

## MÚSICA, LINGUAGEM E CULTURA

*Fernando José Silveira (UNIRIO)*<sup>[1]</sup>

[fernandounirio@hotmail.com](mailto:fernandounirio@hotmail.com)

RESUMO: O presente artigo procura articular o trinômio “música – linguagem – cultura”, enfatizando os mecanismos de sua apreensão pela sociedade através das particularidades da música como pilar cultural da sociedade brasileira. Enfatiza o *status* de linguagem da música, assim como as qualidades que, para a disseminação da cultura brasileira, a tornam tão importante.

PALAVRAS-CHAVE: Música, arte, cultura musical.

ABSTRACT: This article aims to deal “music, language and culture”, emphasizing the learning process of the culture through the musical characteristics of the Brazilian society. Speak, too, about the language *status* of the music, and the qualities that makes the Brazilian music so important to the dissemination of our culture.

KEYWORDS: Music, art, musical culture.

Cultura é definida como “[...] o complexo de padrões de comportamento, das crenças, das instituições e doutros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade [...]” (Holanda, 1993, p. 508). Tem-se, ainda, a cultura como “tudo aquilo que no ser humano não é exclusivamente produto do instinto biológico. [Portanto, cultura é o] conjunto das manifestações humanas de caráter intelectual [...]” (Bizzocchi, 2003, p. 13).

O valor cultural de que se está tratando no presente estudo é a arte musical, que, sem dúvida, traduz vários dos aspectos inerentes à sociedade que representa. A transmissão dos aspectos culturais, característicos de uma sociedade e também das artes podem ser manifestados de duas formas distintas e abrangentes: oral e escrita (Williams, 1992).

Trata-se também dos mecanismos e processos de preservação ou conservação do conhecimento acumulado e que deve ser transmitido, minimamente por via genética, mas sobretudo através da educação (Veiga, 1991, p. 73).

Especificamente na música e nos tempos modernos literalmente todos sofrem a influência, mesmo sem querer, através dos meios de comunicação. No carro, a caminho do trabalho, nas reuniões sociais, nas festividades, elevadores, salas de espera (Fuks, 1995, p. 21) entre outras, acontece a transmissão de música de variados gêneros - nem sempre da melhor qualidade. Todas estas informações são processadas pela mente humana por meios racionais e não-rationais. Independentemente da forma como tais informações são colhidas, elas servem para manter o ser humano em contato com sua sociedade (Bizzocchi, 2003). Portanto, há de se ressaltar que o homem, de qualquer sociedade, tem necessidades psicológicas que só são satisfeitas através da apreensão de sua própria cultura - que se torna única referência, apesar de ser composta por contribuições individuais (Veiga, 1991, p. 76). Deve-se lembrar que, nos centros urbanos, há uma imposição maior dos valores culturais (ou das inovações) do que em regiões rurais, e que isso deverá ser tratado como um diferencial do homem da atualidade, já que há um estreito relacionamento entre a cultura popular e a indústria cultural (Lühning, 1995, p. 104).

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade (Laraia, 2004, p. 45).

Na arte musical, qualidade e saber são bastante perseguidos pelos músicos em geral que, em complementação à leitura de livros e estudos individuais, procuram apreender a diversidade cultural disponível em sua sociedade, pois dela, necessariamente, participam (Williams, 1992, p. 15). O Brasil é *sui generis* nesse aspecto, dado que, por suas dimensões continentais, possui imensa riqueza cultural, dividida por suas diversas regiões. Tal diversidade acontece, em alguns casos, por influência da colonização regional, distinta em cada parte do país e que traz,

sem dúvida, a fácil distinção de seus membros, inclusive, pelos aspectos característicos da língua falada de cada região.

Não se pode esquecer que a música, assim como outras manifestações culturais, se utiliza de simbologia própria, adquirindo, portanto, *status* de linguagem. Se tais manifestações culturais são formas de linguagem, estudar e entender a cultura nacional nada mais é que estudar e compreender a própria linguagem. Através dela, a cultura é disseminada e, aparentemente, limitada (Veiga, 1991, p. 74). O estudo da cultura contempla, ainda, análises históricas das sociedades através da sua ideologia, espelhada, sempre, nas diversas manifestações semióticas – dentre elas a música (Bizzocchi, 2003).

Com o advento das diversas formas de reprodução da cultura musical no século XX, tais como o LP (CD), o rádio e a televisão (reprodução áudio-visual de forma geral), as regionalidades foram, cada vez mais, sendo conhecidas, apreciadas e integradas às práticas das outras regiões, acontecendo, então, uma mesclagem e, em certos casos, uma fusão das práticas musicais/culturais no país (Sodré, 1996, p. 101).

Com a consolidação dos meios de comunicação de massa, as tradições musicais orais e comunitárias, onde produtor e consumidor se confundem passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a distinguir as práticas musicais veiculadas pela mídia, produtor e consumidor distanciados (Ulhôa, 1997, p. 80).

