

IS Working Papers

3.ª Série, N.º 18

A importância da música na formação emancipatória dos sujeitos: breve análise histórica a partir da trajetória da música popular no Brasil

Rogério Cunha de Campos
Paulo Mariano Eulálio Campos

Porto, março de 2016

A importância da música na formação emancipatória dos sujeitos: breve análise histórica a partir da trajetória da música popular no Brasil

Rogério Cunha de Campos

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil
E-mail: roge41@uol.com.br

Paulo Mariano Eulálio Campos

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil
E-mail: paulomariano@ufmg.br

Submetido para avaliação: novembro de 2015/Aprovado para publicação: março de 2016

Resumo

Este artigo apresenta discussões sobre o papel da arte na formação humana a partir do estudo do protagonismo dos artistas e suas relações com movimentos sócio-culturais e ações coletivas. São feitas considerações teóricas sobre a educação e a emancipação dos indivíduos, analisando-se concretamente a trajetória das artes no Brasil, em especial, do tropicalismo, movimento musical revolucionário que teve seu ápice em fins dos anos 1960, quando o país vivia o auge de uma forte ditadura militar. Destaca-se, como conclusão, a importância de se considerar a música, e por extensão as artes de maneira geral, como processo social em si mesmas, contextualizando as produções artísticas em seu espaço-tempo de produção.

Palavras-chave: arte, educação, sociologia da música, música e política, movimentos sócio-culturais.

Abstract

This article presents some discussions on the role of arts in the human education and relationship between artists, social-cultural movements and collective actions. Theoretical considerations are made about the education and the emancipation of individuals, analysing concretely the trajectory of popular music in Brazil, in particular the *tropicalism*, artistic and revolutionary movement that peaked in the late 1960's when the country was passing by a strict military dictatorship. On conclusion, we discuss about the importance to consider music, and by extension the arts in general, like social process in themselves, contextualizing the artistic productions and movements in their space-time of production.

Keywords: art, education, sociology of music, music and politics, social and cultural movements.

Introdução

Este artigo investiga as relações entre a arte, a formação humana e o papel dos artistas envolvidos com movimentos sociais e ações coletivas. Baseada em nossa pesquisa anterior¹, fizemos uma revisão mais aprofundada sobre a importância da música na formação dos sujeitos, trazendo discussões e contribuições já mais teóricas e aportes de outros campos que pudessem agregar maior densidade ao debate, como as áreas da sociologia, história, cultura e educação, além do próprio campo artístico e musical. O que apresentaremos a seguir é o resultado de algumas implicações das discussões baseadas nessa investigação teórica sobre o papel formativo e emancipatório da arte baseado no caso concreto da música popular no Brasil.

Arte e emancipação

O diálogo que nasce da relação da música, dos seus modos de fazer e conhecer, com outros campos do conhecimento mostra-se profícuo mas, ao mesmo tempo, sensível. Talvez isso decorra de uma tradição acadêmica excessivamente disciplinar e influenciada pelo positivismo, na qual a arte padece de uma visão utilitarista e reducionista de uma cultura dominante. Autores como Morin (2003) chamam a atenção para o poder da arte na configuração de uma nova educação contemporânea caracterizada pela transdisciplinaridade, ao tratar do que ele denomina *conhecimento pertinente*. Nela, o conhecimento produzido se deslocaria de campos estáticos, fechados e cada vez mais especializados, para uma teoria da complexidade na qual todos os campos de saber se interpenetrariam a favor de um conhecimento mais global e multidimensional do ser humano.

Ao invés de reforçar a fragmentação que prejudica a formação do sentido da experiência, sem contudo deixar de reconhecê-la como parte da experiência real, Morin trabalha com uma visão que inclui a complexidade dos fenômenos. Isto envolve, na música, por exemplo, a concomitância de vários estímulos, e não apenas os estímulos sonoros, convergindo para a formação do sentido. Nesse tipo de abordagem, as formas artísticas de linguagem, expressão e representação do mundo, adquirem uma nova feição, menos ornamental do que costumamos encontrar atribuída às artes.

