

A música como narrativa de identidade nacional no Brasil de 1900 a 1950¹

Professora Dra. Mara Rúbia Sant'Anna²

Kárita Macedo³

RESUMO: (De 5 a 7 linhas)

A identidade nacional é criada com o intuito de criar a imagem de uma nação consoante os interesses e critérios relevantes de cada período histórico e o pensamento hegemônico, pelos quais se busca uma unidade, forjadora de um elo imaginário que une uma população e fortalece o conceito de nação e de sua soberania através de elementos e símbolos significativos. Ela é desenvolvida a partir de discursos que operam de forma pedagógica nos indivíduos. Estes discursos podem se manifestar em diversas linguagens, sendo a música uma delas. Pode-se notar que a formação da música popular brasileira do fim do século XIX e começo do XX está diretamente ligada ao fomento do capitalismo, cresceu junto à urbanização e ao surgimento de novas classes sociais e econômicas.

Palavras-chave: música, identidade nacional, linguagem.

¹ Projeto de Pesquisa Brasil por suas Aparências, República das Imagens, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

² Orientadora, professora titular da UDESC, Departamento de Moda, e membro permanente do Mestrado em História da mesma instituição.

³ Acadêmica do Curso de Moda com Habilitação em Estilismo da UDESC, bolsista PROBIC.

Identidade: a narrativa do nacional

Segundo Ortiz, a identidade nacional é “sempre um elemento que deriva de uma construção de segunda ordem”, é uma “entidade abstrata sem existência real, muito embora [seja] indispensável como ponto de referência” (ORTIZ, 1992, p. 137). A identidade nacional é criada com o intuito de criar a imagem de uma nação consoante os interesses e critérios relevantes de cada período histórico e o pensamento hegemônico, pelos quais se busca uma unidade, forjadora de um elo imaginário que une uma população e fortalece o conceito de nação e de sua soberania através de elementos e símbolos significativos. Ou seja, esboçar uma identidade é negar uma estrutura heterogênea e uma ampla diversidade cultural a fim de privilegiar um discurso ideológico que derradeiramente ecoa em estereótipos culturais e exclusão social (ORTIZ, 1992, p. 137).

Os traços da identidade nacional estão diretamente associados à constituição da nação, ente abstrato que depende de uma edificação narrativa, como bem sublinha Homi K. Bhabha (2007). Assim, a nação se constitui da união de fragmentos da história de um território específico, como uma sucessão de recortes no tempo dos quais são escolhidos determinados fatos que sustentam uma lógica narrativa, com frequência a do poder vigente, e que resulta numa história nacional.

Assim, a visão de nação e de identidade nacional se desenvolve junto às interpretações que os intelectuais publicam da cultura e da história conforme o “jogo das relações apreendidas por cada autor” (ORTIZ, 1992, p. 139). É a moral da história que contam, as imagens que mostram, os heróis que consagram e o Brasil que narram que ficam apreendidos por uma população que fisicamente não se enxerga semelhante, mas que se auto-denomina como tal, porque assim é pedagogizada desde a infância pela literatura, mídia e imagens que a representa. A seleção que marca a memória nacional e identidade nacional dissolve a diversidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico de nação. Elas operam como transformadores simbólicos da realidade social vinculados a grupos sociais e que servem a interesses específicos (ORTIZ, 1992, p. 138-139).

Para tanto, a noção de cultura/identidade nacional passa por uma renovação periódica, inserindo novos elementos e agregando manifestações e fatos históricos que de alguma forma são relevantes para manter o projeto de nação e de progresso. Para manter um povo coeso é

fundamental que ele se enxergue diferente dos outros, mas seja capaz de apagar suas diferenças.

Nas palavras de Sant'Anna,

A aglutinação se opera nos contextos onde há a presença de um estranho, a quem desejamos marcar nossa diferença. A presença deste nos faz buscar semelhanças na intenção de definir com clareza quem é o 'nós' e quem é o 'outro'. Reforçamos, assim, nossas semelhanças, apagamos nossas diferenças, tudo para reafirmar uma diferença maior entre nós e o outro (2008).

