



Neamp

A música popular brasileira através de uma perspectiva frankfurtiana: estudos de caso

Adriana Santoleri Villa Barbeiro*

Resumo: O presente trabalho procurou discorrer acerca da idéia da música popular brasileira, em dois períodos distintos, (de 1902 a 1954 e de 1964 à 1988) tendo como base teórica principal a idéia de “popular” levada à cabo pelos pensadores da Escola de Frankfurt. As afirmações feitas, no mesmo, não pretendem encerrar quaisquer assuntos acerca da temática apresentada, procurando, na realidade, estabelecer ligações e indagações entre os momentos trabalhados e a emergência dos meios de comunicação de massa.

Palavras-chave: Cultura popular. Música popular. Engajamento político. Comunicação de massa.

Abstract: The aim of this work is to write about Brazilian popular music, (from 1902 to 1954 and from 1964 to 1988) the main focus was based on the idea of “popular”, followed by philosophers from Frankfurt school. The ideas mentioned about it don't intend to put an end to the top present, but in fact, try to connect the different levels and also the mass communication.

Keyword: Popular culture. Popular music. Political commitment. Global communication.

Introdução:

[...] A arte é testemunha de um outro princípio de realidade que não o da submissão à produtividade; ao desempenho no mundo competitivo do trabalho e da renúncia ao prazer [...] a arte é um antídoto contra a barbárie [...] (MATOS, 2005: 64)

Para Olgária Matos, filósofa que debruçou-se sobre o estudo da Escola de Frankfurt¹, assim poderia ser resumida a visão de mundo de seus pensadores, ou ainda, a visão de salvação de mundo imaginada por eles.

*Historiadora, especializanda em história, sociedade e cultura pela PUC/SP, aluna especial do curso de pós-graduação "A Questão da Resistência Cultural e Artística Durante o Regime Militar Brasileiro (1964/1980) pela FFLCH/USP. adriana.santoleri@gmail.com



Neamp

Nomes como Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, dentre tantos outros, embora longe de compartilhar estruturas de pensamento homogêneas, procurariam, durante um dos períodos mais nefastos de nosso breve século XX², compreender o mundo além daquilo que era passível de observação, ou ainda, de consumação.

Embora, em princípio, muitos membros da corrente de pensamento que ficaria conhecida como a Escola de Frankfurt, tenham focado seus estudos em um âmbito mais político e econômico (reflexo de uma bagagem marxista carregada por muitos de seus precursores), notamos, principalmente à partir de 1932, um crescendo na produção de estudos que possuíam, como tema principal, a discussão da cultura e de suas facetas: Em 1932, temos Adorno discutindo *Sobre a situação social da música*; Walter Benjamin em 1936, pensando a questão da *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Horkheimer em 1941, em seu ensaio sobre *a arte e a cultura de massa*.

Através de suas teses acerca da arte, os frankfurtianos, diante do pessimismo metafísico que se transfigurava como aspecto chave daquele período histórico desesperançoso, procuravam elucidar, extrapolando os estudos de base marxista, como, através da imaginação estética, recolorir um mundo em preto e branco poderia ser possível. Nisso, encontrava-se a salvação do mundo, elucidada por nós ao início dessa explanação.

¹ A “Escola de Frankfurt” como ficaria conhecida a corrente filosófica formada à partir de 1923 na Alemanha, pautaria seus estudos, ou ainda, teria como base para esses, a desilusão frente as transformações do mundo contemporâneo. Negariam em suas discussões as idéias defendidas pelo “Iluminismo” do século XVIII, a “Teoria Tradicional” como ficaria conhecida a idéia de que a razão seria um meio libertador do homem.

² Compondo a geração que assistira à Primeira Grande Guerra Mundial, os pensadores da escola Frankfurt vivenciariam ainda momentos de verdadeira decepção no que diz respeito à política e às esperanças em transformá-la. A Revolução Russa de 1917, a proclamação da república na Alemanha em 1918, a insurreição em Bremen em 1923 dentre tantas outras agitações de esquerda ocorridas no período, prometiam fazer da revolução social não mais uma utopia mas, uma realidade, e tudo isso desmoronaria em 1933 com a vitória de Hitler na Alemanha, por eleição direta. O que acontecera? O mundo desabou?



