

A CULTURA COMO BOI DE GUIA*

Ivan Vilela

Sempre nos é muito fácil lembrar de escritores europeus, quer sejam franceses, ingleses ou alemães, mas torna-se extremamente difícil nos lembrarmos de escritores oriundos da Bolívia, do Paraguai, da Costa do Marfim ou mesmo da Colômbia.

Pergunto, primeiramente, se isso não denotaria uma educação etnocêntrica à qual fomos e ainda somos iniciados, embora a combatamos sistematicamente em nossas ideias e textos? Curioso é que a reproduzimos o tempo todo em nossos discursos e julgamentos.

Por vivermos em um país que se manifesta, antes de qualquer outra coisa, por meio da multiculturalidade, esse olhar etnocêntrico no qual fomos educados acaba por emergir, muitas vezes sem o percebermos, em nossas atitudes ou pensamentos. Isso aponta para um desvio etnocêntrico de construirmos nossa formação de maneira parcial, não percebendo o todo e sempre pensando na visão da totalidade do mundo por uma ótica que nos foi ensinada como referencial.

Se nos voltarmos à ideia que nos foi passada sobre o que vem a ser a MPB (Música Popular Brasileira) e a música regional, temos diante de nós um impasse. Parece que tudo o que está fora do eixo da produção musical do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Salvador foi colocado numa caixa à qual damos o nome de música regional, não importando o gênero, o estilo, os ritmos, nem a instrumentação, nem o caráter.

É certo que, nos últimos 150 anos, a produção mais intensiva da música popular urbana se deu no Rio de Janeiro, que, antes de todas as outras regiões do Brasil, aglutinou em seu *locus* os processos resultantes de inúmeros encontros multiculturais. A partir dos anos 1910, essa produção musical foi amparada pela indústria do disco; já nos anos 1930, pela radiofonia e pela política de valorização das culturas populares urbanas presentes no governo de Getúlio Vargas¹, e quanto a isso não há nenhuma ressalva ou questionamento. Lembremos que, desde 1763, o Rio de Janeiro passou a ser a capital da Colônia, depois a capital do Império e posteriormente a da República, até o ano de 1960.

* Publicado originalmente em Ivan Vilela, *História e cultura no som da viola*. 2. ed. Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2025, p. 121-153.

1 Vargas fortaleceu sua política em antagonismo à política ruralista que o antecederia, chamada Café com Leite. Assim, valorizando a cultura do proletariado e valores voltados às culturas populares urbanas, como o samba, dentre outras ações, acabou por promover um aquecimento do mercado de difusão da música popular.

Porém, se olharmos para a maneira como se fixaram as expressões musicais no mercado fonográfico e no gosto das classes consumidoras de música, notaremos que todo cânone vem sucedido por esquecimentos contemporâneos àquele, ou seja, sempre que canonizamos algo, estamos, ao mesmo tempo, nos esquecendo de outro algo contemporâneo ao cânone. E certamente assistimos à canonização da produção musical do Rio de Janeiro como a expressão da autêntica música popular brasileira.

Uma analogia com essa situação pode nos ser desenhada se pensarmos em nossa horta. Quando a mostramos para outra pessoa, damos nomes a tudo o que conhecemos, e ao que não conhecemos, chamamos mato. E quando nomeamos alguma planta apenas como mato, deixamos de jogar luz sobre ela, de estudá-la, de entendê-la, incorrendo no deslize de não percebermos a possibilidade de que nela possa haver riquezas e peculiaridades únicas. Essa percepção surgiu a mim no momento em que fui contratado para dar aulas de viola brasileira na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), claro, após prestar o concurso a uma vaga recém-aberta para o bacharelado² desse instrumento. Vale lembrarmos que a viola é um instrumento surgido, muito provavelmente, entre os séculos XIV e XV, pois seus registros escritos datam da metade do século XV³, e é ainda hoje largamente utilizada no Brasil, onde vem acompanhando as inovações organológicas dos instrumentos de cordas dedilhadas, sobretudo nos séculos XX e XXI.

Foi curioso para mim constatar que esse instrumento tão popular no Brasil não encontrava nenhum ponto de adesão ao ensino musical presente na universidade à qual agora eu pertencia. Talvez aí pudéssemos buscar, na perspectiva de Henri Lefebvre citada por José de Souza Martins, a ideia de que um problema, mais do que ser um problema, pode ser o indicador de uma falha na estrutura que o comporta⁴. Aqui, perguntamos se é realmente sensato termos um ensino musical no Brasil que não consiga estabelecer nenhuma forma de diálogo e contato com as culturas que o

2 As palavras licenciatura e bacharelado têm sentidos contrários no Brasil e em Portugal no que se refere à formação acadêmica.

3 Expressões e utensílios presentes nas culturas populares dificilmente surgem da noite para o dia. Normalmente são frutos de um adensamento cultural proveniente de práticas coletivas que vão se efetivando lentamente. Para ter sido registrada como instrumento já popular na metade do século XV, é muito provável que a viola já vinha sendo tocada há décadas.

4 Utilizo a concepção de acontecimento analisador-revelador no sentido que lhe dá Lefebvre analisando crises de outras dimensões: “Se é sempre conveniente analisar a crise [...] é preciso igualmente considerar essa mesma crise como analisador do mundo atual: esta modificação metodológica transforma o horizonte e o curso do pensamento” (Henri Lefebvre, *apud* José de Souza Martins, *A aparição do demônio na fábrica*, p. 142).

cercam? Pois isso tem ocorrido permanentemente em diversos conservatórios e faculdades de música, país afora, país adentro.

Esse olhar etnocêntrico aplicado ao ensino musical acaba por nos conduzir a uma mirada canônica calcada, sobretudo, no universo do saber escrito, e o que percebemos é que o que não nos chega pelo universo da escrita dificilmente passa a existir no âmbito do mundo dos estudos acadêmicos – embora haja agora uma intenção explícita, em algumas áreas do conhecimento, de se trazer o saber da experiência para o contexto, mais dos cursos que das grades curriculares.

Outro desvio comumente se dá ao estudarmos e pesquisarmos objetos e situações que não pertencem ao mundo da escrita utilizando lentes oriundas desse saber escrito para analisá-las. Como podemos olhar uma cultura pela uma lente de outra cultura? Que validade isso teria a não ser a distorção obtida a partir de um olhar etnocêntrico e enviesado?

Se estabelecermos a ideia de que vivemos num país multicultural, seremos obrigados a notar que nosso olhar para o mundo deverá sempre ser horizontal e nunca verticalizado, no qual alguns elementos acabam por ser eleitos como mais importantes do que outros, o que, possivelmente, possa ter se dado de forma histórica na busca da construção de um caráter nacional em diversas frentes no Brasil⁵.

Mas, como sempre fomos submetidos a esse olhar etnocêntrico em nosso sistema de ensino, não seria razoável notarmos que o que resulta disso são olhares enviesados segundo os quais vivemos repetindo jargões como a “grande música orquestral”, que sempre deve estar sobreposta, e sufocando o entendimento que poderíamos ter sobre as inúmeras manifestações tratadas então como “pequenas músicas”?

Temos notado no meio acadêmico, nos últimos anos, o surgir de uma ideia de que precisamos abraçar as grades curriculares do ensino no Brasil, mas isso sempre se apresenta como algo distante e como um passo quase impossível de ser dado e nunca nos perguntamos o porquê dessa dificuldade.

