

2.

## DEFINIÇÃO PARA MÚSICA POPULAR

Como tudo quanto envolve o conceito genérico de povo, a expressão música popular tem-se prestado, nos últimos duzentos anos, às mais desvairadas qualificações. Ligadas inicialmente à idéia da existência de “tradições populares” paralelas à produção de cultura erudita ou oficial, as crenças, artes ou criações literário-musicais emanadas do chamado povo — identificado como a gente das camadas mais baixas da população — pertenceriam ao que, em 1725, na Inglaterra, o clérigo Henry Bourne definia no próprio título de seu livro como *Antiquitates Vulgares, or the Antiquities of common people*. Esta idéia de persistência da memória no povo continuaria com seu sentido de permanência no tempo até meados do século XIX, quando em 1846 o antiquarista William John Thoms cunhou a palavra *folklore*, atribuindo agora a existência de um saber popular em evolução. Fossem, porém, apenas testemunho de antigas tradições, ou forma de saber espontâneo vivo, essas heranças culturais encontradas entre o povo continuariam estudadas pelos homens doutos da cidade como fenômenos ligados apenas à gente do mundo rural. E, assim, quando a atenção desses estudiosos recaía sobre a música, o que os interessava era, para os germanos o *Volkslied*, para os anglo-saxões a *folk-song*, para os franceses o *chant populaire* e, para os portugueses — de quem receberíamos o nome e o conceito —, os cantos ou cantigas populares, entendidos como gêneros das populações do campo.

O curioso é que, mesmo mais recentemente, no século XX, quando após a Segunda Guerra Mundial os temas de cultura urbana começaram a merecer a atenção dos estudiosos com o apa-

recimento, na Europa e nos Estados Unidos, de trabalhos sobre os romances em folhetins, a literatura dos *best sellers*, as histórias em quadrinhos e o cinema, no Brasil, ainda em 1946 a seguidora de Mário de Andrade, a pianista, etnógrafa e folclorista mineiro-paulistana Oneyda Alvarenga conquistaria o Prêmio Fábio Prado com o livro *Música popular brasileira*, sobre as músicas do folclore. E, mais surpreendente, mesmo ao despontar do século XXI — e apesar de o tema da música de massa produzida pela indústria cultural internacional ocupar não apenas tão largo espaço nos jornais, mas tanto interesse na área acadêmica —, no livro *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*, lançado em fins de 1997, seria ainda esse sentido de música popular duas vezes secular que a antropóloga social Elizabeth Travassos adotaria. E, isso, apesar de no mesmo livro reconhecer a necessidade de nova definição conceitual para o que se deve entender por música popular, observando:

“Das combinações e oscilações entre diversas maneiras de entender os termos ‘povo’ e ‘cultura’ resultam diferentes acepções de música popular, que se pode começar a sistematizar ainda que de forma rudimentar. Dessa forma, evita-se a suposição de que todos os autores que se referem à música popular têm em mente a mesma coisa”.<sup>1</sup>

Sem qualquer reivindicação em nome de vaidade pessoal, mas apenas como comprovação de fato histórico, o autor tem a lembrar que, desde seu primeiro livro, *Música popular: um tema em debate*, de 1966, tem procurado estabelecer essa diferença de campos reclamada agora pela antropóloga. De fato, desde o anun-

<sup>1</sup> Elizabeth Travassos, *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*, Rio de Janeiro, Funarte/Zahar, 1997, p. 93.

ciado propósito exposto na apresentação à primeira edição daquele livro, de “encarar o fenômeno da cultura popular urbana como manifestação viva de camadas da população submetidas a uma determinada colocação na escala social, e a determinados tipos de relações entre os elementos de outras camadas”, o autor propunha-se a enxergar o que hoje se entende por música popular nas cidades como o resultado de uma realidade cultural específica da vida urbana. E escreveria na introdução de seu posterior livro *Música popular: de índios, negros e mestiços*, de 1972, após apontar nos métodos usados pelos folcloristas o vício de transformar suas observações “numa complicada demonstração de sapiência, com o estabelecimento de supostas origens milenares dos fatos estudados, genealogias, paralelismos com fenômenos universais, altos conceitos antropológicos e etnográficos etc.”:

“No presente estudo, como se verá, o autor procurou afastar-se desses caminhos e métodos, concentrando seu esforço no levantamento da história quase clandestina de uma cultura popular ao nível das camadas mais baixas dos mais antigos núcleos da vida urbana colonial, até a atualidade”.

