

**A ESTÉTICA DO VIL:
FILOSOFIA E MÚSICA POPULAR**

Ivan de Bruyn Ferraz¹

Resumo: A enormidade de trabalhos desenvolvidos atualmente nos mais diversos campos das Humanidades no Brasil a respeito de música popular não encontra correspondência na área da Filosofia. Aqui, parece ainda imperar a ideia de que uma “estética da música popular” é uma contradição em termos. Uma exceção a esse quadro é o conceito de “constructo estético social” desenvolvido pelo filósofo brasileiro Rodrigo Duarte. Tendo em vista o panorama atual de produções acadêmicas a respeito da música popular no Brasil, gostaríamos de considerar aqui a hipótese desse conceito amparar filosoficamente uma tendência de pesquisas desenvolvidas sobretudo nas áreas de Sociologia e – em menor escala mas talvez com maior impacto – em certa crítica estética que, inspirada na linha de Antonio Candido e Roberto Schwarz, vem sendo empreendida na área de Letras. Como contraponto, procuramos considerar o quanto as concepções do filósofo norte-americano Theodore Gracyk podem, por sua vez, amparar certa tendência de produções que vem sendo desenvolvida sobretudo nas áreas de Etnomusicologia e de Antropologia Social. Pairando como pano de fundo da contraposição, a dicotomia entre uma espécie de “universalismo” que, por mais cuidadoso que seja, não pode evitar de ser considerado autoritário (na medida em que, mantendo o critério de negatividade, corre sempre o risco de incorrer, em maior ou menor grau, nos mesmos “vícios” da tradição culta que tiveram de ser questionados para que a própria música popular pudesse ser elevada a objeto de estudo), e uma espécie de “relativismo” que, da mesma maneira, não pode evitar de ser acusado de irresponsável (na medida em que, levando ao extremo a recusa do eurocentrismo, do etnocentrismo e do evolucionismo, sem poder apelar a novos fundamentos que não contradigam a própria desconstrução, corre sempre o risco de incorrer numa conservadora aceitação feliz do existente).

Palavras-chave: Música popular. Estética. Brasil. Rodrigo Duarte. Theodore Gracyk.

Num tempo em que um músico *popular*, cultivando um estilo conhecido em seu país como *folclórico*, pode ganhar um prêmio Nobel de *literatura* – frise-se: não por suas canções, mas pela poesia nelas contidas – não há dúvida de que antigas fronteiras aparecem, no mínimo, embaralhadas; qualquer que seja o julgamento que se faça a respeito desse embaralhamento. As divisões tradicionais entre tipos de música vêm se diluindo; tanto na prática – onde os mais diversos entrecruzamentos ocorrem – quanto na teoria – que questiona cada vez mais os fundamentos dessas divisões, em especial a hierarquização a elas associada².

¹Doutorando em filosofia na Universidade Federal de São Paulo. Bolsista Capes. E-mail: ivandebruyn@hotmail.com

² “[...], não há mais divisão entre o que outrora poderia ser facilmente classificado como erudito ou popular. Tudo se entrecruza, de maneira simultânea e embaralhada, de modo que tal distinção tornou-se ultrapassada,

Ainda que alguns possam ver nessa diluição antes regressão que esclarecimento, parece impossível, hoje, não reconhecer certa inconsistência na divisão tradicional dos campos “popular”, “erudito” e “folclórico”. Matthew Gelbart, depois de exemplificar vários fracassos de tentativas de definições objetivas desses dois últimos termos, termina por concluir que:

[...] definições “objetivas” tanto de música folclórica como artística [...] estão condenadas à inconsistência, à tautologia e, finalmente, à autocontradição, posto que música folclórica e música artística não são verdades intemporais, objetivas, mas construções demasiadamente humanas. As advertências de linguistas e filósofos da linguagem de que os significantes ganham seu significado pelo uso e contraste assumem peso crucial aqui. Especialmente relevante é a insistência de Wittgenstein de que a maioria dos termos abarca não essências singulares destiláveis, mas “semelhanças de família” interligadas. Se, como Wittgenstein sugere, as definições de quase todos os termos são complicadas por esse fenômeno, certamente abstrações como “música folclórica” e “música artística” devem estar entre as mais difíceis de se abordar. (GELBART, 2007, p.4, tradução nossa)

Em geral, segundo o autor, as diferenciações entre um e outro tipo de música se dariam mais pelo viés negativo que positivo, ganhando seus significados por oposição e contraste, de maneira interdependente, as fronteiras de uma sendo tautologicamente definidas por oposição à outra. O advento da música popular ligada à indústria complicaria ainda mais o cenário, multiplicando as possibilidades de combinações binárias e ternárias. O que não impediu – e não impede – que os termos continuem sendo até hoje utilizados. Naquilo que Menezes Bastos (1995) chamou pejorativamente de “triângulo perfeito constituído pelas músicas”, a música popular urbana foi tradicionalmente considerada como vértice degenerado: vulgar com relação à erudita, inautêntica com relação à folclórica.

