

IVAN VILELA

Apresentação



IVAN VILELA
é músico e professor
do Departamento de
Música da ECA-USP.

D

urante todo o processo de colonização brasileiro observamos, por parte dos colonizadores, uma permanente intenção em moldar os hábitos dos colonizados em consonância com os seus. Assim deixamos de utilizar a língua brasílica, o *nheengatu*, como língua nossa primeira, no século XVIII, por imposição da coroa portuguesa, embora essa língua tenha sido duas vezes mais falada que o português, de São Paulo até o Rio Grande do Sul, até o final dos 1700 (Amadeu Amaral, *Dialeto Caipira*). Assim ocorreu com a elite carioca quando recebeu a família real. Através da iconografia da época observamos que os trajes utilizados pelos senhores pouco condiziam com a temperatura encontrada nos trópicos. Repara-se que a música popular foi um escape a essa colonização.

No que toca à sonoridade fomos educados a gostar de alguns sons e abolir outros de nosso repertório tímbrico-sonoro. O chamado “processo colonizador” nos passou o tempo todo um padrão do que foi o belo, do que foi o harmonioso.

Alfredo Bosi nos mostra, em *Dialética da Colonização*, que o padre José de Anchieta em suas teatralizações catequéticas associava os animais e as plantas da terra brasileira como manifestações do não divino em oposição à divindade existente nos animais e plantas e coisas vindas ou presentes na Europa.

A normatização do estudo nos fez iguais ou muito parecidos. Assim, cada vez mais tivemos como padrão da grande música a música que não foi criada por nós. No momento em que se configurou a nossa cultura popular, acreditamos que, nos sécu-

los XVIII e XIX, nossa elite estava com os olhos e olhares voltados para a Metrópole, de maneira que não presenciou o rico processo sócio-histórico que se descortinava. Quando então essa elite olhou – e às vezes olha – para a sua cultura popular, não a reconheceu como sua, pois ainda tentava copiar os padrões que não lhe pertenciam e, assim, manter uma dívida de ser sempre a retaguarda e colocar na vanguarda algo que dificilmente estaria ao seu alcance, nem geograficamente, nem culturalmente, posto termos desenvolvido uma cultura diversa da dos povos que nos formaram.

A música popular tal qual a conhecemos é um fenômeno surgido das interações ocorridas no continente americano. Não encontramos no resto do mundo uma música popular tão robusta, tão diversa e que tenha a função social e de interação de classes como as músicas populares do Brasil, dos Estados Unidos e de Cuba.

A interação étnica e cultural certamente favoreceu o aumento da diversidade. Uma manifestação musical, quando migrada para outro local distinto, com o tempo tendia a se transformar em outra modalidade. Aprópria falta de normatização e sistematização do conhecimento fez com que essas modalidades se portassem de maneiras semoventes, sofrendo modificações conforme o tempo passava.

A canção, a partir da década de 1910, passou a cumprir, no disco, a função de cronista social. Quanto saberíamos das populações de negros que habitavam o morro carioca nas décadas de 1920 e 30 se não fosse pelos seus *griots*, os sambistas? E do êxodo rural que se operou na primeira metade do século XX com as populações caipiras rumo à cidade de São Paulo? Suas agruras e felicidades foram narradas em música bem como os valores que cultuavam no campo. A própria radiodifusão dessa música caipira na cidade grande ajudou essas populações de migrantes roceiros a se manterem enraizados, pois suas músicas narravam histórias sonhadas ou acontecidas e transmitiam seus valores de vida.

Ora, num país onde o analfabetismo imperou e, outrora, o acesso às escolas era

escasso, as canções acabaram por cumprir o papel de transmitir as informações que a muitos diziam respeito.

A característica inata do brasileiro de deglutir o que lhe chegava operou resultados diferentes. A elite, com acesso à instrução, copiava com mais precisão o que de fora vinha. Já o povo, sem acesso à instrução, no afã de copiar, acabava por fazer diferente, uma vez que seu repertório de possibilidades era mais ligado à cultura que possuía do que à cultura sistematizada.

A incorporação de elementos exóticos não era nunca feita de forma linear ou sob instruções; pelo contrário, a absorção era ao mesmo tempo imitativa e também criativa, como observamos ainda hoje na nossa cultura popular.

Esse processo serviu mais solidamente de base à estruturação de uma música brasileira. Esse “trunfo da ignorância” fez com que a arte popular fosse autorreferenciada, mesmo nos momentos em que tentava imitar. E essa autorreferência ao imitar foi, possivelmente, a principal responsável pela diversidade e qualidade excepcional da nossa música popular.

