

### 3

## Repensando o conceito de “música popular”

No capítulo anterior, concluímos que o conceito de música popular, no final da década de 1920, recebeu diferentes significados de acordo com os projetos dos ideólogos da organização musical do Brasil. A revista *Weco* se constituiu num campo de debate entre musicistas, musicólogos e empresários do meio musical.

Através de Luciano Gallet e de seus pares, identificamos um projeto de criação de uma música nacional, no qual, “música popular” era a música identificada como folclore, ou seja, a música “original” da nação, que contribuía para a criação de uma identidade nacional. Atrelado a este projeto, estava um projeto pessoal destes “intelectuais da música” preocupados com a manutenção do seu papel de organizadores da cultura, numa crescente sociedade de massas.

Evidenciamos uma preocupação destes autores em selecionar a música que faria parte desta definição de “música popular” a partir de critérios diversificados que valorizavam os vínculos pessoais, a memória dos artistas e a constituição de uma idéia de originalidade da obra e da história do artista.

Analisando os artigos referentes a José Francisco de Freitas, encontramos um outro significado para a música popular, que nascia de um franco projeto de comercialização da música. Um projeto compartilhado pelas rádios, gravadoras e editoras de música.

Neste sentido, cabe-nos perguntar qual a relevância da utilização do conceito de “música popular” para nos referirmos a manifestações musicais díspares e de períodos diversificados, se reconhecemos uma trajetória de tantos significados diferentes. Por outro lado, é possível chamar de música popular toda uma gama de manifestações como o lundu, a modinha, o maxixe, o samba, entre outras?

Abordando esta questão, este capítulo se compromete em mapear as principais abordagens do conceito de “música popular” em autores que estudaram as manifestações musicais do Brasil, das décadas de 1920 e 1930: José Miguel Wisnik, Santuza Cambraia Naves, Hermano Vianna e Marcos Napolitano. No diálogo com estes autores, buscarei apontar caminhos para uma metodologia de estudo das manifestações musicais nomeadas como “cultura popular”. Nas raízes deste questionamento sobre a existência de uma

“música popular” está uma problema mais complexo, que se refere à relevância do conceito de “cultura popular”.

Analisando como os compositores “nacionalistas modernistas” apreenderam a “música popular”, José Miguel Wisnik ressalta a trajetória de duas personalidades na criação deste nacionalismo musical: Villa-Lobos e Mário de Andrade. Segundo Wisnik, Villa-Lobos desenvolveu o seu nacionalismo a partir de sua formação musical no meio de seresteiros, chorões e sambistas, o mesmo espaço de constituição da “música popular urbana”.<sup>1</sup>

Já a obra de Mário de Andrade produziu um nacionalismo musical que oscilava entre um “lado doutrinário” e o “lado oculto”. Pelo lado doutrinário, Mário de Andrade tornou-se um dos principais teóricos do projeto de música nacional, conferindo ao músico o papel centralizador da cultura, e conciliando o país “na horizontalidade do território e na verticalidade das classes”. Paralelamente, o lado oculto constatava tensões sociais não aparentes na sociedade que, resultaram, na década de 1940, numa auto-crítica de Mário de Andrade, caracterizada pelo reconhecimento dos impasses do seu projeto estético-ideológico.<sup>2</sup>

José Miguel Wisnik constata que, no nacionalismo musical dos modernistas das décadas de 1920 e 1930, o povo idealizado e identificado como ingênuo, rústico e puro, contrastava com a realidade das massas urbanas, que se faziam reconhecer nas greves, nos carnavais e no cotidiano das cidades. O autor defende que os modernistas renegavam a “cultura popular urbana”, e optavam pela estilização das “fontes da cultura popular rural” na criação de uma arte nacional. O projeto nacionalista destes intelectuais não suportava a música popular, ligada ao meio urbano, já que esta, explicitava as tensões sociais existentes na cidade, absorvendo diferentes linguagens musicais, incompatíveis com o projeto estético- centralizador da “música nacional”. A “música popular rural” era considerada a fonte da originalidade da nação.

---

<sup>1</sup> Wisnik, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: Squeff, Enio e Wisnik, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. p.136

<sup>2</sup> Ibid., p.137.