¹ Nesta pesquisa, disponível online em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS966119/dissertpaulomariano.pdf?sequence=1> focalizamos a análise sobre a trajetória política de Gilberto Gil, até então o primeiro e único artista nomeado Ministro da Cultura no Brasil, que expressava, ao nosso ver, a potência da contribuição do artista-músico para a sociedade, porque trazia consigo um certo “conhecimento de causa”, por assim dizer, sobre cultura, mas também algumas contradições inerentes a suas posições como artista e ser humano, gerando um rico debate propício a uma pesquisa de mestrado. Naquela ocasião (2012), entrevistamos, então, o já ex-ministro Gilberto Gil e o ministro titular da época, Juca Ferreira, para que pudéssemos perceber algumas contribuições dos movimentos sociais e dos artistas na formação e nas diretrizes do Ministério da Cultura. Como resultado, algumas discussões apontaram para a contribuição do tropicalismo e o *do-in* antropológico como alguns dos *modus operandi* típicos desse período da política cultural institucional brasileira.

No entanto, acreditamos que seria preciso não só admitir a complexidade dos fenómenos mas também tratá-los de maneira que eles resultem em novas formas de saber e de agir no mundo, transformando-o. Dentro dessa linha, recorreremos ao que Boaventura Sousa Santos (2007) denomina como uma *nova ecologia dos saberes*. Ao discutir a luta contra o silenciamento das culturas pelo pensamento hegemónico ocidental, diz Boaventura que “o dilema é como fazer o silêncio falar por meio de linguagens, de racionalidades que não são as mesmas que produziram o silêncio no primeiro momento” (Santos, 2007: 55). Em outros momentos, ao combater a monocultura do saber e do rigor, ele cunha a expressão *epistemicídio* para designar a morte de conhecimentos alternativos que não reafirmem o conhecimento hegemónico no qual, aliás, o conhecimento científico se enquadra.

Tomando por base as reflexões de Boaventura, postulamos que a música é uma das linguagens capazes de enfrentar o dito silenciamento cultural em busca de possibilidades emancipatórias e novas formas de relações de poder. Mas não porque trabalha com o silêncio e o não-silêncio; seria simplista pensar assim. A razão pela qual afirmamos tal possibilidade baseia-se no facto de que a música, como forma de experiência estética, está construída sobre um tipo de racionalidade que, muitas vezes, trai o ideal ocidental de ordem e harmonia. Ou, em outras palavras, poderíamos pensá-la como uma das formas alternativas de racionalidade, as quais, para Boaventura, devem ser reforçadas quando pensamos numa emancipação social do homem.

Weber (1995) analisa, num artigo pouco difundido, o papel da música sob a ótica da racionalização do mundo ocidental. Nesse estudo, ele retrata como os instrumentos musicais e os materiais sonoros (escalas, melodias, sistemas harmónicos) se prestam como um bom exemplo da racionalização do trabalho capitalista. Weber aponta, nesse estudo, uma questão importante sobre o papel social da música, como ressalta Rivera (1998), que é fruto da pretensão ocidental sistematizadora aplicada à música: o facto de que a *liberação* da expressão sonora dos processos coletivos, rituais, impacta, diretamente, o fenómeno estético musical, situando-o no âmbito de uma expressão individual, autónoma e subjetiva². Notamos que Rivera se aproxima, por outros caminhos, da mesma ideia contida em Walter Benjamin (1987): a perda da aura da arte advém do facto de o valor de exposição estar sobrepujando o valor de culto³.

Rivera, porém, baseando-se em Weber, vê aí duas consequências negativas: o isolamento e alienação da arte e do artista e a transformação da música numa experiência passiva. Por isso, para a maioria das pessoas, a música é música apenas para ser escutada e não tocada. Já para Benjamin, a politização da arte seria a resposta positiva mais adequada para o problema. Ambos se complementam.

² Conforme Rivera (1998: 54): “El proceso racionalizador (com su secularización 'progresista') 'libera' la expresión sonora del ritual y el mito, facilitando la creatividad individual; fortaleciendo su dimensión autónoma como arte”.