Se essa visão foi hoje superada em praticamente todos os campos acadêmicos, parece, contudo, em boa parte perdurar no âmbito filosófico brasileiro, onde a abordagem do objeto encontra-se num estágio bastante diferente daquele alcançado pelas diversas áreas das humanidades³. Insistindo em considerar especialmente a canção como junção não autônoma

inútil, descabida. Ainda assim, continua sendo largamente utilizada por uma ampla comunidade de investigadores, críticos e músicos.” (VALENTE, 2007, P. 93); “Entre os alvos de questionamento das perspectivas mais recentes estão o conceito de obra musical autônoma, em oposição à música funcional; a perspectiva positivista de evolução necessária da música, em paralelo com a própria civilização; a dissociação espírito-mente-corpo; além do evidente etnocentrismo, [...], subjacente à divisão do campo musical entre música da Europa (o eu) e as músicas do resto do mundo (o outro).” (ZIMBRES, 2016, p. 109)

³ Como a História, por exemplo, sobre a qual Napolitano (2007b, p. 170) pode afirmar que “Não há mais o preconceito generalizado ou as dúvidas se a música popular é um objeto legítimo ou não para o historiador. Seja

entre letra e música – atrasadas com relação às formas mais “avançadas” da literatura e da música de concerto –, e não uma manifestação singular, parece prevalecer ainda, nessa área, a percepção de que uma estética voltada para a música popular seria uma espécie de contradição em termos, a suposta pouca complexidade e/ou falta de autonomia do objeto não justificando o tipo de análise a que a filosofia da música normalmente se propõe – essencialmente centrada na estrutura de som anotada nas partituras⁴.

É curioso notar que na origem da distinção entre popular e erudito, no século XVIII, a diferenciação se fazia sobretudo em favor do primeiro. No começo, teríamos como motor da transformação o nacionalismo, que fazia com que se buscassem exemplos de composições “autenticamente nacionais”, que se contrapusessem aos estrangeirismos dominantes (notadamente, a música francesa e a italiana). Em meados do século, essa busca pela origem de base geográfica vai se transformando, ou se misturando com uma busca pelo “natural”. Embora o conteúdo desse conceito, espécie de lugar-comum do período, pudesse variar bastante, a referência básica para seu estabelecimento e sua enorme repercussão no pensamento sobre a música daquele século pode ser buscada em Rousseau. De maneira resumida, pode-se afirmar que, para o genebrino, no princípio, música, linguagem e poesia seriam uma só coisa. A linguagem teria nascido não da razão, mas das paixões humanas, que teriam ditado as primeiras palavras-melodias, espontaneamente realizadas pelas inflexões da voz. Aqui, como em outros campos de sua filosofia, o estado de natureza serve como uma espécie de paradigma para que se avalie o estado atual: tanto a música como qualquer língua que se pretenda expressiva estará tão menos corrompida quanto mais próxima estiver daquela língua originária. Sendo o desenvolvimento da música, das línguas e da sociedade partes de um mesmo processo, segue-se que a complexidade harmônica levada a cabo em detrimento da clareza melódica figuraria, então, como mais um sinal da corrupção das sociedades modernas pelo uso excessivo da lógica em detrimento da natureza humana. A excessiva elaboração corresponderia à corrupção do homem contemporâneo, produzindo uma música talvez

como fonte ou como objeto, a música popular pode gerar trabalhos instigantes de história política, econômica, social ou cultural. Pode até ser a base de uma nova história da música, *tout court*.”

⁴ Apenas como ilustração, anotemos que, sobre esse tipo de postura, o filósofo Aaron Ridley afirma na introdução de seu “Filosofia da música”: “Tentar isolar a música inteiramente, tentar extrair ou tirar dela o seu caráter carregado de contextos e, na verdade, a própria natureza de nosso envolvimento com ela, carregado de contextos, é quase como tentar fingir que a música veio de Marte” (2008, p.12) ; para, no entanto, realizar ao longo de todo livro um tipo de análise que, ainda que represente alguma abertura no campo da filosofia, não pode deixar de soar – ao menos para aqueles que se ocupam seriamente da música popular – bastante “marciana”, ao afirmar, por exemplo: “[...] as relações da música com o resto do mundo, se são reais, e se há algo a respeito delas que exija ser compreendido, deve ser compreensível internamente”. (ibidem, p. 74)

racionalmente muito bem elaborada, mas que não teria muito a dizer ao coração, seria vazia de conteúdo. Nesse sentido, a ideia de uma música artística se aproxima mais da ideia de artificiosa, artificial, não natural, falsa.

Contudo, a enorme influência de Rousseau no pensamento musical dos séculos XVIII e XIX parece ter se dado a seu despeito. Por um lado, é evidente que se vislumbra em sua filosofia o paradigma estético clássico começando a dar lugar ao romântico; por outro, suas obras dedicadas primordialmente à música foram, pouco a pouco e durante um bom tempo, desprezadas no âmbito musicológico e deixadas em segundo plano pela tradição filosófica.⁵ Apesar de perfeitamente vinculado a ideias musicais de seu tempo e ao conjunto de sua filosofia, o pensamento musical de Rousseau navegava em direção contrária ao movimento histórico da evolução da música erudita ocidental, só podendo nele sobreviver, portanto, de maneira bastante transformada. Inventando-se a distinção entre música popular e artística, o pensamento erudito passaria a privilegiar a segunda em detrimento da primeira. Daí a migração do caráter fortemente sentimental, proto-romântico da argumentação de Rousseau para a música mais elaborada, primeiramente na Alemanha e, de lá, para o resto do mundo. O agente pioneiro desse processo seria Herder, ao desenvolver a ideia de que a música popular deveria servir como uma espécie de matéria-prima para que o gênio pudesse sintetizar o espírito presente nas peças daquele repertório em uma obra individual original. Wagner iria incorporar enormemente essa noção, bem como o primeiro Nietzsche, embora de maneira peculiar. Aqui, podemos perceber uma diferenciação entre a arte de elite e a popular, num nível inferior, mas ainda essencial para a elaboração da primeira, que, no fundo, elevaria a segunda de um nível mais baixo (interessado) para outro mais alto (propriamente artístico), mas encarnando o mesmo espírito, compartilhando, com ela, a ideia de que a música estaria diretamente relacionada ao sentimento, ou mais ainda, que seriam sinônimos.