5 Antonio Candido percebeu na obra de Machado de Assis o início da literatura brasileira desvinculada, então, da literatura portuguesa, inaugurando aí uma literatura nacional que se posicionou como referencial ante as outras frentes literárias locais que surgiram. Caio Prado Júnior investigou o entendimento das transformações econômicas no Brasil na busca de um caráter nacional baseado na grande produção agrícola. De alguma forma, Mário de Andrade procurou no folclore elementos para construir uma música erudita nacional. Dante Moreira Leite escreveu sobre o caráter nacional brasileiro. Fica-nos visível o protagonismo de uma elite intelectual que se percebia como a criadora de um conceito de nação ante todo o resto, regional. A própria música popular se construiu a partir de uma visão na qual a produção do que viria a ser tratado como nacional era oriunda do Rio de Janeiro.

Essa imensa incapacidade de sistematizarmos o nosso saber oral na forma de saber escrito não poderia estar ligada à nossa imaturidade em lidarmos com o saber escrito, posto este ter demorado muito para se tornar um hábito comum no Brasil, pois só veio a fazer parte do cotidiano do país após o advento da República e efetivamente mais adiante ainda, somente no século xx? À frente, trataremos mais dessa questão.

Falamos muito em adaptar os nossos currículos de música às nossas realidades, mas talvez antes fosse necessário nos atermos às gêneses que criaram as nossas culturas populares, digo, nos atermos aos processos e não somente aos resultados – a festa em si –, como normalmente fazemos, pois muitas vezes isso dá ao nosso objeto de estudo um certo ar de exotismo, como se aquilo não nos pertencesse como manifestação das nossas culturas. E, na realidade, essas manifestações populares foram geradas a partir de um acúmulo de experiências sobrepostas num espaço-tempo histórico. Assim, sugiro que talvez seja necessário nos voltarmos também aos processos sócio-históricos de criação das nossas culturas, e não apenas aos resultados manifestos por esse conjunto de crenças que geram essas celebrações.

A definição do que venha a ser um fato folclórico pode nos dar uma pista sobre esse fato se tratar de um acúmulo de crenças que, num dado momento, são manifestas como uma celebração que pode ser cantada, dançada, com vestimentas, alegorias etc., sendo essa celebração sempre um resultado da visão cosmológica do povo que a manifesta. Como exemplo, podemos citar as folias de Reis que percorreram a Península Ibérica e a França desde o século XIII e ainda hoje são muito presentes no Brasil, sobretudo nas regiões Sudeste e Centro-Oeste. Ao acompanhá-las, notamos que são crenças muito fundas as que movem as pessoas a doarem o seu tempo de vida para celebrarem a cada ano o advento do Deus Menino como um ato de esperança na renovação da fartura, da bondade e da solidariedade entre os povos. E, para eles, durante o rito, não é tão importante se estão uniformizados ou não, tornando esse quesito das vestimentas muitas vezes irrelevante ante a necessidade e a premência de sua efetivação⁶.

Um caminho que, em parte, pode nos elucidar a origem das nossas culturas populares se localiza na entrada do saber escrito no Brasil. Não o tratarei por saber erudito, como normalmente nos referimos ao saber escrito, pois erudição há em todo lado. Vale aqui lembrarmos a explicação dada a mim por Alfredo Bosi quanto à origem do termo “erudito”, que é proveniente do radical latino *rus*, que, metaforicamente, situa as coisas em seu estado

6 Notemos que nas manifestações parafolclóricas, as vestimentas e a coreografia são a “ponta de lança” da manifestação.

essencial, de onde surgem os termos “rural”, “rude”, “rupestre” e “rústico”. Este último, o “rústico”, que sistematicamente utilizamos como um adjetivo, é, na realidade, um substantivo, pois, em música, tocar de um modo rústico não é fácil e requer o domínio de uma outra técnica para a qual, no aprendizado da música clássica, não fomos preparados. Tocar de modo rústico, como alguns violeiros da música caipira, é algo extremamente difícil, quando não impossível.

A música, quando começou a ser escrita nos mosteiros medievais europeus, deixou de ser *rus* e passou a ser *ex-rus*, e o radical latino *ex* não é somente o que deixou de ser, mas também o “proveniente de”. Isso desenha ante nós uma questão que pode despertar curiosidades, pois, em algum momento, esses mundos – o popular e o erudito – estiveram juntos e talvez fosse interessante que agora, no Brasil, resgatássemos e juntássemos o que nunca deveria ter sido separado, dado termos em nosso convívio diário essas duas perspectivas⁷.

Bakhtin⁸ nos mostra que na Idade Média europeia as danças da corte e alguns ritos do clero tiveram sua origem em danças e ritos populares que, com o tempo, acabaram ganhando outros contornos, e é maravilhoso que isso tenha acontecido, pois a criatividade humana não tem limites, mesmo que nessa busca ela tencionasse expressar uma maior autoavaliação simbólica. Independentemente das pretensões que possam ter havido por trás de suas mudanças, estas acabam sempre por manifestar um momento de celebração criativa que fica como legado à posteridade.

Voltando à chegada do saber escrito no Brasil, sabemos que as primeiras universidades da América Espanhola datam dos séculos XVI e XVII, e as nossas, do século XX – enquanto um conjunto de saberes que estabelecem um diálogo entre si e não um aglomerado das faculdades de medicina, engenharia e direito, que eram os cursos oferecidos em algumas capitais do Brasil.

As primeiras universidades da América Espanhola datam do século XVI – Universidade Autônoma de San Marco, no Peru, e Universidade Nacional Autônoma do México, ambas de 1557 – e XVII – Universidade Nacional de Córdoba, na Argentina, de 1613. As observações de Eduardo Frieiro em *O diabo na livraria do cônego*, livro que narra episódios da vida de um

7 O retorno do saber oral, aural e visual tem se dado de maneira efetiva desde o surgimento das transmissões radiofônicas no Brasil, bem como das produções fonográficas. Curioso observarmos que hoje, com o advento dos *streamings*, o ensino volta com intensidade ao ser propagado por meios que remetem à nossa tradição oral, como são os casos dos *podcasts* e da plataforma YouTube. Talvez agora a Academia comece a entender que programas de rádio, *podcasts* e *lives* devem ser tratados também como produção acadêmica e como elementos de geração de conhecimentos.

8 Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

dos brasileiros mais cultos do período da Inconfidência Mineira, Luís Vieira da Silva, ilustra o que pretendemos mostrar:

A educação pouco progredira; os conhecimentos dos eclesiásticos limitavam-se a um mal latim; e o indivíduo feliz que reunia o conhecimento deste e do francês (leia-se *História do Brasil*, de Armitage) era olhado como um gênio raro, digno de ser visto e ouvido. Ao contrário da América Espanhola, que conheceu muito cedo, mal se firmara a Conquista, a imprensa e o ensino universitário, não havia em todo o Brasil uma só tipografia, uma única universidade. [...] Na América Espanhola – tal é a opinião do ilustre historiador argentino José Torres Revello – leu-se tudo quanto era dado ler na Espanha, e os colonos, de acordo com o seu gosto e possibilidades econômicas, leram os livros que desejaram⁹.

E prossegue citando o professor de Civilização Ibérica da Universidade de Princeton, EUA, o filólogo e crítico Américo Castro, em seu livro *La Peculiaridad Lingüística Rioplatense*:

As bibliotecas do México [referia-se aos séculos XVI e XVII] possuíam livros de alta qualidade. Em 1600, com licença da Inquisição – oh, ironia! – vão para o México quase mil volumes, entre os quais, encontramos Copérnico, Telésio, Fracastoro, Erasmo, clássicos gregos, toda a física e a matemática europeias. E não só no México acontecia isso¹⁰.