Neamp

Uma arte real, autônoma, viva, transformadora; uma arte que escapasse às facilidades destrutivas da era de sua fácil reprodutibilidade, que escapasse do *mass media*. Essa seria a arte verdadeira, a verdadeira cultura própria de um povo, cultura popular.

De acordo com tais idéias, podemos afirmar que existiria, ou ainda, teria existido no Brasil uma cultura popular?

Dessa forma, procuraremos, no presente trabalho, debruçarmo-nos sobre algumas questões importantes, do ponto de vista histórico, para a constituição de muitos cânones de nossa cultura, tentando localizar o “popular” – tendo sempre em vista a noção frankfurtiniana que por nós pretende ser trabalhada - produzido no Brasil, mais especificamente no campo musical.

Teremos, como focos principais, procurando, assim, delimitar, por hora, as investigações acerca do assunto, as produções musicais empreendidas de 1902 - data escolhida por representar a primeira gravação musical brasileira - à 1954 - período no qual acreditamos ter existido a massificação de um processo, que se iniciou enquanto ruptura representando, assim, o final de uma fase - e, os anos que compreenderam a ditadura militar brasileira (1964 a 1988), período que acreditamos ter reorganizado, mesmo que de maneira diferente, certo espírito de inovação e transformação.

Para localizarmos as possibilidades da escola teórica por nós selecionada, ou seja, a Escola de Frankfurt acreditamos, contudo, que seja necessário, ainda, localizar as correntes teóricas que embazaram os pensamentos acerca da nação e da identidade brasileira, produzidas em nosso próprio território desde o século XIX. Para tanto, utilizaremos textos como os de Lilia Moritz Schwarcz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930* e Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*.



Neamp

Assim, rebatendo a idéia de Octavio Paz e Roberto Damatta (1997) de que, não deveríamos procurar na história uma resposta que apenas nós podemos dar³, acreditamos que exatamente por sermos nós, constituídos historicamente, devamos em alguns momentos, procurar em nosso passado respostas que nos façam compreender melhor o presente.

1. Os conceitos de cultura, cultura brasileira e cultura popular.

Uma vez estabelecida nossa intenção, qual seja, discutir sobre a cultura popular brasileira, acreditamos fazer-se necessária uma breve explanação acerca dos termos “cultura”, “cultura brasileira” e “cultura popular brasileira”: De onde teriam surgido? Quais seriam suas possibilidades de compreensão?

1.1 Da idéia de “identidade brasileira” como precursora do tema “cultura brasileira”.

Palavra de origem latina, cultura deriva do verbo *colere* ou cultivar e passou a ser utilizada como sinônimo de “refinamento pessoal”, ainda pelos romanos, nos séculos de seu império.

É no século XIX, contudo, que o mesmo termo, ligado agora às crescentes preocupações acerca das diversas relações humanas, passa por uma relativa sistematização. É, principalmente durante esta fase, que, não por coincidência, ocorre no mesmo período de grande parte dos movimentos europeus de ocupação neocoloniais e de grande ebulição

³ A citação foi retirada do livro de Roberto Damatta: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*.



Neamp

científica no que diz respeito à “comprovação” da superioridade de algumas nações perante outras, que preocupações como “compreender para dominar” se fazem necessárias.

No caso do Brasil, já colonizado desde a segunda metade do século XVI, a preocupação, nesse contexto, encontra-se na idéia de “compreender para superar”. As produções científicas, portanto, não se ocuparão somente com a unificação da nação através de uma “cultura nacional”, mas também, e principalmente, com a compreensão mesma de quem pertenceria à essa nação, e de qual seria a “identidade do brasileiro”⁴, buscando encontrar dentro disso, o estágio evolutivo no qual se encontraria a nova nação, procurando assim, um caminho para a superação daquela cultura, do ponto de vista europeu, bárbara.

