

RELAÇÕES ENTRE MÚSICA POPULAR URBANA, HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA

Hermano Carvalho Medeiros
Mestrando em História do Brasil – UFPI
hermanomedeiros@gmail.com

Resumo

O presente artigo reflete as relações entre música popular urbana, historiografia e história do Brasil, procurando discutir, entre outros aspectos, a pouca frequência dada a esse território de abordagem na oficina da história e as múltiplas possibilidades de pesquisa que a música popular oferece ao profissional da história. Discute também alguns aspectos teóricos - metodológicos que permeiam os debates em torno do tema. Num segundo momento do texto é discutido a música popular urbana brasileira e suas relações com a historiografia, tendo como principais autores José Geraldo Vinci de Moraes e Marcos Napolitano, dois historiadores da música popular urbana brasileira do século XX que possuem vários trabalhos que analisam as imbricações entre História e música popular.

Palavras – chave: Música popular urbana, História, Historiografia

Abstract

This article reflects the relationship between urban popular music, historiography and history of Brazil, seeking to discuss, among other things, given the infrequency of that territory to address the workshop's history and rich range of research possibilities that music offers the popular professional history. It also discusses some theoretical aspects - that pervade the methodological debates on the subject. In a second stage of the text is discussed Brazilian urban popular music and its relationship to the historiography, the main author José Geraldo Vinci de Moraes and Mark Napolitano, two historians of Brazilian urban popular music of the twentieth century that have multiple studies that analyze the intricacies between history and popular music

Key – Words: Urban popular music, History, Historiography

1. Introdução

Estudar a historiografia é praticar a metalinguagem da história, ou seja, a história estudando a si mesma – sua escrita, temas, debates, territórios e campos de abordagem – buscando através da dialética atualizar posições quase sempre dissonantes. No caso do estudo da historiografia brasileira, discuti-la sem passar por autores, hoje considerados clássicos, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Jr., só para nomear os mais conhecidos, seria negligenciar alguns dos principais intelectuais que pensaram o Brasil e sua história de uma forma mais crítica e densa. Tentar entender um país tão cheio de contradições e esquecer esses autores seria, no mínimo, uma heresia historiográfica. Entretanto, as várias revisões que a escrita da História Ocidental passou durante o século XX no mundo descortinaram “novas artes, novo engenho”¹ para os cientistas sociais que estudam as relações dos homens e seus lugares no transcórrer do tempo. Essa maior amplitude da visão do historiador permite que ele possa transitar em outros lugares, diferentes daqueles aos quais estava acostumado. Não estou, com isso, dizendo que é preciso abandonar os temas já consagrados, mas o trânsito em outras freguesias só ajuda a enriquecer a disciplina e ampliar as possibilidades de investigação no seio da historiografia.

Digo isto por que um dos temas que a historiografia brasileira pouco tem se debruçado são as imbricações entre história e música popular no Brasil. Longe de afirmar que não existam trabalhos relevantes entre essas relações, contudo, causa estranheza que a fertilidade do tema tenha tocado poucos historiadores a se enveredar sobre ele. A música contém riquezas de informações úteis ao historiador seja ela cantada ou instrumental. Ela não é uma entidade natural, que existe independente do homem. É uma criação cultural que depende de suas predisposições históricas. Ajuda a clarear o contexto e as condições de sua produção, difusão e consumo. No final do século XIX, após as inovações tecnológicas iniciadas a partir do fonógrafo inventado por Thomas Edison, é que a música vai ganhar um maior poder de significação e ressignificação dentro da sociedade. Ressignificação por que até então a música só poderia ser experimentada através de sua execução “ao vivo”, como é o caso das peças orquestradas, dos trovadores populares ou em recitais particulares organizados em festas até a primeira metade do século XIX.

Muito significativamente[...] ia ser no campo da música popular que as gravações em cilindros e discos estavam destinadas a provocar a maior revolução. Na Europa, por aquele fim do século, morriam os últimos sons do

¹ Trecho do poema “Busque amor, novas artes” do poeta português Luiz Vaz de Camões

gênero de dança vindo dos antigos salões aristocráticos[...] ou surgidos contemporaneamente ao advento da moderna burguesia[...] Pois ia caber exatamente aos fonógrafos não apenas guardar a memória daqueles gêneros em extinção, mas documentar o surgimento dessa música de uma nova era. (TINHORÃO, 1981: 14).