Em vista disso, é possível dizer que as nações modernas só conseguiram se formar depois de trabalharem elementos étnicos, lingüísticos, culturais, históricos, territoriais e mostrarem para a população inteira de um território restrito que de alguma forma elas se pareciam e partilhavam algo, a noção de nacionalidade e pertencimento. Essas interferências no modelamento de identidades foram tão eficazes que hoje acreditamos poder descobrir a nacionalidade de uma pessoa pela cor da sua pele, pela roupa que veste, as cores que usa ou pelo seu comportamento (FLORES, 2007, p.71). Geramos ainda uma imagem mental para cada nacionalidade, como se todo francês usasse boinas, todo americano fosse loiro e de olhos azuis e fosse comum ver índios e coqueiros por todas as ruas brasileiras.

Portanto, se torna mais fácil compreender a mimese que os indivíduos operam, quando reproduzem em seu discurso e comportamento os modelos categorizados de identidade nacional (BHABHA, 2007). A própria obra de arte, muitas vezes funciona como representação ideal do modelo a ser esculpido na carne da população nacional, pois o corpo do indivíduo se torna a descrição da do corpo coletivo, o Estado (BHABHA, 2007, p.35)

Flores afirma que a nação é mais que uma entidade formal e trabalha o pensamento de Foucault sobre os corpos dóceis quando salienta que é um “fenômeno político-cultural de intervenção sobre o corpo do indivíduo para forjar o corpo coletivo da nação”(2007, p.68). Isso acontece principalmente por meio das formas institucionalizadas de saber, em ações cotidianas que imprimem uma linguagem, feições corporais, um tipo psicológico e simbolismos nacionais, nas quais o “corpo, em sua plasticidade, repara-se, educa-se, fabrica-se para representar e dar legitimidade ao discurso de nação ou de raça” (FLORES, 2007, p.70), promovendo uma identidade nacional. Por fim, isto leva os indivíduos a reproduzirem os parâmetros de comportamento distribuídos pela narrativa criada, que inclui modelos de aparência do corpo, sexualidade, classe social, saúde e derradeiramente, como ele se enxerga no mundo.

Assim sendo, uma vez que são delineados os traços do discurso, ele passa a fazer parte da vivência de todo um povo, atuando na maneira pensar, ver, agir e sentir. Deste modo, é a partir de noções históricas oportunamente constituídas que uma população é levada a interpretar a realidade, confirmando que a nação é de fato uma comunidade imaginada⁴.

Estes discursos podem se manifestar em diversas linguagens, sendo a música uma delas, esta foi eleita por mim para desenvolver o tema da identidade nacional durante o período de 1900 a 1950, dentro do jovem Brasil República.

Uma nova linguagem

Para Adorno (2008), a música, bem como a linguagem (fala), é uma seqüência de sons articulados que comunicam expressões humanas, a qual se aproximaria da linguagem formal justamente por depender de uma estrutura concreta e organizada, em que existe uma lógica do que é certo e do que é errado, variando, contudo, conforme a interpretação e o subir e descer da voz que a canta. São sinais transmitidos e moldados pela tonalidade e outros fatores, que produzem vocábulos universais. O autor ressalta que “a identidade desses conceitos musicais aloca-se em sua própria constituição e não em algo denotado por eles” (ADORNO, 2008). Isto porque, segundo a interpretação de Napolitano, Adorno via na música popular a indústria travestida em arte, apenas mais uma forma de mercantilização da cultura (NAPOLITANO, 2005, p.21), o que para ele incute no reforço das estruturas sociais injustas e irracionais da sociedade. Adorno era um alemão de origens judaicas que viveu de 1870 a 1941, então após experimentar a Grande Guerra Mundial, a insurgência do Partido Social Nacionalista, a excitação da produção em série e a Era da Rádio, é possível compreender um pouco melhor sua crítica e o desgosto pela música *Hit Parade*, que envolve o ouvinte e lhe quebra a resistência pela constante repetição (Adorno apud NAPOLITANO, 2005, p.27). Entende ainda, que a produção em série é uma homogeneização baseada numa técnica/racionalidade dominante, e de certa forma, o mesmo pode ser dito sobre a construção de uma identidade, como visto anteriormente.