³ Por exemplo, a incorporação da cultura de massas na produção artística de diversos músicos populares brasileiros, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, é frequentemente posta em questão tendo-se como parâmetro duas ideias: a de que suas produções artísticas não representariam a música supostamente autêntica nacional, porque estaria distante dos rituais e de seu valor de culto; ou que estas apenas obedeceriam a critérios mercadológicos, e portanto, estariam sobrevalorizando o valor de exposição.

Com efeito, a música acontece num tempo-espaço de subjetividade, ora ligada ao indivíduo, ora à coletividade. O que Weber destaca é que o processo racionalizador, do qual fazem parte a ciência e a história da música, libera o indivíduo de sua ligação com o fenómeno social, relegando os processos coletivos, como a complexa divisão do trabalho na música, por exemplo, a um segundo plano. É por isso que, segundo essa análise, a música é vista hoje muito mais como a expressão da subjetividade individual passiva do que a expressão de anseios sociais.

Esta visão nos ajuda a entender o fenómeno musical, mas não o esclarece totalmente. Pois, basta uma análise mais aprofundada para constatar que outras dimensões sociais, como o conflito público-privado, aparecem com frequência, por exemplo, no âmbito da música popular. Observamos isso sobretudo nos estudos que analisam o protagonismo social dos compositores brasileiros nos festivais de música da década de 1960 e durante o período da ditadura militar⁴. Entendemos que, embora Weber, em sua época, se referisse a outro contexto, ao da música de concerto do início do século XX e anterior a ele, é necessário que recorramos a outros elementos teóricos que nos possibilitem pensar melhor a dimensão social da música na atualidade e como ela contribui para a formação dos sujeitos. E, para pensar a música atual, é preciso que pensemos a canção, forma privilegiada de interação que o músico tem com seu contexto histórico e social na atualidade.

Para isso, recorremos a Napolitano (2005: 11-22) para quem o que hoje chamamos de música popular, e particularmente o que chamamos de canção é “um produto do século XX”. Para esse autor, o padrão fonográfico da canção está ligado ao mercado urbano e ligado à ideia de excitação corporal (dança) e emocional. Diz Napolitano (2005):

A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (o lied, a chançon, árias de ópera, bel canto, corais, etc.) da música ‘folclórica’ (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais) e do cancionero ‘interessado’ do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). [...] (11-12, grifos do autor).

Desse modo, para Napolitano, a canção é essencialmente a música popular urbana que nasceu do entrecruzamento de elementos da música erudita, da música folclórica ou rural e do que ele chama de *cancioneiro interessado*. Sua gênese, no final do século XIX, está “intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas” (Napolitano, 2005: 12), estando, especialmente, ligada, também, à função social das danças, funcionando como elemento catalisador nas reuniões sociais, e ao nascimento da cultura de massas.

⁴ Vide, por ex., Ridenti, M. (2000). *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record.

Além disso, para a consolidação da canção, dentro do contexto da cultura de massas, foi fundamental também o processo de avanço no registo sonoro que, no decorrer do século XX, se beneficiou sobretudo de três eventos: “a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-33) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933)” (Napolitano, 2005:19).

Napolitano apresenta alguns períodos principais pelos quais passou a música popular urbana no Brasil. O primeiro é o do nascimento da canção brasileira, cujos marcos, embora discutíveis por tratar-se de uma historiografia *cariococêntrica*, eram as reuniões musicais na casa da Tia Ciata no Rio de Janeiro. Surgem, então, os primeiros compositores e intérpretes da canção brasileira, e a própria forma prototípica do samba, que viria a ser reconhecido como símbolo da música nacional a partir do lançamento, em 1917, da primeira canção intitulada como samba, *Pelo Telefone*. O segundo período (anos 1940 e 1950), caracteriza-se pela consolidação dessa fórmula e pela penetração dos géneros estrangeiros como o bolero e o jazz, através do rádio, além da difusão de outros géneros regionais, como o baião.