Nossas universidades não surgiram, porém, com a Lei Maximiliano, em 1915¹¹, mas sim em 1934 com a criação da Universidade de São Paulo, que teve na criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras o laço que

9 Eduardo Friero, *O diabo na livraria do cônego*, p. 18-19.

10 Américo Castro, *La Peculiaridad Lingüística Rioplatense*, p. 49.

11 Em 18 de março de 1915, o Decreto Federal n. 11.530, tratado como a Reforma de Carlos Maximiliano Pereira dos Santos, chamada Lei Maximiliano, exigia que as instituições de ensino superior fossem equiparadas a estabelecimentos oficiais e tivessem cinco anos de funcionamento em localidades com população superior a cem mil habitantes: “Art. 25. Não será equiparada às oficiais academia que funcione em cidade de menos de cem mil habitantes, salvo se esta for capital de Estado de mais de um milhão de habitantes e o instituto for fortemente subvencionado pelo governo regional. / Art. 26. Não podem ser equiparadas às oficiais mais de duas academias de Direito, Engenharia ou Medicina em cada Estado, nem no Distrito Federal; e, onde haja uma oficial, só uma particular pode ser a ela equiparada”.

a tudo unia em um conceito de multidisciplinaridade¹², o que cria, de fato, o conceito de universidade. Esse núcleo promoveu o efetivo diálogo entre as outras áreas do conhecimento, fato que até então não havia acontecido ao se juntarem as poucas faculdades já existentes.

Esse tardar na criação de instituições que disseminavam de maneira mais ampla o saber escrito nos leva a uma direção na qual podemos inferir que grande parte do saber no Brasil foi construída de maneira oral, dada a demora na criação de entidades que promovessem a disseminação do saber escrito. Lembrando, também, que os ensinamentos fundamental e médio eram reservados às classes mais abastadas economicamente, quase sempre sob a tutela de ordens religiosas e militares.

Essa permanente associação do saber escrito às instâncias administrativas de poder reforçou um discurso de superioridade simbólica, atribuindo ao estrato construído sobre o saber oral um caráter de precariedade como no caso da categorização de saberes.

SABER INFORMAL?

Ao contrário do que é propalado pelos meios de ensino e de difusão do conhecimento, é importante nos lembrarmos de que a ideia da existência de um saber formal e um saber informal não tem fundamento, pois todo saber, para ser transmitido, precisa antes ter sido formalizado. Atribuir ao saber escrito a detenção do saber formal só nos aponta mais uma atitude simbólica e, portanto, não palpável de se afirmar que o saber escrito teria uma suposta superioridade¹³ ante os saberes oral/aural/visual/tátil/olfativo. E nós sabemos, no fundo, ao olharmos as culturas populares presentes no Brasil, que isso não é verdade.

12 A USP foi criada com um projeto inicial de ter na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras o núcleo agregador do conjunto dessas outras escolas que formavam profissionais para as áreas específicas, como a Faculdade de Direito, o Instituto Politécnico, a Faculdade de Medicina e a Faculdade de Saúde Pública. A ideia era que fossem formados produtores de conhecimentos também para as faculdades já existentes. Um médico deveria, então, fazer cursos em biologia, de maneira a se tornar também um pesquisador e um produtor de conhecimento original para o seu setor. Era uma ampliação da ideia de uma escola tradicional superior por intermédio da agregação a esta da ideia da pesquisa e da produção de conhecimento, e não somente a ideia da aplicação do conhecimento. Ao longo dos anos, esse projeto foi sendo desmontado pelos núcleos de poder das faculdades tradicionais, segundo me explicou o professor José de Souza Martins.

13 Meki Emeka Nzewi levanta essa questão em seu texto “Educação musical sob a perspectiva da diversidade cultural e da globalização: posição da CIIMDA”.

Reitero que todo saber, para ser transmitido, necessita ser antes formalizado, pois de outra forma não conseguiria ser ensinado. Para isso, não importa a forma como os procedimentos para sua aquisição sejam ordenados e, diante disso, o chamamos de “saber da experiência”. Não podemos esquecer que muitos dos acertos em diversas áreas da ciência precisaram antes ser experimentados para depois serem constatados e então escritos, pois parte expressiva da consolidação da ciência se faz também por meio do saber da experiência num jogo de tentativa e erro, tentativa e acerto.

Florestan Fernandes, em seu livro *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*, afirma que o saber escrito só passou a figurar de maneira mais efetiva no ensino brasileiro em 1889, quando o positivismo comtiano¹⁴ foi utilizado como base simbólica para a instauração da República no Brasil¹⁵.

Sabemos que o positivismo trazia muito do enciclopedismo oriundo das ideias iluministas, por meio de uma tentativa de nomear o mundo a partir da perspectiva de quem o escrevia. No Brasil, esse positivismo primou pela sobreposição do saber escrito sobre o saber oral, como aponta Florestan Fernandes quando diz que:

[...] o último quartel do século passado (XIX) marca o início da revolução que se iria operar, pois as campanhas abolicionistas e a urbanização paulatina das condições de existência iriam deitar por terra as relações patrimonialistas e a concepção tradicional do mundo correspondente. [...] Então começa a desagregação da cultura popular. O escravo e o homem do povo desconheciam quase completamente os motivos e os padrões ideais que tornavam atitudes, técnicas e instituições tradicionais valores socialmente pouco conspícuos e desejáveis nas camadas dominantes¹⁶.

E vale citarmos aqui que a chegada do racionalismo trazido pela produção industrial também ajudou na fixação do conhecimento escrito como

14 Auguste Comte concebeu o positivismo nos moldes de uma ciência que derivou, inclusive, para questões religiosas presentes na Igreja positivista. O cientificismo e a importância dos registros escritos herdados dos ideais iluministas foram fundamentais no *modus operandi* do positivismo. Ideias que foram de encontro à natureza do conhecimento das populações humildes do Brasil que tinham como base o saber oral.

15 José Murilo de Carvalho, *A formação das almas – o imaginário da República no Brasil*.

16 Florestan Fernandes, *Folclore e mudança social na Cidade de São Paulo*, p. 31. Grifo nosso.

a única direção a ser seguida na conquista de um saber¹⁷. Os valores de vida citados por Florestan se referem às maneiras como o povo articulava os seus saberes e percepções do mundo no cotidiano.

Se olharmos hoje para os currículos de uma expressiva parte de nossos cursos superiores, perceberemos que praticamente toda a construção de conhecimentos pela via oral durante mais de trezentos anos foi jogada pelo ralo ao introduzirmos nas nossas formações, sem dialogar com o que aqui existia, somente métodos e metodologias do “mundo culto europeu” baseados no saber escrito.

Chartier afirma em entrevista¹⁸ que a história do Ocidente é a história da escrita. Aqui, vale perguntarmos a qual Ocidente ele se refere, pois o Ocidente que ele aponta certamente não inclui a América Latina, sobretudo o Brasil, onde o acesso ao saber escrito foi sistematicamente negado durante o período em que éramos colônia de Portugal e ainda no período imperial.

Mais uma vez, a visão etnocêntrica se manifesta, tentando criar verdades que não são suportadas pelas realidades dos povos excluídos da normalidade que a história, a que se pretende oficial, cria e narra.

Antes da fuga da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, se aqui havia, as prensas operavam clandestinamente, e a prensa régia por eles trazida funcionou também como um crivo de censura e controle das publicações até os anos 1821. Mesmo no período de D. Pedro I, quando o Brasil já era um império, também havia controle sobre o que se publicava. Efetivamente, a imprensa ganhou maior liberdade a partir do governo de D. Pedro II, em 1841, embora já houvesse publicações anteriores a essa data.