Não dominando os códigos cultos para executarem, por exemplo, as canções europeias, os homens simples da nossa terra as interpretavam a partir do repertório de possibilidades que possuíam – que estava ligado à sua cultura e às suas formas de expressão – não conseguindo assim traduzi-las com a fidelidade esperada. Somam-se a isso os elementos próprios de cada cultura que entravam como ingredientes nessa mistura. José Ramos Tinhorão aponta que viajantes registraram em seus cadernos de viagem a maneira alegre e diferenciada como os negros barbeiros tocavam, nas praças, as canções vindas da Europa.

Um outro fator que faz da música popular um importante meio de transmissão de informação oral é que na sociedade brasileira “observamos uma progressiva imposição dos meios eruditos, civilizados e urbanizados aos meios populares e rústicos, de modo a modificá-los a vida sociocultural substituindo os seus valores e comprometendo-os em novas perspectivas de sociabilidade e

cultura”, como nos mostra Oswaldo Elias Xidieh em seu livro *Narrativas Populares*. “Entretanto se há observado que, apesar de todo esse processo impositivo, os grupos rústicos resistem e sua cultura encontra meios de permanecer.”

Pensamos que a música popular brasileira se tornou a grande música popular do mundo, nos anos 1970, não apenas pelo alcance que alguns artistas atingiram com seus trabalhos, mas também pela imensa diversidade que deu suporte a todos esses grandes artistas.

Durante um certo tempo, nos anos 1960, tratou-se como MPB um núcleo de produção restrito que soava consoante aos padrões trazidos e alicerçados pela bossa nova. Assim, artistas como Chico Buarque, Milton Nascimento e outros que se lançaram nessa década, tinham como características comuns a sonoridade e os procedimentos musicais que certificavam esses trabalhos como MPB e, portanto, como bons.

A tropicália implodiu, a partir da paródia, do deboche e da carnavalização, esse conceito de linha evolutiva da MPB como um campo consolidado de conquistas musicais. Assim, músicas produzidas em outros lugares que não o Rio de Janeiro passaram também a ser tratadas como música popular brasileira.

Mesmo após essa implosão notamos que ocorreu uma estratificação dos gostos, se assim podemos dizer. A música mais consumida pelas classes simples, como a mão-de-obra da construção civil e as empregadas domésticas, foi chamada de música brega. O próprio mercado do disco se partiu em dois para produzir o que entendemos por discos A e B. Como no mercado cinematográfico estadunidense.

Só a partir dos anos 1970 vemos vingar os intentos de músicos como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro de trazer a todas as classes de consumo uma música que não fora produzida originalmente na região Sudeste, mais ainda, no eixo Salvador-Rio-São Paulo. O próprio termo “regional” passou a ser um codinome de algo que não se alinhava a essa tendência dominante. A professora

Lígia Chiapinni de Moraes, em ensaio do livro *América Latina: Literatura, Palavra e Cultura*, mostra que,

“[...] se isso é um fato, também parece verdade que o regionalismo está sendo entendido aí como uma restrição qualitativa que, no limite, invalida conceitualmente a própria categoria, pois tudo poderia resumir-se à seguinte fórmula: quando a obra não atinge um certo padrão de qualidade que a torne digna de figurar entre os grandes nomes da literatura [leia-se música] nacional, ela é regionalista; quando, pelo contrário, consegue atingir este padrão, ela não seria mais regionalista, seria uma obra da literatura [leia-se música] nacional, reconhecida nacionalmente e, até mesmo, candidata, como é o caso de Guimarães Rosa, a um reconhecimento supranacional, para não dizer universal”.

Objetivou-se, neste número, trabalhar com textos não canônicos ou seja, textos que fogem dos eventos da música popular que já foram, à sua maneira, estudados, como a bossa nova, a tropicália e a vertente mais famosa da jovem guarda. Estes já renderam sérios e preciosos estudos. A ideia é nos despirmos de um olhar etnocêntrico que temos para com nós mesmos brasileiros quando olhamos para a música consumida em um outro estrato social que não o nosso. Mirando manifestações musicais que não obtiveram sucesso no meio do grande público ou da mídia, abriremos um pouco a nossa percepção para o quão grande é a música popular brasileira. Um imenso rio de muitos afluentes.

Neste dossiê o leitor encontrará artigos que tratam de temas conhecidos, mas pouco ou nada estudados, e artigos com assuntos totalmente novos. Alguns textos revisam a própria musicologia ao olhar para trás e rever o que ficou esquecido, o que ficou marginalizado, o que ficou maldito. Um importante levante de vozes que não se calaram, mas foram pouco ouvidas.

Uma revisão sobre o Clube da Esquina abre o dossiê sugerindo um reposicionamento deste dentro do cenário musical

brasileiro. É mostrado que inúmeros elementos musicais que hoje são usados por muitos músicos foram inseridos na música popular brasileira pelos mineiros do Clube da Esquina, embora não se atribua a eles a paternidade por tal feito.