Surgem, então, os primeiros Institutos Históricos e Geográficos do país: Em 1827, 1862 e 1894, temos o aparecimento do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro – localizado no Rio de Janeiro -, do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano e do Instituto Histórico e Geographico de São Paulo. Cada qual, à sua maneira, procurando explicar “o que era o brasileiro e sua nação”, através da visão elitista e científica de seus sócios.

Outras produções, correndo em busca da “identidade brasileira”, objetivarão, seguindo as correntes científicas então em voga na europa, explicar a evolução da nação brasileira, rumo ao progresso e à felicidade, a partir de uma visão extremamente racista. Após 1870, discursos como os de Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Euclides da Cunha, considerados os precursores das Ciências Sociais no Brasil, influenciados direta ou, indiretamente pelas produções do positivismo de Comte, do evolucionismo de Spencer e do darwinismo social, procurarão compreender o brasileiro, além da visão romântica, indianista, até então em voga, que não mais ajudava a relacionar “o brasileiro” com sua posição perante ao resto do mundo civilizado.

⁴ Muitas têm sido as discussões referentes à existência ou não de uma “identidade brasileira”, de uma nação brasileira.



Neamp

Como pudemos perceber, a idéia de “cultura brasileira”, surgiria da ânsia em compreender quem seria o povo brasileiro, ou seja, por quem seria – ou viria a ser - composta a “nação brasileira

1.2 Da problemática dos diferentes conceitos de cultura e da noção de “cultura popular”

É, portanto, a partir do século XIX, que o termo cultura passa a ser compreendido através de várias significações: educação e formação escolar, aparecendo como sinônimo para estudo ou grau de erudição; manifestações de cunho artístico, como apresentações teatrais, musicais ou produções plásticas; folclore ou conjunto de crenças ou tradições populares de determinada época ou região; ou ainda, como tudo aquilo que caracteriza uma população humana: o estudo ou, a falta dele, manifestações artísticas de quaisquer cunho ou movimento social, os próprios movimentos sociais, as crenças.

A partir dessas ramificações, referentes ao tema da cultura e de suas possibilidades enquanto existência - às quais pouco nos deteremos no presente trabalho, uma vez que para nossas formulações, “cultura” será entendido como tudo aquilo produzido por uma sociedade -, algumas diferenciações, no que diz respeito à sua concepção, foram formadas.

Uma delas, por exemplo, refere-se à divisão da idéia de “realidade social” e de “conhecimento de um povo”: Se a realidade social é aquilo que caracteriza um povo em sua totalidade: o que é ser brasileiro, francês ou alemão; o conhecimento de um povo diz respeito ao estudo de determinada esfera da vida social contida nessa realidade total: o que é ser o brasileiro no interior de Minas Gerais, o que é ser brasileiro vegetariano no interior da Bahia.

Porém, a diferenciação que, por hora, mais nos interessa, é aquela que colocou em degraus de importância desiguais as idéias de cultura popular e cultura erudita, muito antes do advento do próprio século XIX que até aqui nos serviu de barreira temporal.



Neamp

Durante séculos, a idéia de “popular” seria acompanhada por um espírito de inferioridade e atraso, aparecendo como algo a ser superado pela cultura erudita, ou seja, pela cultura das classes dominantes.

Mesmo tal conceito, tendo sido relativamente abandonado no correr dos séculos, como resultado do aparecimento de novas correntes de pensamento científico, a oposição popular x erudito manteve-se, ou ainda, mantém-se presente quando se faz necessário opor classes dominantes às classes subalternas. É, fugindo desse sentido, portanto, que desejamos tratar o termo “popular” no presente trabalho.

Embora possamos, por hora, concordar na questão de que muito de nossa cultura seja produto dessas classes política e economicamente subalternas, não acreditamos que a produção de conhecimento, dessas mesmas, percorram caminhos subalternos parecidos. Tão pouco, acreditamos que a cultura produzida pelas classes, paralelamente mais influentes, nos mesmos aspectos supracitados, produzam, por si só, algo naturalmente mais importante ou de qualidade superior.