A música, como uma ramificação das artes, manifesta-se culturalmente indicando, entre outras, a estética em voga, contribuindo de forma plural na tradução das manifestações sociais de seu tempo (Bizzocchi, 2003). Há de se lembrar os movimentos culturais de ruptura que aconteceram no século XX, dentre eles a Semana de Arte Moderna de 1922, como uma clara indicação da inconformidade de alguns com as estéticas do passado. Tais manifestações influenciaram toda uma geração de artistas.

Neste final de século [XX], as decodificações das mensagens sonoras de obras dos compositores do *passado* ou da *contemporaneidade* incidem numa reinvenção constante dos seus significados, consoante *escutas* de *públicos* inseridos em formações socioculturais específicas (Contier, 1999, p. 268).

A música brasileira popular<sup>[1]</sup>, sem distinção de gênero, influencia sobremaneira a música chamada erudita. Muitos dos grandes valores brasileiros, no passado, enveredaram por esse

campo. Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri, Guerra-Peixe e tantos outros a estudaram a fundo, com o objetivo de compreendê-la e usá-la como matéria-prima de suas obras musicais ditas eruditas. Nos dias atuais, isso também ocorre. Compositores como Ernani Aguiar, Ernst Mahle e Villani-Côrtes, entre outros, continuam a se beneficiar da arte musical popular e folclórica.

Hoje em dia, tal é a facilidade de informação oferecida pelos meios de difusão e informação cultural que o brasileiro, músico ou não, tem capacidade de identificar a diversidade rítmica e de gênero da música brasileira facilmente. Com o tempo, tais diversidades culturais apreendidas passam a ser tratadas como algo rotineiro. Assim como o sotaque oral inerente às diversas regiões do país, sua música e seus ritmos passaram a ser facilmente identificados. Portanto, os músicos, assim como acontece em outros segmentos da sociedade, categorizaram a música, através de princípios de raciocínio e juízo presentes na linguagem musical. Esses princípios nem sempre estão explícitos, mas encontram-se, ainda que através de hábitos inconscientes, nos indivíduos (Laraia, 2004, p. 93). “A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (Andrade, 1962, p. 24). Exageros a parte, não se pode deixar de dar o exato valor da música brasileira.

A riqueza da música brasileira, como uma das manifestações culturais mais importantes do Brasil, remonta aos primórdios do seu nascimento. Bruno Kiefer, em suas obras “Música e dança popular” e “A modinha e o lundu” (1986; 1990), aponta os caminhos e indica a influência sofrida pelos compositores brasileiros, do início do século XIX. Diz ele que o “choro carioca vincula-se diretamente a polka” (Kiefer, 1986, p. 22), mas que sofre influências do ritmo “sincopado que vem do velho lundu” (Kiefer, *Ibid*, p. 24-25). Esse ritmo “sincopado” [\[iii\]](#) substituiu as freqüentes tercinas da habanera, tornando-se, talvez, uma corruptela brasileira (Kiefer, *Ibid*, p. 36). Aponta tais “síncopas” como algo sensivelmente modificado e não presente às outras formas musicais da época e que pode ser uma das primeiras características da música brasileira.

Tal como é empregada na música popular não podemos discutir o valor da síncopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que *tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico (Andrade, 1962, p. 37).

Kiefer aponta, ainda, o maxixe como a dança urbana que antecedeu o samba e como a “primeira dança puramente brasileira” (Kiefer, 1986, p. 48-53). Em sua obra de 1990, Kiefer disserta aprofundadamente sobre o lundu que, segundo ele, seria uma das origens da música brasileira. Kiefer diz que “o lundu descende diretamente do *batuque* dos negros [...], ritmos produzidos à base de percussão” (p. 31) e que pode ser caracterizado como uma dança

originalmente brasileira “vinculada ao mundo dos negros escravos brasileiros” (p. 38). Pode-se ver que no lundu, não somente no acompanhamento mas também na linha melódica, há a ocorrência abundante de síncopas que, apesar de não sistemática, se impõe como importante característica. “O Lundu foi a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e por ele o negro deu à nossa música algumas características importantes, como a sistematização da síncope [...]” (Alvarenga, 1960, p. 150 *apud* Kiefer, 1986, p. 41). “Todos estes gêneros [da música brasileira popular], de uma forma ou de outra têm origem nas matrizes rústicas da música brasileira que são a modinha [...] e o lundu [...]” (Ulhôa, 1997, p. 81), já que “certas formas e constâncias brasileiras principiam se tradicionalizando na comunidade, como o lundu, a modinha, a sincopação.” (Andrade, 1991, p. 24).