Tárik de Souza trata de uma corrente musical que brotou no seio do samba. Coloca que, “sem constituir um movimento de estofo ideológico ou mesmo programático, vários compositores, músicos e intérpretes transformaram o principal gênero brasileiro, nesse período [os anos 1950 e 1960], dando-lhe maior impacto rítmico e nova estruturação instrumental num procedimento estético que ficou conhecido como sambalanço”.

O teórico literário Romildo Sant’Anna, conhecedor da cultura popular brasileira, traz à tona a poesia caipira e a arte ligada à oralidade. Revendo conceitos históricos, Romildo em seu livro *A Moda É Viola* nos mostra o avesso do que achamos quando diz:

“Porém não raro acontece que, quando a grande literatura quer respirar e restaurar a limpidez da origem, volta às fontes da oralidade. Então, é injusto afirmar que um poeta popular é excelente porque seu estilo se aproxima ao de um poeta erudito. Digo isso porque é comum encontrarmos o vezo em citar procedimentos estilísticos de um poeta aceito classicamente como abanadores e justificadores de artimanhas estéticas frequentes na poesia de tradição oral. Na moda caipira ressoam e sobrevivem as canções laudatórias e heroicas que são fontes das canções épicas, aristocráticas”.

Marcos Napolitano, professor e pesquisador da música popular brasileira, trata, em seu ensaio dos anos 1950, o período do samba-canção que ficou espremido entre a época de ouro do samba e a bossa nova. Napolitano coloca que

“A década de 1950 costuma ser qualificada como um período de estagnação criativa e decadência estética, numa dupla chave interpretativa: para os críticos mais tradicionalistas, como Almirante e Lúcio

Rangel, a década de 1950 experimentava perda de referenciais em relação ao passado idealizado (a década de 1930). Para as correntes de opinião modernas, que se afirmam após a explosão da bossa nova, a década de 1950 é vista sob o signo do mau gosto e do arcaísmo musicais”.

Eduardo Vicente, professor e pesquisador do disco no Brasil, apresenta a trajetória da gravadora paulistana Chantecler, que, ao longo dos anos 1960 e 1970, teve um papel fundamental na formação de artistas ligados a segmentos então menosprezados pelas grandes gravadoras, especialmente o sertanejo, a música romântica tradicional e a música regional. Traz ainda uma reflexão acerca do processo de estratificação do consumo de música popular que se verificou no país a partir dos anos 1960 e a situação das gravadoras brasileiras quando o mercado foi ocupado pelas grandes gravadoras internacionais.

O pesquisador inglês Sean Stroud desenvolveu suas pesquisas acerca da chamada vanguarda paulistana dos anos 1980. Sean esmiúça o trabalho de Itamar Assumpção, um dos principais ícones desse grupo de músicos que colocou a música paulistana como um dos principais renovadores estético-musicais dos anos 1980. Sean mostra como sua música desafiadora e sua atitude não conformista foram recebidas pela imprensa brasileira e pela indústria fonográfica na época.

O professor e etnomusicólogo Samuel Araújo, diretor do Núcleo de Etnomusicologia da UFRJ e estudioso da obra de Guerra-Peixe, levanta informações inéditas acerca do empenho de Guerra-Peixe em criar uma música popular de salão. Levanta questões sobre quais seriam as gêneses do que chamamos e do que não chamamos de “movimentos musicais”. E pergunta:

“Se é característica comum a esses movimentos os respectivos ideais de mudança neles embutidos terem apoio em processos musicais, afetando significativamente os padrões perceptivos, intelectuais e comportamentais da sociedade de modo mais abran-

gente, seriam eventos pontuais de sentido e importância sócio-histórica circunscrita ou careceriam do reconhecimento de sua intermitente continuidade em processos de longa duração? Nesse sentido, seria possível e produtivo falar de movimentos cujos protagonistas não se propunham a tal fim e cujos efeitos não tenham sido até hoje reconhecidos na literatura? Que contribuição movimentos sociomusicais trariam à compreensão das relações entre o local e o global no Brasil, e que perspectivas originais, se alguma, abririam ao debate sobre projetos político-sociais para o país? Que relações travam os movimentos musicais com interesses mercadológicos e ligados à música como meio de sobrevivência?”.

Heloisa Starling, professora-pesquisadora, é criadora e coordenadora do Projeto República. Seu amor pela música popular fez com que agregasse em torno de si um grupo de pesquisadores que busca decifrar a história do Brasil a partir das leituras da música popular. Como ela mesma situa, nos anos de chumbo, com a imprensa amordaçada, foi a música popular a cronista dos acontecimentos do país. Heloisa vai resgatar a música e os sons nas linhas de Guimarães Rosa e nos mostrar como Tom Jobim soube decifrar esses sons e trazê-los até nós.