Como diria Carlo Ginzburg em seu livro *O queijo e os vermes* quando, debruçado sobre a mesma questão, qual seja, a impossibilidade de se subdividir a questão popular x erudito:

O que foi dito até aqui demonstra com clareza a ambiguidade do conceito de “cultura popular”. Às classes subalternas das sociedades pré-industriais é atribuída ora uma passiva adequação aos subprodutos culturais distribuídos com generosidade pelas classes dominantes (Mandrou), ora uma tácita proposta de valores, ao menos em parte autônomos em relação à cultura dessas classes (Bollème), ora um estranhamento absoluto que se coloca até mesmo para além, ou melhor, para aquém da cultura (Foucault). É bem mais frutífera a hipótese formulada por Bakhtin de uma influência recíproca entre a



Neamp

cultura das classes subalternas e a cultura dominante. (GINZBURG, 2009: 18)

Assim, tomando como referenciais teóricos, a idéia de cultura popular dada pela Escola de Frankfurt e pelo historiador acima citado - procurando não cometer o erro da anacronia, uma vez que o mesmo utilizou da teoria supracitada para se referir à um moleiro europeu do século XVI - trabalharemos com o conceito de “cultura popular” como tudo aquilo produzido por uma sociedade – não tomando como pressuposto essencial diferenças de classe político-econômicas – de forma autônoma, viva, transformadora⁵.

2. Da música popular brasileira

Para tratarmos a questão da música popular brasileira, procuraremos seguir dois eixos temporais principais de discussão: a música popular brasileira na era do rádio (1902 – 1954) e, a música popular brasileira nos anos de chumbo (1964 – 1980). O terceiro eixo, inicialmente, pensado para compor o trabalho: a música popular brasileira pós abertura política (1988 até os dias atuais) deverá pertencer à uma próxima produção, pois demanda tempo e conhecimento insuficientes no momento.

⁵ Não estaremos, portanto, seguindo a divisão proposta por Alfredo Bosi em seu clássico livro *Dialética da Colonização*. A divisão intra/ extra institucional, dessa forma, não funcionará aqui como uma forma de organizar nossas discussões. Cultura popular, portanto, será compreendida como tudo aquilo que se produz dentro ou fora das instituições (Universidade, centros produtores de comunicação de massa) de maneira que venham a afetar bases, valores ou formas pré-estabelecidos.



Neamp

2.1 A música popular brasileira na era do rádio (1902 – 1954)

Em 1902, Lundu, cantor baiano, gravaria com os ainda limitados recursos existentes para tanto, o primeiro disco nacional.

Embora diga-se que até fins da década de 1920, a pobreza tecnológica do processo de gravação tenha prejudicado sobremaneira a interpretação da música popular brasileira, uma vez que o cantor era obrigado a berrar para se fazer ouvir, não podemos deixar de considerar esses primeiros momentos de nossa produção musical radiofonada.

Mas, o que chamamos aqui de música popular brasileira?

Como estabelecemos ao início de nossas formulações, popular será aqui compreendido como aquilo produzido pelo povo brasileiro – desconsiderando diferenciações de classe no quesito capacidade de produção – no sentido de romper fronteiras, criar e destruir.

Então, qual ou quais teriam sido os momentos de ruptura existentes na era do rádio?

Não pretendendo aqui um aprofundamento mais complexo do período histórico, uma vez que o mesmo demandaria tempo e pesquisa mais focalizados, procuraremos através do exemplo dado a seguir, simbolizar a força produtiva do momento.

A figura principal da questão é Chiquinha Gonzaga, uma das principais compositoras do período. Chiquinha parece ter nascido para revolucionar, ou ainda, para bagunçar algumas ordens pré-estabelecidas de sua época: Vinda de família de classe média, divorciou-se de dois maridos e acabou por dedicar-se inteiramente à música - um campo de atuação basicamente masculino até aquele momento - de maneira independente, tão independente, que foi sua a primeira música composta especialmente para o carnaval, a marchinha *Ô abre alas*.