O saber escrito, durante muito tempo, esteve ao alcance de uma elite administrativa e, por vezes, latifundiária. Foi só no século xx que ele começou a ser distribuído de maneira mais democrática como via de acesso também às pessoas mais humildes, e aqui podemos ressituar o conceito de democracia que, antes de ser “direitos iguais a todas as pessoas”, necessita ser “chances iguais a todas e todos”. O golpe militar de 1964 e a ditadura que se sucedeu nos tiraram essa possibilidade, pois, até antes do golpe, a escola pública era uma escola de excelência, como ainda são hoje

17 José de Souza Martins, em *O demônio na fábrica no meio da produção*, traz um relato interessante sobre o conflito desses saberes na Cerâmica São Caetano quando os engenheiros foram instalar altos-fornos, tirando, assim, dos artesãos o controle sobre a manufatura das cerâmicas. Esses artesãos mantinham seu *status quo* num trabalho semelhante às corporações de ofício, nas quais o saber era passado dos mais velhos aos mais jovens. Toda uma série de tensões entre detentores do saber escrito *versus* detentores do saber oral é relatada e explicitada pelo autor.

18 Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*.

as universidades públicas no Brasil. Nos anos 1970, vimos essa excelência começar a ruir quando as escolas particulares foram se tornando as detentoras de um ensino de melhor qualidade, dado o desmonte e o sucateamento do ensino público.

MÚSICA POPULAR E CRÔNICA SOCIAL

Agora, voltando à ideia já aqui apresentada de que, para haver cânones, como efeito colateral, resultarão esquecimentos, podemos perceber que a nossa história foi construída mais à base de apagamentos de vozes de outros grupos e culturas subjugadas aqui presentes mais que qualquer outra coisa. Mas teriam esses apagamentos se efetivados?

Depois de passar quase três anos em Portugal estudando trânsitos e relações sociais das violas através do Atlântico lusófono, passei a acreditar que nós, brasileiros, apesar de termos uma estampa europeia em nossas instituições e na maneira como nos vestimos, não podemos nos esquecer de que o que ainda pulsa dentro de nossos corpos são milhares de vozes indígenas e negras que foram caladas pelo processo civilizador do colonizador, mas insistem em gritar – e elas gritam através de nossos processos criativos, da nossa música popular e das festas ligadas às manifestações do povo que, no fundo, constroem o rosto do que é o Brasil, aqui e lá fora. Poderia vir daí também, como resposta, uma resistência à difusão do conhecimento pela via da escrita?

Embora não possuamos registros, penso que muito do que se refere à origem da nossa música popular tenha surgido logo no início da colonização, sobretudo como um ardil de vazão das vozes dos oprimidos e escravizados, com o objetivo de também quererem falar a respeito das suas próprias histórias, agora vistas a partir de suas perspectivas pessoais, e também como uma maneira de registrarem o seu cotidiano e darem conhecimento disso aos seus descendentes.

É sabido que muitos povos não grafocêntricos do mundo, ou no momento em que ainda não possuíam um sistema de escrita, sempre escolheram uma pessoa de sua comunidade para ser o guardião das vivências de seu grupo. Câmara Cascudo, em seu livro *Vaqueiros e cantadores*, cita os veládicas na Índia, os metris e os moganis árabes, os aedos e os rapsodos gregos, os *gleemen* anglo-saxões, os bardos celtas, os *griots* na África subaariana, e nós colocaríamos aqui os cantadores na América Latina.

Ora, uma história que é contada dá a quem a escuta a capacidade de recontá-la à sua maneira e também com as suas próprias palavras. Já

uma história que é ensinada com rima, ritmo e melodia ganha a propriedade de ser sempre reproduzida da forma precisa como foi concebida.

A música popular no Brasil se portou e ainda se porta como a grande cronista dos povos que não tiveram outra maneira de registrarem a sua história. O que saberíamos das emergentes comunidades, outrora favelas, do Rio de Janeiro no início do século xx se não fosse o registro musical deixado pelos compositores negros, sambistas, os verdadeiros cronistas do cotidiano social de seus iguais? O que saberíamos das agruras dos êxodos rurais de nordestinos e caipiras se não tivéssemos os registros de suas músicas? A realidade urbana das comunidades negras e pobres que a grande mídia ora oprime, ora esconde nos é trazida permanentemente pelo *rap* e pelo *funk*.

Na realidade, há sempre mais de uma história, pois a história que nos foi ensinada nos livros é a da voz dominante, das elites administrativas, do presidente que construiu Brasília e de seus grandes arquitetos, deixando esquecida a história dos milhares de mãos nordestinas, goianas e mineiras que efetivamente levantaram aquela cidade. De quantos outros episódios semelhantes não poderíamos nos lembrar ao longo da nossa jornada de povo e nação?

Chegamos, assim, a uma história que é somente a de quem a pode contar e, em contraponto e à revelia disso, acredito que a música popular possa ter operado como uma contracorrente a essa prática, pois trouxe, de maneira liberta, outra narrativa, outro campo de acontecimentos visto sob outra perspectiva, ou seja, a história dos povos não grafocêntricos a partir de suas próprias narrativas.

Nessa fricção constante entre classes dominantes e classes subalternas, tendemos a adotar em nossos discursos cotidianos definições que foram predefinidas, como quando nos referimos à formalidade ou não de um saber, como se fosse possível transmitir um saber sem antes formalizá-lo. As pessoas que aprenderam seu ofício longe das instituições de ensino e se tornaram sumidades no que fazem são entendidas como intuitivas e geniais, como se a intuição fosse aqui uma capacidade extra de inteligência que a fizesse superar todo o caminho definido pelo saber escrito sem, necessariamente, tê-lo percorrido. Dessa forma, essas pessoas, chamadas autodidatas, são vistas como seres de sorte rara que foram iluminados pela luz divina. Ora, pensar assim não nos remeteria ao olhar dos estratos com formação baseada no letramento para os quais apenas o saber escrito poderia gerar especialistas e sumidades? Pensar nessa direção só não faria diminuir o poder do conhecimento desenvolvido longe do letramento? De outro ponto de vista, isso não fica parecendo mais uma estratégia

de diminuição do valor do saber empírico ante o saber escrito? Não seria mais razoável entendermos o autodidata como uma pessoa cercada por um imenso arcabouço de conhecimentos, de práticas e de experiências que foram legadas pelas gerações anteriores e sobre as quais ela se apoia para construir sua arte ou seu ofício?

A sua inteligência é manifesta ao saber pinçar os elementos necessários para construir o que sonha que deve ser feito, o que o fará ser original. Se acreditarmos que o autodidata é um iluminado e eleito por Deus, estaremos aceitando que só o domínio da escrita transmite conhecimentos e, mais ainda, estaremos também desprezando todo esse poderoso arcabouço do saber oral que construiu uma das músicas populares mais diversas e exuberantes do planeta. Perguntamos onde estariam pessoas como Pelé e Milton Nascimento senão nesse campo da criação a partir de si próprios ancorados por um arcabouço diverso que os cerca?

OUTRAS MÚLTIPLAS RAÍZES

Sempre que nos referimos às heranças musicais da nossa música popular, nos lembramos da África, mas pouco falamos das culturas indígenas, porque esses povos foram exterminados muito rapidamente e é fácil notarmos que o conceito de civilização dos povos indígenas sul-americanos sempre foi diametralmente oposto ao dos colonizadores, como nos mostram, além da relação com a Natureza, as falas de indígenas como Ailton Krenak e Davi Kopenawa e também os estudos antropológicos alavancados por Eduardo Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio.

No entanto, podemos ter pistas profundas que nos mostram um outro olhar referente a essas heranças culturais. A primeira vem pela visão de Robin Wright, antropólogo estadunidense que ministrou aulas na Unicamp¹⁹ nos anos 1990. Estudioso da religiosidade dos povos originários da América do Sul, Wright afirma que todos esses indígenas apresentam uma característica em comum, a de terem a música como principal elemento de mediação com o sagrado. Vale aqui lembrarmos, também, do estudo de Rafael Menezes Bastos, registrado em seu livro *A musicológica Kamayurá*, no qual o autor demonstra a importância da música no cotidiano desse grupo. Também Marlui Miranda, compositora, pesquisadora e intérprete de músicas indígenas desde os anos 1970, que me contou ter sabido de guerras entre grupos indígenas em que o principal objetivo seria capturar

19 Em uma aula à classe de Antropologia, Robin mencionou essa característica dos povos originários da América do Sul.

as mulheres e crianças que cantam, que, depois de raptadas, seriam muito bem tratadas com o intuito de ensinarem as canções de seu grupo aos seus raptadores. Ora, convenhamos, fazer guerras por causa de músicas é algo muito peculiar, não? Quem sabe essas informações possam apontar para a dimensão e o espaço que a música pode ocupar em nossa existência?