Apesar da propriedade de vários aspectos do discurso de Adorno, não é razoável generalizar toda uma forma de expressão musical, pois mesmo com a influência de um momento

⁴ Ver a obra de Benedict Anderson, Comunidades Imaginadas. [ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. Fondo de Cultura Económica, 1993, Buenos Aires].

de forte industrialização, a música não deixava de transmitir experiências e de contar em seus versos a história do mundo. Tanto que o próprio autor valorizava muito a arte, sobretudo a de vanguarda, tendo um apreço especial pela música atonal de Schönberg, por acreditar que tinha independência total em relação ao que representa a razão instrumental. No entanto, nem mesmo Schönberg, estava imune de ser comercializado, caso contrário, ninguém o conheceria.

Já Rousseau, segundo Jacira de Freitas, pensa a música como uma “recusa da representação nos diferentes planos em que se dá a perda de identidade do homem no decorrer de sua evolução” (ROUSSEAU apud FREITAS, 2008), pois entende que o ingresso na moderna sociedade o afasta de sua índole natural, portanto, na música o sujeito seria capaz de buscar suas vertentes mais primitivas e reencontrar sua linguagem própria, exprimir sentimentos que não são passíveis de transmissão na linguagem formal estabelecida e imagens que não são visíveis. Assim, estabelece que a arte musical é condição essencial para a restauração da plena comunicação. Associa a lógica que comanda as concepções musicais de seu discurso sobre linguagem quando a caracteriza por manifestação individual que atua criticamente sobre os signos representativos (ROUSSEAU apud FREITAS, 2008). Não descarta, porém, a importância da mediação dos signos estabelecidos, pois sem eles não seria possível a comunicação imediata entre os seres humanos, e ressalta:

A música é a ‘voz da natureza’ (Rousseau, 1978, p.198), ela exprime diretamente as paixões sem passar pela mediação dos conceitos: ‘Os sons, na melodia, não agem em nós apenas como sons, mas como **sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos**. Desse modo despertam em nós os movimentos que exprimem e cuja imagem neles reconhecemos’ (Rousseau, 1978, p.191). (ROUSSEAU apud FREITAS, 2008)

Grifos meus

De certa forma, Adorno e Rousseau se aproximam, embora em momentos históricos diversos, transferiam para a teoria musical sua crítica em relação à sociedade das aparências, entendiam que a simplicidade e o destaque a melodia seria mais eficaz. Ambos buscavam uma expressão mais verdadeira do ser através de uma música alheia aos padrões de significação estabelecidos, contra o mecanicismo de fórmulas estáticas.

Rousseau afirma que as falsas artes estão ligadas ao luxo e à corrupção, e a música seria uma arte autêntica, especialmente quanto mais ligada à natureza e distante dos símbolos convencionais esta fosse. Por este mesmo motivo, Adorno entende que a rádio não trata de arte, mas apenas de um comércio. A música seria então, o acesso a uma nova identidade autônoma

dos referenciais e signos vigentes (FREITAS, 2008), cuja relação com a linguagem é crítica, pois é uma desconstrução desta, “como fenômeno, simultaneamente determinado e ocultado” (ADORNO, 2008, p.02.), existe uma intenção que não fica explícita. Adorno propõe que a música é na verdade uma estrutura que em muito se assemelha a linguagem, e afirma que “ser musical significa incitar intenções relampejantes sem nelas se perder, mas sim as domando” (ADORNO, 2008, p.02).