Em um fatídico episódio ocorrido em 26 de outubro de 1914, Chiquinha Gonzaga aos 67 anos de idade, acabaria, mais uma vez, embora seja verdade, dessa vez, involuntariamente, transformando-se no centro das atenções.

Nair Jaffé, a então primeira dama brasileira⁶ teria, por conselho do compositor Catulo da Paixão Cearense, programado a execução, em violão, da música *O corta-jaca*, considerado,

⁶ Nair Jaffé era casada com o marechal Hermes da Fonseca.



Neamp

então, o maior sucesso da carreira de Chiquinha, como uma das músicas a serem executadas em recepção à alta sociedade brasileira de então.

Música popular – seguindo a visão elitista por nós esclarecida e rejeitada no início do trabalho - , composta por uma mulher duplamente divorciada, tocada no violão: pecado triplo para os mais conservadores presentes na ocasião que, diga-se de passagem, eram a grande maioria.

Para demonstrarmos, como, a atitude provavelmente inocente da primeira dama brasileira, teria causado um verdadeiro rebuliço nos meios sociais e até políticos do Brasil, ou, ao menos, da então capital do Brasil, Rio de Janeiro, transcreveremos o que o então Senador Federal Rui Barbosa teria dito ao presidente do Senado sobre o ocorrido:

Por que, sr. Presidente, quem é o culpado se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao corta-jaca ? Uma das folhas de ontem estampou em fac simile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do catererê e do samba. Mas, nas recepções presidenciais, o corta-jaca é executado com toda as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade ria. (CABRAL, 1996: 12)

Pudemos assim, através dessa breve explanação, compreender por qual motivo os primeiros anos da década de 1900, se configurariam por apresentar uma cultura fortemente popular.

O primeiro samba brasileiro, *Pelo telefone*, seria gravado apenas em 1916, ou seja, quase dois anos após o ocorrido envolvendo a composição de Chiquinha Gonzaga e o primeiro bloco



Neamp

carnavalesco *Deixa Falar*, apenas em 1928 daria o ar da graça; o que nos fica claro, contudo, é a forma extremamente negativa, com a qual, o samba e, não somente ele, era tratado.

Mesmo após a popularização de ritmos como o samba e de instituições como as Escolas de Samba, a música popular brasileira, falando, agora, da maneira perjorativa das elites de então, seria bastante mal vista por, pelo menos, mais alguns anos. Como diria Sérgio Cabral, autor do livro *A MPB na era do rádio*: “Segundo os padrões morais da época, o mundo da música era ocupado por homens e mulheres que não mereciam, sequer, ser recebidos em casa de família” (CABRAL, 1996)

Seria contudo, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, na década de 1930, que o samba e o carnaval, passariam gradativamente de bandidos à mocinhos da história brasileira.

Com sua forte marca nacionalista, Vargas percebera como o ritmo mencionado, poderia servir de propaganda política, não apenas interna, mas também externa ao país. Ora, não seria por outro motivo que, em 1933, criar-se-ia a *Orquestra Típica brasileira*⁷. Em sua primeira - e única - apresentação, essas teriam sido as palavras proferidas pelo então ministro Osvaldo Aranha:

Só posso ter palavras de elogio para o que acabo de ver e ouvir. Sou dos que sempre acreditaram na verdadeira música nacional. Não creio na influência estrangeira sobre nossa melodia. Nós somos um povo novo. E a praxe é que os novos povos vençam os antigos. O Brasil, com sua música nova e própria, há de vencer [...](CABRAL, 1996)

Em 1935, a prefeitura do Distrito Federal oficializaria o desfile das Escolas de Samba; em janeiro de 1936, o programa oficial “A hora do Brasil” transmitiria, ao vivo, para a Alemanha e, logo em seguida para a Itália, músicas da Estação Primeira de Mangueira; em 1937, já no

⁷ A idéia da Orquestra, seria a de divulgar as características da música orquestral brasileira. Seu regente foi Alfredo da Rocha Viana Filho, mais conhecido como Pixinguinha.



