AS IDENTIDADES “GILBERTO” E A IDENTIDADE NACIONAL

Paulo de Tarso Salles

CMU-ECA/USP

INTRODUÇÃO

A oportuna e casual identidade nominal entre Gilberto Freyre (Recife, PE, 1900-1987), Gilberto Mendes (Santos, SP, 1922), João Gilberto (Juazeiro, BA, 1931) e Gilberto Gil (Salvador, BA, 1942), oferece um excelente meio de articular algumas questões em torno da Música, pensada como referência para a questão da identidade nacional. Não obstante, essa mesma identidade se integra a uma discussão ainda mais ampla, onde os conceitos de Modernismo e Pós-modernismo serão aplicados como construções teóricas que envolvem a produção cultural brasileira. Dentro dessas duas perspectivas será conduzido este ensaio, a partir de aspectos observáveis na produção desses quatro notáveis.

Pode-se começar tentando classificá-los, e há várias formas de fazê-lo: a própria ordem cronológica em que foram apresentados no parágrafo anterior seria talvez o critério mais “natural”; o fato de o primeiro dentre eles se destacar em estudos antropológicos e sociais, enquanto os demais são músicos de renome, seria uma classificação que já apresenta um pouco os fios que teceram a identidade nacional brasileira; um agrupamento geográfico mostra que são três nordestinos contra um paulista, mas seria difícil arrancar daí mais que óbvias e talvez inócuas particularidades regionais; dizer que dois deles atuaram/atuam diretamente na Política pode estabelecer um caminho interessante a ser trilhado; e assim poderíamos prosseguir com inúmeras maneiras de (des)conectar essas trajetórias.

Deixemos que a narrativa se construa em função da Música, não da música obviamente relevante da imensa produção musical dos Gilberto-músicos, mas das *idéias* de Música possíveis quando se relê *Casa Grande e Senzala*, os manifestos modernistas dos anos 1960 ou as críticas e autocríticas da Bossa-Nova e do Tropicalismo, balizas que delimitam o ponto de inflexão que nos será mais conveniente neste momento. Sem dúvida, o formato de texto nos limitará a propor termos para uma discussão a ser desenvolvida com mais propriedade em colóquio.

* * *

RAÇA, CULTURA E MODERNIDADE

Que a Música é uma das formas privilegiadas de discutir a identidade nacional, não só no Brasil, mas em outros sítios, é algo observável pelas escolas nacionais surgidas desde pelo menos o século 16, quando o mapa político do Ocidente iniciou seu contorno “moderno”. Toda essa discussão adquiriu uma tonalidade particular quando transplantada para as Américas e suas rebeliões nacionais revelaram o desejo de independência política, econômica e cultural de seus povos. Ao Brasil coube um despertar algo tardio para a radicalidade de posicionamento frente a essas questões: o Abolicionismo, a República, o Nacionalismo, foram eventos que ocorreram na esteira dos nossos vizinhos da América Latina, inspirados pela pujança e pioneirismo dos Estados Unidos.

Pensado inicialmente como uma colônia de extração de recursos naturais, o Brasil lenta e gradualmente adquiriu contornos de nação e uma das exigências para que esse passo fosse consumado é a definição da sua identidade étnica, no caso fundamentada na miscigenação. Em princípio essa mistura racial foi considerada uma explicação para nosso “atraso” econômico e social, sob uma ótica determinista e eurocêntrica. O Brasil mestiço era sinônimo de um retardamento atávico, segundo uma visão racista.

[...] os republicanos de 1870 e os positivistas estavam “impedidos” de compreender a realidade brasileira; é necessário estender o argumento a autores como Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha. [...] A inferioridade racial explica o porquê do atraso brasileiro, mas a noção de mestiçagem aponta para a formação de uma possível unidade nacional (ORTIZ, 1994, p. 34).

Gilberto Freyre foi o formulador dos aspectos positivos da mistura racial na formação da identidade brasileira (ORTIZ, 1994). Na vida cotidiana esses aspectos eram já celebrados na crescente identificação com o samba, como símbolo da nacionalidade. Essa operação se deu pelo enfoque na *cultura* da miscigenação, estratégia que fez de *Casa-grande & Senzala* (1933) uma espécie de elemento fundador que superou as diferenças raciais e detectou invariâncias que puderam ser consideradas como características de uma nova nação. Pode-se dizer que esse livro reverbera algumas das propostas estéticas do Modernismo brasileiro, que já eram discutidas há cerca de uma década, como a da cultura *Antropofágica*.

Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo - há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil - a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano (FREYRE, 2008, p. 367).

Se o pensamento de Freyre é freqüentemente atacado por sua postura ideológica, ainda dentro da sociedade patriarcal em que se formou, e por certos aspectos de sua metodologia, suas idéias expressaram uma versão incontestável de como se amalgamaram diversos elementos formadores da cultura brasileira. Se tais questões por vezes se contrapõem ao estabelecimento de uma sociedade moderna no Brasil, ao mesmo tempo ajudam a delinear os obstáculos em torno desse projeto.¹

MODERNISMO E BOSSA-NOVA

A música popular brasileira tornou-se um símbolo dessa cultura miscigenada. Essa música, feita nas cidades e divulgada pelo rádio, trouxe um novo problema para os musicólogos, que passaram a classificar a música popular de caráter não comercial como “folclórica”. Surgia assim, no Brasil, o conceito de “autor” associado a uma produção cultural distribuída pelos meios eletrônicos capazes de amplificar sua ressonância entre a população e criar artistas de alcance nacional, não apenas regional. O samba, principal gênero dessa produção musical, parecia expressar de forma inequívoca essa estranha unidade nacional, fruto da fusão mítica de três raças.

Mas a roda do Modernismo já havia girado, a noção de progresso não tardou a chegar também ao território do samba. Os trens, apitos de fábrica, revólveres, cinema falado (em inglês) e outros índices de transformação social já eram presentes nos sambas dos anos 1930. O Estado Novo, com sua missão “progressista”, instaurou uma espécie de censura que privilegiava a divulgação das belezas naturais (o “samba-exaltação”) e a condenação da figura do “malandro”, enquanto se exaltava a força do trabalho. Certas fusões com gêneros musicais de outros países, como o tango, o bolero, a rumba ou o *fox-trot*, evidenciaram a vocação antropofágica dessa cultura miscigenada.

Assim, a bossa-nova, nascida nos anos 1950, pode ser vista como a coroação de uma tendência modernista igualmente protagonizada pelo governo JK. O projeto de

---

¹ No prefácio à 51ª edição de *Casa-grande & senzala*, Cardoso observa que “Gilberto Freyre contrapunha a tradição patriarcal a todos os elementos que pudessem ser constitutivos do capitalismo e da democracia: o puritanismo calvinista, a moral vitoriana, a modernização política do Estado a partir de um projeto liberal e tudo o que fundamentara o estado de direito (o individualismo, o contrato a regra geral), numa palavra, a modernidade” (CARDOSO, 2008, p. 27).

modernização do país, expresso nas artes, na política, no futebol (construção do Maracanã, conquista da Copa do Mundo em 1958), foi vivido, com intensidades diferentes, pelos quatro Gilbertos que nos servem de guia. Dessa vez, no olho do furacão se encontrava João Gilberto, um revolucionário sussurrando suas “palavras de ordem” e descobrindo uma sonoridade “moderna” para o samba “tradicional”. Naturalmente, houve resistência em aceitar esse tipo de releitura, por parte de ouvintes zelosos de um nacionalismo purista.

A canção *Bim-bom* (de João Gilberto), lançada em 1958 em um disco de 78 r.p.m., junto com *Chega de saudade* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), apresenta características de um “manifesto” desse novo samba. Não tem a exuberância melódica e harmônica de *Chega de saudade*, nem recorre a qualquer tipo de imagem rebuscada em seu texto, suscintamente coloquial:

Bim bom bim bom bom bom/ Bim bom bim bom bom bom bom/ Bim
 bom bim bom bom bom/ Bim bom bim bom bom bim bim/ É só isso o
 meu baião/ E não tem mais nada não/ O meu coração pediu assim, só.

Contém, à maneira de Gilberto Freyre, certa dose proposital de “imprecisão”, afinal a melodia, a estrutura rítmica e a harmonia em nada sugerem o “baião” a que a letra se refere. A estrutura onomatopaica da primeira parte letra funde-se com os baixos da harmonia, típicos do acompanhamento de samba. E a segunda parte faz uma auto-referência a essa mesmo propósito, de ater-se à própria matéria da estrutura rítmica.

Fig. 1: melodia e harmonia de *Bim bom*, extraídos do CD João Gilberto, o mito (EMI, 370 793891 2).

