



## **Validações discursivas: uma reflexão sobre a música popular do início do século XX**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Luciano Cintra Silveira*  
*UniRio – lcs972@gmail.com*

**Resumo:** O artigo pretende desenvolver uma reflexão sobre os processos discursivos de interdição e validação presentes na Música Popular do fim do século XIX e início do século XX, no Rio de Janeiro, relacionando a atividade intelectual – como instância validadora – e a indústria fonográfica, como agente impulsionador do processo.

**Palavras-chave:** Música popular. Indústria fonográfica. Século XIX.

**Discursive Validations: A Reflection on The Popular Music of The Early Twentieth Century**

**Abstract:** The paper aims to develop a reflection on the interdictions and validations of the discursive processes present in the popular music of the late nineteenth century and early twentieth century, in Rio de Janeiro, relating to intellectual activity - as validator instance - and the music industry, as agent booster process.

**Keywords:** Popular music. Music industry. XIX Century.

A música popular em fins do século XIX esteve intimamente associada aos sucessivos acontecimentos relevantes para a formação da sociedade brasileira, como um espelho das transformações sociais em voga na época, entre eles, a proclamação da República e a abolição da escravatura. Attali (1989) já apontava em seu livro *Noise* que a música funciona como espelho da sociedade em que se insere, com suas contradições, suas crises e seus jogos de poder, ao mesmo tempo que profetiza transformações que estão por vir.

O fim do século XIX foi marcado no campo das ideias e das artes pela discussão a respeito do projeto de identidade nacional, em torno do qual girava a questão da mestiçagem. Hermano Vianna destaca que naquele contexto do século XIX o mestiço “acabou se transformando no bode expiatório do atraso brasileiro” (VIANNA, 2002: 63). As políticas de incentivo a imigração e teses de branqueamento se combinavam e fundamentavam a ideia de que o estímulo ao cruzamento de mestiços com brancos poderia assegurar o futuro da nação em seu processo de civilização. Como em Canaã, de Graça Aranha, “no futuro remoto, a época dos mulatos passará, para voltar a idade dos novos brancos” (apud VIANNA, 2002: 66).

A política do branqueamento tinha como objetivo anular ou reduzir os efeitos da mestiçagem. Para fundamentar intelectualmente tais proposições, as elites brasileiras se inspiravam em teses importadas da Europa, devidamente ajustadas às particularidades da sociedade brasileira, como diz Hermano Viana:

as elites locais não só consumiram esse tipo de literatura, como a adotaram de forma original, através de um trabalho de seleção de textos e utilizando-se de um ‘acervo de autores ecleticamente aproveitados’ pelo pensamento racial brasileiro, que atualizou o que combinava e descartou o que de certa forma era problemático para a construção de um argumento racial no país (VIANA, 2002: 64).

A essa altura, a intelectualidade se debatia em busca de um discurso homogeneizado que justificasse e autorizasse a expressão popular, legitimada por sua maior ou menor representatividade nacional. O ideal romântico estava se distanciando, dando lugar a um realismo que buscava no cotidiano a expressão maior de suas narrativas. Assim na literatura, assim na música. Não mais ‘O Guarani’, mas o cotidiano das ruas chamava sobre si a atenção de uma intelectualidade sedenta de algo que sustentasse seus anseios pela busca da identidade nacional:

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos [...] O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro (ANDRADE, 1972: 3).

Com efeito, parece haver um acordo sobre isso. A questão é: se de um lado é conhecido todo esse processo de apropriação cultural a que ele se refere – seja como dominação, como aculturação ou como imposição – de outro lado permanece, no implícito, uma negação a um passado simbólico, a desconstrução do mito de origem, tão desenvolvido no ideal romântico do século XIX. Estamos, com certeza, na ordem da formação discursiva: ser brasileiro é, muito mais do que nos limitaria a condição ameríndia, ser europeu nascido aqui. Desenvolver um olhar europeu sobre si mesmo, em níveis crescentes de complexificação e em níveis decrescentes de exotismo. Talvez essa possa ser uma definição da transição do pensamento romântico para o pensamento realista.