Foi com essa preocupação histórico-sociológica, em livros como *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*, de 1988, *História social da música popular brasileira*, de 1990 e, principalmente, *As origens da canção urbana*, de 1997, que o autor pôde apontar o que constituiria, afinal, durante tantos anos, a dificuldade encontrada para determinar o que se deveria chamar de música popular. E esse pequeno dado esclarecedor era o reconhecimento de que, desde o aparecimento das modernas cidades contemporâneas do capitalismo comercial e da produção manufatureira, a partir do século XVI, passariam a existir na verdade não uma, mas duas músicas típicas do povo, por força de uma dualidade de universos culturais: a da gente do mundo rural (presa historicamente a um modelo de vida coletiva) e a do moderno mun-

do urbano contemporâneo do poder das cidades (sujeita às regras do individualismo burguês). E era isso o que o autor se propunha a interpretar, ao projetar para o campo cultural essas diferenças derivadas de tal quadro histórico-social, ao escrever em seu livro *História social da música popular brasileira*, em 1990:

“O resultado desse novo quadro de vida urbana sob o moderno regime de relações de produção pré-capitalista [...] iria fazer-se sentir também no campo cultural. É que, enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade — exemplificada no aparecimento da canção a solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete — passou a expressar o individual, dentro do melhor espírito burguês”.

Essa conclusão da existência, no mundo moderno, não apenas de uma música popular, mas de duas músicas populares — uma baseada em práticas coletivas particulares do mundo rural, outra ligada ao gozo pessoal próprio do individualismo inaugurado nos grandes centros urbanos —, o autor acredita ter podido demonstrar em 1997, com a publicação pela Editorial Caminho, de Lisboa, de seu livro *As origens da canção urbana*. É que a pesquisa em torno de como e quando começara, no mundo ocidental, esse fenômeno de um som e de um cantar típicos das cidades, conduziu exatamente ao momento histórico do século XVI em que a formação de grandes aglomerados urbanos resultantes da crescente divisão do trabalho, aumentando as diferenças entre o estilo de vida citadino e o das populações rurais, veio criar um quadro igualmente diferenciado no plano dos interesses culturais. O aparecimento de uma música popular própria desta nova gente das cidades, pois, nada mais vinha comprovar do que a justeza do princípio estético segundo o qual a um novo conteúdo deve corresponder uma nova forma. O novo tipo de música popular

surgia, assim, como resposta a necessidades novas de um novo tipo de gente. E como isso acontecia contemporaneamente à democratização da imprensa, através da publicação de folhetos vendidos nas ruas pelos cegos, ao ter os versos das cantigas que surgiam difundidos em letra de fôrma, a música popular urbana iria se ligar, desde esse início, aos processos técnicos de produção e divulgação, o que a transformava desde logo em produto vendável. O que, aliás, realmente aconteceria nos séculos seguintes sob a forma do comércio de livretos, partituras, rolos de pianola, discos perfurados, discos de gravação mecânica e elétrica, filmes com som de leitura ótica, gravações em fios e fitas cassete, videotapes e em variados suportes de CD de áudio e vídeo.

Alcançado este último estágio de música transformada em produto industrial sonoro destinado ao lazer, não apenas se caracteriza definitivamente esta música popular como criação típica da gente citadina, mas fica explicada também a tendência à globalização dos próprios gêneros musicais lançados sob seu influxo, como resultado necessário da alta concentração de capitais na área da sofisticada tecnologia de sua produção. No plano cultural geral, é claro, a consequência só pode ser o distanciamento cada vez maior entre as duas músicas populares, acrescida da tendência ao progressivo sufocamento dos sons regionais, por influência do modelo imposto pelos grandes centros no processo de urbanização.