Assim como a história, a música é múltipla possuindo gêneros, temas variados e possibilidades de consumo. Música para dançar e esquecer a morte. Música para pensar a vida. Música para rir, se engajar, incitar o ódio e amar. Ela é uma experiência individual submersa no coletivo. A música se relaciona intimamente com a nossa memória ao proporcionar durante sua fruição pontos de reflexão presente através do passado. O sociólogo francês Maurice Halbwachs em texto intitulado *a memória coletiva entre os músicos*, presente no seu célebre livro *a memória coletiva*, nos fala que a música, – apesar das perspectivas de suas análises se concentrarem na música erudita e nos músicos que dominam sua linguagem escrita, que não será aqui o tema deste artigo – assim como todas as artes, está sempre imersa dentro do contexto de uma coletividade historicamente constituída. Portanto a música, sonoridade física e material produzida e significada pelos homens através da cultura, carrega em si potencialidades que estão à disposição do historiador. Entretanto, os espaços ocupados pela música popular brasileira pouco tem sido utilizados pelos historiadores e é sobre tal tema que discutiremos a seguir.

2. Música popular urbana e História

Música popular urbana é uma dimensão humana que oferece um diversificado apanhado de fontes para se entender uma realidade cultural mais ampla, pois ela se manifesta no seio das camadas mais populares a partir de uma produção mais intuitiva do que técnica. Não que esta esteja ausente em suas manifestações, pois grandes são os exemplos de artistas populares autodidatas que dominam técnicas instrumentais sem sequer terem passado por uma instrução musical considerada formal. Artistas como o maranhense mestre rabequeiro Pedro da rabeça, pequeno agricultor da região rural da cidade de Timon no Maranhão, semi-analfabeto que aprendeu a tocar seu instrumento sozinho por influência do pai, executa de “ouvido”² melodias que vão desde os grandes clássicos da música européia ocidental aos populares baiões de Luiz Gonzaga. A significância desta manifestação cultural através da música popular que Pedro da rabeça e tanto outros artistas oferecem ao historiador possibilita também uma via de interpretação de realidades sociais. Entretanto, este gênero musical é visto

²Expressão comum entre músicos que significa a capacidade de execução de músicas apenas através de sua audição, sem a necessidade do recurso da partitura musical.

com certa relutância pela academia, pois quando esta aborda o tema, na maioria das vezes o vincula aos estudos da música folclórica. Já a historiografia da música tradicional erudita e hegemônica geralmente é canalizada através de três tipos de abordagens mais comuns: a que beneficia o grande artista, numa análise biográfica; a que beneficia a obra e sua suposta universalidade e a que beneficia as escolas, seus estilos e sua linearidade coerente e previsível (MORAES, 1999: 206).

A canção popular urbana – produzida e distribuída pela cidade, não ficando, entretanto, sua circulação e consumo limitados aos limites da mesma – tem sua expressividade contemplada na maioria dos casos por jornalistas e críticos musicais que, por sua vez, estão distantes das formulações acadêmicas. Há também os musicólogos que se propõem a análise da música popular, entretanto, a profundidade de seus estudos está mais ligada às técnicas e a linguagem musical do que a historicidade que seus objetos de estudo possuem. Uma das possíveis explicações que pode dar conta do distanciamento do historiador deste tema é o fato do obstáculo da linguagem musical ser um terreno em que ele pode vacilar em suas análises. Mas esse argumento não se sustenta, uma vez que não é preciso dominar com desenvoltura a leitura de partituras musicais para se entender a história a partir da música. O domínio de algumas noções musicais é necessário, pois se pressupõe que qualquer que seja o assunto que um pesquisador se proponha estudar, a familiaridade com os referenciais que se relacionam com o objeto pesquisado é condição básica para o desenvolvimento de um bom trabalho. A interdisciplinaridade entra aqui como uma busca fundamental para ajudar o historiador a reconhecer desde a organização teórica aos elementos possibilitadores do documento sonoro, sejam partituras, fonogramas ou “textos” audiovisuais. Além das imbricações já tão discutidas entre Antropologia e Sociologia, a Musicologia é uma área do conhecimento de fundamental importância para o estudo do assunto. Mas essa não é a questão primordial no ofício da história. A questão primordial, a nosso ver, é o que esses indícios revelam das diversas experiências humanas do recorte temporal em que se debruçará o pesquisador.