Assim, a narrativa sociogeográfica apregoa que a música popular urbana brasileira teria origem localizada no tempo e no espaço. Seu nascimento, ou melhor, sua originalidade, teria relações também com o lugar social ocupado pelas classes populares, como, por exemplo, o *morro* ou o *sertão*.

Este traço está na gênese dos movimentos da canção que, na década de 1950 e 1960, pleiteiam uma música autenticamente nacional, capaz de ser o motor para as transformações sociais do País, por representar o que seriam os anseios do próprio povo brasileiro⁵. Portanto, é somente a partir da década de 1950 que a música popular brasileira ganha novo *status* conceitual, no contexto do debate ideológico que se instalava no país. Tal facto se deve à tentativa de excluir, como parte da autêntica música nacional, novidades recém-chegadas, como o *rock*, transformando a música brasileira numa sigla cuja função era de *defesa nacional*:

A concepção de uma 'música-popular-brasileira', marcada ideologicamente e cristalizada na sigla 'MPB', liga-se, a meu ver, a um momento da história da República em que a ideia de 'povo brasileiro' – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores. Pense-se, por exemplo, no CPC da UNE, nos artigos da Revista da Civilização Brasileira e, sobretudo, no show Opinião, em que Nara Leão, Zé Kéti, e João do Vale representavam cênica e musicalmente a aliança estudantil-camponesa-operária. (Sandroni, 2004: 29).

⁵ É, aliás, nesse contexto que ganha força a expressão MPB (Música Popular Brasileira) para designar a canção popular urbana brasileira, embora a própria noção de MPB, hoje, já seja questionada por alguns autores como representação cultural brasileira. Sandroni (2004) diz, por exemplo, que a expressão MPB, até os anos 1940, era usada com sentido similar ao do europeu, cujo significado remetia ao que costumamos chamar de folclore.

A sigla MPB, como sinónimo da canção urbana, marca, assim, um período da música no Brasil (cf. Napolitano, 2005). Desse modo, a partir de fins dos anos 1950, o marco principal ao redor dos quais se devam os embates conceituais foi o surgimento da bossa nova e, já em fins dos anos 1960, o tropicalismo.

Esses dois movimentos surgem em oposição ao que diversos autores (Naves, 2005; Favaretto, 2000; Ridenti, 2000) caracterizam como músicas de protesto. Estas, eram ligadas cultural e ideologicamente ao projeto de arte revolucionária popular de forte tendência nacionalista que se materializou através dos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Em suma, o anteprojeto do CPC, redigido em 1962 (Hollanda, 1992: 121-144), colocava a arte como uma ferramenta para a revolução feita pelo povo e recusava *a arte pela arte*, afirmando que “fora da arte política não há arte popular” (Hollanda, 1992: 131). O CPC recusava também tanto o conformismo quanto a atitude inconformista, postulando em seu lugar a atitude revolucionária consequente expressa na busca pela arte popular revolucionária. Enfim, como veremos mais adiante, a questão da MPB e das discussões em torno das visões sobre arte e cultura no Brasil estarão presentes na formação de diversos artistas referenciais do campo musical que, tanto a partir de suas canções como de suas intervenções político-culturais, circularão na sociedade de maneira poderosa como expressão de coletividade.

Música, formação e movimentos sociais contemporâneos

Pretendemos, nesta secção, explorar as imbricações entre a musicalidade expressa nas canções urbanas brasileiras e os processos sociais de formação humana. Ressaltamos, porém, que um primeiro tema que vem sendo debatido, desde pelo menos o início do século XX, por exemplo, por Walter Benjamin (1987), diz respeito à percepção de que a escuta musical está sendo colocada paulatinamente e cada vez mais, apenas como objeto, coisa ou produto de consumo e entretenimento (Carvalho, 1999: 10-16). De facto, precisamos reconhecer que isso é importante na constituição da experiência musical enquanto experiência formadora, embora não signifique sua totalidade.

