

HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Miliandre Garcia de SOUZA*

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. 365 p.

A bibliografia acerca da música popular brasileira compreende uma numerosa quantidade de manuais, crônicas, biografias e memórias. Entretanto, apesar do crescente interesse entre pesquisadores de diversas áreas de conhecimento que, preocupados com as implicações estéticas e ideológicas da canção, procuram empreender em suas pesquisas um estudo crítico e analítico, ainda continua escasso o número de publicações que buscam a sistematização teórica e metodológica do tema.

Jornalista e crítico musical nos anos 60 ou historiador da cultura brasileira como prefere ser chamado, José Ramos Tinhorão ficou (re)conhecido senão pela qualidade e quantidade de obras publicadas (cerca de 18 livros editados, 2 no prelo e 2 em preparação), ao menos pelo caráter polêmico e assertivo de suas declarações. Munido de argumentações contra a Bossa Nova e seus integrantes, o autor se transformou num dos mais contundentes críticos do movimento, chegando ao ponto de classificá-lo como um subproduto da música comercial norte-americana realizada no Brasil.

Lançada inicialmente em 1990, pela Editorial Caminho de Lisboa, a obra *História social da música popular brasileira*, de José Ramos Tinhorão, publicada no Brasil em 1998, pela Editora 34, é dividida em sete partes: *A cidade em Portugal; Brasil Colônia; Brasil Império; Brasil República; O Estado Novo; O Pós-Guerra e Regime Militar de 1964*.

A tese central da obra encontra-se vinculada à idéia de apropriação e expropriação cultural. Até determinado momento, a fusão entre linguagens distintas – por exemplo, o aparecimento da modinha seresteira, resul-

* Mestranda do Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

tado do casamento entre a linguagem requintada dos poetas eruditos com a sonoridade mestiça dos choros – é considerada pelo autor uma dupla apropriação benéfica e original. Todavia, a partir da Primeira Guerra Mundial quando os Estados Unidos passam a exercer demasiada influência econômica, política e cultural sobre os países ocidentais – sobretudo os países de Terceiro Mundo, entre eles o Brasil – a expropriação cultural deixa de ser uma fusão benéfica e original, para transformar-se num fator prejudicial e nocivo à música popular brasileira. Expropriada pelo mercado fonográfico, as manifestações populares – guardadas em sua “pureza” – são estilizadas e pasteurizadas com o intuito de satisfazer um determinado mercado, composto por uma classe média de gosto internacionalizado.

Ao abordar o problema da música popular urbana como objeto de pesquisa, é interessante observar que a infinidade de fontes utilizadas pelo autor são exclusivamente literárias: romances, contos, crônicas, memórias, peças de teatro, folhetins, manifestos, artigos de jornais, entre outras. Porém, os critérios teóricos e metodológicos empregados para a abordagem desses documentos de época, acabam transformando-os em provas inquestionáveis que caminham na direção de uma verdade histórica.

Na primeira parte da obra – *A cidade em Portugal* – José Ramos Tinhorão propõe demonstrar como a passagem do feudalismo para o capitalismo favoreceu mudanças sociais e culturais em Portugal, posteriormente transplantadas para o Brasil nos primeiros duzentos anos de colonização. Segundo o autor, a crescente monetarização da economia, a partir do século XIV, estimulou a agricultura de exportação, transferindo o centro dos interesses do campo para a cidade. A característica cultural desses indivíduos colocados à margem da estrutura econômico-social – obrigados a aderir à aventura das grandes navegações ou compor a arraia-miúda dos grandes centros – será traduzida pelo individualismo. Na música, o alegre canto coletivo do homem do campo será substituído pelo lamento individual do homem das cidades, pelo canto solo acompanhado da viola, cuja difusão e vulgarização entre camadas populares passará a simbolizar o distanciamento social.

A segunda parte da obra – *Brasil Colônia* – é destinada a analisar o surgimento da música popular em decorrência da necessidade de lazer urbano. No Brasil, devido ao predomínio da economia agrícola e ausência de mercado interno, o modo de vida urbano será subordinado pelo modo de vida rural. Nesse momento, ao revelar a existência de uma elite colonial

destinada a inaugurar novas formas de vida urbana no país, o poeta Gregório de Matos oferece indicações sobre o processo de urbanização e sobre os tipos de diversão (cantos e danças) dos primeiros núcleos de vida urbana na Bahia, destinados a atender as expectativas das heterogêneas camadas da moderna sociedade de classes. Assim, em meados do século XVIII, o sucesso alcançado pelo carioca Domingos Caldas Novas na corte portuguesa, marcará o aparecimento da modinha como primeiro gênero dirigido ao gosto das novas camadas médias.

A terceira parte da obra – *Brasil Império* – é caracterizada pela busca de uma identidade brasileira. Segundo o autor, a busca por uma identidade nacional explica o interesse dos poetas e músicos românticos pelas manifestações consideradas populares. A modinha seresteira, resultante da soma da linguagem requintada dos poetas românticos com a sonoridade mestiça dos choros – fusão entre a música instrumental dos barbeiros e a interpretação dos novos ritmos dançantes importados da Europa – marcará o nascimento das primeiras parcerias na música popular brasileira. Para o autor, o resultado dessa original fusão seria a dupla apropriação cultural, sob a indicação genérica de música popular.