“O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional.”<sup>3</sup>

Por outro lado, o autor conclui que havia um trânsito de informações em diferentes espaços de manifestações musicais. Wisnik utiliza a expressão “biombos culturais”, criada por Muniz Sodré para descrever os limites territoriais das manifestações musicais na casa das tias baianas.<sup>4</sup> Muniz Sodré constata que na sala aconteciam as polcas e lundus; na parte dos fundos: o samba de partido alto; e nos fundos: a batucada identificada com as manifestações religiosas.<sup>5</sup> José Miguel Wisnik vai além, concluindo que o trânsito de informações transpassava os limites das casas e atravessava os biombos culturais existentes entre os salões de concertos e os terreiros de candomblé.<sup>6</sup> Os códigos musicais circulavam entre os diferentes grupos sociais que freqüentavam estes espaços. Mas, o autor lembra que esta troca de códigos culturais não anulava a luta de classes.

Os grupos dominados política e economicamente encontravam nas manifestações religiosas e na música voltada para o mercado, os espaços para resistirem à dominação. Já os nacionalistas estudados por José Miguel Wisnik, recorriam ao apoio do Estado para implementarem seu projeto contra às transformações na arte, decorrentes da diversificação e comercialização das músicas tocadas nos rádios e discos.<sup>7</sup>

Segundo o autor, o devassamento dos biombos culturais, ou seja, o contato entre as práticas musicais de diferentes grupos e classes, tornava-se explícito em momentos como no carnaval ou em expressões musicais como na própria obra de Villa-Lobos que produziu uma “sinfonização das disparidades musicais do país”.<sup>8</sup>

O carnaval reunia vários gestos corporais e sonoros, através das batucadas, sambas, maxixes, marchinhas, modinhas entre outros. Os grupos marginalizados na sociedade ocupavam o espaço urbano ultrapassando os limites dos espaços permitidos para suas

---

<sup>3</sup> Wisnik, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: Enio Squeff e José Miguel Wisnik. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. p.133.

<sup>4</sup> As “tias bahianas” eram mulheres que promoviam sambas e candomblés em suas casas da Cidade Nova. A mais conhecida é a Tia Ciata, a quem é atribuída a co-autoria do primeiro samba gravado. (Vianna, Hermano. *O Mistério do Samba*. Pp.112/113.

manifestações musicais. Num outro viés, as composições de Villa-Lobos reuniam diferentes linguagens musicais, representando a totalidade da cultura nacional. José Miguel Wisnik analisa os Choros produzidos por Villa-Lobos na década de 1920, ressaltando o “enorme repertório de significantes musicais diversas da música indígena (constantemente recorrente), africana (mais rara e circunstancial), popular rural, urbana e suburbana (aglomerados em constantes re-combinações).” Importa lembrar que Villa Lobos atrelou o seu ideal de música nacional ao projeto pedagógico, materializado no canto orfeônico que empreendeu durante o governo Vargas.

Podemos acrescentar à análise de Wisnik que os ideólogos da *Weco* recorreram ao Estado num período imediato à revolução de 1930, com o propósito de conquistarem apoio para seus projetos de música nacional. Entretanto, estes autores não renegaram as músicas que chamavam de “música popular urbana”.

Se o projeto nacionalista foi abalado pelas músicas dos rádios e discos, os seus problemas estavam além da ameaça de uma “música popular urbana”. As músicas definidas como populares e urbanas, tocadas nos discos e nas rádios somente explicitaram as limitações da tentativa de definir uma determinada manifestação musical como popular. Enquanto o popular se situava no âmbito das idealizações de um meio rural e isolado, os modernistas não enfrentavam dificuldades para defini-lo. Mas quando estes se depararam com uma música real e próxima, que recebia o rótulo de popular, precisaram produzir um novo significado para este conceito. Isso explica o fato de Mário de Andrade produzir um significado de “música popular” que reconhecia elementos rurais nas músicas consideradas urbanas.