Ao buscar entender o que significava a politização da arte, recorreremos a alguns textos que buscavam fazer uma leitura dos entrecruzamentos possíveis da *aesthesis* com o mundo da *polis*, como, por exemplo *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin⁶. Nesse livro, publicado a primeira vez ainda na década de 1930, Benjamin oferece um vigoroso manancial de novos conceitos para a discussão da arte no contexto da incipiente indústria cultural. O nosso interesse é entender qual seria a contribuição desses conceitos para iluminar a coexistência do poético e do político. Nas

⁶ Benjamin, W. *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. (1987). In: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

palavras de Benjamin, seria a de “ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística.” (Benjamin, 1987: 166).

Com efeito, Benjamin parte da definição e discussão em torno do conceito de aura na obra de arte. Para ele, a aura consiste “[...] numa figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja.” (Benjamin, 1987: 170). Em outros termos, a aura diz respeito ao caráter transcendente, único e inesgotável da experiência estética. E para demonstrar a perda da aura no contexto da incipiente indústria cultural, ele reconstrói o percurso da história da arte a partir do confronto entre dois de seus pólos: o valor de exposição e o valor de culto de uma obra. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica é incompatível com a unicidade e com a historicidade requerida por uma obra de arte autêntica que, no contexto moderno, é afetada diretamente pela reprodutibilidade.

Pensando como propõe Benjamin, poderíamos afirmar, então, que critérios usados para a avaliação da arte hoje, no contexto da indústria cultural, segundo seu valor de exposição, terminam por retirar-lhe a aura, já que esta última está relacionada, diretamente, ao seu valor ritual, a seu valor de culto, e não ao seu valor de exposição. Para Benjamin, quanto maior a emancipação de uma obra, maior será o seu valor de exposição e menor o seu valor de culto.

Essa nova função contemporânea da arte é analisada, em pormenores, por Benjamin, especialmente a partir da fotografia e do cinema. Em suas palavras, ele afirma que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.” (Benjamin, 1987: 180). Desse modo, contrariando a crítica sobre o negativismo da Escola de Frankfurt com relação às novas possibilidades tecnológicas, Benjamin transmite uma visão até certo ponto otimista da reprodutibilidade técnica, especialmente quando a analisa no cinema, embora suas questões apliquem-se às artes em geral.

Mas Benjamin conclui o ensaio denunciando o uso que o fascismo faz dos veículos de comunicação para propagação da arte como instrumento político. Ele definirá tal uso como sendo a *estetização da política* porque, em política, a técnica de reprodução, colocada em primeiro plano, permitiria que a massa exprimisse sua natureza, mas não que mudasse as relações de propriedade e produção. O comunismo é assim identificado por ele como a antítese dessa situação, a possibilidade de politização da arte: “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (Benjamin, 1987:196).

Algumas correntes teóricas, como a teoria crítica da Escola de Frankfurt, tentaram abarcar essa dimensão, muitas vezes de forma a valorizar, excessivamente, aspectos relativos ao saber erudito em detrimento do que Adorno (1999: 72), por exemplo, denominaria como “banalidades da música ligeira”, como o jazz e as expressões musicais mais populares. Todavia, a crítica à abordagem de Adorno, e com a qual concordamos, ressalta a fragilidade dessa divisão entre alta e baixa cultura. Afinal, temos que admitir, também, como forma de saber relevante, a produção artístico-cultural de grupos sociais, coletivos ou de comunidades distantes das máquinas de reprodução da cultura

dominante, tais como as produções artísticas dos grupos urbanos iletrados, dos indígenas, dos negros, dos agrupamentos em contextos rurais, entre outros.

Enfim, precisamos reconhecer que esses grupos produzem e transmitem conhecimentos que circulam na sociedade, mesmo não estando inseridos diretamente na dinâmica da indústria cultural. O conhecimento por eles produzido é também uma forma de saber legítima, porém não legitimada, pois grande parte da produção artístico-cultural de grupos marginalizados e das classes populares é excluída da dinâmica socioeconômica hegemônica vigente. Diversos músicos populares brasileiros inseridos no circuito mercadológico, tropicalistas ou não, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Tom Zé, Edu Lobo, Carlos Lyra e tantos outros reconhecem a potencialidade dessas formas de expressão artística não legitimadas, utilizando-as em profusão em suas canções. Aliás, o movimento tropicalista não só reconheceu estas expressões como as incorporava em composições e arranjos resignificando-as e operando uma atualização modernizadora através da transformação estética.