Essas características sinalizam com clareza a importância da música na maneira do sentir-pensar desses grupos. Utilizo aqui o termo sentir-pensar cunhado por Guimarães Rosa numa entrevista concedida a Gunter Lorenz²⁰, ao se referir a uma unidade que entendia por brasilidade. Notemos que o sentir vem antes do pensar como algo que primeiro nos arrebatava, primeiro brota, primeiro se elabora, primeiro existe para depois ser entendido.

É provável que nunca tenhamos reputado a esses fatos a profundidade que deveriam ter na formação do nosso substrato de viventes. Caetano Veloso afirma em sua música *Línguas* que “[...] está provado que só é possível filosofar em alemão / Se você tem uma ideia incrível, é melhor fazer uma canção [...]”.

Fica clara, aqui, a ideia de que muitas vezes manifestamos nossa percepção de mundo por intermédio da música. Aliás, talvez sejamos o único povo que trata a canção com o nome de música, quando nunca dizemos “fiz uma canção”, e sim “fiz uma música”. “Fazer uma canção” possivelmente entra no Brasil como um neologismo nos estudos musicais após ter sido utilizado no meio acadêmico.

Seria interessante olharmos para essas características como componentes da nossa essência, algo que está em nosso imo, no fundo de nós, a ponto de não mais a percebermos, embora ajam como mola propulsora, como razão de ser e, possivelmente, possam estar ligadas a esta paixão, a este amor e a esta necessidade e instinto de sobrevivência relacionado à música que os indígenas têm e nos legaram como uma de nossas matrizes.

Será que, a partir disso, poderíamos inferir que somos musicais e fazemos música por nossa própria essência de existir? Se sim, neste âmbito da criação, isso pode nos levar a um olhar perspectivista e não propriamente decolonialista.

É certo que o decolonialismo possa ter seu lugar no campo de reivindicações de nossa existência ante quem nos colonizou e nos oprimiu, mas, ao mesmo tempo, pode desavisadamente nos colocar numa mirada quase pós-colonialista para a qual só faríamos música para espantar o

20 João Guimarães Rosa, *Ficção completa*, p. 55.

horror causado pelo colonizador-invasor, além de o deixarmos ainda no centro das nossas questões, dando-lhe importância maior do que, na realidade, tem ao nos desviar o olhar da verdadeira essência que nos move.

MÚSICA POPULAR E EMANAÇÃO DO PRÓPRIO INTERIOR

Sugerimos aqui que, ao nos voltarmos mais cuidadosamente para as nossas histórias musicais, veremos que estiveram mais próximas de uma atitude perspectivista que decolonialista. Fica difícil acreditar que possa ser verdade que o que nos motiva, em nosso cotidiano, é uma atitude de resposta e não propriamente de indagação, de manifestação, de imanência da nossa existência ao nos referirmos ao poder musical criativo do povo brasileiro.

Tentaremos, nas próximas linhas, mostrar que fazemos música porque a música faz parte da verve, da moção, do movimento da nossa existência.

Como poderíamos enquadrar Milton Nascimento numa visão decolonialista se ele, ao invés de gritar contra as inúmeras manifestações de racismo que sofreu ao longo de sua vida, canta exaltando a beleza da negritude como em *Cravo e canela*, dele e de Ronaldo Bastos, ou como em sua parceria com Fernando Brant, *Maria três filhos?* Canta o desmonte do parque ferroviário brasileiro e também da Panair?²¹ Ao contrário de narrar sobre o desmonte, ele e Fernando Brant evocam as memórias da beleza que esse mundo nos trazia antes de ser desfeito por forças avessas à humanização e voltadas aos interesses de grupos econômicos.

Isso se situa mais próximo de uma visão perspectivista, um perspectivismo movido pelo olhar às culturas populares brasileiras.

Não foi à toa que grande parte dos compositores brasileiros, até os anos 1950, eram pessoas de estratos humildes, com pouca instrução escolar e sem formação musical baseada na escrita. Onde situaríamos os sambistas negros do Rio de Janeiro dos anos 1930, ou os compositores nordestinos como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e João do Vale e os inúmeros compositores da chamada música caipira? No entanto, alguns músicos ligados aos estratos sociais mais privilegiados economicamente e com formação na cultura musical europeia raras vezes tinham a própria cultura como referencial em seus processos criativos e não são poucos os momentos em que se mostram caricatos ao narrarem musicalmente as culturas de seu país de origem.

21 Maior empresa de aviação brasileira entre as décadas de 1930 e 1960, cujos donos eram simpatizantes à esquerda e por isso foi desmontada pelos governos da ditadura militar.

O olhar de fora sempre pode nos trazer conhecimentos presentes em nosso cotidiano que não percebemos por estarem muito entranhados em nosso viver. Um dos relatos de Debret ao se referir a um músico e artesão, ex-escravizado, durante sua estada no Rio de Janeiro, contém em si informações que podem ser preciosas no entendimento de nós mesmos:

Dono de mil talentos, ele tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda como de executar, no violão ou na clarineta, valsas e contradanças francesas, em verdade arranjadas ao seu jeito. Saindo do baile e colocando-se a serviço de alguma irmandade religiosa na época de uma festa, vemo-lo sentado, com cinco ou seis camaradas, num banco colocado fora da porta da igreja executar o mesmo repertório, mas desta feita para estimular a fé dos fiéis que são esperados no templo onde se acha preparada uma orquestra mais adequada ao culto divino²².

Esses negros eram oriundos de fazendas, onde atuavam, como músicos, em orquestras locais das próprias fazendas. À parte a visão etnocêntrica no final do relato (e não poderia ser de outro modo), Debret relata que tocavam músicas europeias, porém a maneira como tocavam era diferente, com um outro caráter interpretativo e já repleto de criações pessoais. Ora, esses negros apenas sabiam ler uma partitura sem nada conhecer da música europeia, de sua história, cultura, estilo, estética e técnica, e, ao tocarem as suas partituras, escritas por eruditos, eram movidos por uma percepção surgida a partir de seu próprio arcabouço cultural, numa atitude de autorreferenciamento.

Talvez o conceito cunhado por Simone Weil, o qual chamou de “enraizamento”, possa nos elucidar mais essa ideia agora apresentada.

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente. As trocas de

22 Jean-Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, p. 151.

influências entre meios muito diferentes não são menos indispensáveis que o enraizamento no ambiente natural. Mas um determinado meio deve receber uma influência exterior, não como uma importação, mas como um estimulante que torne sua própria vida mais intensa. As importações exteriores só devem alimentar depois de serem digeridas. E os indivíduos que formam o meio, só através dele as devem receber²³.

Como cita Simone Weil, é só através de seu próprio meio que as importações devem alimentar, isso depois de serem digeridas. Percebo nessa atitude o surgimento de um autorreferenciamento no ato criativo, pois o que nos move a criar são nossos próprios conceitos internos, nossa própria percepção de mundo acrescida das informações e motivações externas.