É tudo isso que leva a crer — tal como no limiar do século XXI se pode perceber — a chegada de um tempo em que tal produto cultural da gente das cidades, deixando de reger-se pelas leis da criação artística, para reger-se apenas pelas leis do mercado, acabará por eliminar a figura do próprio artista-criador. Futuro certamente desalentador do ponto de vista humano, mas também sem dúvida realista em face da direção assumida pela evolução do modo de produção capitalista da atual era da alta concentração de recursos e sofisticação tecnológica no campo da criação de bens culturais.

1.

## O PORQUÊ DOS RITMOS NEGROS

Se há unanimidade, quando se estuda a história da música popular do campo e das cidades no mundo ocidental a partir do século XVI — e não apenas nas colônias européias nas Américas, mas na própria Península Ibérica, formada por Portugal e Espanha — é a da influência marcante de uma sonoridade e um gestual negro-africano marcado pelo ritmo.

A estreita ligação dos negros da África Ocidental subsaariana com os ritmos de percussão de tambores, danças com movimentos corporais de caráter coreográfico e cantos coletivos à base de coros (às vezes com superposição de solo sobre o coro, de efeito polifônico) explica-se pelo fato da própria vida comum das pessoas obedecer naquelas regiões a ritos de caráter religioso.

Essa ligação simbólica da realidade com sua projeção sobrenatural levou naturalmente os africanos a desenvolverem, em conseqüência, um complexo mecanismo de vida que ia exigir, para praticamente cada ação do dia-a-dia, uma invocação especial de caráter religioso, expressa por meio de cantos e danças.

Assim, tal circunstância ia determinar entre a gente das nações do ocidente africano uma característica cultural que, em 1988, o autor procurava ressaltar em seu livro *Os sons dos negros no Brasil — cantos, danças, folguedos: origens*, ao escrever no capítulo “Os cantos de trabalho dos negros do campo e das cidades”:

“Além dos cantos e danças próprios das cerimônias religiosas em si, havia os que marcavam momentos particulares da vida dos homens e mulheres (nascimento, puberdade, casamento, morte) da comunidade

em geral (cataclismos, lutas de guerra, vitórias, caçadas, confraternizações) e, naturalmente, um repertório ainda maior de canções propiciatórias, entre as quais se contavam as canções de trabalho”.

Ao que acrescentava:

“A conseqüência natural disso é que se criavam cantos propiciatórios para obter chuva no tempo certo, para a terra não secar, para a semente crescer, para haver abundância da messe, para a boa colheita das espigas, para o descascamento dos grãos, assim como havia para a caça, a pesca e todas as demais atividades da comunidade”.

Foi, pois, essa rica experiência rítmica e dramático-coreográfica que, a partir do século XVI, passou às Américas com os negros africanos transformados em escravos pelos interesses do capitalismo comercial europeu, mas para sofrer desde logo um progressivo processo de desintegração. É que, ao serem levados de mistura para as possessões portuguesas e espanholas — e logo holandesas, inglesas e francesas, desde o sul dos Estados Unidos e Caribe até o Rio da Prata (voltados para o Pacífico com os espanhóis pelo alto dos Andes e para o Atlântico com os portugueses seguindo a costa do Brasil) — os africanos veriam romper-se os laços históricos locais que davam unidade à sua cultura, baseada na visão ritualístico-religiosa comum da vida comunitária.

É possível que, por algum tempo, alguns grupos de escravos favorecidos pela unidade étnica ainda tentassem, em certos locais, cultivar seus costumes originais, em meio à incompreensão dos brancos colonizadores, que classificavam genericamente todos os sons produzidos pelos negros de *batuques*. No entanto, a crescente integração na nova realidade de um dia-a-dia local sujeito às regras sociais impostas pelos europeus, teriam forçosamente que conduzir a cultura negra a progressivas alterações

do modelo original, quase sempre através de novas criações destinadas a constituir depois, na área da música, ao que se viria a chamar de ritmos negro-americano, negro-cubano, caribenho, afro-brasileiro etc.