Diríamos, então, que, entender a formação humana através das artes na contemporaneidade e como ela se manifesta passa não apenas por decifrar o modo como se dá a construção da linguagem artística, mas também por entender, mais amplamente, como se dá a manipulação dos signos artísticos no meio social. Aliás, no caso da música, diversos pesquisadores chamam a atenção para a importância e complexidade dessa questão. Blacking (2000), por exemplo, pesquisando o conceito de musicalidade afirma que, em quaisquer grupos sociais, seríamos capazes de reconhecer, na produção artístico-cultural deles, elementos significativos de transmissão cultural, de práticas e saberes. Bons exemplos disso são os incontáveis registros sonoros já feitos no Brasil, por exemplo, de grupos de congado, de moçambique, de cocos e de música indígena.

Blacking (2000: 54-88), ao analisar a música dos Venda, descobre que ela não é apenas um conjunto ordenado de sons, a definição de música mais largamente aceita na época, mas é também um rito repleto de significações culturais. Por isso, para este autor, só é possível entender a música entendendo-se todo o contexto social no qual ela acontece: histórico, econômico, social, político, artístico e religioso.

Também de acordo com Alan Merriam (1964), para entendermos a estrutura da música é fundamental que entendamos o comportamento que a produziu, pois a música é uma ferramenta comunicativa que se presta também à análise da cultura e da sociedade⁷. Em resumo, para Merriam e Blacking, as funções e usos sociais da música são tão importantes como quaisquer outros aspectos da cultura para compreendermos a sociedade.

Dessas ideias apreendemos que a música é uma ferramenta de análise da cultura porque ela está presente na sociedade tanto quanto a sociedade está presente nela. É por isso que, se não devemos confundir formação e escola, tampouco deveríamos nos restringir a

⁷ Ver Merriam, A. (1964). *The Study of Ethnomusicology*. In: Merriam, A. *Anthropology of Music*. Bloomington: Northwestern University Press. (p. 7-13). Afirma Merriam: "music is also symbolic in some ways, and it reflects the organization of society. In this sense, music is a means of understanding peoples and behavior and as such is a valuable tool in the analysis of the culture and society" (Op. cit., p. 13).

abordagem da experiência estética musical somente àquela confinada exclusivamente nos parâmetros da indústria do entretenimento. Se assim agíssemos, estaríamos desconsiderando o potencial e a firme profundidade com que a música participa de outros aspectos da formação do imaginário humano, concebendo valores e ideias, aglutinando grupos e instituições, revolvendo e arando sentimentos internos de inúmeras gerações.

Como exemplo dessas colocações, destacaremos o papel social que a música cumpriu em certo período crucial da história brasileira: a ditadura militar dos anos 1960 e 1970 do século passado. Como mostram vários estudos que tratam, por exemplo, do papel do Centro Popular de Cultura (CPC)⁸, durante esse período, a música tornou-se uma das principais fontes de resistência, formação e expressão política. Os exemplos sonoros e escritos são vastos na literatura histórica e social. Em todos eles, destaca-se o papel da canção na formação de uma nova consciência política, de resistência simbólica, de experimentações e inovações estéticas, enfim, de catarse social⁹. A música, através dos sons, ritmos, gestos e palavras, representou um ideário de compositores que, desde aqueles anos e até os dias atuais, tornaram-se figuras centrais na vida pública brasileira, embora, depois, muitos tenham recusado este destino. Os papéis políticos e formadores de artistas importantes da assim chamada MPB daquele período (Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros) são tão fortes que se sobressaem, ainda hoje, em períodos de divergência de opinião nacional, como nos pleitos eleitorais, por exemplo.