O projeto nacionalista *Weco*, como visto no capítulo 2, não renegava as novas manifestações. Pelo contrário, remodelava o seu projeto de música nacional, incluindo-as. Porém, não deixava de estabelecer uma hierarquia, definindo as músicas aceitas e as músicas combatidas. Recorrendo a um critério de originalidade, os autores da *Weco* reconheceram nas composições de Sinhô, a origem da história do samba, e nas

---

<sup>5</sup> Sodré, Muniz. Apud. Wisnik, J. Getúlio da Paixão Cearense. in: Enio Squeff e José Miguel Wisnik. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. p.154

<sup>6</sup> Wisnik, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. in: Enio Squeff e José Miguel Wisnik. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. p.133.

<sup>7</sup> Ibid., p.152.

<sup>8</sup> Ibid. p.162

composições de Chiquinha Gonzaga, a memória dos lundus do XIX. Obedecendo os critérios quantitativos determinados pelos interesses comerciais da Casa Carlos Wehrs, a revista *Weco* incorporava J.F. de Freitas no rol das músicas aceitas. O nome “música popular” passou a designar a música aceita na seleção destes ideólogos da música. Já as outras canções não eram definidas como populares, mas como “popularescas” e comerciais.

Num viés diferente de José Miguel Wisnik, Santuza Cambraia Naves também produziu um importante estudo sobre a relação entre os músicos populares e os artistas do movimento modernista, constatando os direcionamentos opostos que a música popular e a música erudita tomaram nos anos 1920. Apesar da valorização do “popular” pelos modernistas, é a música erudita que é considerada a verdadeira arte.<sup>9</sup>

Naves lembra que o projeto musical modernista estabelecia uma continuidade com o projeto civilizador que caracterizava o debate político no Brasil da década de 1920, ao propor a construção de uma música nacional. Em contrapartida, os modernistas em parte se diferenciavam deste projeto civilizador pois, na tentativa de encontrarem uma originalidade cultural para a nação, valorizavam o que era considerado inferior pelos ideólogos da civilização, ou seja, a cultura popular. No retorno à tradição, segundo Naves, o movimento modernista valorizava e incorporava o popular sem deixar de estabelecer uma hierarquia do popular ao erudito.<sup>10</sup> Como inferior estavam os “sons populares” transformados pelo rádio e pelas tecnologias de gravação.

“... se os músicos populares se mantêm espontâneos, não corrompidos pelo processo de modernização e condizentes com um estágio cultural primitivo, são canibalizados pelos compositores modernistas. Mas se perdem a ingenuidade original, deixando-se contaminar pelos meios de comunicação de massa, tornam-se alvo de crítica por parte dos mesmos.”<sup>11</sup>

Para a autora, não houve “interlocação entre os artistas populares e eruditos”. A autora reduz o contato entre estes artistas a uma prática de “escuta antropofágica” realizada pelos modernistas em relação às músicas executadas nos “redutos boêmios” do Rio de Janeiro.<sup>12</sup> Naves propõe uma leitura inversa do que propôs José Miguel Wisnik. Este autor enfatiza a atuação dos músicos populares na afirmação da sua música, através do mercado fonográfico, em confronto com os projetos modernistas que não comportavam a

---

<sup>9</sup> Santuza Cambraia Naves. *O Violão Azul: modernismo e música popular*.

<sup>10</sup> Ibid, p. 45.

<sup>11</sup> Ibid, p. 50.

<sup>12</sup> Ibid, p.24.

diversidade destas composições.<sup>13</sup> Já para Santuza Cambraia Naves, eram os modernistas que assimilavam as “composições populares”, enquanto que os “músicos populares” se limitavam em exibir suas manifestações musicais.

Não reconhecendo um diálogo entre os “músicos populares” e os modernistas, a autora conclui que o movimento modernista absorveu uma “música popular”, mas, os populares mantiveram a sua prática, sem ouvirem os modernistas. Este pensamento contribui para pensar a música popular como uma prática isolada e específica de grupos populares, correndo o risco de pensar uma música popular original, pura e autêntica, oposta a uma música de massas.

Néstor Canclini, ao estudar as relações culturais na América Latina analisa como os setores populares misturaram modernidade e tradição.<sup>14</sup> Partindo da constatação de que “a crise teórica atual na investigação do popular deriva da atribuição indiscriminada dessa noção a sujeitos sociais formados em processos diferentes”, Canclini constrói uma outra perspectiva para a análise do “tradicional-popular”.<sup>15</sup>

“Os fenômenos culturais folk ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.”<sup>16</sup>

Seguindo a trilha traçada por Néstor Canclini, podemos concluir que aquilo que passou a ser identificado como “música popular” é tanto resultado da atuação dos músicos definidos como populares, como dos demais atores sociais que se relacionaram com esta “música popular”. Este é o caso dos modernistas.