A reificação de um sujeito universalizado está, sem dúvida, em consonância com a busca de uma teoria que fundamente e unifique a discussão sobre o nacional. Processos discursivos determinados estruturalmente estabeleciam uma transitoriedade de ideias, sem que se perdesse de vista, o plano estratégico fundamental. Dizendo de outra forma, ao longo do século XIX o mestiço sai da posição de culpa pelo atraso e vai para uma posição de

protagonista de uma possível singularidade da expressão artística. No entanto, não se opera uma alteração da posição discursiva: elites brasileiras buscando a construção de seu valor europeu –em relação a, em referência a. A transitoriedade do mestiço representa muito mais, nesse sentido, uma estratégia discursiva das elites brasileiras do que um processo de inclusão social ou de valoração estética.

Mário de Andrade, por exemplo, que defendeu na música as proposições de Silvio Romero, universaliza os termos no intuito de buscar o seu ideal. O afastamento do ideal romântico dá lugar a um outro ideal: a do real reificado, idealizado. Falemos de um mestiço, mas não de qualquer mestiço, falemos desse que representa a projeção dos anseios da elite. Desse que se revela pela diferença e pela distância, desse que nos qualifica – classes médias urbanas – enquanto observadores, distantes e não envolvidos. Nos qualifica, portanto, enquanto europeus em solo brasileiro. Nas palavras de Sandroni:

Mário apreciava aspectos da música popular urbana. É o autor do que talvez seja o primeiro ensaio dedicado, no Brasil, à música dos discos ‘A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos’, escrito em 1937, em que elogia, entre outros, Moreira da Silva e o Bando da Lua). Mas não pode haver dúvidas sobre o predomínio do mundo rural em sua caracterização do popular. Tanto as pesquisas feitas nas viagens de 1927-29 quanto as que orientou, como as da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, voltaram-se para a música tradicional do Nordeste. Se, em alguns casos, suas investigações aconteceram nas capitais, elas sempre se debruçaram sobre manifestações culturais de origem rural (SANDRONI, 2004: 24).

Ou seja, o mulato e o negro, o personagem *desclassificado* – conceito de Mello e Souza – cujas raízes se fixavam no século XVIII, transitava agora nos centros urbanos, sujeito de um discurso interdito, cuja expressão musical era silenciada.

Elemento vomitado por um sistema que simultaneamente o criava e o deixava sem razão de ser, vadio [...] continuava muitas vezes a ser o que já viera de além-mar com esta pecha: o criminoso, o ladrão, o degredado em geral. À sua volta formava-se um círculo vicioso: a estrutura econômica engendrava o desocupado, impedindo-o de ter atividades constantes; o desocupado, desprovido de trabalho, tornava-se oneroso ao sistema (MELLO E SOUZA, 1986: 66).

O negro e o mulato eram a essa altura os protagonistas dos processos de hibridização dos gêneros musicais estrangeiros chegados ao Rio de Janeiro. Em especial, cabe ressaltar o maxixe como prática musical popular “criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX” (SANDRONI, 2001). Gênero resultante dos sambas da Cidade Nova, onde músicos e dançarinos encontraram sua maneira própria de tocar e dançar a polca.

Assim, a polca dançada pelo povo do Rio de Janeiro se transformaria em algo de original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um

movimento típico do lundu. A melhor expressão disso é o surgimento da designação de gênero polca-lundu em partituras para piano editadas a partir de 1865 (SANDRONI, 2001: 59).

Gêneros novos, práticas musicais enraizadas por “grupos rebarbativos, e praticadas disfarçadamente, na calada da noite e num bairro de má fama” – esse era o cenário para nascente indústria fonográfica que entrava no Brasil em 1897 (VICENTE, 2003). Como então atender as necessidades de criação de mercado consumidor? Se o centro de consumo se aglomerava, a essa altura, nos centros urbanos, como refazer os processos de validação/interdição?

A intelectualidade novamente se colocando a serviço de um maquinismo, produzindo uma subjetividade coletiva que impulsiona o desejo. Estratégia clássica do sistema de mercado, que encontra na produção de crença, no discurso autorizado, seu principal aliado. Como diz Hermano Vianna, “é preciso analisar as forças que movem as ideias e as outras forças que escondem as forças que movem as ideias” (VIANNA, 2002: 77).