A música do Brasil no início do século XX

Os nacionalistas brasileiros da década de 20 parecem aproximar-se da noção de arte musical idealizada de Rousseau, pois acreditavam em uma música pura que pudesse traduzir o que é ser brasileiro. No entanto, para subsidiar seu discurso do que seria a “verdadeira música popular brasileira”, inicialmente limitaram seu olhar apenas para alguns cantos do Brasil, especialmente o meio rural e as pequenas cidades, com a justificativa de que estas “ainda não conheciam um capitalismo mais avançado, como era o caso de cidades do sertão nordestino” (CASTAGNA). Mário de Andrade, ícone dos primeiros nacionalistas, procurava no folclore as vertentes da música brasileira e era veemente ao excluir a música popular urbana, pois, precipitadamente, acreditava que esta já estivesse “poluída” com influências externas e mascarada pela forma de produto para consumo, ainda que durante as décadas de 20 e 30 já existisse uma prática musical bastante consolidada nas grandes cidades com características deveras peculiares ao território e contexto nacional (TINHORÃO, 1998, p. 250). No entanto, como observa Napolitano, “toda obra de arte é produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens” (NAPOLITANO, 2005, p.79). A própria música que chamamos de popular hoje em dia, com o padrão de 32 compassos, é na verdade um produto do século XX, desenvolvido pela “busca da excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou de alegria...)” (NAPOLITANO, 2005, p.11), que se constitui da união de elementos da música erudita, folclórica, religiosa e revolucionária (entre outras) (NAPOLITANO, 2005, p.11).

Tendo em vista a amplitude e variedade de influências sofridas em cada região e grupo social, junto à diversidade, mobilidade e volatilidade da música, torna-se impossível identificar uma pureza ou uma fórmula musical que traduza o Brasil, de maneira que o discurso de Mário de

Andrade era possivelmente uma reação às influências do *jazz*, *cakewalk* e outros gêneros estrangeiros que aqui chegavam.

No Rio de Janeiro tornou-se requisitadíssima a cançoneta, a qual não seria um gênero musical propriamente dito, mas uma canção humorística para o público carioca encenada nos teatros de revista. Eram canções com duplo-sentido que misturavam vários ritmos nativos e importados (lundu, maxixe, modinha, tango, jazz etc.), além de se prestarem a crítica política⁵. Tanto, que a primeira gravação da Casa Edson no Brasil, em 1902, foi de um lundu famoso nos palcos das revistas, “Isto é bom”⁶, composição de Xisto de Paula Bahia (TINHORÃO, 1998, p. 250).

Assim, a formação da música popular do fim do século XIX e começo do XX está diretamente ligada ao fomento do capitalismo, cresceu junto à urbanização e ao surgimento de novas classes sociais e econômicas, com destaque aos novos trabalhadores. A música se desenvolve junto às novas sociabilidades, em que o canto e a dança são elementos catalisadores das relações (NAPOLITANO, 2005, p.12). Nesse contexto, a música popular se tornou grande objeto de exploração econômica. No começo do século XX a música era comercializada e ganhava voz da mistura popular urbana nos discos⁷, os quais apesar de serem produzidos com o talento das camadas marginalizadas, tinham como principal comprador a elite. Já que apenas elas estavam aptas a pagar o preço dos discos e gramofones (TINHORÃO, 1998, p. 250)⁸.