É evidente que a correspondência das oposições binárias popular-erudito e sentimento-razão, se não deixam de ser notadas em Rousseau, estão longe de definir satisfatoriamente o desenvolvimento do pensamento musical posterior em todas suas configurações, nuances, tensões e andamentos. Contudo, não há dúvida de que – como dissemos – dada a divisão entre folclórica e erudita, a reflexão em torno da música ficou com a segunda e que, ao fazê-lo, passou a desprezar certos tipos de fazer musical para privilegiar –

⁵ De fato, conforme notou Jean Starobinski (1995, p. CXCVII), o sistema musical de Rousseau só encontrou repercussão nas obras de Pergolèse, Gluck e Grétry, e serviria para condenar – se os tivesse conhecido – os muito mais significativos para o cânone Bach e Haendel.

ou mesmo criar – outro bastante específico que impôs normas, expectativas e comportamentos que, exigindo certa “formação”, não podemos deixar de ver como bastante distanciados da “naturalidade” defendida por Rousseau, a ela só podendo se remeter de maneira deveras reformulada; a qual, bem ou mal, se poderia aplicar a alcunha de “racionalidade musical”.

Nesse sentido, se é que podemos determinar um ponto de virada – em que elementos anteriores ainda estão presentes, mas no qual se aponta inexoravelmente em direção outra – parece seguro localizá-lo no século XIX, em especial no clássico “Do Belo Musical”, de Eduard Hanslick. A estética romântica promovera a ascensão da música de atividade relativamente baixa ao posto mais alto das belas-artes, o que, segundo Lydia Goehr (1992, p. 153, tradução nossa), teria sido feito através de um duplo movimento, transcendente e formalista: “A primeira asserção refere-se ao movimento *transcendente* do mundano e particular para o espiritual e universal; a segunda refere-se ao movimento *formalista* que trouxe o significado da música de seu exterior para seu interior .” De modo que, ao mesmo tempo em que podia significar todas as outras coisas, a música não deixava também de significar em si mesma como puramente musical (ibidem, p. 157), o que rompia com a concepção mais ou menos geral até o fim do século XVIII de que o significado musical deveria ser buscado em seu caráter representacional (ou “extra-musical”, se se quiser) e atingido preferencialmente com o auxílio das palavras. Eduard Hanslick, para quem todo o pensamento sobre a música até sua época padeceria “do impressionante equívoco de não se ocupar tanto em indagar o que é belo na música, mas, antes, de retratar os sentimentos que se apoderam de nós” (1992, p. 13), mantendo o deslocamento transcendente de fundo – pela manutenção da “concepção romântica da música instrumental pura como pressentimento do infinito” (VIDEIRA, 2007, p. 163) –, eleva o deslocamento formalista a sua máxima potência. Inspirado no progresso científico de sua época, Hanslick parece ter procurado trazer para a estética musical a objetividade das ciências naturais, despindo-a de subjetivismo e sentimentalismo.⁶ Daí o privilégio – ou exclusividade – dado à música instrumental, à forma musical em sua autonomia e à própria autonomia da estética musical em relação às outras artes. Dando início a uma espécie de “tradição formalista” que terá enorme repercussão no pensamento posterior, e que não deixa de gerar frutos até hoje.

⁶ Nesse sentido, importa lembrar que o autor retirou expressões mais idealistas de sua obra a partir da segunda edição.

Passando por Adorno. Claro está que de maneira bastante transformada; primeiramente, pelo próprio desenvolvimento histórico: os conceitos que ganham corpo no pensamento filosófico são acompanhados, desde o final do século XIX, por aquilo que Gelbart considera como o último ajuste importante no delineamento dos campos da *art music* e da *folk music*: o advento da música de massa, diretamente ligada ao mercado. Tanto a música popular anterior (que agora usualmente chamaríamos de “folclórica”) quanto a música erudita passarão a se definir também em oposição a ela, de acordo com o advento de novos critérios, que giravam em torno da condenação do caráter comercial, da postura política e de classe (GELBART, 2007, p. 256). Segundo, a “racionalidade musical” do filósofo frankfurtiano está longe de qualquer tipo de “cientificismo”. Se Hanslick procurava pensar a música de maneira puramente estética, Adorno, por sua vez, não separava o “puramente” estético do político, considerando mesmo que o uso da própria razão deveria caminhar mais próximo da arte que da ciência.

Contudo, sua concepção crítica tem como critério maior a autonomia. Haveria uma lógica objetiva no material musical elaborado pela tradição, e a função do compositor seria desenvolvê-lo dentro do próprio processo musical, negando toda influência externa. A busca de autonomia deveria, então, recusar-se a qualquer concessão à “consciência média” do público. Na relação entre artista e mercado haveria várias mediações, a autenticidade daquele se dando na recusa do predomínio deste, e a luta da autonomia contra sua determinação pela mercadoria não poderia ter sucesso em se guiando por qualquer critério que não fosse fornecido pelo próprio material artístico. Possibilidade que estaria absolutamente fora do alcance da música popular, tanto por sua relação ou determinação por elementos externos quanto pela junção destes com seus elementos internos: “A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre.” (ADORNO, 1986, p. 120).