Forças de um mercado interno potencializado pelo consumo da música popular e pela entrada maciça de investimentos nos primeiros trinta anos do século XX.

A Figura abaixo sintetiza informações coletadas da tese de Eduardo Vicente, onde observamos que apesar de a primeira gravadora ter entrado no Brasil em 1897 (Gramophone), o fluxo mais representativo de capitais nesse setor acontece após o final da década de 20, quando entram, em um período de oito anos, cinco gravadoras diferentes.

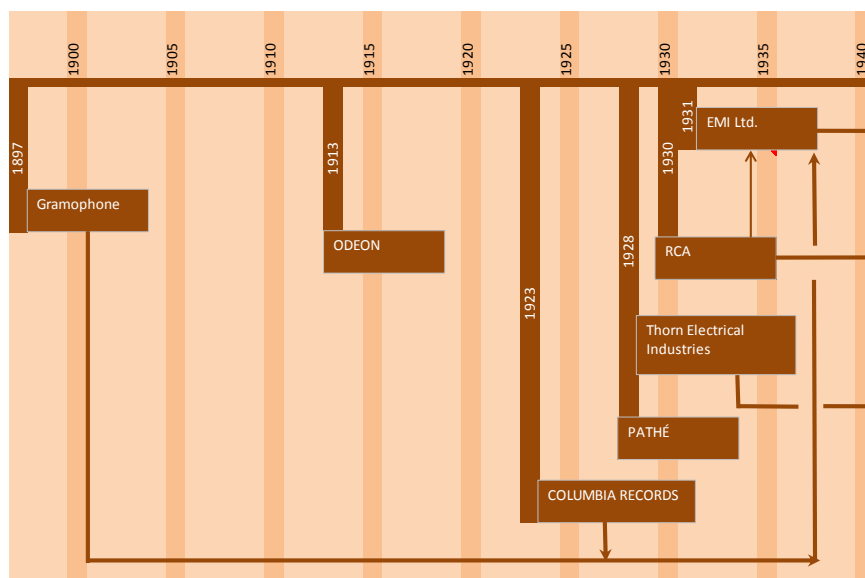


Figura 1: Entrada de Gravadoras no Brasil - Fonte: Vicente (2003)

Em 1933, com o lançamento de *Casa Grande e Senzala*, surge a primeira referência positiva ao mulato, pontapé inicial para uma possível valoração de suas práticas. Apesar de significar uma mudança significativa em relação aos paradigmas em vigor a respeito da mestiçagem, *Casa Grande e Senzala* não surpreende: sua própria condição de produção lhe fez vir à tona, como elemento discursivo necessário para ampliação e reprodução sistêmica. Nas palavras de Hermano Vianna:

Era como se todos os brasileiros estivessem esperando a "revolução" desencadeada por Gilberto Freyre (ou a história por ele articulada que "todos" os brasileiros imediatamente adotaram como espelho). O sucesso "instantâneo" e a adoção "espontânea" de uma idéia "revolucionária" não acontecem todos os dias. Talvez porque nada, na "ecologia" das idéias, seja tão instantâneo ou espontâneo assim. Parecia existir uma expectativa generalizada em vários setores do mundo intelectual, que o relacionamento entre intelectuais e músicos populares apontado no capítulo II já deixou entrever, de que uma explicação/ distorção como aquela desenvolvida em *Casagrande e senzala* surgisse a qualquer momento. Por isso o "deslumbramento" descrito por Jorge Amado e o "êxito" mencionado por Roberto da Matta (VIANNA, 2002: 76).

A esse momento 'esperado', de sucesso 'espontâneo', corresponde uma ampliação do mercado de música gravada. A ressignificação da prática musical quando tirada de seu ambiente original e trazida para um ambiente de produção de larga escala, possibilitado pelo advento da gravação, requer a construção de novos paradigmas. Requer sobretudo um discurso que se lhe atribua valor: produzem-se novas crenças e novos valores, que fundamentem a inculcação de novos desejos. A construção de uma subjetividade coletiva a que se refere Guattari (1986) garante e viabiliza o sistema maquínico.