Francisco Laraya Filho tinha uma visão um pouco mais ampla quando dizia que a música, apesar de ter origem nas classes baixas da população, poderá fornecer as bases nacionais para as composições “artísticas” consumidas pela elite e ser realimentada onde estiver, lembrava da modinha: “A modinha, por ser a melodia do povo, está em toda a parte, quer no sertão, quer na cidade; inspira-se e cria-se em geral nas selvas, mas se alinha e se enriquece na cidade sempre,

⁵ Maria Lino lança o “Vem cá, Mulata” em 1906. Maestro Costa Junior: “*Quem vem de lá/ bela Iaiá/ ó abre alas/ que eu quero passar./ Sou Democrata/ Águia de Prata/ Vem cá, mulata,/ que me faz chorar*”. Aqui tem outro exemplo de crítica aos aduladores do senador Pinheiro Machado “*Iaiá me deixa subir nessa ladeira/ Que eu sou do grupo do pega na chaleira*” (o senador, gaúcho, tomava chimarrão e, na pressa de servi-lo, dizia-se que havia político que não hesitava em pegar a chaleira pelo bico”. TINHORÃO, 1998, p. 239.

⁶ Música disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iUqorvESjQI>> .

⁷ É com esse repertório – Talento e Formosura (com Edmundo Otávio Ferreira), Ontem ao Luar (com Pedro de Alcântara), Clélia (com Luiz de Souza), Por um Beijo e Rasga o Coração (com Anacleto de Medeiros) e outras mais – que a iniciante indústria do disco no Brasil iria comercializar com sucesso nos primeiros 20 anos do século XX.

⁸ “Os discos ou cilindros, e os aparelhos de gramofone de corda indispensáveis para ouvi-los, constituíam um luxo fora do alcance das maiorias: um cilindro gravado custava na primeira década do século entre dois e cinco mil réis, um disco de três a seis mil réis, e uma ‘máquina falante’, em 1902, entre setenta e cinco e quatrocentos e cinquenta mil réis”. (TINHORÃO, 1998, p. 250)

comtudo, é brasileira” (Francisco Laraya Filho, 1923, apud CASTAGNA, p.07) [sic]. Estava falando sobre identidade, e acreditava na condição inata ao homem brasileiro da musicalidade e da poesia tonal, como se esta fosse oriunda das paisagens, da carestia do sertão e do folclore, e como se esta fosse a única realidade dentro de um território de 8.547.403 km (IBGE, 2005).

a Natureza exerce uma influencia decisiva sobre a inclinação musical de uma nacionalidade . (...) A natureza poetica e tropical, desta patria moça e calida, faz ecoar parte da poesia que se acha latente nas suas paisagens luxuriantes, na sua alma rude de caboclo. Elle não sabe ler, mas sabe tanger o seu violão; as suas trovas saem sempre certas; cantador-poeta, sem conhecer rima, acerta sempre; os seus versos não manquitolam; é um prodigio de atavismo esthetico. (Francisco Laraya Filho, 1923, apud CASTAGNA, p.07) [sic]

De certa forma, contribuía ao discurso de nação do período, que denotava uma pátria de ricas naturezas, excentricidades e espontaneidade, ou seja, mesmo que a população sofresse, passasse fome e fosse desabrigada, a narrativa vigente sugeria que existia beleza e prodigialidade em sua população, anuviando em parte os problemas sociais.

Durante o Estado Novo, Vargas deu segmento a seu próprio projeto de identidade nacional, para tanto determinou algumas metas. Uma delas foi banir as críticas a seu governo e limitar propagação das músicas da periferia com sua temática de forte conteúdo social. Como um bom publicitário faria, Vargas teve a consciência de se apropriar dos gêneros musicais que estavam mais em voga para fazer deles estandartes da beleza e ordem nacional. O então presidente começou a lançar subsídios para as escolas de samba, estas, por sua vez, começaram a difundir um novo estilo de samba, patriótico, nacionalista e didático. No mesmo rumo vieram as novas composições musicais, a “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso (1939) tornou-se hino do Brasil aqui e fora. Buscou a unificação do país através da música (samba, músicas regionalistas etc.).