Uma perspectiva de análise da cultura popular urbana e que se reflete nas interpretações da canção popular são aquelas vinculadas à História Social. Essas manifestações artísticas populares aparecem, neste ambiente teórico, como uma resistência a uma cultura dominante, que relega àquelas o “status” de uma cultura inferior. A discussão em torno da cultura de massa, e por conseguinte, popular, pensa a cultura urbana inserida numa indústria cultural, onde seus agentes buscam “a realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte” (NAPOLITANO, 2005: 21). Essas

abordagens afirmam que “a ‘autêntica cultura popular’ é somente aquela cultura/sistema de resistência dos oprimidos de maneira geral, que se contrapõe à cultura dominante letrada.” (MORAES, 1999: 213). Mas para esses conceitos, existem seus contrapontos. Conceitos como o de subcultura representam grupos minoritários que atuam de forma ativa em relação a indústria cultural, não se submetendo de forma integral às imposições do mercado musical (NAPOLITANO, 2005: 29).

O guarda-chuva da cultura popular, sob o qual se abrigam diversas manifestações artísticas que vão desde os extremos das expressões folclóricas rurais à cultura de massa – representadas no Brasil por exemplos, no que diz respeito a música, como as festas do reisado e o carnaval dos trios elétricos na Bahia, respectivamente – mostram a fertilidade do campo a se explorado pelos historiadores. A cultura popular e, por conseguinte a sua música é algo plural, multifacetado que se inter-relaciona em suas mais diversas variáveis. Basta ouvir a mistura das guitarras distorcidas com as alfaias³ do manguebit de Recife. A visão tradicional da música popular como algo inferior à cultura erudita ou como objeto de resistência a uma classe dominante foi ampliada por conta das novas configurações possibilitadas pelas novas tecnologias, principalmente nos meios de comunicação, que alteraram profundamente as formas de se sentir e produzir música e por consequência as formas de se relacionar com o mundo. Tomemos como exemplo o rádio, que ao mesmo tempo em que massifica, também amplia o universo da música popular urbana oferecendo um maior leque de opções, tanto para quem produz, quanto para quem escuta. “Os meios de comunicação também abriram espaço para que gêneros e estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres emergissem para um quadro cultural mais amplo e pluralizado” (MORAES, 1999: 217). Entretanto, apesar de os meios de comunicação ampliarem essas possibilidades, eles são dominados pelos centros mais poderosos, que por sua vez impõem o seu entendimento do que seja “mais cultural” ou mais comercial, de acordo com seus interesses. E é esta tensão entre a autonomia e a imposição que produz as diversas variáveis criativas da canção popular urbana.

3. Música e historiografia

No universo da historiografia brasileira, o território que compreende a música é pouco contemplado pelos historiadores, como discutimos anteriormente. Em artigo escrito para a “Revista de História” da USP, intitulado “Sons e música na oficina da história”, José Geraldo

³ Alfaia é um instrumento musical da família dos membranofones (o som é obtido através da membrana ou pele) com volume determinado pelo tocador, utilizado principalmente no ritmo do Maracatu, e também usado no Coco-de-Roda e Ciranda.

Vince de Moraes faz uma síntese do que ele vai chamar de “surdez dos historiadores” em relação ao tema. Segue apontando uma pequena lista de alguns dos mais notórios historiadores estudados quando o assunto é o percurso do fazer histórico no Brasil e suas relações com a música.

De Varnhagen, relata que este teve uma relação familiar com a música, pois seu pai além de engenheiro foi também compositor musical que teve uma de suas produções incluídas no trabalho do intelectual modernista Mario de Andrade, intitulado “Modinhas imperiais. Modinhas de salão brasileiras, do tempo do Império, para canto e piano”. No trabalho do historiador oitocentista, a presença da música consta apenas em seu “Florilégio da poesia brasileira”

obra de 1850 destinada a destacar os principais poetas brasileiros, o historiador apresentou a biografia do poeta, mas também compositor e cantor, Domingos Caldas Barbosa, o mestiço “cantor de viola”. Claro que na produção historiográfica conservadora do historiador, voltada essencialmente à história política e administrativa, a música aparece de maneira muito marginal (MORAES, 2007: 7).