Para o caso brasileiro, a compreensão dessa realidade permitiu, em 1961, ao antropólogo brasileiro Edison Carneiro, formular uma classificação de cantos e danças derivados desse difuso universo sonoro dos batuques, partindo da existência de um elemento comum de nítida origem africana: a umbigada. Segundo propria em seu estudo intitulado *Samba de umbigada*,<sup>1</sup> aí estaria nessa herança africana dos batuques, continuada pelos crioulos brasileiros, a longa linhagem nacional das músicas e danças do lundu ou baiano, do coco, do bambelô, do tambor de crioula, do jongo, do caxambu, do bate-baú e das várias modalidades do samba baiano e carioca (batuque, batucada e partido-alto). Danças, aliás, às quais como viria demonstrar depois este autor, se poderiam juntar as da fofa e do fado. E ainda, certamente, embora sem a matriz característica da umbigada, o batuque-dança do carimbó, de onde na década de 1970 sairia para o mundo a lambada, com que o Brasil encerrava (para sempre?) o longo ciclo das criações africano-negro-brasileiras na área da música popular.

<sup>1</sup> Edison Carneiro, *Samba de umbigada*, Rio de Janeiro, MEC, 1961.

No caso do Brasil, tal distância é tão grande que só pode levar a uma conclusão: os modernos meios de comunicação, considerando-se sua origem estrangeira, continuarão a trabalhar contra a cultura brasileira, de uma maneira geral, e contra a criação de uma música popular de caráter local, em particular.

5.

## GLOBALIZAÇÃO: O NOVO NOME DA DOMINAÇÃO

A expressão “invasão cultural”, escolhida para denominar o painel de debates que ora se inicia, remete desde logo para uma idéia de luta e de poder: alguém baseado na superioridade de sua força penetra em território alheio, e aí se estabelece, originando a conseqüente realidade da existência de um dominador e um dominado. Trata-se, pois, de uma imagem extraída da experiência histórica, que mostra através dos tempos a existência de povos invasores e povos subjugados, e todo um corolário de conseqüências, não apenas políticas e econômicas, mas humanas, sociais e culturais.

Estabelecida, pois, como aceitável essa correlação histórica implícita na expressão “invasão cultural”, qualquer exame que se proponha de tal realidade há de supor desde logo uma dupla alternativa de posições por parte dos observadores: a do que contempla o fenômeno enquanto dominador, e a do que lhe examina as conseqüências enquanto dominado.

Ora, como o tema da discussão certamente coloca o Brasil como sujeito — e aqui no mais variado sentido da palavra — é preciso que os debatedores assumam, de saída, a posição que escolherão para o exame da questão. No meu caso particular, reconheço a posição do dominado, mas, como é sabido, não conformado e, portanto, disposto à busca da libertação.

Um dos argumentos mais usados na contestação dessa disposição de luta contra a imposição cultural — apontada sempre como atitude radical, xenófoba etc. — é o de que, no plano da música popular, por exemplo, as coisas não correspondem a

tal dualidade de poder, porque, como toda a cultura é por definição dinâmica e permeável, quaisquer influências, venham de onde vierem, tornam-se não apenas normais, mas ainda enriquecedoras.

A esse argumento contra a posição inconformada dos sujeitos à dominação, acrescenta-se ainda o de que, mesmo quando vigorasse para o campo da cultura de massa essa relação dominador-dominado, qualquer oposição a tal realidade seria inútil porque, como a moderna tecnologia das comunicações aboliu as fronteiras, nada mais natural do que as culturas urbanas de todo o mundo ultrapassarem seu estágio regional, para equiparar-se aos padrões internacionais. E é assim que se mergulha, com a inocência crítica dos conformados, no conceito da globalização, alegremente aceito como uma nova lei da natureza descoberta pela irrefutável ciência do capitalismo.