Neamp

governo do Estado Novo, Vargas lançaria a Lei nº 385 obrigando a inclusão de obras de autores brasileiros natos em todas as programações musicais.

Muito, ainda, teríamos para tratar no que diz respeito à esse período, como por exemplo, o surgimento escancaradamente brasileiro de Carmen Miranda e sua rápida transformação – embora ela própria não concordasse – em meio de comunicação de massa norte-americano, ou então, a respeito do “samba positivo” imposto por Vargas, que proibia a exaltação à malandragem, tema tão trabalhado por nossos compositores.

O que procuramos retratar, contudo, subdividindo esse primeiro momento, de 1902 à 1954, foi a transformação nos quesitos, relevância e importância, que o samba e o carnaval passaram a possuir.

Se pudemos, num primeiro momento, encarar o terreno da música popular nos primeiros anos do século XX como reais, em termos de ruptura e transformação, acreditamos não poder continuar com o mesmo pensamento pós 1954.

Qual seria, hoje, o grau de autonomia e vivacidade existentes nas grandes “Escolas de samba”, que movimentam milhões de reais todos os anos para grandes empresas patrocinadoras, das quais dependem de forma cada vez mais voraz?

O mesmo pode-se dizer a respeito do samba que, transformado em pagode, assiste com o passar dos anos e da evolução dos meios de comunicação de massa e de reprodução de produções musicais, sua melodia e seu ritmo, ficarem à merce das grandes gravadoras interessadas, muitas vezes, na poesia única do dinheiro.

2.2 A música popular brasileira nos anos de chumbo (1964 – 1980)

Nos anos que se compreenderiam entre 1954 e o golpe militar de 1964, embora sejam extensas as discussões que poderiam ser aqui estabelecidas acerca do período, as duas características mais recorrentes e que mais interessam à intenção das discussões propostas no presente trabalho encontram-se, quase que respectivamente, na busca cada vez mais intensa por modernidade e na sede por engajamento político.



Neamp

Marcos Napolitano, em seu livro *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)* afirma que, na década de 1950, formariam-se no Brasil duas correntes culturais distintas: Uma, mais preocupada com as formas sofisticadas modernas, com as quais a cultura popular não apenas poderia mas deveria mostrar suas facetas ao resto do mundo; outra bem menos preocupada com a questão da forma, daria muito mais importância ao conteúdo.⁸

O que podemos perceber, no entanto, é que nos mais de dez anos que se seguiriam dessa “divisão de águas” da cultura brasileira, características dos dois grupos acabariam por se unificar. A chamada Bossa Nova engajada, propondo discussões que fossem além do amor, do sorriso e da flor, nasceria exatamente dessa fusão.

Além da nova vertente da Bossa Nova, que apareceria por volta de 1960-1961, encontraríamos, nas décadas de 1960 e 1970, um momento talvez único, dentro da história cultural, intelectual, política e social do Brasil, de busca ou envolvimento direto com a questão do engajamento político. Como explica Heloísa Buarque de Hollanda, o período seria marcado por debates acerca da utilização da palavra poética enquanto arma revolucionária (HOLLANDA, 1981, 15). Embora Heloísa tenha proferido tais palavras, quando debruçada de maneira mais direta sobre a questão da literatura, é indiscutível que a palavra poética nas canções, teriam presença marcante nos anos que se pretendem analisar.

Junto à isso, observamos ainda, outra característica de suma importância para nossa discussão: A crescente importância que a televisão passa a possuir.

Tomando proporções crescentes, desde o início dos anos 50, a então nova tecnologia, encontraria nos anos 60, sua grande popularização; não deixando fora disso nosso objeto de estudo, qual seja, a música e a música popular brasileira.

⁸ Essa segunda corrente possuía o apoio direto do Partido Comunista Brasileiro.



Neamp

Em 1965 teríamos uma explosão de programas musicais televisionados: *O Fino da Bossa*, *O Fino, Bossaudade* e a *Jovem Guarda*⁹.