Não houve portanto, como propôs Santuza Cambraia Naves, a assimilação de uma música popular espontânea, pura e autêntica. E sim, um permanente processo de produção cultural, informado pela atuação de diferentes atores sociais. Canclini lembra que os setores populares não buscaram necessariamente a preservação pura das tradições e se relacionaram com os projetos de modernização das sociedades.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Wisnik, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. in: Enio Squeff e José Miguel Wisnik. *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. p.133.148

<sup>14</sup> Canclini constata o desajuste entre o modernismo latino-americano, como um projeto cultural, e a modernização, como um processo sócio-econômico de produção da modernidade. Canclini, *Culturas híbridas*. p.23 e 69.

<sup>15</sup> Ibid., p.207.

<sup>16</sup> Ibid., p. 220-221.

<sup>17</sup> Ibid., p.236

Uma interpretação que estabelece uma dicotomia entre “música autêntica” e “música de massas”, como propôs Santuza Naves, permite uma leitura comprometida com a interpretação modernista das manifestações musicais. Corre-se o risco de incorporar a hierarquia modernista.

Ao empreender uma análise comparativa entre a estética dos modernistas e a dos “músicos populares”, a autora constata que os músicos modernistas tinham um projeto estético caracterizado por uma linguagem que prezava pelo monumental, o sublime, buscando representar uma cultura homogênea e totalizadora. Este projeto estético seria bastante expressivo na arte de Villa-Lobos que recorria a diversidade de informações musicais (“européia”, “indígena” “africana” entre outras) para a composição de sua obra. O canto orfeônico também seria um caminho de consolidação do seu projeto monumental, por reunir até quarenta mil estudantes sob a sua regência.<sup>18</sup>

Já os músicos populares compunham, diz ela, “ao sabor das contingências”. Sem um projeto coletivo, incorporavam as diferentes linguagens, buscando tanto a tradição quanto a modernidade em suas composições, numa proposta polifônica. Entre os exemplos citados pela autora, estavam : Noel Rosa, eclético quanto aos intérpretes que escolhia<sup>19</sup>; Lamartine Babo, compositor de diferentes gêneros musicais<sup>20</sup>; e os sambistas da Cidade Nova (como Donga e Sinhô) cuja linguagem musical, associada a um “estilo de vida pequeno-burguês”, contrastava com a linguagem musical dos sambistas do Estácio, associada ao cotidiano das favelas<sup>21</sup>.

A autora conclui que todos estes compositores alimentavam as diferentes linguagens que formavam a “música popular”. Estas diferentes linguagens expressavam as transformações tecnológicas e sociais existentes na cidade do Rio de Janeiro, mas, não anulavam o repertório associado ao meio rural ou às linguagens “mais antigas”. Por este motivo, a música popular deve ser reconhecida pelo seu registro polifônico.

“Levanto então a hipótese de que o músico popular do universo pesquisado busca uma interlocução mais polifônica, desenvolvendo portanto a simplicidade de maneira original. Diferentemente da colagem modernista, que envolve um controle – inclusive do repertório a ser selecionado -, a composição popular resulta de um trabalho até certo ponto desordenado,

---

<sup>18</sup> Naves, Santuza C.. *O Violão Azul: Modernismo e Música Popular*, p. 72.

<sup>19</sup> Ibid., p.109-116.

<sup>20</sup> Ibid., p. 116-121.

<sup>21</sup> Ibid., p.91.

relativamente descontrolado, em certos aspectos monstruoso, incorporando dicções e estilos bem diversos, que muitas vezes sequer se pautam pela simplicidade.”<sup>22</sup>

Por esta variedade, Naves constata que “é difícil adotar critérios rígidos para analisar a música popular do período modernista, já que ela se pauta tanto pelo humilde quanto pelo sublime, tanto pelo simples quanto pelo excessivo, tanto pelo rural quanto pelo urbano.”<sup>23</sup>

Importa ressaltar, que antes de estabelecer os critérios para a análise das composições, seria preciso problematizar a própria noção de “música popular” que unifica linguagens variadas sobre um único rótulo. Esta noção generalizadora da autora permitiu inclusive uma análise da estética dos poetas e “músicos populares” posteriores à década de 1940, empreendida no final do livro. Os “músicos populares” desta vez eram os integrantes da Bossa Nova. E os poetas eram os adeptos da poesia concreta.

