na intuição dos caminhos mais adequados para a música brasileira: Ariano Suassuna, sem o qual não existiria o Quinteto Armorial. Não sendo músico além do assobio, desempenha, à frente do Quinteto, o papel antes representado por um Mário de Andrade como orientador dos compositores da safra da Semana de Arte Moderna. Fique o nosso depoimento como um dever cumprido.

A posição não-cosmopolita, como entendida no presente trabalho, não nos parece, para o músico de hoje, simplesmente uma alternativa possível na solução do impasse criado pela veneração incondicional do padrão europeu de linguagem musical no ocidente, porém o mais legítimo caminho de renovação da música ocidental, tendo como base a criação, pela descoberta das culturas musicais do mundo não-europeu, de novos idiomas musicais. Melhor nem mais insuspeito exemplo a ser seguido não há do que o exemplo mesmo da música européia (não a música européia contemporânea), cujo vigor, apuro formal e universalidade não é fruto senão das suas raízes no universo musical vivo da cultura à qual estava ligada. Que o músico contemporâneo repita o compositor da grande música européia, mas não repita essa música. Que busque na cultura de sua região, quer na América, na África, na Ásia ou mesmo na Europa não-cosmopolita, a sua linguagem musical, que outra não pode ser senão a linguagem musical da sua cultura.