



JOSÉ RAMOS TINHORÃO

# 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 eletroeletrônicos de divulgação –, longe de constituir uma incógnita, desponta no horizonte cultural deste final do segundo milênio como um futuro anunciado.

Surgida 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 ia ligar-se, desde logo, ao comércio e à 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 tablados de barracas das Feiras de Saint Germain e Saint Laurent –, começavam a criar-se pelos fins do século XVIII os primeiros locais de sociabilidade urbana moderna. Era a novidade dos espaços públicos caracterizados pela democrática composição do público, composto pela mistura de trabalhadores e gente das baixas e médias camadas burguesas.

Pois, como nesses locais de diversão coletiva, já predominavam sobre as movimentadas atrações de circo e

**José Ramos Tinhorão** é crítico de música e literatura e autor de vários livros publicados no Brasil e em Portugal sobre temas de cultura popular urbana. Atualmente trabalha na conclusão de dissertação sobre a imprensa carnavalesca no Brasil.

Este texto foi publicado originalmente em *O Livro da Profecia. O Brasil no Terceiro Milênio*, volume I, da Coleção Senado (Brasília, Senado Federal, 1997).

**Na outra  
página, O  
Mestre de  
Música, de J.  
Stern**

*sketches* teatrais os números de canto e dança, desde 1794 um esperto inglês estenderia à imprensa editorial o interesse pela exploração daquele tipo de negócio. E, assim, na esteira do sucesso das músicas dos *glee clubs* londrinos – que mais tarde seriam os *halls* na própria Inglaterra, cafés-cantantes e cafés-concertos na França e *saloons* nos Estados Unidos –, esse conhecedor do repertório em voga nos *harmonic meetings* lança em livro a primeira coletânea de letras de “peças favoritas” do The Crown and Anchor Tavern. E na folha-detrosto do volumezinho de quase cem páginas, sob o título de *The Words of the favorite pieces as performed at the Glee Club, held at The Crown and Anchor Tavern. Strand, compiled from their Library by J. Paul Hobler*, apareciam citados por epígrafe estes dois versos esclarecedores da vocação futura da indústria cultural na área do lazer: “[...] *we spent the social night, / Still mixing profit with delight*” (1).

O aparecimento da coletânea editada por esse J. Paul Hobler era o início de um filão editorial que, embora podendo ser enquadrado na tradição dos cancioneiros de versos de romances impressos desde o século XVI em Portugal, vinha conferir a dignidade da letra impressa para as produções de modernos compositores populares, agora com seus nomes ligados à condição de autores. Era o que ainda por aquele mesmo final dos Setecentos ia acontecer em Lisboa com o lançamento do primeiro volume da *Viola de Lerenó*, em que se publicavam os versos das modinhas, lundus e cantigas de improviso do mulato brasileiro tocador de viola de cordas de arame Domingos Caldas Barbosa.

A partir da segunda metade do século XIX, com o aparecimento do piano como instrumento obrigatório dos salões, o repertório do teatro musicado – logo universalizado sob a forma de contribuição parisiense à ânsia de diversão das camadas médias das grandes cidades – contribuiu para ativar o negócio das editoras de músicas. E, já agora, também para o comércio de instrumentos musicais, postos cada vez mais ao alcance das maiores,

inclusive no Brasil, onde o surgimento dos grupos de choro aliado à tradição das bandas de coreto espalhadas por todo o país contribuía para ampliar o público das produções sonoras nas casas e nas ruas.

É a existência desse mercado potencial que, excitado desde o fim do século XIX pela possibilidade da gravação de sons em cilindros pelo norte-americano Thomas Alva Edison, explicaria logo depois a explosão comercial dos discos de gramofone, que vinham ampliar ainda mais o campo da difusão da música popular, agora definitivamente posta ao alcance das maiores mediante a compra de um pequeno aparelho, que qualquer um fazia funcionar acionando uma manivela.

A partir do lançamento, ao despontar do século XX, dos discos de música brasileira gravados no Rio de Janeiro pelo introdutor da novidade das “máquinas falantes”, o tcheco Frederico Figner, bastavam os dizeres impressos nos selos para se comprovar que a nova indústria surgia sob o signo anunciador de algo novo na produção em série de criações musicais: a propriedade industrial multinacional dos fabricantes, garantida por patentes obtidas em várias partes do mundo, e expressa no próprio nome da empresa – International Talking Machine.

Transformadas, pois, a composição e a interpretação de música popular em novas modalidades de produção industrial-comercial, o que em sua origem ainda pretendia representar a criação de artistas, poetas e músicos passou a constituir um artigo a mais destinado ao mercado. Os primeiros sintomas dessa mudança definitiva dar-se-iam no campo das relações de trabalho, com o fim do amadorismo artístico através de profissionalização dos cantores (solistas ou de coros), da ampliação do quadro de serviços da música (arregimentação de instrumentistas em orquestras, bandas e grupos ou conjuntos), e ainda do surgimento de novas especialidades, como as de maestro-arranjador, diretor artístico e técnicos de estúdios de gravação.