Com o olhar na história do povo pobre, das camadas sociais subalternas, constatamos que a maneira natural como as pessoas que não foram alfabetizadas ou com pouco letramento se colocam e se orientam no mundo se faz a partir de um processo em que trazem elementos de fora para o seu meio através de si próprios e de sua cultura para depois, então, utilizá-los como prática em seu cotidiano. Nesse autorreferenciamento, que chamamos de o “trunfo da ignorância”, há uma possibilidade bem maior de o autodidata ser mais original que os que estudam pelo saber escrito, construído a partir de cânones e guiando todos por discursos mais unívocos, o que homogeneiza o conhecimento, lembrando que muitas vezes o conceito de originalidade se opõe à ideia de homogeneização.

Tendo a crer que esta é uma das principais características da música popular no Brasil: os compositores ainda estão ligados às formas orais de criação, às quais costumo chamar de imitação criativa²⁴, que se cria depois de se aprender, copiando, que é a maneira como se aprende violão e outros instrumentos no âmbito popular. Também se aprende assim no congado, no bumba meu boi, no cururu, no maracatu, no repente e em inúmeras outras manifestações culturais ligadas aos estratos mais humildes da população brasileira. Notemos que até músicos que tiveram estudo universitário, como João Bosco e Gilberto Gil, se sabem ler uma partitura, não a utilizam em seu cotidiano ou em seus processos criativos, que são, na realidade, os mesmos que movem as pessoas que não estudaram música em suas criações.

23 Simone Weil, *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*, p. 411.

24 Após ter observado essa prática da imitação criativa no congado mineiro, passei a ensinar meus alunos a tocarem viola tendo a composição musical como mola do aprendizado. Muitos deles se tornaram compositores, profissionalizando-se ou não com o instrumento. Alguns deles gravaram vários discos.

Por uma outra via, o povo simples e com pouco letramento do Brasil, digo, a maioria da população, talvez por ter vivido num universo cosmológico ora levemente, ora muito diferenciado do universo português, não aspirava ser como os europeus, como aconteceu e ainda acontece com parte da classe dominante brasileira instruída pela via da escrita. Assim, grande parte dos valores culturais europeus que chegavam ao Brasil reverberavam no povo de maneira indireta, mais como um alimento a ser digerido por um estômago cultural próprio e pessoal que como uma essência em seus comportamentos, em seus processos criativos e em suas percepções do mundo²⁵.

Comemos com Oswald nosso repasto mais sério e severo de assunção do nosso ser, diante da estrangeirada. Com ele, pela primeira vez, gargalhámos: – Ali vem a nossa comida pulando.

Neste ímpeto de reversão da comedoria pantagruélica, só pedimos a Deus a boca voraz e insaciável dos prósperos da terra para devorar a estranja e fazer dela o estrume com que floresceremos.

Ainda hoje e este brado que ecoa, chamando tanto macaquito sério que empulha europeísmos por aí para lavar a cara, rir e se armar para caçar e comer quem nos come. Menos para fazer nossa sua carne nojenta do que para preservar nosso próprio sumo.

Ó que pão. Ó que comida...

Ó que divino manjar...

Canta o beato, morto de inveja do bispo Sardinha comungado pelos Caetés²⁶.

Pensar apenas em decolonialismo para estudar as culturas do povo pode nos levar a um olhar enviesado, pois estaremos, mais uma vez, lendo as culturas populares com uma lente baseada numa educação construída a partir da escrita – como quase sempre acontece nas universidades – de quem teve acesso ao saber escrito, aos costumes que aqui chegavam vindos da Europa e ainda tem dificuldades de ler a própria cultura a partir de si

25 É fácil para quem lê esse texto perceber que a polca, dança de origem eslava, se tornou uma das matrizes do choro e o *schottisch*, a matriz do xote, que no início do século xx era grafado como xótis. Reparem na semelhança fonética de *schottisch* e xótis.

26 Darcy Ribeiro, *Utopia selvagem*, p. 33.

mesma. Pois, para a grande maioria da população²⁷, esses conhecimentos e informações sempre são refratados pelas suas culturas locais em que ainda vivem mergulhadas pessoas sem um efetivo acesso à instrução escrita.

Sempre sugiro aos meus alunos que todo livro “de fora do Brasil” que traz ideias e procedimentos novos deve antes ser deixado sobre a terra para vermos, então, como ele frutifica em ideias, pois, do contrário, estaremos incorrendo no equívoco de criarmos categorizações que não competem à nossa natureza e, certamente, nos comprimirá no intuito de efetivarmos as aplicações dessas novas ideias. Em outras palavras, as ideias são universais, já os procedimentos e métodos podem ser concebidos a partir de esquemas culturais e não faz sentido algum utilizarmos filtros culturais para lermos nossa cultura. Ideias, sim; métodos, não.

Em algumas áreas do conhecimento, o decolonialismo pode acabar servindo mais como ferramenta para uma elite que foi educada a partir de referenciais da cultura escrita, que, em seu cerne, é proveniente da Europa e dos Estados Unidos, tais como as estruturas metodológicas dos nossos cursos universitários – e nos cursos de música isso é muito evidente²⁸. Seria daí a forte reverberação que o decolonialismo tem tido nos estudos acadêmicos no Brasil e em expressiva parte dos estudos etnomusicológicos na Europa?

O perigo que corremos é o de trazermos para as culturas populares aspectos desnecessários relativos às culturas dos povos colonizadores, pois as pessoas pertencentes aos estratos populares sistematicamente refratam essa influência colonial a partir de um olhar que chamamos perspectivista. E aqui me reporto novamente ao conceito de enraizamento de Simone Weil.

Esse processo de apropriação do saber de quem aprendeu pela escrita por uma pessoa não grafocêntrica gera não propriamente distorções, mas o agenciamento de outras perspectivas, e o olhar para o que se chega de fora acaba ganhando outros centros de acomodação no mundo da oralidade. Como exemplo, vale a leitura de *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg. As análises do autor apontam para a construção de outra visão

27 Conferir *Abençoado e danado do samba: um estudo sobre o discurso popular*, de Ricardo Azevedo.

28 Ainda há uma grande crença na força e permanência de um ensino conservatorial datado do século XIX. Valores como: se não começou a estudar desde a mais tenra infância um instrumento, não se tornará um bom intérprete, ou mais vale investirmos num gênio que em quinhentos bons músicos que certamente farão uma diferença social muito maior que um(a) jovem narcísico(a) voltado(a) ao sucesso pessoal de suas performances. A própria maneira pouco orgânica (dura) como são ensinadas matérias como percepção musical a partir de fragmentos musicais desterritorializados de seus contextos, calcados no timbre único do piano, aponta mais para uma limitação deste modelo que para uma efetiva e ampla formação.

absolutamente diversa da que os livros traziam no momento em que Menocchio, um moleiro que sabia ler – mas fora criado no mundo da oralidade – relata aos seus inquisidores católicos como construiu sua diferenciada e particular percepção de mundo a partir das poucas leituras que fez de importantes livros dos séculos que o antecederam.

Ora, isso nos aponta um caminho: quem definiu como e de que forma as culturas do dominador e de quem foi educado a partir do letramento chegaram às pessoas não grafocêntricas foi quem a recebeu, ou seja, os que aprenderam pelo saber da experiência e não da escrita. Marshall Sahlins, em sua conferência “Cosmologias do capitalismo no setor transpacífico sul”²⁹, relata, como reversão de uma intenção, que o capitalismo que se pretendia hegemônico em suas ideias e procedimentos dependeu totalmente da maneira como foi recebido e mediado pelas culturas que o absorveram, sofrendo, assim, adaptações em cada lugar³⁰.

Em outras palavras, quem determina a cor do grande, do que se pretende hegemônico, é o pequeno que o recebe. Certamente isso pode apontar para uma condição de surgimento do vasto multiculturalismo que temos hoje no Brasil, dada a diversidade de povos e culturas que aqui já existiam, no caso, indígenas, e que passaram a existir a partir da chegada dos povos escravizados sequestrados da África.