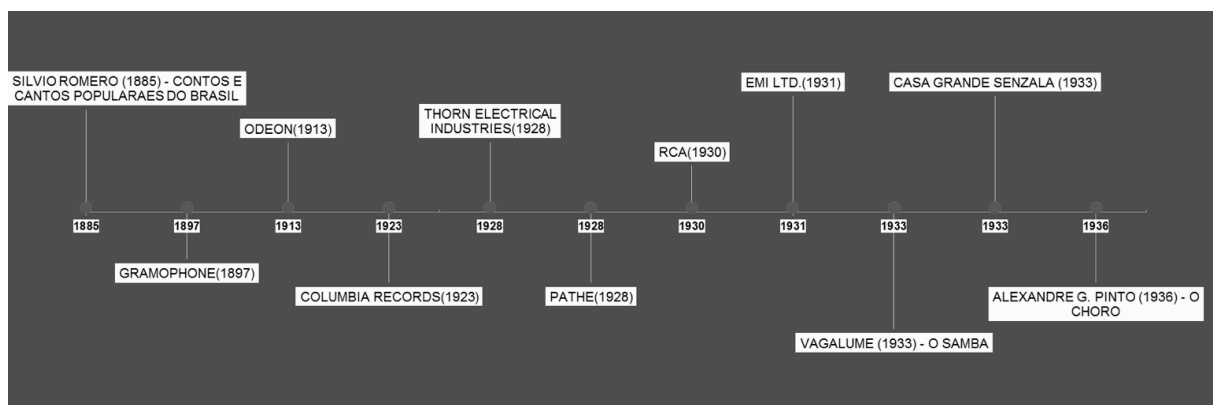


Figura 2: linha do tempo relacionando os fatos mencionados nesse trabalho

A figura 2 demonstra a sincronicidade de alguns fatos relevantes. E ilustra a relação discursiva entre a *intelligentsia* brasileira e a então nascente indústria fonográfica.

Observemos, primeiramente que a partir de 1923, com a entrada da Columbia, registra-se uma entrada de oito diferentes gravadoras, em menos de dez anos (VICENTE, 2003). Essa entrada de capital estrangeiro, por si só, revela a potencialidade do mercado consumidor interno, para discos. Um produto novo, cujo público consumidor precisava ser preparado, sua subjetividade precisava ainda ser construída, assim como seu gosto e sua noção do que é bom e do que é ruim. Formação discursiva: discursos autorizados produzindo crença e atribuindo valor.

Somente dessa forma, as elites podem considerar qualquer manifestação popular como objeto de desejo. No momento em que essa manifestação se converte em produto, no momento em que sua discursividade primeira é atravessada por outra, cuja formação discursiva se assemelha ao lugar social desse novo público. Nesse momento, onde o ideológico transpassa o estético, é criado o gosto burguês.

Situação muito parecida ocorre frequentemente ao longo da história dessas práticas. Gonçalves (2003), tratando dos ranchos carnavalescos do início do século, por exemplo, comenta:

A noção de rancho carnavalesco, compreendida como manifestação da cultura popular pelo cronista, é formulada como um sistema que apresentava "transformações" permanentes e avançava dentro do universo carnavalesco carioca com sua organização particular. Ou seja, aos olhos do cronista, vai se configurando, progressivamente, uma nova expressão carnavalesca, com padrões de organização de canto, dança e originalidade mais civilizados que os das outras formas de carnaval, posto que guiados pelos padrões de civilidade e moralidade tidos como mais "adequados" (GONÇALVES, 2003: 92).

Isso ilustra bem o comportamento das elites do início do século: atraídos pelo desejo, repelidos pelo preconceito e pela necessidade de diferenciação. E na relação dinâmica entre essas duas forças surge o produto da apropriação. Discursividade cujo sentido é deslizado e até mesmo esvaziado no processo de deslocamento espacial das práticas, de ressignificação das relações e de reordenação dos sujeitos.

Dessa forma, o maxixe da Cidade Nova, cujo sentido se encontra no som e na dança, mas também no sensório, no proibitivo e na transgressão, se converte em produto de mercado, objeto esvaziado de prateleira: o disco, que, à exceção – felizmente – do sentido intrínseco ao audível, perde grande parte de seu significado.