O que nos interessa, no entanto, encontra-se de forma mais presente, nos *Festivais da Canção*, programas de abordagem igualmente musical que, inspirados em programas musicais internacionais, teriam como objetivo principal a reunião de várias composições inéditas – geralmente variando entre 36 e 40 -, dentre as quais seria escolhida a “melhor canção”.

Muitas histórias interessantes já surgiram e, sem dúvidas, continuarão surgindo à respeito desse período de ebulição da cultura musical brasileira; o momento que nos parece, no entanto, mais oportuno, encontra-se no *Festival de música da TV Record* de 1967: Além da apresentação de canções inesquecíveis como *Ponteio* de Edu Lobo e *Roda Viva* de Chico Buarque, teríamos o aparecimento de duas figuras até então enigmáticas: Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Caetano e Gil seriam os “líderes” – embora alguns estudos encontrem o nascimento do “monstro” antes do surgimento de tais “cientistas” - do movimento musical que ficaria conhecido como “Tropicália”¹⁰.

⁹ Programas que tinham como intuito principal a divulgação de novas canções, ou simplesmente, a recordação de outras, e que possuíam muitas divergências “ideológicas”, refletindo exatamente os “ares” do período. Teremos, por exemplo, em 1967, o famoso episódio da “passeata contra as guitarras elétricas” liderado, através do programa *O Fino da Bossa*, por sua apresentadora Elis Regina, em óbvio desparate contra a postura elucidada pelos apresentadores e seguidores da *Jovem Guarda*. Nos anos que se seguiriam até 1967, com o aparecimento de Caetano Veloso e Gilberto Gil no cenário cultural, a utilização da guitarra elétrica, seria muito mal vista pelas camadas mais engajadas da música brasileira, por ser considerada como objeto representativo da adolescência fútil norte-americana de então.

¹⁰ Sabe-se que o termo “Tropicália” foi inicialmente utilizado por Nelson Motta em um “manifesto” de 1968 escrito para o jornal *Última Hora*, intitulado “Cruzada Tropicalista” e pelo artista plástico Hélio Oiticica em título para uma de suas obras. A titulação dada ao grupo de músicos surgidos após 1967, parece ter sua explicação, muito mais ligada à necessidade de rotular o mesmo do que à vontade de seus membros de terem aquele nome relacionado com o então nascente movimento.



Neamp

A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo supremo, inatingível, prazer do burguês tomador de whisky e do intelectual especulativo. Só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento (NAPOLITANO, 2006, apud, OITICICA, 1968)

O movimento, não apenas musical,¹¹ citado acima, conhecido pelas expressões, composições e posturas completamente despreziosas de seus participantes, acabou por elaborar uma espécie de “inventário” do que significaria ser brasileiro até então.

O declínio do movimento aconteceria, já no ano de 1968, quando Caetano e Gil seriam presos e, depois, decidiriam pelo exílio. O AI-5, decretado em 13 de dezembro daquele ano, seria outra bomba, não apenas para o movimento tropicalista, mas também, para toda a produção musical que estaria em voga até aquele momento. As produções, contudo, voltariam a agitar o cenário musical após 1972, quando Gil e Chico Buarque, que também estivera exilado do país, regressariam ao mesmo.

Milton Nascimento, Fagner, Belchior, Tim Maia e Raul Seixas, também seriam os novos e produtivos nomes da cultura popular brasileira surgidos na onda da década de 1970.

Essa ebulição na música popular continuaria, ainda, durante os próximos anos, esvaziando-se contudo, na década de 1980, quando muitos dizem ter sido a MPB, trilha sonora da reabertura política do país.

¹¹ O Grupo Oficina, no Teatro e o Cinema Novo, no cinema, além de Hélio Oiticica nas artes plásticas, seriam exemplos do Tropicalismo fora do terreno musical.



Neamp

Contudo, desde antes de fins da década de 60 e, mais intensamente nos últimos anos da década de 1970, notamos o início da massificação da música popular com nomes como os de Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano e Amado Batista. Juntamente a essa movimentação, dentro do cenário musical brasileiro, temos a crescente indústria televisiva nacional, que invade as casas da população com seus programas de auditório, novelas e desenhos animados.