Na quarta parte da obra – *Brasil República* – o autor pretende examinar como a passagem do estado de dependência do capital inglês para o capital norte-americano, provocou profundas mudanças estruturais refletidas na cultura do país. Consumida sobretudo pela classe média, cujo desejo de modernidade e superação da realidade aproxima-a do equivalente de sua classe nos países desenvolvidos, a música popular – agora entendida como artigo sonoro de consumo cultural da sociedade urbana, regida pelas leis de mercado prescritas pelo capitalismo – passará a se aproximar dos modelos culturais europeus e norte-americanos, favorecendo a dominação do mercado brasileiro pelas músicas importadas destes grandes centros. Entretanto, devido aos altos preços das novas técnicas de divulgação musical (discos, cilindros e aparelhos de gramofone), os novos gêneros não chegam a atingir as camadas populares. Entre as comunidades baianas migradas para o Rio de Janeiro – alheia às novidades importadas – surgiram o que José Ramos Tinhorão considera “as duas maiores criações coletivas do povo miúdo no Brasil: o carnaval de rua dos ranchos e suas marchas e o ritmo do samba” (p. 263).

A quinta parte – *O Estado Novo* – é destinada a analisar como a política de desenvolvimento das potencialidades brasileiras propostas pelo

governo de Getúlio Vargas, propiciou a ascensão socioprofissional de músicos e compositores das camadas populares ao nível de produção do primeiro gênero de aceitação nacional: o samba batucado. Conforme o autor, o mercado de música popular abastecido por gêneros brasileiros chega ao seu limite com a mudança de postura política dos Estados Unidos em relação aos países da América Latina – entre eles o Brasil. Portanto, após a Segunda Guerra Mundial, os investimentos maciços na propaganda “american way of life” encerram o ciclo do Estado Novo.

Na sexta parte – *O Pós-Guerra* – José Ramos Tinhorão pretende analisar como o predomínio do modelo americano no país estimulou a decadência do “produto” música popular brasileira e propiciou o surgimento da Bossa Nova. Segundo o autor, um grupo de jovens da classe média carioca – cansados das importações musicais norte-americanas – tentarão elevar o nível da música nacional. Porém, desligados da tradição musical, a tentativa da Bossa Nova em atualizar a música brasileira através das influências da música clássica e do jazz, não lhe garante espaço no mercado estrangeiro como produto “nacional”, o que explica a tentativa frustrada da aproximação dos músicos bossanovistas com os músicos populares. De acordo com José Ramos Tinhorão, a maior prova disso foi a criação do Centro Popular de Cultura – CPC e da União Nacional dos Estudantes – UNE, cujos artistas e intelectuais ao partir da posição de superioridade da própria cultura burguesa, propunham paternalisticamente assumir a direção ideológica do povo brasileiro. Verificada a impossibilidade da aliança popular, os músicos da alta classe média passarão a exercer um protesto particular contra a repressão militar, substituindo a linguagem intimista da Bossa Nova pela grandiloquência dos festivais da canção. A reação das autoridades contra as manifestações artísticas – sobretudo em relação à canção de protesto – contrárias ao regime militar, agravou-se em 1968 com o decreto do Ato Institucional n. 5.

A sétima parte – *Regime Militar de 1964* – é destinada a realizar um balanço da música popular brasileira posterior ao golpe militar de 1964. Segundo o autor “a passagem da música urbana dirigida ao gosto da classe média dos grandes centros (...) pode ser mostrada através da própria história sócio-econômica do Brasil no último quarto de século” (p. 326-327). Para José Ramos Tinhorão, o movimento tropicalista e o “rock brasileiro” traduzem na música, a ideologia do projeto econômico proposto pelo regime

militar: “a conquista da modernidade pelo (...) alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país” (p. 325). Já a música popular brasileira das décadas de 70 e 80 comprovam a repercussão dos ritmos importados entre as manifestações populares de criação. Para finalizar, o autor conclui:

...enquanto para orgulho da classe média colonizada as multinacionais do disco passam a internacionalizar os sons brasileiros a partir de suas matrizes (...), as camadas mais humildes, herdeiras de um ‘continuum’ cultural de quase cinco séculos, continuavam a bater vigorosamente por todo o país os seus bombos no compasso tradicional do 2/4, à espera de sua vez na História (...). (p. 344)

Ao empregar o materialismo histórico como método de análise e ao partir exclusivamente dos escritos de Karl Marx e Friedrich Engels, José Ramos Tinhorão subordina as manifestações culturais – nesse caso específico da música – às transformações da história socioeconômica do país. Para o autor, “as possibilidades de representatividade da cultura brasileira (...) se ligam diretamente à realidade de um estado de subordinação que resulta (...) do atrelamento do Brasil a um tipo de proposta de desenvolvimento que o torna (...) caudatário de decisões que escapam aos seus dirigentes” (p. 11). Ou seja, a música não é entendida como uma das possibilidades de representação simbólica do processo social como um todo, e sim como reflexo do desenvolvimento capitalista brasileiro, que se revela sob a dominação econômica dos meios de comunicação e da indústria do lazer.

A tentativa de resolver o problema da música popular urbana desde a sua aparição em Portugal, no século XVI, até o fenômeno do rock brasileiro, no século XX, não permite que o autor demonstre toda erudição e conhecimento acumulado durante anos de pesquisa. Por isso, ante qualquer juízo de valor, a apresentação generalizada e superficial da maioria dos temas deve ser melhor investigada, analisada e sistematizada. No entanto, o livro é válido como primeiro contato com o assunto, desde que o leitor tenha a precaução de situá-lo a partir dos valores um tanto rígidos e esquemáticos que marcam a trajetória crítica do autor.