O processo de construção social do saber com e pela música pode ser exemplificado também em outros movimentos culturais complexos e genuinamente contraditórios, como o tropicalismo. Este movimento, para discutir a situação da canção no Brasil com criatividade, recorreu, em primeiro lugar, aos próprios elementos estéticos. Sem negar sua vinculação ao contexto histórico-social conturbado da época, que fazia imperar, no campo cultural, o debate sobre o lugar da arte na sociedade e o que propriamente seria uma arte nacional moderna, o tropicalismo inseriu não só a música, mas também a literatura, o teatro, o cinema e as artes visuais como sua contribuição mais refinada no campo social do debate sobre a cultura e a política no Brasil. E o fez sem precisar recorrer a separações entre formas, estruturas e conteúdos. Nesse movimento, a canção, sem perder o que tem de mais específico, ou seja, a própria musicalidade, adquiriu, em meio ao debate, um caráter não apenas formativo como até revolucionário, termo utilizado por Carlos Calado (1997) para se referir ao movimento tropicalista.

Por outro lado, o papel da música nos movimentos sociais nos mostra que, além de compor importante espaço da memória coletiva e da constituição de histórias e identidades culturais, de estar presente na formação de valores e opiniões, de entreter e

⁸ Destes estudos destacamos o de Campos, A. (1986). *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva. Outro estudo de suma importância é o de: Ridenti, M. (2000). *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record.

⁹ Vide a respeito da noção de catarse em Vigotski e Lukács: Duarte, N. (2008, outubro). Arte e Formação Humana em Lukács e Vigotski. In: *Anais da Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*, 31, p. 1-14, Caxambu: Anped.

até mesmo remeter a experiências transcendentais e místicas¹⁰, enfim, de ajudar a formar a identidade e a subjetividade das pessoas, a música ocorre como experiência coletiva. Este é um fator fundamental e que nos remete novamente às ideias de Walter Benjamim, John Blacking e Alan Merriam para citar autores que se dedicaram, especificamente, ao estudo cultural ou antropológico da música. Esses autores já ressaltavam exatamente que a experiência estético-musical só poderia ser entendida reconhecendo-se que ela ocorra em meio à coletividade¹¹. E não nos parece ser uma tarefa tão trivial decifrar em profundidade o fenômeno coletivo do qual ela toma parte ao mesmo tempo como produto e agente da história, como nas mobilizações políticas e nos festivais da canção da década de 60 no Brasil¹².

Conclusão

Por sua participação fundamental na luta pelos direitos sociais, na crônica da vida cotidiana, nas festas e tradições populares, nos movimentos sociais ou nas manifestações religiosas, a música, como experiência estética em sua dimensão formativa, deveria ser encarada como um processo social. O nosso maior desafio é considerar o processo social sem que percamos de vista a especificidade artística. Ou, em outras palavras, caber-nos-ia indagar: é possível realizar uma análise socioeducacional de uma experiência estética e, ao mesmo tempo, uma análise estética de uma experiência socioeducacional? As evidências nos levam a afirmar que sim, que é possível construir esse caminho se considerarmos tanto processos técnicos, como sociais e individuais na mesma medida de importância, sem hierarquizações.

Em suma, para compreendermos a contribuição da arte musical para uma educação emancipatória devemos considerá-la como um processo social, porque se trata de uma experiência humana dialogal e participativa e, portanto, ela é também uma prática de formação humana. Na experiência fugaz e temporal da música, essa prática formativa é condensada e, como está presente na sociedade, faz circular um poderoso elemento comunicativo. Enfim, como explica Andrade, a experiência estética musical:

[...] revela realidades e transfigura os limites do real, [...] coletivizando subjetividades [...]. A experiência estética abre, assim, outra maneira de se pensar a educação, uma maneira não totalizadora, nem diretiva, mas justamente aberta ao indeterminado, ao possível e ao múltiplo. (Andrade, 2009: 18).

A maneira não totalizadora do conhecer mediante a música também se expressa em ações coletivas de diferentes níveis e instituições sociais, como nos citados exemplos dos movimentos socioculturais e estéticos, como o tropicalismo. Portanto, para vincular a

¹⁰ Cf. Rouget, G. (1985). *Music and Trance*. Chicago: University Press.