Uma outra questão que poderíamos ponderar seria a de que o invasor-colonizador trazia uma cultura bem mais uniformizada em si mesma que a dos povos americanos e africanos que a receberam na América, onde a multidiversidade cultural era o que se encontrava. Valeria imaginarmos, como hipótese, que cada grupo, cada etnia, cada cultura que recebeu a imposição cultural do dominador, viu-se obrigado a mesclar no seu cotidiano essa cultura e, se o fez, foi de uma maneira refratária que apontasse para uma multiculturalidade, pois cada povo tinha a sua própria cosmologia ou variante e utilizou de seu próprio arcabouço cultural para reagir ao novo modelo cultural que era imposto. Isso mesmo num âmbito geográfico não tão extenso, como percebemos no norte de Minas e no Nordeste brasileiro, onde, por pouco que se ande, já se observa a mudança de sotaques, de costumes, de vocabulário, de manifestações folclóricas, da culinária e de tantas outras expressões que manifestam o viver de cada grupo.

E se voltarmos à nossa história musical, observamos que assim ocorreu com o *rock*, quando aqui chegou nos anos 1950-1960: foi absolutamente

29 Conferência proferida na XVI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia.

30 Aqui, vale nos perguntarmos se a maneira como Anchieta pretendeu ensinar música e teatro aos indígenas foi assimilada exatamente como ele pensou que deveria ser.

adaptado às realidades nacionais a partir da percepção de diversos cantadores brasileiros. Isso acabou gerando uma diversidade que apontou para uma particularidade presente em cada artista, na maneira como produzia suas músicas. Exceção a esta situação pode ter ocorrido com a Jovem Guarda, que reproduziu, com versões para o português, as músicas estrangeiras, sobretudo dos Beatles.

Talvez fosse interessante se nos despregássemos tanto da necessidade de termos visões externas como orientadoras da nossa conduta no que tocam às pesquisas que fazemos, pois de decolonialismo já se aprende bastante estudando profundamente História e Paulo Freire, e nos voltássemos, mais efetivamente, não exatamente às práticas das nossas culturas populares, e sim ao que fundamenta a necessidade de manifestação pela música e os processos internos que geram essas manifestações sonoro-performáticas. Perceberíamos, então, que a inteligência desses criadores populares é muito maior do que imaginamos e que eles estão muito além da nossa maneira de pensar, de fazer e de ensinar música, embora os achemos *naïfs*. Se são *naïfs*, pelo menos são autênticos e profundamente originais, muito mais do que nós, que tentamos criar a partir de padrões que nos foram predefinidos, como é o caso da supremacia das alturas (harmonia e melodia) sobre os outros parâmetros identificadores de uma fonte sonora, pois estes outros pouco são relevados como certificadores de sofisticação e qualidade nas análises se nos referimos à qualidade de alguma música. Me reporto aqui às durações, às intensidades e aos timbres³¹.

Nos ateremos a esse pormenor, que deveria ter sido sempre utilizado para a análise de músicas e de seus contextos sociais e históricos, pois deixar isso de lado gerou distorções, canonizações desnecessárias e, claro, esquecimentos. Além de ter provocado uma visão verticalizada da expressão musical no Brasil, que deveria ter sido sempre horizontalizada, dada a nossa multiculturalidade – como citamos no começo deste ensaio –, que definiu historicamente que há uma música popular brasileira centrada na produção musical das cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Salvador, em detrimento das outras músicas populares brasileiras, chamadas de músicas regionais, o que não deixa de ser uma indicação depreciativa³².

31 Discuto esse tema no artigo-conferência “Por que a minha música não entra no repertório?”, p. 189 e ss.

32 Não tratamos *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, ou *Canções praieiras*, de Dorival Caymmi, como obras regionais, embora sejam, pois atingiram um grau de excelência tal que nos obriga a tratá-las como universais. O termo regional, que deveria ser um designativo de localização, ganha, injustamente, a dimensão de um designativo de qualidade por não fazer parte de uma corrente central da música popular brasileira que foi canonizada como principal.

OUTRAS VEREDAS

Imaginamos que horizontalizar o poder dos parâmetros sonoros em uma análise musical possa ser uma ferramenta para se desmontar todo um discurso histórico construído em cima da ideia da existência de importâncias e desimportâncias manifestas em canonizações e esquecimentos.

Pensamos que uma fonte sonora, para ser mapeada, necessita da localização de quatro parâmetros, sem os quais não conseguimos especificar, com precisão, a fonte geradora do som que buscamos entender. São eles a duração (que rege o mundo dos pulsos, dos ritmos que são conjuntos de durações diversas que se reproduzem ciclicamente), a intensidade, o timbre e a altura (que rege o mundo das harmonias³³ e das melodias). Assim, quando ouvimos um som, nos perguntamos se foi longo ou se foi curto, se foi forte ou se foi fraco, que qualidade sonora tinha, se metálico, se de madeira, se de sopro, se de corda, se de vidro, se de origem humana ou animal etc. e se foi agudo ou se foi grave. A partir desse mapeamento, saberemos identificar qual e como a fonte sonora emitiu o som que buscamos entender.

As músicas que foram sistematizadas e utilizadas no ensino musical no Brasil primam por uma valorização maior das alturas do que dos outros parâmetros. São elas a música clássica e o *jazz*, oriundas da Europa e dos Estados Unidos, respectivamente.

Se optamos por usar em nosso ensino musical essas metodologias citadas como principais formadoras do conhecimento musical das nossas escolas, desprezamos toda a diversidade rítmica e tímbrica que há nas culturas brasileiras. Dessa forma, hipervalorizamos e atribuímos às alturas o único caráter certificador de uma possível sofisticação musical quando ouvimos músicas com harmonias mais elaboradas e as tratamos como sofisticadas, em oposição a quando ouvimos músicas de menor complexidade harmônica e melódica e as tratamos como simples. Ora, a música caipira, que, aliás, nunca foi tratada pelos estudiosos nem pelos críticos como música popular brasileira e sequer entrou nos contextos da chamada música regional, tem poucos acordes, mas, em contrapartida, tem em si dezessete ritmos distintos que por vezes se interagem³⁴. No contexto de uma perspectiva rítmica, não temos na música popular brasileira um gênero com tamanha diversidade.

Como o único parâmetro utilizado para se atribuir alguma sofisticação à música foi a altura, a música dos caipiras, como citei, ficou relegada

33 Harmonia, em música, se relaciona à existência dos acordes.

34 Mapeamento por mim realizado e registrado no livro *Cantando a própria história – música caipira e enraizamento*.

a um âmbito “regional”, ou, talvez, ainda, como eu já disse, abaixo disso, pois sequer foi tratada como parte desse segmento. E o que dizer dos timbres com relação aos quais, há 25 anos, uma rabeca era tratada como um violino que não tinha dado certo, só ganhando uma dimensão maior a partir dos estudos de José Eduardo Gramani?³⁵ Notemos, aqui, que se elegeu uma ordem de instrumentos como os “de sons corretos” e todos os outros passaram a ser aberrações, erros ou inconclusões. Mais uma vez manifestamos na nossa educação a necessidade de nos ancorarmos em cânones que, na realidade, pior ainda, não nos pertencem.

Surgem, pois, algumas perguntas: por que e quem elegeu como padrões esses sons tidos como referenciais? Haveria algum intuito em cano-nizar algumas sonoridades em detrimento de outras? Pode ser que tenha sido apenas uma decorrência de uma já consolidada maneira de pensar, mas não podemos deixar de ponderar a possibilidade de que todo o contexto de dominação do colonizador, e hoje das classes dominantes – que, historicamente, se identificam com o colonizador³⁶ –, visa valorizar seus aspectos em detrimento do mundo do colonizado, ou, hoje, das classes subalternas, haja vista o apagamento histórico das culturas negra e indígena no ensino da história do Brasil. Essa história se repete desde sempre... Alfredo Bosi, em seu livro *Dialética da colonização*³⁷, relata como o padre José de Anchieta³⁸ utilizava em suas teatralizações a associação das plantas e animais europeus ao mundo sagrado e, em contraposição, os animais e as plantas do Brasil às manifestações de um mundo não sagrado.