Pois é quando a realidade aparente recebe um nome para explicá-la, e sendo apenas um nome ganha, imediatamente, o consenso da aceitação como verdade, é aí que cabem algumas perguntas. E a primeira delas é: por que os fatos que envolvem o fenômeno da globalização apresentam-se no campo cultural como são, e não de outra maneira?

Sem pretender a extraordinária concisão da resposta do compositor pernambucano Capiba a uma repórter que lhe pedia opinião sobre o som universal — “Desculpe, moça, mas som universal pra mim é peido” —, ainda assim algumas observações podem ser feitas. E uma logo se impõe sob a forma de nova pergunta: se a globalização prevê a universalização através da adoção, pela indústria cultural, de padrões médios alheios ao regional, por que a língua usada é sempre o inglês? Pergunta que leva naturalmente a outra: e quando se trata de música popular, por que os gêneros propostos ao mundo como universais partem sempre da cultura do país que fala aquela mesma língua?

Bem examinada essa coincidência, a explicação estará em que, enquanto produto comercial dependente de suportes criados pela tecnologia da área da eletro-eletrônica, a música que

devia constituir apenas o resultado de uma criação artística, transforma-se em simples matéria-prima na diversificada produção da indústria do lazer. E, assim, desvinculada de sua aura de produto de superiores qualidades humanas por sua redução a simples mercadoria, essa música destinada ao consumo das grandes massas deixa de obedecer às leis da estética para reger-se, como qualquer outro produto da indústria, pelas leis do mercado.

Estabelecida essa relação perversa entre a parte artística do produto, representada pela criação de música, e a industrial, representada pela prevalência do suporte material-tecnológico, o aparente dilema proposto se esclarece: quem tiver o maior poder de colocar no mercado mundial as suas ofertas culturais terá, automaticamente, o poder de determinar quais gêneros ou estilos deverão figurar como “o novo”, “a moda”, “o atual”. E, naturalmente, se se tratar de música com letra, a própria língua em que será cantada.

E eis como estamos de volta ao tema inicial deste debate, que é o problema do poder. De fato, tal como na submissão dos povos nas guerras convencionais, o que efetiva a dominação é a ocupação do território dos vencidos. Com a diferença, apenas, de que, agora, com o moderno modelo de dominação pelo poder imperial do capital e da tecnologia, a antipática ocupação física dos territórios desaparece, substituída pelo invisível controle efetivo dos mercados.

Realmente, a nova realidade cultural decorrente da chamada globalização ocorre no dia-a-dia com a aparência de fatos tão naturais, que dificilmente chama atenção para o que estes comportam de ideologia. E essa mesma ausência de estranheza, afinal, tem uma explicação: a oferta de produtos estranhos às diversidades locais é recebida com naturalidade porque, aqueles aos quais se dirige, já estão preparados ideologicamente para recebê-los. É que, como os produtos da indústria cultural têm como público alvo a gente das cidades com algum poder aquisitivo, e esta compõe uma classe média disposta a esquecer uma recente pobreza e consciência de atraso, tudo o que surge com a chance-

la de novo, moderno e atual passa a constituir sinônimo de bom e desejável.

O advento dessa espécie de lavagem cerebral exercida sobre o público consumidor, no Brasil, foi denunciado por este expositor há quase 25 anos através da coluna Música Popular, que mantinha no Caderno B, do *Jornal do Brasil*, ao escrever, em 21 de setembro de 1977, sob o título “Universal é o regional de um, imposto para todo o mundo”:

“Situadas assim diante da opção-conflito de ter que escolher entre a aceitação da realidade interna pobre e bitolada, e as promessas de um estilo de vida rico de alegrias oferecidas pela indústria de consumo, as camadas mais altas da classe média não têm dúvida: optam pelo segundo modelo, idealmente projetado pelos anúncios de cigarros e refrigerantes da televisão. E, dessa forma, como num passe de mágica, a realidade geral vigente para a maioria das camadas da sociedade se apaga, e o *real* passa a ser a vida em circuito fechado dessa minoria com capacidade de acesso aos ‘valores modernos’.