Considerações finais

Como podemos observar, os anos que se seguiriam, do início do século XX a fins da década de 1970 no Brasil, muito tiveram a nos transmitir no que diz respeito a cultura popular brasileira, mais especificamente, a respeito da música popular brasileira.

Podemos notar, primeiramente, como os anos compreendidos, principalmente entre 1902 e 1954, simbolizaram, não só, o nascimento da música radiofonada no interior das fronteiras brasileiras, mas também, o surgimento de estilos como o samba e o baião, que tanta força criativa tiveram em suas origens. Percebemos, contudo, em um segundo momento, a maneira com a qual esses mesmos estilos foram incorporados à ação política do Estado de Getúlio Vargas: Assimilados de forma cada vez mais atuante pelo mercado de consumo de massas, perderam, assim, muito de suas características primeiras.

Posteriormente, observando um intervalo de tempo distinto ao anterior - que compreendeu os anos que se seguiram do golpe militar de 1964 à reabertura política do país em 1988 - pudemos novamente notar que se, por um lado, as produções musicais levadas à cabo naquele período transbordaram, em muitos momentos, a quaisquer ordens políticas e tradições estéticas previamente estabelecidas, por outro, acabaram por, igualmente, serem incorporadas aos meios de comunicação de massa, perdendo muito de sua essência transformadora original. Não que a opção por tentar chegar cada vez mais a um maior número de pessoas tenha sido



Neamp

um erro político, afinal, não se faria política cantando para meia dúzia de gatos pingados; a questão é que podemos observar que a popularização excessiva de certas vertentes culturais, principalmente da vertente musical, acabou por neutralizar e isolar as idéias políticas, das estruturas problemáticas e da camada popular que se pretendia alcançar. A música engajada, passa portanto a funcionar apenas como produto de fácil comercialização.

Para o nosso desencanto, o que era doce parece ter acabado: Figuras como as de Chico Buarque de Holanda retiraram-se da cena política do país, reunindo-se no hall de shows mais caros do Brasil; outras, como a de Tom Zé, configuraram-se enquanto caricaturas de “seres” completamente desencaixados; outras ainda, como por exemplo Caetano Veloso, tornaram-se não apenas ausentes da cena política do país, como parecem ter esquecido de quaisquer passado que nela possam ter refletido; falam mal do presidente e do povo brasileiro, abandonando, sabe-se lá aonde, a bandeira do quase, “maluco beleza”, dos cabelos encaracolados, que iam sem lenço e sem documento, construir um país onde seria “Proibido Proibir”.

Outras discussões acerca do momento mais atual da produção cultural brasileira no campo da música, merecem ser estabelecidas. Muito temos a observar no que diz respeito às produções como o “rap” e o “funk carioca” que, em suas variadas vertentes poderiam estar, de maneira mais ou menos direta, trabalhando – ou não - as grandes mazelas vividas pelo povo brasileiro.

Estariam latentes nesses grupos, o momento presente da cultura popular brasileira, ou seriam esses, apenas os representantes confessos da grotesca banalização do “tudo” encabeçada pela sempre crescente indústria cultural e seus meios de comunicação de massa?

BIBLIOGRAFIA

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CARLOS, José Luiz. **O que é cultura**. São Paulo: brasiliense, 1987.



Neamp

CASTRO. Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da bossa nova. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBRUN. Michel. **A identidade nacional brasileira**. Estudos Avançados, 4/8, IIE
A/ USP p. 39 - 49, 1990.

GINZBURG. Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: cpc, vanguarda e desbunde (1960-1970). São Paulo: Brasiliense, 1981.

MATOS. Olgária C. F. **A escola de Frankfurt**: Luzes e sombras do iluminismo. São Paulo, Moderna, 2005.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo**: as relíquias do Brasil em debate. Revista brasileira de história. São Paulo, v. 18, nº 35, p.53-75, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos**. Estudos Históricos, 28, FGV, Rio de Janeiro, 2001.

NAPOLITANO. Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: brasiliense, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ. Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Paz e Terra, 2008.