35 José Eduardo Gramani, *Rabeca, o som inesperado*.

36 Paulo Freire discorre em seu livro *Pedagogia do oprimido* mecanismos que muitas vezes colocam o oprimido na condição de opressor. Vejamos: “Há algo, porém, a considerar nesta descoberta, que está diretamente ligado à pedagogia libertadora. É que, quase sempre, num primeiro momento deste descobrimento, os oprimidos, em lugar de buscar a libertação, na luta e por ela, tendem a ser opressores também, ou subopressores. [...] O ‘homem novo’, em tal caso, para os oprimidos, não é o homem a nascer da superação da contradição, com a transformação da velha situação concreta opressora, que cede seu lugar a uma nova, de libertação. Para eles, o novo homem são eles mesmos, tornando-se opressores de outros. [...] O ‘medo da liberdade’, de que se fazem objeto os oprimidos, medo da liberdade que tanto pode conduzi-los a pretender ser opressores também, quanto pode mantê-los atados ao *status* de oprimidos, é outro aspecto que merece igualmente nossa reflexão. Um dos elementos básicos na mediação opressores-oprimidos é a prescrição. Toda prescrição é a imposição da opção de uma consciência à outra. Daí, o sentido alienador das prescrições que transformam a consciência recebedora no que vimos chamando de consciência ‘hospedeira’ da consciência opressora” (p. 21-22).

37 No capítulo “Anchieta e as flechas opostas do sagrado”.

38 Anchieta foi o principal nome ligado à catequese dos povos indígenas do litoral brasileiro no século XVI, além de elaborar um dicionário tupi-português para auxiliar os jesuítas nesse trabalho de aculturação e posterior enculturação.

Se realmente quisermos nos descolonizar, precisamos nos despir dos discursos do Primeiro Mundo, que sempre serviram como matrizes dos métodos que nos educaram, e, a partir daí, assumirmos a nossa condição de participantes do Sul Global, como uma estatura possuidora de potências que os outros não têm, e isso se dará no momento em que percebermos que o que vemos como deficiência – a nossa falta de “erudição” – pode ser, na realidade, o nosso trunfo, o nosso diferencial, pois só nós sabemos fazer o que fazemos da maneira como fazemos, além de termos características, como a diversidade e o multiculturalismo, que não se encontram com tanta fartura em outros lugares. É importante pensarmos, aqui, que somos uma cultura de soma na qual o xenofobismo certamente não nos cabe, e cabe ainda menos o xenofilismo, que é, na realidade, o campo no qual nos situamos na maioria das vezes quando se trata de educação, sobretudo a musical.

Ao submetermos o mundo dos sons a uma análise equalitária utilizando os quatro parâmetros sonoros citados, perceberemos que tudo o que foi verticalizado se tornará horizontal. E, na horizontalidade, poderemos perceber que, no contexto da nossa condição de multiculturalidade, cada potência é singular, não havendo necessidade, portanto, de nos apoiarmos em pseudosupremacias de alguma coisa sobre outra, pois isso só reforçará o que queremos rechaçar, que é essa tentativa de supressão da nossa mais essencial expressão de vida, que muitas vezes é manifestada pela música.

Utilizando a expressão popular “não jogarmos fora o bebê com a água do banho”, podemos então juntar todos os saberes que nos cercam, o escrito e o oral/aural/visual/tátil/olfativo/sensitivo, e resgatarmos o que nunca deveria ter sido separado na Idade Média europeia, para então podermos dar ao *rus* uma amplitude semântica justamente por mantermos o estado essencial das coisas junto aos complexos elaborativos que se sucederam. Ao juntarmos o *rus* com o *ex-rus*, traremos a dimensão do que realmente somos, e, a partir da nossa própria perspectiva, poderemos ler o mundo de uma maneira que expresse as percepções contidas em nosso imo.

Daí, creio que chegaremos num âmago no qual o criar faz parte da nossa essência muito antes de querer ser uma resposta ao outro que nos dominou ou nos colonizou e ainda insiste em colonizar, e criar dessa maneira é resistir, criar dessa maneira é perspectivismo, um perspectivismo oriundo da nossa cultura popular.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. 2008. A CULTURA POPULAR NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO. (6a edição). Hucitec/UNB, São Paulo/Brasília.
- BASTOS, Rafael Menezes. 1999. A MUSICOLÓGICA KAMAIURÁ. 2ª edição. Editora da UFSC. Florianópolis. SC
- BOSI, Alfredo. 2005. DIALÉTICA DA COLONIZAÇÃO, 4a edição. Companhia das Letras. São Paulo. SP
- BOSI, Ecléa. (org.). 1976. SIMONE WEIL – A CONDIÇÃO OPERÁRIA E OUTROS ESTUDOS SOBRE A OPRESSÃO. (2. edição) Editora Paz e Terra. São Paulo. SP.
- CASCUDO, Camara. 1984. VAQUEIROS E CANTADORES. Ed. Edusp/Itatiaia, Belo Horizonte, MG.
- CHARTIER, Roger. 2001. CULTURA ESCRITA, LITERATURA E HISTÓRIA: CONVERSAS DE ROGER CHARTIER COM CARLOS AGUIRRE ANAYA, JESÚS ANAYA ROSIQUE, DANIEL GOLDIN E ANTONIO SABORIT. Artmed editora, Porto Alegre, RS.
- DEBRET, Jean Baptiste. 1940. VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL. (vol.2). Livraria Martins. São Paulo, SP.
- ELIAS, Norbert. 1994. O PROCESSO CIVILIZADOR – VOLUME 1. Editora Zahar. Rio de Janeiro, RJ.
- _____. 1993. O PROCESSO CIVILIZADOR – VOLUME 2. Editora Zahar. Rio de Janeiro, RJ
- FRIEIRO, Eduardo, 1981. O DIABO NA LIVRARIA DO CÔNEGO. Ed. Edusp/Itatiaia, Belo Horizonte, MG.
- GRAMANI, José Eduardo. 1998. RABECA, O SOM INESPERADO. Edição do autor. Campinas, SP.
- ROSA João Guimarães. 1995. FICÇÃO COMPLETA, Rio de Janeiro, RJ. Nova Aguilar.
- KOPENAWA, David e ALBERT, Bruce. 2010. A QUEDA DO CÉU. Companhia das Letras São Paulo, SP
- KRENAK, Ailton. 2019. IDEIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO. Companhia das Letras, São Paulo. SP.
- _____. 2020. O AMANHÃ NÃO ESTÁ À VENDA. Companhia das Letras, São Paulo, SP.
- MARTINS, José de Souza. 2008. A APARIÇÃO DO DEMÔNIO NA FÁBRICA. Editora 34. São Paulo, SP.

MEKI, Emeka Nzewi. 2012. "EDUCAÇÃO MUSICAL SOB A PERSPECTIVA DA DIVERSIDADE CULTURAL E DA GLOBALIZAÇÃO: POSIÇÃO DA CIIMDA". Revista da ABEM. Vol.20. nº 28.pp. 81-93. Londrina, PR.

RIBEIRO, Darcy. 1982. UTOPIA SELVAGEM. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, RJ.

SAHLINS, Marshall. 1988. COSMOLOGIAS DO CAPITALISMO. Campinas, SP, Conferência na XVI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Anais ABA.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A ANTROPOLOGIA PERSPECTIVISTA E O MÉTODO DA EQUIVOCACÃO CONTROLADA. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro in Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste, 5 (10): 247-264, agosto a dezembro de 2018.