“Como se vê, não foi somente por gosto pessoal que Tom Jobim fez da obra de Guimarães Rosa a sua casa. A busca pela *grandeza cantável* do sertão, pela *música subjacente* das palavras e por aquilo que a canção representa para a construção da memória, a sensibilidade pública, a imaginação e o entendimento do Brasil – as três formas de musicalidade que, combinadas, sustentam seu projeto literário –, explica algo sobre a afinidade do compositor popular com sua obra. E ajuda a compreender, ao menos em parte, o impacto que a leitura da obra de Guimarães Rosa imprimiu na sonoridade elegante e sofisticada das composições de Tom Jobim – em especial, nos dois discos autorais produzidos na primeira metade da década de 1970, *Matita Perê* (1973) e *Urubu* (1975)”.

Luis Carlos Sá, o Sá que, junto com Guarabyra, embalou (e embala) com suas músicas nossos bons momentos por várias décadas, conta, num relato franco e despojado, a gênese do que chamamos de rock rural. Sá situa sua trajetória na delicada conjuntura de acontecimentos no Brasil nos anos 1960 e como sua música se relacionou com algo maior, uma expressão que unia jovens de todo o mundo: o rock. Conta como o movimento alavancado por ele, Zé Rodrix e Guarabyra se desdobrou no passar dos anos. E pergunta: de onde veio e para onde vai o rock rural, se nem sempre ele é rock e nem sempre é rural?

O professor e etnomusicólogo Carlos Sandroni levanta em seu ensaio questões nunca pensadas sobre o samba e suas representações. Sandroni nos ensina que “o samba, tal como se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir do final dos anos 1920, veio a ser o emblema sonoro de uma concepção de cultura brasileira em que a valorização positiva da ideia de mestiçagem desempenhou grande papel”. E aponta que o estudo de alguns gêneros musicais pouco conhecidos, gravados no Rio de Janeiro nos anos 1930 e 1940, como “macumba”, “jongo” e “batuque”, ajuda a rediscutir as relações entre samba, “raças” e as imagens do “mestiço” na música popular.

Mauricio Pereira, compositor, cantor e um esteta do pensamento musical, nos coloca em posição de revermos nossos preconceitos acerca da música pop. A partir de um conceito homeopático de essência e diluição ele nos mostra como a “diluição” do samba em uma forma mais próxima ao pop, o pagode, popularizou-o em regiões onde ele, culturalmente, não tinha aceitação. Através de uma autobiografia, Mauricio nos coloca em contato com nossas escutas musicais desde a infância e de como nelas havia o que, por vezes, hoje, repudiamos como brega, romântico, etc.

O professor e pesquisador José Roberto Zan resgata um nome importante da música popular brasileira: Jards Macalé. Rotulado como maldito, esse artista gravou nos anos 1970 discos memoráveis, repletos de experimentalismos e ideias pouco comuns.

Enfim, um homem que, antes de pensar em agradar ao grande público, ouvia suas pulsões musicais mais profundas que o levaram a traçar um caminho singular e de alta qualidade dentro do cenário musical brasileiro.

O historiador, professor e pesquisador da música paulista de todos os tempos, José Geraldo Vinci de Moraes, fala sobre os diversos olhares e pensamentos que se constituíram acerca da música brasileira. Aponta uma presente semovência dentro do universo musical e nos convida a olhar para isso como um constante fluxo de interações providos de uma certa imprevisibilidade e diversidade, de um lado ao outro. Pondera:

“Se de um lado as inúmeras e extensas redes culturais atuaram e ainda atuam de maneira firme na construção dos limites, gostos, padrões e identidades locais, regionais, nacionais, internacionais e de classe, ao mesmo tempo elas rompem evidentemente as barreiras sociais, culturais, geográficas e políticas que se confundem e se interpenetram”.

Por fim, o professor e pesquisador Paulo Cesar de Araújo coloca luz num segmento que muitas vezes nos passa (ou quase sempre, ou sempre) despercebido. Faz um convite para nos despirmos de nossos preceitos e preconceitos. Paulo Cesar, tendo o cantore compositor Waldick Soriano como centro de sua tese, apresenta a que foi rotulada como “música brega” como um imenso universo de interações e ideologias que guarda em si a mesma riqueza que encontramos nos diversos caminhos trilhados pela música popular. Convida-nos a ver o brega como um substantivo e não como um adjetivo.

Desejamos que você, leitor, se delicie nesses caminhos e descaminhos pelos quais andou e anda esta que se constitui num dos maiores patrimônios do povo brasileiro: a sua música.

Nossos agradecimentos a toda a equipe da *Revista USP*, que aceitou a empreita de mostrar parte do lado B da música popular brasileira.