Pode-se encontrar, nas palavras de Darius Milhaud, um importante depoimento sobre a sincopação brasileira e sua interpretação diferenciada:

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncope, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada, que me era muito difícil captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e de tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas, que passavam de mão para outra. Meus esforços foram recompensados, e pude, enfim, exprimir e analisar esse pequeno nada, tão tipicamente brasileiro [...] (*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica, 1998, p. 516*).

Tanto os compositores quanto os intérpretes absorvem e constroem a cultura da sua sociedade através dos modelos rítmicos a ela inerentes. Não se pode deixar de afirmar que a “síncope” se constitui, portanto, como um modelo rítmico importante da música brasileira, empregada nos mais diversos gêneros desde sua origem até os dias de hoje. Tais modelos rítmicos podem ser explorados pelo compositor e pelo intérprete, pois é passível de uma interpretação diferenciada (Cançado, 2000), como tentou descrever Darius Milhaud na citação acima. A cultura musical expressa, simbolicamente, a organização da sociedade através de cada indivíduo – toda sociedade possui seus próprios ritmos (Byron, 1995, p. 32-34). “Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo” (Andrade, 1962, p. 21).

Não há como negar que tais características da música brasileira representam o que há de mais íntimo, de mais profundo na sociedade brasileira. Por isso a música brasileira é tão difundida. Não somente no Brasil, mas, ultrapassando fronteiras, ela é uma das mais apreciadas no mundo, sendo hoje, talvez, a maior responsável pela disseminação da cultura brasileira: ainda que se possa admitir que nem toda música brasileira que é apresentada fora do Brasil possua as qualidades necessárias para representar a sociedade brasileira.

## LISTA DE REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1960.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Villa-Rica, 1991.

APPEL, Willi. *Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University, 1972, p.827-28.

BIZZOCCHI, Aldo. *Anatomia da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2003.

BORBA, Tomás; Graça, Fernando Lopes. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1965.

BYRON, Reginald (org.) *Music, culture and experience*. Chicago: University of Chicago, 1995.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. "O 'fator atrasado' na música brasileira: evolução, características e interpretação" in *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Vol. 02. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 5-14.

CONTIER, Arnaldo D. "Chico Bororó Mignone" in *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p. 267 – 289.

*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* - 2ª ed. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.

FUKS, Rosa. "Professor ou artista? Leigo ou letrado?" in *Art 023 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Salvador: UFBA, 1995, p. 21-25.

HOLANDA, A. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Globo, 1993.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

\_\_\_\_\_. *Música e dança popular - sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LÜHNING, Angela. "Novas pesquisas: rumo à etnomusicologia brasileira" in *ART 022 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*. Salvador: UFBA, 1995, p. 103-11.

SODRE, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. "Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular" in *Debates: cadernos do programa de pós-graduação em música*. n.º. 1. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997, p. 80-99.

VEIGA, Manuel. "Transmissão e geração (do conhecimento musical)" in *Art 018 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Salvador: UFBA, 1991, p. 73-82.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

---

[1] Professor adjunto do Departamento de Canto e Instrumento de Sopro

Instituto Villa-Lobos

Doutor em música pela UFBA

---

[ii] Usar-se-á o termo “música brasileira popular” e não “música popular brasileira” por comungar-se dos pensamentos da pesquisadora Martha Tupinambá de Ulhôa (1997, p. 81) quando sugere “que na presente delimitação [música brasileira popular] inclui músicas populares mediadas pela indústria cultural, produzidas e consumidas por brasileiros.”

[iii] Kiefer, infelizmente, não conceitua a palavra “síncopa” nesse trabalho (1986). Para uma melhor compreensão dela, recorreu-se ao *Harvard Dictionary of Music* que caracteriza a síncopa como um distúrbio deliberado do pulso normal da métrica, acento e ritmo. “Normalmente, sincopação é apenas parcial, i.e., ocorre em somente uma parte (melodia ou baixo), enquanto a outra mantém e enfatiza o pulso métrico normal (Appel, 1972, p.827-28). No *Dicionário de música* (Borba e Graça, 1965, p. 555), encontra-se a seguinte definição: “Fenômeno rítmico que se produz quando qualquer figura de valor exerce a sua acção a começar de um tempo fraco ou parte fraca de um tempo, prolongando-se para tempo ou parte de tempo mais forte.”

Filename: Document2  
Directory:  
Template: C:\Documents and Settings\Renata\Dados de aplicativos\Microsoft\Templates\Normal.dotm  
Title:  
Subject:  
Author: Renata  
Keywords:  
Comments:  
Creation Date: 27/1/2008 21:55:00  
Change Number: 1  
Last Saved On:  
Last Saved By:  
Total Editing Time: 15 Minutes  
Last Printed On: 27/1/2008 22:11:00  
As of Last Complete Printing  
Number of Pages: 8  
Number of Words: 2.628 (approx.)  
Number of Characters: 14.197 (approx.)