Capistrano de Abreu aborda a música no Brasil colonial apenas no que diz respeito às manifestações populares e de forma tangencial em seu “Capítulos de história colonial”. Caio Prado Jr. não faz qualquer menção a aspectos musicais em sua obra. Sergio Buarque de Hollanda, apesar da convivência de ambientes artísticos, faz apenas pequena referência à música em “Raízes do Brasil”. Gilberto Freyre foi o único contraponto de sua geração ao abordar em suas três principais obras – Casa Grande & Senzala, Sobrados e Mocambos e Ordem e Progresso – os aspectos musicais populares brasileiros em seus espaços rurais e urbanos. Entretanto, essa relativa escassez de trabalhos, até o início da década de 1990, não se restringe apenas às pesquisas realizadas no Brasil. A respeito da música popular urbana e sua relação com os historiadores fora do Brasil, a questão ganha contornos curiosos no exemplo de Eric Hobsbawm que adota o pseudônimo de Francis Newton para escrever a “História social do Jazz” de 1959. Tal atitude era uma forma de resguardar o nome do renomado historiador inglês diante de um tema ainda periférico no seio das ciências sociais.

Este artigo de José Geraldo Vinci de Moraes está presente numa das revistas de uma das mais conceituadas universidades do país, a USP. A Revista de História, fundada em 1950, durante todo o seu percurso publicou até o primeiro semestre de 2007, nada mais que onze artigos relacionados à música, quando no segundo semestre deste mesmo ano é publicado seu volume de número 157 em que é totalmente dedicada a arte de transformar os sons em estética. É um número que revela o quão este território é um campo aberto e ainda pouco

visitado, principalmente no que diz respeito ao objeto de nosso estudo, a canção popular urbana. No Brasil, a música produzida nas cidades revelam os contrapontos, as sincopes e os contratempos⁴ de uma cultura, como a brasileira, marcada pelas fusões e antagonismos urbanos em todas as dimensões materiais e simbólicas, pois “pensar a cidade exige vê-la ou almeja-la como um espaço dinâmico, como lócus da criatividade e das contradições” (NASCIMENTO, 2002: 135), produzindo pluralidades sociais que estarão constantemente permeando as produções artísticas.

Mas apesar da escassez de reflexões historiográficas, tão discutidas anteriormente, a canção popular urbana foi tema de reflexões de caráter histórico, mesmo que a maioria delas não fosse feita por historiadores e sim por intelectuais e músicos envolvidos no debate. Marcos Napolitano em artigo intitulado “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica” se propõe a sintetizar a emergência dos estudos sobre música popular como importante elemento sócio-cultural e discutir as tendências dos trabalhos produzidos acerca da canção popular brasileira.

O autor afirma que já na década de 1930 havia trabalhos no Brasil discutindo a música popular, trazendo o samba como um dos marcos da identidade nacional e as “duas linhas mestras do debate historiográfico que atravessaram o século” (NAPOLITANO, 2006: 136) em torno da música popular brasileira: o embate entre o local e as referências estrangeiras nas composições e performances dos artistas. A década de 1950 abre um espaço para um pensamento mais crítico sobre o tema em que dois intelectuais merecem destaque: Almirante (Henrique Foreis Domingues) e Lúcio Rangel. O primeiro se debruçou em torno de uma historiografia que discutiu a trajetória da chamada “época de ouro” da música brasileira, capitaneada por Noel Rosa. O segundo procurou discutir a banalização das músicas consideradas “fáceis” propagadas pelo rádio em favor de uma reflexão mais aprofundada sobre o tema, através de um periódico que circulou entre os anos de 1954-1956 intitulado “A revista de Música Popular”:

A Revista de Música Popular foi a primeira tentativa de sistematizar os procedimentos de pesquisa e discussões sobre os fundamentos da música brasileira, como fenômeno cultural das classes populares e, no limite, característico da própria nação brasileira (NAPOLITANO, 2006: 137).

⁴ Essas três expressões são elementos utilizados na composição rítmico – musical.