¹¹ Blacking, 2000, p. 54-88. Nesta mesma direção, Merriam (1964) também define o campo da etnomusicologia como sendo aquele definido pelo estudo da música na cultura: "the study of music in culture". (p. 6).

¹² Vide Mello, Z. H. (2003). *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: 34.

dimensão formativa da música à sua construção social, é necessário que recorramos, também, a elementos teórico-conceituais que nos dêem possibilidades de pensar a experiência estético-musical em sua complexidade, na atualidade.

Posto isso, parece-nos importante considerar, em igual medida, tanto fatores subjetivos como sociais ou relacionais da experiência formativa da música no tempo-espaço contemporâneo. Portanto, colocamos, lado a lado, fatores histórico-sociais e os processos técnico-artísticos específicos envolvidos na música para entendermos como ela contribui para uma formação humana emancipatória. Pois só assim poderemos criar condições para entender a educação estético-musical de uma forma mais ampla e abrangente. E assim, vislumbrar o que nos disse Deleuze (1995), que é ter a arte como um mapa de um território, não um retrato, no qual poderíamos entrar por qualquer uma das ruas.

Referências

- Adorno, T. (1999) – O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Adorno T. (1999) – *Textos Escolhidos* (pp. 65-108). São Paulo: Nova Cultural.
- Andrade, J. (2009, abril) – Narrativas de nosso tempo: notas sobre a canção popular como experiência de formação. *Educação em Revista*. 25(01),15-36.
- Benjamin, W. (1987) – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, W. (1987) – *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense.
- Blacking, J. (2000) – *How musical is man?* Seattle: University of Washington.
- Calado, C. (1997) – *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Campos, A. (1986) – *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva.
- Carvalho, J.G. (1999) – *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. Brasília: UNB. (Série Antropologia).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1995) – *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34.
- Duarte, N. (2008) – Arte e formação humana em Lukács e Vigotski. In: *Anais da 31ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*. (pp. 1-14). Caxambu: Anped.
- Favaretto, C. (2000) – *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê.
- Hollanda, H. B. (1992) – *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Mello, Z. H. (2003) – *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34.
- Merriam, A. (1964) – The study of ethnomusicology. In: Merriam, A. (1964 – *Antropology of Music* (pp. 7-13). Bloomington: Northwestern University Press.
- Morin, E. (2003) – *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez.
- Napolitano, M. (2005) – *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Naves, S. C. & Coelho F. O. (2005) – Fontes e leituras do tropicalismo. In: Basualdo, C. (Org.) (2005) – *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. (pp. 195-203). São Paulo: CosacNaif.
- Ridenti, M. (2000) – *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*.

São Paulo: Record.

Rivera, A. Q. (1998) – *Salsa, sabor y control: sociología de la música “tropical”*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Rouget, G. (1985) – *Music and trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: Chicago Press.

Sandroni, C. (2004) – Adeus à MPB. In: Cavalcante, B. & Starling, H. & Eisenberg, J. (orgs.) (2004) – *Decantando a república* (pp. 23-35). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Santos, B. S. (2007) – *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo.

Weber, M. (1995) – *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp.

IS Working Papers

3.^a Série/3rd Series

Editora/Editor: Paula Guerra

Comissão Científica/ Scientific Committee: João Queirós, Maria Manuela Mendes, Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do
Instituto de Sociologia da Universidade do Porto
Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the
Institute of Sociology of the University of Porto
R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: http://isociologia.pt/publicacoes_workingpapers.aspx
ISSN: 1647-9424

IS Working Paper N.º 18

Título/Title

“A importância da música na formação emancipatória dos sujeitos: breve análise histórica a partir da trajetória da música popular no Brasil”

Autores/Authors

Rogério Cunha de Campos
Paulo Mariano Eulálio Campos

Os autores, titulares dos direitos desta obra, publicam-a nos termos da licença Creative Commons “Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal (cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).