Villa Lobos também contribui com o projeto de Vargas, compõe músicas menos complexas e com características tidas como nacionalistas, tornando o Brasil mundialmente conhecido com seus choros e promovendo a auto-afirmação nacional. Além de trabalhar junto à educação, e incentivado pelas políticas do social-nacionalismo, atua na escolarização dos jovens corpos a seguirem o ideal de progresso e modernidade nacional. Assim, através de filmes homericamente musicados e das performances de professores e alunos musicistas em datas cívicas, pode-se dizer que as ações de Villa-Lobos contribuíram fortemente no emolduramento de uma imagem nacional que favorecia o patriotismo, pela exaltação da riqueza natural, beleza

do povo, que se fundia em nossas matas e cascatas e na ordem e disciplina, bem como o canto orfeônico ensinava às crianças desde cedo.

Metodologia

A pesquisa do Projeto Brasil por suas Aparências tem se organizado da seguinte maneira. Como fontes, utilizamos as bibliografias disponíveis, bancos de dados e acervos da internet; no caso do segmento da música, desenvolvido por mim, emprego ainda o uso de gravações e letras de músicas e vídeos. Para o desenvolvimento dos estudos, foi sistematizado um roteiro de atividades, o qual se iniciou com o levantamento dos estilos musicais presentes no Brasil de 1900 a 1950, seguido pela seleção de artistas de cada período segundo sua empatia com a temática geral. Por fim, nesta primeira fase, a escolha e debate de uma obra de cada artista por sua expressividade.

Considerações finais

Os documentos artístico-culturais são tão importantes como quaisquer outros, pois são “produto da mediação da experiência histórica subjetiva” (NAPOLITANO, 2005, p.32). A música do Brasil do início do século XX teve grande importância na representação de novas sociabilidades, de novas composições demográficas e étnicas, de novos valores nacionalistas e de novos conflitos sociais. Ela caminha junto com a sociedade e suas mudanças, sendo freqüentemente um instrumento ou objeto de sua representação. E a moda, por sua vez, como coloca Lipovetsky, é celebrada nos museus, nos cerca pelas ruas, reina na mídia e na indústria, “a moda é sempre os outros” (2006, p.09) e está por tudo, englobando a música e as artes em geral. Ela se constrói de hábitos, economia mundial, gostos musicais, e dos fatores totais que constroem a história contemporânea. O sistema de moda se constitui de uma reiterada atribuição de valores e troca de signos, pelos quais a moda define o sujeito como cidadão (LANG Apud SANT’ANNA, 2007, p.73-74).

A “história da música popular no século XX revela um rico processo de luta e conflito estético ideológico” (NAPOLITANO, 2005, p.18), que era também refletido nas aparências e no comportamento. Da mesma forma que em determinado período a música popular era considerada vulgar, também o era inteiramente a pessoa que o apreciava. Fazendo da música, também um objeto do campo da moda.

Referências

ADORNO, Theodor. **Fragmento sobre música e linguagem**. Trans/Form/Ação, Marília, v. 31, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732008000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 de agosto de 2009. Doi: 10.1590/S0101-31732008000200010.

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro : F. Briguiet & Cia. Editores, 2ª Edição, 1958

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CASTAGNA, Paulo. **Apostila do Curso de História da Música Brasileira**. Instituto de Artes da UNESP.

FLORES, M. Bernardete R. **Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza**. Chapecó/SC: Argos, 2007.

FREITAS, Jacira de. Trans/Form/Ação, Marília, v. 31, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01011732008000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 08 ago. 2009. doi: 10.1590/S0101-31732008000100003.

IBGE. **Você sabia? Curiosidades**. 09 de setembro de 2005. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/7a12/voce_sabia/curiosidades/curiosidade.php?id_curiosidade=36>. Acesso em: 09 de agosto de 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 117 p. ORTIZ. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SANT’ANNA, Mara Rúbia. **Império – uma civilização nos trópicos**. In: Brasil por suas aparências – volume 2. Florianópolis: UDESC, 2008. [Cd-rom]

_____. **Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo**. Barueri, São Paulo: Estação das Letras, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998. 365 p.