Será no final dos anos 1950, com a emergência da bossa-nova⁵, que novamente se ampliará a tensão entre o nacionalismo e o estrangeirismo, que Napolitano chama seus partidários de Neofolcloristas – que viam como um “entreguismo” musical e cultural a assimilação de influências estrangeiras – e Antropofágicos – “que propunham a fusão de elementos da tradição com elementos da modernidade” (NAPOLITANO, 2006: 137) –, respectivamente. Entretanto, esse debate é mais antigo, como afirmamos anteriormente, e Marcos Napolitano não traz para a discussão em seu texto a produção do modernista Mário de Andrade acerca da música popular e nem os embates de ideias entre o Dodecafonismo e o Nacionalismo, que apesar de serem manifestações musicais de um gênero musical considerado erudito, trazem em seu bojo também essas discussões entre local e influências estrangeiras.

O texto do músico, compositor e professor de Literatura da USP José Miguel Wisnick, intitulado “Entre o erudito e o popular” discute a relação do intelectual modernista com a música. Mário de Andrade publica em 1928 o “Ensaio sobre a música Brasileira”, no qual defende os pressupostos de uma música autenticamente brasileira. Após vasta pesquisa realizada, defende a fusão entre as referências rurais e eruditas na composição:

Se a antropofagia oswaldiana terá seu desdobramento natural, décadas mais tarde, no campo da música popular urbana, o projeto marioandradeano defende a aliança entre a música erudita e a música popular rural, na qual vê resguardadas as bases de uma cultura nacional autêntica, livre das influências estrangeiras e dos chamativos comerciais e industriais (WISNICK, 2007: 67).

Esse ideal preconizado por Mário de Andrade influenciou alguns músicos, que apesar de suas diferenças estéticas e de composição, possuem traços comuns ligados à estilização do folclore na música, tão defendido pelo intelectual modernista. Estes fizeram parte do que se chamou de escola nacionalista. Contudo, no final da década de 1930 exila-se no Brasil o músico alemão Hans Joachim Koellreutter e introduz no Brasil a técnica de composição dodecafônica⁶ que logo ganha adeptos chocando-se com o modo de composição nacionalista. Há no fundo desse conflito estético musical, um posicionamento político, uma vez que os defensores do modo nacionalista eram ligados ao Estado Novo e os ligados à técnica dodecafônica tinham uma postura mais crítica em relação ao regime ditatorial. Esses

⁵A Bossa nova sofreu influência do jazz norte-americano e da música inovadora do compositor francês Claude Debussy, introduzindo o ritmo sincopado no samba. Ela também redefiniu as fronteiras entre a poesia e letra de música, não distinguindo graus de hierarquias entre ambas. Essas inovações estéticas influenciaram e muito a música popular urbana brasileira no fim dos anos 1950.

⁶Composição melódica e harmônica baseada na organização da escala cromática (12 notas da escala tonal) em que não existem níveis de hierarquia em sua criação.

confrontos entre nacionalismo e estrangeirismos são notas dominantes nas pelepas que envolvem as reflexões em torno da música popular no Brasil desde a segunda década do século XX.

Entretanto, uma reflexão mais minuciosa a partir dos anos 1920 sobre a música popular urbana está presente em “Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil”. Este texto de José Geraldo Vinci de Moraes afirma não ser possível falar de música popular no início do século XX, sem passar por Mário de Andrade e suas reflexões que buscam elementos autóctones na música popular para a afirmação de uma expressão eminentemente nacional, como já foi discutido anteriormente. Expressões essas preponderantemente rurais, livre de cosmopolitismos e comercialismos radiofônicos. Fala também que essas análises mais ligadas ao folclorismo se pretendiam científicas e as reflexões sobre a música urbana, nos anos 1920, tinham o caráter de crônicas jornalísticas. As primeiras ligadas às instituições acadêmicas e de ensino e as segundas funcionavam mais por conta das iniciativas privadas.

Moraes afirma existir uma “primeira geração de historiadores” que buscaram pensar a música popular urbana em um caráter mais organizado e sistemático. A primeira geração de “historiadores” da “moderna” música urbana (Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efege, Almirante e Lúcio Rangel) nascidos entre fins do século XIX e início do XX é caracterizada pelo arquivamento das diversas fontes musicais urbanas quando estas surgiam como um fato cultural e social. A vivência desses cronistas nos ambientes musicais favoreceu muito suas reflexões em torno do tema, onde a produção de caráter memorialístico foi recurso preponderante entre alguns desses autores pelo fato da maioria deles terem convivido nos ambientes da boemia musical carioca. Autores como atores sociais presentes num processo em curso, que era o desenvolvimento da música popular urbana no Brasil.