Não se trata, aqui, de analisar em profundidade o que disse Adorno a respeito da música popular, mas apenas de breve e simplificada maneira localizá-lo numa certa linha histórica da filosofia da música para notar que, por ter sido Adorno propriamente um filósofo, dado o lugar que a música ocupa em sua obra⁷ e mesmo seu pioneirismo em pensar a música

⁷ Que vai além de seus escritos propriamente dedicados à música. Para Vladimir Safatle (2013, p. 219-220), “pode-se dizer que o verdadeiro acontecimento gerador da filosofia adorniana é o conjunto das possibilidades

popular em profundidade, talvez seu peso nessa área seja maior que alhures. No contexto de forte oposição acadêmica ao regime militar no qual os estudos sobre música popular surgiram e cresceram no Brasil, diversos campos das humanidades não hesitaram em utilizar (e seguem utilizando) o filósofo frankfurtiano apenas até determinado ponto, sem o que talvez o estudo do objeto – ou sua valorização como objeto de estudo – ficasse inviabilizado. Na área da filosofia, certa tradição de leitura estrutural e fidelidade aos textos pode ter dificultado esse passo.⁸

Encontramos uma exceção a esse quadro no conceito de “construto estético-social”, de Rodrigo Duarte. O filósofo o aborda em dois artigos. No primeiro deles (2007), depois de retomar alguns elementos da crítica à indústria cultural feita por Horkheimer e Adorno na “Dialética do esclarecimento”, expõe alguns dos argumentos diametralmente opostos àqueles utilizados pelo pragmatista Richard Shusterman para reabilitar a cultura popular (ou, ao menos, parte dela). O construto estético-social surge então, num terceiro movimento, como uma espécie de síntese que atualiza a crítica da indústria cultural no intuito de abordar os fenômenos da cultura popular apontados pelo norte-americano – reconhecendo, portanto, sua importância – mas sem que se admita a desconstrução do edifício adorniano por ele proposta: acrescenta-se à divisão entre arte, arte leve e mercadoria cultural um novo elemento, que compartilha de algumas características de cada um dos outros três, mas não abala a estrutura ou a hierarquia por eles estabelecida. No segundo artigo em que trata do tema (2012), Duarte parte da noção de “desartificação da arte” e da discussão a respeito da imbricação das artes nos últimos trabalhos de Adorno, nos quais vê “uma relação inequívoca com o conceito de arte pós histórica de Arthur Danto” (Duarte, 2012). Na base dessa relação estaria uma ideia de um pluralismo, ou no mínimo de certa dissolução das antigas fronteiras estabelecidas entre os gêneros artísticos. É por aí que Duarte chega, com todo cuidado, à cultura popular, admitindo que esse passo não seria possível “se nos prendermos à letra” do pensador alemão. Dado o passo, que foge à letra sem fugir ao espírito, atribui-se ao construto estético-social a possibilidade de uma negatividade efetiva, mas de “caráter misto, i. e., não apenas estético, já

estéticas abertas pela chamada Segunda Escola de Viena, [...]. Não se deve ter medo de afirmar que toda sua filosofia é a elaboração contínua e rigorosa das potencialidades abertas pelas expectativas vanguardistas da estética musical”.

⁸ Em levantamento feito entre julho e agosto de 2015 nas bibliotecas digitais de teses e dissertações de cinco Universidades de São Paulo e Rio de Janeiro (USP, UNICAMP, UNESP, UFRJ e UERJ), em busca apenas de trabalhos realizados no presente século que trouxessem como um de seus assuntos principais o termo “música popular” ou “canção”, encontramos nada menos do que 389 teses e dissertações,

que os critérios formais estariam dificilmente aqui observados, mas *também* ético-política” (idem, *ibidem*, grifo do autor).

O exemplo privilegiado ao qual o autor aplica esse conceito é o fenômeno do hip-hop. Admite-se que ele carrega traços de mercadorias culturais, por ser veiculado por meios de comunicação típicos da indústria cultural e por não apresentar a sofisticação formal de obras de arte propriamente ditas (2007, p. 239). Mas ressalta-se nele, também, um forte aspecto de negatividade, por viver um tanto à margem da cultura de massas, postular uma totalidade com forte caráter estético (ao dividir-se nos âmbitos sonoro, plástico e corpóreo-expressivo), e apresentar um discurso de oposição ao existente. A negatividade do construto estético-social, portanto, deixaria de residir apenas no elemento estético – onde Adorno localizara as obras de arte autênticas – para oscilar entre ele e esse posicionamento ético-político de transformação do existente, no qual haveria, segundo o filósofo, uma força em nada desprezível: “e quem poderia negar que a incorporação de jovens talentos artísticos, vítimas – [...] – de exclusão e violência, poderia trazer para a sociedade tarso-capitalista uma energia inédita, capaz de transformá-la por inteiro?” (*ibidem*, p. 261)

Seria relevante considerarmos a hipótese de o conceito criado por Rodrigo Duarte vir a preencher uma espécie de lacuna teórica de trabalhos acadêmicos sobre música popular no Brasil. Isso porque, no contexto em que estes começam a se desenvolver, nas últimas décadas do século passado, Adorno era presença quase obrigatória, e embora sua influência tenha hoje diminuído, segue sendo bastante importante em diversas pesquisas. Admita-se de antemão que, para elas, “prender-se à letra” do pensador alemão com rigor nunca pareceu ser uma preocupação. Poderíamos então nos perguntar se o passo dado – na teoria – pelo “construto estético-social” seria capaz de amparar ao menos alguns desses passos dados – na prática – em linhas que reivindicam algum tipo de filiação à teoria crítica.