Não fosse pela breve introdução e pela coda, algo convencional mesmo para o estilo da época (à maneira da música de certos grupos vocais), tem-se a sensação que

essa canção geraria um ciclo infinito de repetições, sem início ou fim bem-definidos. Tamanhas sutilezas foram suficientes para incomodar os ouvintes mais conservadores.²

Mais ou menos à mesma época, Gilberto Mendes defrontou-se com um problema semelhante, no campo da música erudita. A escola nacionalista, fundamentada na exploração de temas folclóricos, havia se tornado hegemônica. Data de 1950 a famosa *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, onde Camargo Guarnieri condena a aplicação do dodecafonismo pelos jovens compositores brasileiros. Koellreutter, que desde 1940 se aplicara à difusão de novas técnicas e possibilidades estéticas, viu-se constringido no prosseguimento dessa tarefa (KATER, 2001, pp. 119-124). Extinto o movimento *Música Viva* de Koellreuter, ocorreu um considerável fortalecimento da música nacionalista. Até mesmo os aspectos mais progressistas da música de Villa-Lobos, desenvolvidos durante os anos 1920-30, foram reduzidos aos elementos considerados nacionais (SALLES, 2005b, pp. 12-19).

Contemporâneo dos bossa-novistas, Gilberto Mendes descreveu aspectos de sua formação musical a partir da “comunicação persuasiva” percebida na música popular e no cinema hollywoodiano dos anos 1940-50:

Eu fui me formando pela observação dessa música popular, construindo um gosto e inconscientemente uma linguagem musical, para o futuro, por meio dessa observação, sem me dar conta de que procurava nesse popular, para meu deleite, na orquestra de um Ray Noble, de um Johnny Green, de um Lou Bring, a complexidade da trama requintada, a surpresa, o signo desconhecido, elementos esses característicos da música erudita. Sempre fez parte de minha natureza esse impulso em busca do novo (MENDES, 1994, p. 21).

A convivência cotidiana, nas grandes cidades brasileiras, com o dinamismo da cultura norte-americana e europeia do pós-guerra, afastou boa parcela das novas gerações de músicos do conservadorismo e preservacionismo nacionalista. Um jovem músico nascido em São Paulo ou no Rio de Janeiro estaria naturalmente mais exposto à influência do *jazz* que do maracatu. O impulso modernista praticamente os forçava a ir além da já conquistada identidade nacional, atualizando-a.

A lição de vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes de um Novo Mundo. Mais do que os europeus, tínhamos o dever de ser

---

² Segundo o relato de CASTRO (1993, p. 185) um diretor de vendas da gravadora Odeon, em São Paulo, teria se irritado ao ouvir pela primeira vez essa gravação, “quebrando o disco na frente de seus vendedores, dizendo: - Esta é a merda que o Rio nos manda!”.

“inventores”, segundo a definição de Ezra Pound, descobrir um novo processo ou criar obras que dessem o primeiro exemplo conhecido de um processo. Criar signos novos. (MENDES, 1994, p. 70).

Uma criação que envolve os aspectos de integração da cultura brasileira aos novos signos da *neue musik* foi *Santos Football Music* (1965), onde Gilberto Mendes aproveita a musicalidade do jogo de futebol (cantos da torcida, narração do locutor esportivo, apito do juiz, etc.) para fundir com vários elementos da música então considerada “de vanguarda”:

[...] o som concreto (em fitas magnetofônicas, as tres locuções esportivas), o som orquestral atonal [...] a participação do público na execução da obra [...], o teatro musical (os músicos, no final, fazem um simulacro de um jogo de futebol) e um novo grafismo para a notação de toda essa trama contrapontual; à qual ainda se agrega uma charanga no meio do público, que toca ritmos de escola de samba, à maneira do que se ouve num estádio (MENDES, 1994, p. 126).

Até mesmo a primeira parte da obra, que consiste no ensaio da platéia, que atua no papel de “torcida” (guiada por cartazes que são apresentados por um segundo regente), subverte o jogo passivo da público na sala de concertos tradicional. O próprio Mendes comenta as críticas positivas e negativas endereçadas a *Santos Football Music*, encetando um debate velado em torno dos limites da música e da validade dos meios de expressão contemporâneos aliados à música brasileira.

Fig. 2: fragmento de Santos Football Music, de Gilberto Mendes (1965).