As narrativas desses escritores oscilavam entre crônicas jornalísticas e textos de pretensões mais objetivas de análise das manifestações musicais urbanas. Alexandre Gonçalves Pinto: carteiro, chorão⁷, pobre e mestiço escreve o pequeno livro “choro” de 1936, que apesar do caráter memorialístico, tem a preocupação missionária de ser um testemunho para as gerações futuras; Francisco Guimarães, o Vagalume: era jornalista e sua narrativa transitou entre as memórias pessoais, críticas musicais e crônicas jornalísticas, sendo que alguns de seus textos buscavam caráter “científico”. Escreveu ao Jornal do Brasil a coluna

⁷ Nome dado aos músicos de choro.

Vagalume que falava sobre casos policiais e a boemia carioca; Orestes Barbosa: Também de origem humilde, esse autor seguiu a carreira jornalística, assim como Vagalume, com a diferença de sua formação intelectual ser mais sólida, chegando a concorrer a uma cadeira na ABL. Seu livro “Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores” de 1933 narra toda a paisagem musical do samba carioca que se desenvolvia. Foi um livro bastante respeitado à época; Jota Efegê: também jornalista foi o que mais produziu dentre os chamados da primeira geração, por ter tido uma carreira mais longa. Após se aposentar, tornou-se historiador da música e seus trabalhos continham relatos que eram frutos de suas experiências durante quase todo século XX em meio aos artistas e aos ambientes da música urbana; Mariza Lira: “foi uma das pioneiras nos estudos da música urbana, associado-os ao folclore, à sociologia e à (etno)musicologia” (MORAES, 2006: 124). Buscava analisar as manifestações folclóricas urbanas. Sua biografia sobre Chiquinha Gonzaga “apontou para outra forma de abordagem nos estudos da música popular urbana” (MORAES, 2006: 124). Sua narrativa vinculada à linguagem culta, que celebrava a grande personagem de Chiquinha Gonzaga, tentou compreendê-la “do ponto de vista do processo de evolução e formação da música nacional [...] que talvez já indicasse o desejo de reconhecimento cultural do artista popular” (MORAES, 2006: 124); Edigar de Alencar: também seguiu a linha das biografias, ao escrever sobre Pixinguinha e Sinhô, mas estes por serem mais populares, demoraram a ser aceitos no seleto grupo de artistas “respeitáveis”. Suas biografias serviram de modelo para diversos outros autores das décadas seguintes por seu trabalho, diferentes dos anteriores, se pautar em diversos documentos (jornais, livros, documentos pessoais e públicos, fotos, etc.) e seguir “pretensões científicas”, buscando a “verdade dos fatos”. Vinci de Moraes continua sua listagem dos “historiadores” da primeira geração da música popular urbana no Brasil com aquele que “teve papel determinante na construção da memória e da narrativa da história da música popular urbana” (MORAES, 2006: 130) no Brasil: Henrique Fôreis Domingues, o Almirante. Iniciou sua carreira como cantor de rádio e depois como apresentador de programa, se tornou uma referência no debate sobre música popular urbana, pois esta aparecia em seu trabalho não apenas como pano de fundo e sim como um elemento central discutido no programa. “Almirante começou a construir, pela primeira vez, um discurso organizado e documentado sobre o passado da música popular urbana, fundado até então em fragmentos de memória e registros dispersos” (MORAES, 2006: 129).

Moraes conclui que a música popular urbana, no início do século XX, se manifestou fora das instituições oficiais, como as instituições de pesquisa ou órgãos públicos de incentivo à cultura. A partir do Estado Novo e principalmente depois dos anos 1960, ela se estabelece

nos espaços oficiais do discurso intelectual. Temos como exemplo disso, a bossa-nova que, no final dos anos 1950, exercerá forte influência que desembocará no pensamento moderno da música popular brasileira nos anos 1960. Será nesta década que Caetano Veloso pensará a amálgama entre tradição e modernidade, elaborando o seu conceito de linha evolutiva da música popular brasileira, sendo a tropicália o ponto evolutivo da música feita aqui por inserir o Brasil no mundo moderno, pensamento este presente no interior do movimento tropicalista. Esta conclusão é desenvolvida por Celso Favaretto, que, segundo Napolitano (2006), produz o melhor estudo de caráter histórico sobre este importante movimento musical urbano⁸. Sobre a tropicália, Favaretto diz que:

Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico [...] Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop-eletrônicos, cinematógrafos e de encenação; misturá-los, fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 [...] O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte. [...] mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção. (FAVARETO, 1996: 15).