De uma perspectiva geral, é evidente que há uma consonância no que se refere a uma visão bastante crítica do capitalismo e dos efeitos nocivos da indústria cultural; donde a negatividade com relação a eles desponta como critério essencial para a valoração das obras. No entanto, as diferenças entre a canção popular urbana comercial e as “verdadeiras artes”, centrais para Adorno e mantidas por Duarte, não parecem ser uma questão importante para a maior parte desses estudos brasileiros. É claro que predomina, neles, uma visão bastante crítica à canção de caráter mais comercial imposta pelos meios de comunicação, mas não parece haver necessidade de qualquer distinção mais funda entre a canção julgada de

qualidade pelos estudiosos e as grandes obras dos gêneros artísticos mais tradicionais. No caso dos trabalhos em sociologia – onde a presença da teoria crítica é bastante forte – e naqueles em história que também privilegiam os circuitos comerciais e industriais que marcam a canção como experiência social, essa ausência de diferenciação parece ser menos relevante, posto que a avaliação estética, quando existe, costuma figurar aqui num segundo plano com relação a essa mesma experiência, o teor crítico podendo ser pensado antes nela que nos próprios materiais artísticos. E é evidente que, naquilo em que associam o estético a outros processos sociais, esses estudos podem encontrar alguma correspondência na abertura promovida pelo conceito de Duarte.

Quando a perspectiva privilegiada é propriamente estética, alguns trabalhos recentes parecem de fato reivindicar um caminho semelhante ao proposto por Duarte. Manoel Dourado Bastos, por exemplo, procura em sua tese aplicar o arsenal adorniano à história da música popular brasileira, mas admitindo que

o princípio de totalização da experiência musical brasileira, organismo conceitual [...], não se fecha exclusivamente em sua validade estética, cuja sustentação não é autônoma – a fricção desta dimensão estética da canção com seu caráter inalienável de mercadoria se resolve numa chave dialética cujo fundamento objetivo não brota do próprio objeto de maneira soberana, mas apenas com uma visada interessadamente política dele. (Bastos, 2009, p. 14)

Acauam de Oliveira, por sua vez, adota uma perspectiva ligada à teoria crítica para avaliar o trabalho dos Racionais MCs e reavaliar toda a história da chamada MPB – e sobretudo sua morte – a partir da perspectiva do rap. Ao comentar aquela que julga ser a obra maior do grupo, o autor afirma que

O “valor estético” dessas canções – relativamente fácil de reconhecer e sentir, mas difíceis de ser explicados a partir de critérios tradicionais de análise, como os que se pautam pelo critério de autonomia estética – não se aproxima, pois, do campo da chamada “alta cultura”, [...]. É preciso, antes, sair desse lugar de valoração para melhor compreender os sentidos dessa forma. Especialmente porque, em seus momentos de maior radicalidade, a cultura que se compromete com a transfiguração poética do mundo sem se atentar para mudanças concretas da realidade da periferia é, em certo sentido, sua antagonista. (Oliveira, 2015, p. 270)

Notemos, entretanto, que se por um lado esses autores lançam argumentos compatíveis com o “construto estético-social” – ao reconhecerem que o estatuto da canção não é o mesmo das grandes artes e exigiria, por isso, para que se permaneça fiel a uma perspectiva crítica,

adaptações no instrumental adorniano –, por outro lado, as passagens citadas são trechos um tanto laterais em trabalhos que procuram sim analisar seus objetos sobretudo pelo viés estético, e não exatamente por uma possível oscilação entre este e fatores alheios.

Também nessa trilha, e de maneira ainda mais decidida, talvez possamos situar Walter Garcia. O crítico se utiliza de termos da crítica à indústria cultural para desqualificar a produção largamente difundida pelos meios de comunicação (Garcia, 2015b, pp. 198-199), e seleciona, para suas críticas (positivas ou negativas), materiais que julga estarem suficientemente longe dela. Mas analisando-se, por exemplo, alguns de seus escritos em que o rap aparece como tópico importante (ver Garcia, 2013b, 2015a e 2015b), vemos claramente o autor distanciar-se de alguns critérios caros a Adorno, como a autonomia e a complexidade formal. Como quando, por exemplo, afirma que as modificações promovidas pelo rap na forma-canção – abandonando a melodia e ficando apenas com ritmo, timbre e intensidade – representariam corretamente “uma experiência histórica em que *o que se diz se torna mais importante do que o modo com que se diz*” (idem, 2013a, p. 193, grifos do autor). Elogio paradoxal da forma, que acertaria ao passar para o segundo plano, admitindo a primazia e servindo de suporte ao conteúdo; a capacidade deste de representar diretamente a violenta realidade – opondo-se assim à herança “cordial” brasileira – passando então ao posto de critério avaliativo fundamental para o crítico. No entanto, a admissão de que Garcia colocaria, em casos como esse, critérios ético-políticos no mínimo no mesmo nível dos estéticos, teria que se confrontar com a afirmação do próprio autor de que se além à análise imanente das obras⁹. De modo que, se interpretarmos o movimento descrito sendo fiéis às intenções do autor, talvez devêssemos considerá-lo como uma espécie de reviravolta dialética, na qual o recuo da forma em favor do conteúdo torna-se uma exigência da própria forma-canção, num momento histórico em que o tradicional discurso contestatório de cancionistas de classe média-alta – associados ao nacional-desenvolvimentismo e à ideia de país mestiço – caiu em descrédito diante da tomada de voz pelos próprios oprimidos que – agora de um ponto de vista negro e periférico – tinham que se diferenciar daquela tradição de refinamento melódico e harmônico cujos encantos não seriam compatíveis com a violência da mensagem a ser emitida, esta dependendo sim diretamente de um realismo que lhe daria força ao mostrar com a crueza devida o cotidiano das grandes cidades brasileiras. Note-se: não se trata aqui