A partir desse momento, estava instituída a vinculação necessária entre a criação

1 A informação sobre esse volume inaugural dos folhetos de cordel conhecidos no Brasil há mais de um século, depois por “liras” e “jornais de modinhas”, está no livro dos ingleses Haymond Mander e Joe Mirchenson, *British Music Hall*, 2ª ed., London, GB-Gentry Books, 1974, pp. 9-10.



artística de música, destinada ao lazer das novas camadas contemporâneas do avanço da urbanização no mundo, e a tecnológica das modernas indústrias dirigidas ao lazer, e que a esta altura envolviam não mais apenas o som – com os discos ganhando novo impulso com o advento do rádio na década de 1920 –, mas as imagens do “cinema falado e cantado”, desde 1927, e da televisão a partir do fim da Segunda Guerra Mundial.

Essa nova realidade ia ser responsável por modificações na essência mesma do trabalho criativo da música popular que, depois de assistir à transformação da habilidade no exercício de qualquer instrumento musical em serviço profissional, veria o próprio produto das criações de poetas e compositores transformar-se de objeto de qualidade aferível pelas leis da estética em artigo sujeito às leis do mercado.

Essa mudança decisiva para a compreensão da evolução das criações musicais englobadas sob a denominação genérica de música popular seria sintetizada por este autor em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira*, de 1990, em que já observava, referindo-se às conseqüências do avanço tecnológico na área da indústria cultural:

“Como, porém, a música assim produzida para reprodução mecânica (gramofones de cilindros ou discos, logo, programações para pianos nos rolos de pianola) acelerou grandemente a pesquisa tecnológica, a parte material da produção musical tendeu a crescer (o cinema mudo ganhou som ótico, o rádio fez ouvir a música dos discos a distância, a televisão juntou o som à imagem, e a gravação em fitas – inclusive de videoteipe – aumentou-lhe as possibilidades com o advento do transistor), enquanto a parte artística estacionou em seus elementos iniciais: o autor da música e seus intérpretes” (2).

Ante tal realidade – como mostraria ainda –, a conseqüência lógica foi a mudança da própria essência do objeto da criação artística transformado em artigo sonoro dirigido ao mercado consumidor:

“Essa subordinação do artístico ao comercial ia explicar, afinal, não apenas a crescente transformação da música popular fabricada para a venda (depois de obtida a massificação, basta produzir o que ‘o povo gosta’), mas a progressiva dominação do mercado brasileiro pela música importada dos grandes centros europeus e da América do Norte, sedes também das gravadoras internacionais e da moderna indústria de aparelhos eletroeletrônicos e de instrumentos de alta tecnologia” (3).

Aí estava, pois, anunciado o caminho que a criação e a produção de tal artigo industrial-cultural de massa chamado de música popular deveriam continuar a percorrer – com novas conseqüências práticas ainda desconhecidas – entrado o século XXI.

Dentro do princípio de que a mudança qualitativa na ordem das relações entre criadores artísticos e indústria ocorreu de modo a transformar os primeiros em dependentes da segunda, não chega a constituir exercício de futurologia prever que a tendência, no novo século, será a da participação cada vez menor da criação artística individual e da participação viva de instrumentistas na produção de música popular.

Graças aos avanços na tecnologia dos sons digitalizados, a tendência dos estúdios das grandes gravadoras é transformar-se em laboratórios de engenharia musical, com os músicos intérpretes sendo substituídos pelo som computadorizado de sintetizadores polifônicos e politímbrais, *samplers* e *sequencers* da família dos MIDI (Musical Instruments Digital Interface).

Tal engenharia criativa de sons computadorizados, aliás, permitirá ultrapassar as próprias possibilidades dos sons normalmente produzidos pelos instrumentos acústicos, mediante alteração de suas tessituras, através da ampliação, por exemplo, de sua extensão, com a conseqüente ampliação de seu âmbito. Possibilidades técnicas desse tipo, sobre implicar necessariamente dispensa de músicos e maestros-arranjadores nos estúdios, permitirão ainda programar, através de novas combinações rítmicas, o lançamento de estilos

2 José Ramos Tinhorão, *História Social da Música Popular Brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 196.

3 Idem, *ibidem*.

musicais caracterizados por um tipo de acompanhamento sonoro fora do alcance da participação humana.

E como essas novidades se darão simultaneamente com maiores avanços da tecnologia na área da reprodução, de sons e imagens, a unificação dos sistemas de CD áudio e vídeo CD deverá originar a criação de um multiaparelho único áudio-vídeo-laser capaz de – ao lado de um sem-número de outras funções ligadas aos recursos de telefonia e satélites – permitir não apenas assistir à transmissão de musicais programados em laboratório, mas admitir inter-relação entre emissor e receptor em nível de realidade virtual.

As conseqüências naturais de tais conquistas tecnológicas na área do lazer das massas, com participação da chamada música popular, serão, no campo prático, o

emprego cada vez mais raro de músicos instrumentistas e, no campo cultural, a dessacralização da criação artística, com a transformação dos compositores em colaboradores de técnicos de programação de música, a ser criada segundo as tendências exigidas pelo mercado.

Fora desse quadro geral dominante no cenário da produção das músicas de massa (tornado inevitável pelo crescente processo de concentração, inerente ao modo de produção capitalista no estágio da alta tecnologia), restarão apenas, no século XXI, os últimos vestígios da música tradicional do mundo rural (cada vez mais contaminado pelos modelos da mídia, como já acontece com a “música sertaneja”) e, certamente, uma multiplicidade de nichos urbanos de produção local, conformados em sobreviver fora do sistema.