A outra ponta do debate em torno da canção popular no Brasil é encabeçada por um dos intelectuais brasileiros que mais polemizou sobre a questão da história da música popular brasileira e que atuou e ainda atua, apesar de reedições recentes de seus livros, como uma voz solitária e que foi responsável pelo “início da fase propriamente historiográfica e da obra de maior volume sobre música popular [...] o Jornalista/historiador José Ramos Tinhorão” (NAPOLITANO, 2006: 143).

Tinhorão defende as supostas raízes de uma música nacional frente a invasão imperialista da cultura dominante norte-americana e europeia na música popular brasileira consumida e sustentada pelas classes média burguesa. Seus trabalhos de maior destaque são: “Música popular: um tema em debate” de 1966; seu grande clássico “Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto”, de 1974 e a “História social da música popular brasileira” na década de 1990, tendo publicado vários livros abordando este tema⁹. Apesar de Tinhorão ter recebido várias críticas pelo caráter excessivamente parcial através da ampla emissão de juízos de valor que perpassam toda a sua obra, “é preciso reconhecer que a

⁸O trabalho de Celso Favaretto, intitulado “Tropicália:Alegoria, Alegria”, foi resultado de sua dissertação de mestrado concluída no ano de 1978.

⁹Os outros trabalhos são: “O samba agora vai”, de 1969; “Música popular: teatro e cinema” e “Música popular de índios, negros e mestiços” ambos de 1972; “Música popular: os sons que vêm das ruas” e “Música popular: do gramofone ao rádio e TV” ambos de 1976.

regularidade de sua produção e a seriedade com que Tinhorão encara seu ofício acabaram consagrando-o como o único autor a ter uma ‘obra’ ensaística de grande extensão sobre música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2006: 143). Ele assim escreve:

Assim – e esta História social da música popular brasileira deixa claro –, do ponto de vista cultural e ideológico tal realidade de dominação econômica traz para o povo dependente uma conseqüência cruel: é que, ao envolver a ideia de modernidade e de universalidade (quando se sabe que o que se chama de universal é o regional de alguém imposto para todo mundo), o som importado leva os consumidores nacionais ao desprezo pela música do seu próprio país, que passa então a ser julgada ultrapassada e pobre, por refletir naturalmente a realidade do seu subdesenvolvimento [...] Essa é a realidade que esta História social da música popular brasileira conta: quem achar que não, que conte outra. (TINHORÃO, 1998: 13)

Ainda na década de 1970, segundo Napolitano (2006), outros dois trabalhos elevaram o prestígio da música popular perante aos meios acadêmicos. O poeta e crítico Affonso Romano de Sant’Anna escreveu “Música popular e moderna poesia brasileira” em 1978, afirmando que as letras das canções figuravam como objetos de alto valor para os estudos acadêmicos literários e esta condição se deve ao fato de os produtores dessas canções populares fazerem parte de estratos sociais médios, letrados e intelectualizados. O livro “Música popular: de olho na fresta”, de 1977, do sociólogo Gilberto Vasconcellos também “causou algum impacto no debate dos anos 1970” (NAPOLITANO, 2006: 141). Esta obra enfatiza o caráter político da música popular brasileira, introduzido nos anos 1960. Aborda as canções populares como instrumento crítico das contradições econômicas e sociais do país, sendo elas manifestadas de forma engajada pelas canções de protesto ou pela crítica dos costumes representada pelo movimento da tropicália. Apesar desses dois trabalhos não pertencerem ao campo da historiografia, eles muito contribuíram para elevar a música popular como um importante objeto de estudo para as ciências humanas.