⁹ Informação confirmada por Walter Garcia em debate promovido na Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 10/05/2017.

exatamente de um imperativo ético político, e não estético, que se extravasaria em detrimento de um desenvolvimento mais complexo da forma, mas antes de uma forma absolutamente adequada a uma expressão estética de imperativos ético políticos.

É importante que se diga que a influência de Adorno sobre o crítico parece se dar menos por via direta que indireta, através de Roberto Schwarz, este sim considerado uma referência primordial pelo autor; de modo que o que se coloca em primeiro plano não são as diversas considerações específicas do frankfurtiano a respeito de música, mas sim a mediação entre forma artística e matéria histórica apontada por Schwarz como cerne da crítica marxista. Assim, o caminho seguido por Garcia seria o de aplicar um arsenal bem desenvolvido no Brasil na área da literatura a um objeto diferente; adaptando-o, evidentemente, a algumas peculiaridades: não se trata, por exemplo, de levar em conta apenas as letras das canções, mas também os outros diversos parâmetros em que elas se desenvolvem. Mas sem nenhuma consideração maior a respeito de um suposto grau inferior do objeto na hierarquia das artes; ou a alguma incapacidade intrínseca sua de não atender aos critérios formais exigidos pelas belas-arts tradicionalmente estabelecidas, bastando-lhe analisá-los – ainda que com alto grau de exigência (pouco da produção nacional parece passar pelo crivo do crítico) – em sua capacidade de atender a critérios específicos colocados pela própria forma-canção.

Parece haver, de qualquer maneira, em todos esses casos, a ideia de que existe para a arte popular espaço e mesmo a necessidade de um julgamento de seus sucessos e fracassos do ponto de vista estético. A inegável inserção da música popular na indústria cultural não é o suficiente para que se a desqualifique como um todo, o trabalho da crítica sendo – entre outros – o de identificar aquilo que dentro desse manancial escapa de algum modo a seu controle, o que só pode ser feito adotando-se critérios compatíveis com o meio, mas que, uma vez adotados, parecem servir de parâmetro para um julgamento estético que pode ser compartilhado, com ao menos algum grau considerável de objetividade.

Ora, não serão poucos – no vasto campo que se dedica a pensar a música popular – os que considerarão que tal posição carrega uma boa dose de autoritarismo. Para o semiólogo Luiz Tatit – outro pioneiro nos estudos sobre música popular no Brasil e autor de trabalhos bastante influentes no meio – a questão do valor de uma obra diz respeito ao gosto pessoal e não deve exercer papel importante na análise (ver Sandmann, 1999, p. 225-6). Preocupado em descrever o funcionamento interno da canção, e não em julgá-la, Tatit considera que a noção de que as obras não possuem valor intrínseco é o que pode dar liberdade ao gosto, ficando as

relações entre música e mercado sem sofrer qualquer condenação enfática de sua parte, e a tradição musical brasileira permanecendo para ele, antes de tudo, celebrada, inclusive por seu sucesso comercial. Que se pense, também, em áreas como a antropologia social e a etnomusicologia, por exemplo, que costuma partir do princípio de que todas as culturas se equivaleriam, não havendo, no interior de uma determinada cultura musical, produção inferior ou superior à outra, cabendo-nos apenas compreender a significação que cada uma delas teria para aqueles que a produzem e escutam.

Daí ser interessante introduzirmos aqui um outro ponto de vista filosófico a respeito da música popular, que parece se harmonizar perfeitamente com tendências contemporâneas que defendem o papel do intelectual mais como intérprete que como legislador: o do norte-americano Theodore Gracyk. Se Duarte propunha um olhar sobre o popular que mantinha as hierarquias tradicionais, Gracyk pretende demoli-las, propondo uma visão de estética que possa abranger, sem hierarquizar, desde as experiências envolvidas nas mais avançadas manifestações de vanguarda até as propiciadas por um passeio pela vizinhança. Nesse sentido, toda e qualquer avaliação estética só poderia se dar dentro de seu contexto específico. A tradição desenvolvida pelas belas-artes teria criado ambientes favoráveis a um tipo de apreciação “distanciada”, mas estes seriam, justamente, apenas exemplos de contextos bastante específicos, cujas exigências não seriam necessárias e estariam longe de se aplicar à maior parte das experiências estéticas que efetivamente ocorrem no dia a dia. Nestas, o valor estético não estaria necessariamente em concorrência com o valor funcional, e é nesse espaço que, muitas vezes, poderíamos observar a música popular: “A música colore profundamente todo ambiente do qual participa. Portanto, qualquer situação envolvendo música popular pode ser avaliada esteticamente” (Gracyk, 2007, p. 38).¹⁰