Assim, a tensão entre um Nacionalismo conservador e um Modernismo transformador contaminou toda a discussão sobre a produção musical brasileira ao longo do século vinte. Na década que antecedeu o lançamento de *Casa-grande & senzala*, a postura nacionalista era renovadora, visando substituir o cânone ditado por uma academia que seguia a matriz europeia. Nos anos 1930-40 houve a assimilação desse nacionalismo que tornou-se em seguida ele próprio “acadêmico” no mal sentido, ou seja, expurgando qualquer tipo de influência considerada não-autóctone.

A bossa-nova empreendeu parte da retomada modernista prefigurada nos anos 1920, adotando elementos da cultura popular internacional em voga no pós-guerra: comportamentos, penteados, atitudes, dicção, tecnologia, etc. O mesmo projeto se configurou, com outro viés, nas propostas de Gilberto Mendes e dos demais integrantes do movimento *Música Nova*, onde a novidade se condensou na renovação do signo musical.

DESDOBRAMENTOS IDEOLÓGICOS DA POLARIZAÇÃO ENTRE O “NACIONAL” E O “MODERNO”

A polarização crescente em torno das correntes políticas de “direita” e “esquerda” despertadas pela Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética provocou interpretações conflitantes da aplicação estética dessas ideologias. O pensamento “progressista” ou “de esquerda” poderia assumir o compromisso moderno de superação humana, levado às massas como cumprimento da promessa iluminista; ou poderia ser interpretado como o abandono da complexidade “burguesa”, favorecendo outrossim a pureza da manifestação popular, de acesso fácil. Por outro lado, o pensamento “conservador” ou “de direita”, tanto pode ser associado à conservação da pureza nacionalista e popular, quanto da necessidade de preservar a marcha das grandes realizações, rumo à modernidade.

No Brasil essa situação tornou-se progressivamente mais complexa e sufocante a partir de 1964, com a tomada do poder pelos militares. Isto se observa nas confusas mudanças de alinhamento estético feitas pelos compositores Cláudio Santoro e Camargo Guarnieri em função das pressões políticas da época. O realismo socialista havia adotado uma postura populista com o relatório Jdanov (1948), uma espécie de cartilha que norteou a proposta estética da ideologia socialista desde então. A proximidade com o Socialismo fez com que Guarnieri, por volta de 1968, abandonasse o discurso nacionalista e se voltasse para a composição dodecafônica, enquanto Santoro, membro do Partido Comunista e ex-integrante do *Música Viva*, assumiu uma linguagem nacionalista (SALLES, 2005a, pp. 166-182).

A música popular também reverberou essas tensões, amplificou-as até. Os festivais veiculados na televisão tornaram-se uma válvula de escape para a repressão oficializada nos meios mais tradicionais e, enquanto a ditadura não “corrigiu” essa brecha com o AI-5 (1968), a canção popular tornou-se a própria expressão do conflito entre o antigo e o novo, entre o nacional e o internacional (SALLES, 2005a, pp. 153-154).

Nesse contexto extremamente polarizado, as inovações estéticas da bossa-nova passaram a ser vistas como expressão de uma classe média “alienada”, que já havia se indisposto com a tradicional expressão popular, posto que o rótulo bossa “nova” propõe a classificação do estilo anterior como “velho”. Coube ao movimento Tropicalista rediscutir essa polarização e empreender uma síntese entre essas correntes

incompatíveis a princípio. A música de Gilberto Gil e Caetano Veloso por diversas vezes dialogou com as propostas do Música Nova, tendo como eixo os poetas Augusto e Haroldo de Campos além de Décio Pignatari. Uma canção como *Batmakumba* (1968), apresenta elementos importantes dessa tendência:

B A T M A K U M B A

Gilberto Gil e Caetano Veloso
1968

Batmakumbayêyê batmakumbaoba
Batmakumbayêyê batmakumbao
Batmakumbayêyê batmakumba
Batmakumbayêyê batmakum
Batmakumbayêyê batman
Batmakumbayêyê bat
Batmakumbayêyê ba
Batmakumbayêyê
Batmakumbayê
Batmakumba
Batmakum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Batmakum
Batmakumba
Batmakumbayê
Batmakumbayêyê
Batmakumbayêyê ba
Batmakumbayêyê bat
Batmakumbayêyê batman
Batmakumbayêyê batmakum
Batmakumbayêyê batmakumbao
Batmakumbayêyê batmakumbaoba

Fig. 3: texto da canção *Batmakumba* (RENNÓ, 1996, p. 98).