E o que de mais objetivo, de efeito mais contundente, do ponto de vista discursivo, do que produzir crenças a partir dos centros de intelectualidade? Quem haveria de se contrapor

ao que é dito pelo intelectual? Processos de legitimação do dito, como nos explica Bourdieu:

É necessário um emissor legítimo, quer dizer alguém que reconhece as leis implícitas do sistema e que é, a esse título, reconhecido e cooptado. São necessários destinatários reconhecidos pelo emissor como dignos de receber, o que supõe que o emissor tenha poder de eliminação, que possa excluir ‘os que não deveriam estar aqui’ (BOURDIEU, 2003: 109).

A citação acima vem a ser uma analogia que o autor propõe quando analisa a crise do ensino do francês, de grande valia para inspirar a reflexão a respeito funções do discurso, evidenciando as relações que o mesmo autor aponta como sendo a relação de autoridade e de crença. Saber o que dizer, como dizer e para quem dizer faz daquele que profere o discurso o celebrante do ritual que conferia à música popular, trazendo a proposição para o universo do objeto que nos interessa, a validação discursiva.

Não seria mera coincidência, portanto, que o primeiro livro de samba publicado no Brasil fosse datado de 1933. A julgar pelo prefácio, Vagalume já estaria sendo movido pelo intento de reivindicar a memória do samba, enquanto prática:

leitor amigo. muito estimarei que, «estas mal traçadas linhas, «te vão encontrar no goso da mais perfeita saude» e disposição de supportal-as, até o fim deste modestissimo trabalho, que, longe de ser uma obra literaria, é apenas um punhado de chronicas, que não publiquei, porque os amigos mais intimos induziram a que as reunisse num volume, á guisa de livro. quando as idealisei, foi no intuito de reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus creadores, áquelles que tudo fizeram pela sua propagação. não tive outro objectivo, sinão separar o trigo do joio...hoje, que o samba foi adoptado na roda «chic», que é batido nas victrolas e figura nos programmas dos radios, é justo que a sua origem e o seu desenvolvimento sejam tambem divulgados (VAGALUME, 1933: 22).

E falando do choro, em 1936, diria Alexandre Pinto:

Ao dar publicidade a um livro encontramos-nos sempre na duvida de um facto auspicioso para os leitores, emfim cada um escreve o que póde ou o que sabe. Estas linhas não tem a pretensão de mostrar erudição nem é commercial nem expositiva; é tão simplesmente em linguagem dispretenciosa, ao alcance de todas as intelligencias, assim como da pessoa que escreveu que comunga no mesmo credo, escrevendo de bôa fé, se sentindo num ambiente agradável, expontaneo, não tendo ao menos a intenção de instruir, quer seja para o bem ou para o mal (PINTO, 1936: 9).

Lugares de memória para o samba e para o choro, talvez, já à época. Reminiscências de um passado onde essas práticas ganhavam sentido, em cenários animados por sujeitos legítimos. De modo natural – haja vista a escolha dos autores – e romântico essas publicações

preenchem de sentido aquele produto esvaziado. Sentido atribuído *a posteriori* pelas crônicas, a vida vivida nos textos, modelo ideal para a moral e os bons costumes das elites.

As classes dominantes, portanto, na relação de atração-desejo e repulsão-diferenciação articulam estratégias de apropriação das práticas populares. Nesse processo, se aproximam do objeto de desejo, e virtualizam uma territorialidade intermediária onde podem preencher com seus próprios sentidos, decorrentes de processos de silenciamento e deslizamento. Nesse território intermediário, vivem personagens imaginários construídos nas leituras de crônicas e afins. O texto se torna, portanto, mediação entre o mundo burguês e seu objeto de desejo – as práticas culturais populares. E essas acabam por serem apropriadas por estratégias sistêmicas, convertidas em produto de mercado, cujo processo é viabilizado por discursos autorizados e validadores.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ATTALI, Jacques. *Noise The political Economy of music*. 3ª. edição. Minnesota, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de século, 2003.
- GONÇALVES, Renata de Sá. Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro. n. 32, p. 89-105, 2003.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petropolis: Vozes, 1986.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do ouro*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Gloria, 1936.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 23-35.
- VAGALUME, Francisco Guimarães. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: São Benedicto, 1933.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4ª. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo, 2002. 349f. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Arte, USP, São Paulo, 2003.