Em contraposição à tentativa de se utilizar um mesmo critério, ainda que renovado, para se avaliar os diferentes tipos de música, Gracyk propõe uma multiplicidade de critérios que deveriam variar conforme o objeto que se tiver em vista, levando em consideração as particularidades que o constituem: a música popular seria, então, como qualquer outra no sentido em que cada gênero exigiria que os ouvintes aplicassem habilidades e capacidades culturalmente apropriadas, a avaliação exigindo padrões locais de mérito que refletiriam inúmeras contingências históricas (ibidem, p. 4). Além de variar de acordo com o gênero que

¹⁰ Tradução nossa. O mesmo vale para as próximas citações da mesma obra.

se avalia, tais padrões também poderiam variar de acordo com a função que se espera que uma música cumpra. Ainda que admitindo uma capacidade universal humana para a avaliação estética, o autor se recusa a vinculá-la a quaisquer princípios universais de avaliação. Em lugar destes, propõe o que chama de “particularismo”, conceito que pretende atribuir um papel importante à sensibilidade desenvolvida pelo ouvinte para a percepção de propriedades estéticas, o que não exigiria um aprendizado formal: o ouvinte pode desenvolver tais capacidades apenas pelo hábito da escuta, sem necessariamente estar consciente delas, ou de descrevê-la em termos técnicos; o conhecimento relevante seria o prático, e não o entendimento intelectual (ibidem, p. 85). Cada gênero específico de música possuiria um esquema próprio, e um ouvinte pode ser fluente em vários deles, conforme esteja familiarizado com seu idioma; por outro lado, a mesma percepção estruturada por tal ou tais esquemas poderia ser um obstáculo para uma apreciação apropriada de um gênero desconhecido.

Como se nota, a abordagem de Gracyk possui um grau de abertura que a torna bem adaptada à fragmentação e multiplicação dos pontos de vista que caracterizam muito do desenvolvimento recente dos estudos em música popular. Se cada gênero de música tem seus próprios critérios, só uma perspectiva distorcida – que julgasse um tipo de música por padrões alheios – poderia considerar que alguma é superior a outra. Querendo-se entender esses critérios, seria preciso examinar sua constituição, história, pré-requisitos; enfim, compreender seu significado a partir da experiência daqueles que a produzem e ouvem, e não de uma perspectiva externa:

Ouvir de dentro de uma cultura é ajustar a escuta ao tipo de música ouvida, compreendê-la com os hábitos de escuta historicamente apropriados, e ouvi-la imaginativamente, com expectativas ou projeções imaginativas apropriadas ao estilo de música em questão. É, em resumo, pertencer a uma cultura musical específica que exige um capital cultural distinto. (idem, ibidem, p. 126)

Por outro lado, tal abordagem fica sujeita aos mesmos ataques a que essas tendências contemporâneas têm sido submetidas; em especial, ao de celebração acrítica do existente. Nesse sentido, o uso constante por parte de Gracyk – em meio a sua defesa do gosto pela música popular contra os preconceitos advindos dos defensores da música clássica (ibidem, pp. 126-127) – da expressão “capital cultural” parece bastante revelador: não se aplica no sentido consagrado por Bourdieu, como uma espécie de extensão – do domínio econômico ao

domínio simbólico da cultura – da ideia de que a posse de capital fundaria e perpetuaria as divisões sociais; mas sim no sentido de que diferentes atividades necessitariam diferentes tipos de capitais culturais, cada um adequado a seu uso. Da constatação de uma desigualdade que se deveria combater, passa-se a uma diversidade que se deveria respeitar. Tanto a música popular quanto a clássica ofereceriam objetos para a apreciação; normalmente, a apreciação do popular exigiria menos capital cultural que a do erudito, mas mais importante que essa diferença “quantitativa” seria uma outra, diremos “qualitativa”: a questão central não é que uma exige muito e outra pouco ou nada, mas sim que elas exigem requisitos diferentes; não se trataria de “quanto” capital adquirir, mas de “qual” adquirir de acordo com o objeto visado – o popular exigindo menos “investimento”, é natural e justificável que as pessoas o prefiram, posto que, com ele, obtém-se com mais facilidade (mas não necessariamente de maneira menos desafiadora ou engajada cognitivamente) recompensas perceptuais, afetivas e cognitivas. Podemos nos perguntar se não haveria aí, de certa maneira, uma elevação do *homo economicus* a princípio epistemológico, posto que tudo no campo musical parece se passar um pouco como no mercado: cada um fazendo suas escolhas levando em conta suas necessidades, seus recursos e as ofertas existentes. Gracyk concorda com os detratores da música popular quanto ao fato de ela possuir mais crédito que a clássica no gosto contemporâneo por se adaptar melhor à “cultura de consumo contemporânea”, da qual se tornou “trilha sonora quase onipresente” (ibidem, p. 131). Mas o sinal valorativo da constatação aparece invertido; uma vez que não se pode julgar qualquer estilo musical superior ao outro, a preferência de alguns deles pela maior parte da população para suas experiências estéticas parece carregar o mérito de falar melhor a “língua” do contemporâneo: em seu caráter “poliglota”, “a música popular ‘naturalmente’ atende às necessidades estéticas e comunicativas das pessoas que desejam música adequada para múltiplos usos cotidianos numa cultura de consumo” (ibidem, loc. cit.). Note-se que essa espécie de naturalização da lógica do consumo pode ser vista como decorrência da tentativa de se adotar uma posição filosoficamente neutra, que evita incorrer nos preconceitos que combate, mas que, para isso, adota certo relativismo que, ao evitar qualquer crítica mais incisiva, dificilmente pode deixar de ser acusado de aprovar o mundo tal qual se apresenta.