O próprio Gil oferece os elementos em torno da criação dessa canção,

[...] despida de ornamentos e possível de ser cantada por um bando não musical, algo tribal, e que, por isso mesmo, estivesse ligada a um signo da nossa cultura popular como a macumba, essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, não cristãs, e que é um termo que Oswald de Andrade usou (Gil, in: RENNO, 1996, p. 98).

A letra “k” empregada na microestrutura reflete a macroestrutura, a forma do poema gráfico, passando “a idéia de consumo, de coisa moderna, internacional, pop” (idem, ibidem), assim como a referência ao Batman e o “yêyê” causam o mesmo tipo de estranhamento. Criada intuitivamente (segundo depoimento do autor, no mesmo texto citado), *Batmakumba* apresenta uma interessante idéia de integração entre forma e conteúdo, presentes por exemplo na música minimalista, onde a forma muitas vezes se torna perceptível na própria superfície da obra. Ao mesmo tempo que oferece uma proposta formal nova para a canção popular, promove uma releitura de aspectos cruciais das identidades nacional e internacional do Brasil.

Essa fusão de elementos quase incompatíveis revela uma espécie de vontade de superação das oposições binárias, de exclusões puristas, em prol da reunião do potencial expressivo dos signos das mais diversas origens. Um contraponto de referências culturais.

A SUPERAÇÃO DOS PÓLOS IDEOLÓGICOS, POR UMA PERSPECTIVA “PÓS-MODERNA”

Podemos dizer que a associação entre ideologia política e estética produziu resultados canhestros, incongruentes, que levaram a uma espécie de impasse. A superação desses impasses se deu ao longo da própria construção do problema, durante a consecução do Modernismo durante o século 20. Os limites do individualismo, a sociedade de massas, a indústria cultural, o sistema educacional, a guerra fria, a hegemonia norte-americana, enfim, as questões levantadas durante o século passado apontaram para o fim das certezas estéticas em torno de um gosto regido por leis unificadas, por “necessidades” artísticas dirigidas para o “progresso” das artes.

A ditadura militar marcou um dos extremos dessa polarização no Brasil. Levar isso adiante implicaria num processo interminável de “caça às bruxas”, de delações, de investigações. Embora certos percalços tenham sido inevitáveis, a sociedade brasileira logrou avanços inegáveis em relação a algumas prerrogativas civis. A música popular, sobretudo, vivenciou essa problemática por um convívio mais próximo com a censura, ao passo que a música erudita pode interpretar esses fatos com menor interferência direta.³ De certa forma, o Tropicalismo celebrou uma convivência democrática entre manifestações musicais do passado e do presente, da cultura popular e da erudita, do

---

³ Em decorrência disso, certos setores da crítica musical brasileira pretendem estabelecer a produção musical erudita no Brasil como algo “ilegítimo”, como se o país não precisasse dedicar recursos a esse tipo de cultura (SALLES, 2000).

nacional e do estrangeiro. O envolvimento direto de Gilberto Gil com a política, no governo baiano e no Ministério da Cultura, celebrou essa superação dos entraves que embalavam a identidade nacional, apesar das controvérsias relativas a essa gestão.

A superação entre antagonismos do presente e do passado é uma das condições para a supressão do ciclo modernista, iniciado desde o Renascimento. A possibilidade de reler o passado, reaproveitá-lo sem obrigatoriedade de renovação constante, é uma característica do Pós-modernismo. No entanto, é importante estabelecer que o conceito de Pós-modernismo só adquire pleno sentido se visto como uma questão de mudança de paradigmas pertinentes a toda uma era, não apenas uma escolha de estilo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDOSO, F. H. Um livro perene. In: FREYRE, G. *Casa-grande & senzala, formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (prefácio). 51ª ed. São Paulo: Global, pp. 19-29, 2008.

CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala, formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2008.

KATER, C. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

MENDES, G. *Uma odisséia musical, dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: EDUSP, 1994.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RENNÓ, C. (org.) *Gilberto Gil, todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SALLES, P. T. Ethos real e virtual: um impasse na música brasileira. In: *Revista Unicsul*, São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, nº 7, pp. 148-153, 2000.

_____. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora da Unesp, 2005a.

_____. *Processos composicionais de Villa-Lobos: um guia teórico*. Campinas: Tese de Doutorado, IA/UNICAMP, 2005b.