A partir dos anos 1980, os programas de pós graduação abrem espaço para pesquisas relativas à música popular brasileira, espaço este fruto das discussões abertas a partir dos anos 1960, as quais mencionamos anteriormente (NAPOLITANO, 2006). A partir dos anos 80 do século XX, o tema crucial que será discutido em torno da música popular urbana será o samba, principalmente a partir da glamorização das escolas de samba e este será o centro do pensamento crítico musical no Brasil nesta década. “Outra questão era que este gênero sintetizava a própria identidade musical brasileira, havia pelo menos, quarenta anos” (NAPOLITANO, 2006: 145). Há também a abertura do mercado editorial, principalmente para a produção de biografias de grandes sambistas, como Pixinguinha, Cartola, Adoniram

Barbosa, Carlos Cachaca, entre outros. Outros trabalhos também analisam o samba como uma forma das massas urbanas se tornarem visíveis através de resistências ou da “mestiçagem” musical harmônica sem conflitos sociais¹⁰. Os anos 2000 abriram espaço para que outras manifestações musicais urbanas se tornassem objetos de pesquisa, principalmente àquelas ligadas as práticas juvenis nos corpos das cidades de grande e médio porte, como é o caso dos trabalhos que discutem a as comunidades do hip-hop e sua música, o rap, e trabalhos que têm o rock and roll e as sociabilidades por ele produzidas como material de análise¹¹. Sem falar da gama de gêneros que ainda não possuem uma tradição de pesquisa: o pagode, forró, sertanejo, funk, calipso, suingueira, axé, e outros tantos que merecem olhares para descortinar algumas das práticas de seus funcionamentos. Os objetos existem e há muito trabalho para quem possa se interessar a enveredar pelos acordes da música popular urbana.

4. Considerações finais

As produções que discutam o percurso historiográfico da música popular brasileira ainda não estão sistematizadas, por que ainda são poucos os trabalhos sobre este tema. É curioso notar que a história da arte negligencia esta manifestação cultural tão presente no cotidiano das pessoas em qualquer que seja seu posicionamento social, pois

Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. E provavelmente[...] ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências (VINCE DE MORAES, 1999: 204).

Testemunhar a interpretação de Caetano Veloso da sua canção “Alegria, Alegria”, no festival de música da TV record, através do documentário, “Uma noite em 67”, ou assistir a apresentação da banda carioca Barão Vermelho, cantando “Pro dia nascer feliz”, no Rock in Rio de 1984 e perceber como essas canções populares estavam imersas e amalgamadas em

¹⁰Sobre esses dois olhares a respeito do samba brasileiro na primeira república, Marcos Napolitano elenca os trabalhos do músico José Miguel Wisnick e do antropólogo Hermano Vianna, sendo o primeiro defensor do viés de resistência dos samba e o segundo, defensor de uma perspectiva mais freyriana, de harmonia nas composições e manifestações do samba. Ambos utilizam como recorte temporal a primeira república brasileira.

¹¹Sobre o rock, que é minha área de pesquisa, cito os trabalhos de doutoramento do semiólogo Herom Vargas sobre a história do manguebit pernambucano, intitulado “Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi” e a dissertação de mestrado, também publicada em livro, de Pablo Ornelas Rosa chamada de “Rock Underground: uma etnografia do rock alternativo”, ambos de 2007.

seus contextos históricos – a primeira, dentro do contexto de uma ditadura militar e a segunda nas beiradas da abertura política brasileira – e de como as performances e as músicas de ambos os artistas se impregnaram e ainda hoje se impregnam no cotidiano das pessoas que viveram esses momentos são apenas algumas das milhares de maneiras de investigações históricas que a música popular permite, garantindo ao historiador um território de abordagem onde a diversidade musical pode funcionar como um caminho de possibilidades de pesquisa e ajudar na construção dessa historiografia ainda tão carente de referenciais para o seu estudo.

Bibliografia:

FAVARETTO, Celso Fernando. Tropicália: alegoria alegria. 2.ed.rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

HALBWACHS, Maurice. A memória Coletiva entre os músicos. In: A Memória Coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. História & Música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul-dez. 2006.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945). Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

_____. História social da música popular brasileira. São Paulo: Ed.34, 1998.

MORAES, José Geraldo Vince de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: Revista Brasileira de História, São Paulo, v.20, n.20, p.203-221, mar. 2000.

_____. Sons e música na oficina da história. In: Revista de História, São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, n.157, p. 7-14 set. 2007.

_____. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: ArtCultura, Uberlândia, v.8, n.13, p. 117-134, jul-dez. 2006.

WISNICK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. In: Revista de História, São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, n.157, p. 55-72 set. 2007.