A tensão entre universalismo e relativismo que então se desenha, básica em qualquer área do pensamento contemporâneo, quiçá ganhe aqui ainda maior pungência. Parece-nos que a própria possibilidade de se tratar academicamente da música popular não poderia ter se dado

sem o desenvolvimento do pensamento ocidental que, ao longo do século XX, deslocou o centro de gravidade do debate do primeiro termo da dicotomia para o segundo: foi preciso questionar o eurocentrismo, o etnocentrismo, o evolucionismo, ou no mínimo a universalidade da desqualificação generalizada do popular comercial por parte da tradição “cultura” para que se pudesse elevá-lo à condição de objeto analisável. Caminhando-se para o extremo desta relativização que desconstrói aqueles valores tradicionais, fica-se numa posição que, não podendo recorrer a novos fundamentos sem cair em contradição com a própria desconstrução, limita-se a uma observação passiva, abstendo-se de julgamentos e que, nessa medida, não pode deixar de tender a um conservadorismo, ao apenas aceitar o existente. Evitando-se esse extremo de relativização, fica-se numa posição que corre sempre o risco de incorrer, em maior ou menor grau, naqueles mesmos “vícios” da tradição culta que tiveram de ser questionados para que a música popular pudesse ser elevada a objeto de estudo – reproduzindo, agora dentro do próprio âmbito da música popular, distinções entre níveis “alto” e “baixo” que implicam em desqualificações mais ou menos genéricas que poderão sempre ser apontadas – por aqueles que caminharam até o extremo – como semelhantes, em maior ou menor grau, àquelas com que a tradição culta ocidental europeia procurou desqualificar o popular urbano comercial.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.), **Theodor W Adorno**, Col. Grandes Cientistas Sociais, São Paulo: Ática, 1986.

_____. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (org.), **Theodor W Adorno**, Col. Grandes Cientistas Sociais, São Paulo: Ática, 1986.

BASTOS, Manoel Dourado. **Notas de testemunho e recalque**: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). Assis, 2009. Tese (doutorado em História e Sociedade) – Universidade Estadual Paulista.

DUARTE, Rodrigo. Desartificação da arte e construtos estético-sociais. **Viso**: Cadernos de Estética Aplicada. Rio de Janeiro, v. VI, n. 11, jan./jun. 2012.

_____. Sobre o constructo estético-social. **Sofia**. Vitória, v. XI, n. 17 e 18, 2007, p. 239-263.

GARCIA, Walter. “Clara Crocodilo” e “Nego Dito”: dois perigosos marginais? **Antíteses**. Londrina, v. 8, n. 15, jul./dez. 2015a, p. 10-36.

_____. Elementos para a crítica do disco Chico (2011). In: FENERICK, José Adriano; GARCIA, Tânia da Costa (orgs.). **Música popular: história, memória e identidades**. São Paulo: Alameda, 2015b, p. 197-214.

_____. **Melancolias, mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê, 2013a.

_____. Radicalismos à brasileira. **Celeuma**. São Paulo, v. 1, n.1, mai. 2013b, p. 20-31.

GELBART, Matthew. **The Invention of “Folk Music” and “Art Music”**: Emerging Categories from Ossian to Wagner. New York: Cambridge University Press, 2007.

GRACYK, Theodore. **Listening to popular music**: or how I learned to stop worrying and love Led Zeppelin. Michigan: University of Michigan Press, 2007.

GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works**: An essay in the philosophy of music. Oxford: Oxford University Press, 1992.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**: uma contribuição para a revisão da estética musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o “Feitio de oração”, de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis, v. 1, p. 1-40, 1995. Disponível em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm>. Acesso em 03 nov. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**. São Paulo, n. 157, 2º sem. 2007b, p. 153-171.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção?**: Racionais MC’s como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo.

RIDLEY, Aaron. **A filosofia da música**: tema e variações. São Paulo: Loyola, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, v. V, 1995.

SAFATLE, Vladimir. Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural. In: ALMEIDA, Jorge; BADER, Wolfgang (orgs.). **O pensamento alemão no século XX**: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. Vol. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 201-227.

SANDMANN, M. (1999, jul/dez). No calor da obra: encontros com a produção cultural contemporânea – Entrevista com Luiz Tatit. **Revista Letras**, (n. 52), p. 215-239.



VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: _____ (org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2007, p. 79-97.

VIDEIRA, Mário. Eduard Hanslick e o Belo Musical. **Discurso**. São Paulo, n. 37, 2007, p. 149-166.

ZIMBRES, Paula de Queiroz Carvalho. Erudito e popular: as noções de corporalidade e função. Simpósio de Estética e Filosofia da Música, 2., 2016, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016, p. 109-111.