Ora, como por motivo do próprio modelo econômico montado no país, os produtores desses ‘valores modernos’ só contam com mercado entre essas minorias, o circuito de interesse e expectativas se fecha: quer dizer, as grandes massas trabalham e renunciam à sua parte na divisão do produto nacional, para que os investimentos feitos pelo Governo à sua custa possam realimentar o tempo todo o estreito circuito em que gira a riqueza, envolvendo o comprador com poder aquisitivo de um lado, e a indústria sofisticada do outro.

O resultado cultural desse processo não se faz esperar. Assim, como o veículo ideal para o anúncio das virtudes dos artigos industriais produzidos pela tecnologia mais sofisticada é a televisão, e como por coinci-

dência esses produtos são os mais caros — e, portanto, somente ao alcance das minorias com poder aquisitivo — a tendência da programação é atender ao gosto e às expectativas dos poucos que constituem o mercado potencial dos produtos anunciados nos intervalos comerciais, e não as maiorias pobres que compram aparelhos de TV pelo crediário.

Ora, como a televisão precisa transmitir eventualmente shows musicais para entretenimento dos telespectadores, os espetáculos e sons escolhidos são os que projetam — tal como os anúncios dos intervalos — a idéia de modernidade, de ‘bom gosto’ e de ligação com os modelos de aceitação unânime pelas classes médias dos países mais desenvolvidos”.

E este expositor concluía, então, com a lógica que a evolução dos fatos até inícios do século XXI só viria ratificar:

“A partir daí, e tomando essa *sua* realidade como o *real*, os componentes da classe média brasileira passaram a admitir por extensão que o seu gosto é — ou deveria ser — o gosto de todos, e ato contínuo transformaram o particular no universal. Uma vez, porém, que os produtos culturais ligados às suas expectativas e gostos são decididos e manipulados por grandes conglomerados internacionais com matrizes nos países mais desenvolvidos, o que se verifica é que o universal da classe média brasileira acaba sendo o regional das classes médias de países mais poderosos”.

Recai-se, assim, como se vê, na alternância entre o poder de quem tem a força econômica para impor suas criações culturais no mercado mundial, e o que é levado a receber essa invasão disfarçada como um produto natural e desejável, oferecido pelas virtudes da globalização. E tudo conduzindo a concluir que, afi-



nal, a última instância de qualquer discussão cultural é a discussão política. Debate necessário, ao tratar-se de invasão cultural, ao menos para o estabelecimento da responsabilidade de todos perante a alternativa da aceitação passiva ou da luta contra as imposições.

## 6. MÚSICA POPULAR NO SÉCULO XXI: UMA PROFECIA ANTECIPADA

O século XXI, em matéria de música popular — entendida como produção sonora destinada ao lazer urbano, normalmente transmitida por meios eletro-eletrônicos de divulgação —, longe de constituir uma incógnita, desponta no horizonte cultural como um futuro anunciado.

Surgida em sua forma moderna no século XIX, como resposta criativa a novas necessidades da vida social conseqüente do adensamento das populações dos grandes centros (cada vez mais diversificadas em face da crescente divisão do trabalho, após a Revolução Industrial), a música composta para consumo da gente das cidades iria se ligar, desde logo, ao comércio e indústria das diversões.

O primeiro indicador da estreita vinculação estabelecida entre a produção de música popular e as atividades manufatureiras e comerciais é o aparecimento, em meados do século XVIII, das oficinas de impressão de música — aberta e estampada em metal — sob a direção de editores especializados, muitas vezes eles mesmos músicos, que revelavam sua vocação comercial na compra de direitos sobre obras alheias.

Nada por coincidência, esse negócio da música surgia no mesmo momento em que, nos dois maiores centros urbanos da Europa — em Londres nos ambientes fechados das tavernas, em Paris nos tabladros de barracas das Feiras de Saint Germain e Saint Laurent —, começavam a criar-se pelos fins daquele século XVIII os primeiros locais de sociabilidade urbana moderna. Era a novidade dos espaços públicos caracterizados pela democrática com-