Ressaltando uma característica que diferenciava estes artistas dos autores e musicistas modernistas anteriores à década de 1940, a autora conclui que os “artistas populares” do período posterior buscaram uma ruptura com o passado, num plano de ação objetivo e racional.<sup>24</sup>

Já na década de 1960 os “artistas populares” teriam retomado uma estética incluyente, polifônica e de retorno a estética da monumentalidade. Santuza Cambraia Naves utiliza a expressão “música popular” para nomear a partir de então, a perspectiva “tropicalista”<sup>25</sup>. Em suma, todas estas manifestações de diferentes linguagens e relativas à grupos sociais e contextos diversificados assumiram neste livro, o nome de música popular. A autora portanto reproduziu, para períodos diferentes, o significado de música popular como uma reunião de estéticas diferentes que não aceitavam um critério rígido.

Neste tipo de análise, o conceito “música popular” não apresenta soluções quando inquirido a respeito de algum elemento que seja comum a momentos de produção cultural tão diferentes como a década de 1920, a bossa nova ou a tropicália. Tanto os atores sociais definidos como populares, como o público ouvinte, vivem papéis diferentes na produção cultural de acordo com as relações políticas e econômicas que informam esta cultura. O

---

<sup>22</sup> Ibid., p.135.

<sup>23</sup> Ibid., p.171.

<sup>24</sup> Ibid., p.216-218.

<sup>25</sup> Ibid., 221-223.

próprio significado de “música popular” foi construído nas relações entre os diferentes atores sociais, não sendo, portanto, estático.

Um autor que problematizou a relação entre os “músicos populares” e os “modernistas” foi Hermano Vianna que estudou o processo de transformação do samba, até então, ritmo combatido, ao ser considerado o ritmo nacional brasileiro, elemento central da identidade do país. O mistério do samba é também o mistério da mestiçagem que era considerada a causa dos males nacionais e passou a ser reconhecida como condição da originalidade da nação. O ponto de partida de sua análise foi um encontro entre o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o promotor e jornalista Prudente de Moraes Neto, o antropólogo Gilberto Freire, os maestros Villa-Lobos, Luciano Gallet, e os “músicos populares” Pixinguinha, Patrício Teixeira e Donga, em 1926, num café do Catete.<sup>26</sup>

A tese do autor é que a transformação do samba em símbolo da identidade nacional não foi repentina, mas resultado de vários contatos, entre diferentes grupos sociais, que buscavam inventar a “identidade” e a “cultura popular” brasileiras, construindo uma tradição e a idéia de uma autenticidade. A unidade da pátria passou a ser garantida com a valorização da mestiçagem -cujo ideólogo de maior reconhecimento foi Gilberto Freire- e com a valorização de “símbolos nacionais mestiços” como o samba e a feijoada.<sup>27</sup> Hermano Vianna reconhece que a “cultura popular” não é propriedade ou invenção de um único grupo social.

“O samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como ‘ativos’ espectadores e incentivadores das performances musicais.”<sup>28</sup>

Ao contrário da interpretação de Naves, Vianna ressalta a participação ativa dos músicos considerados populares no contato com os intelectuais da nacionalidade, como Gilberto Freire e com os músicos considerados eruditos.<sup>29</sup> Neste contato, não houve um controle centralizado, ou uma coordenação para fazer do samba, o ritmo nacional.

“Os vários grupos usavam uns aos outros para atingir objetivos diversos: este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna. Em vários

---

<sup>26</sup> Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. p.19

<sup>27</sup> Ibid., p. 31

<sup>28</sup> Ibid., p.35.

<sup>29</sup> Ibid. p.104.

momentos era possível estabelecer pactos entre os vários interesses. Pactos nunca eternos. Pactos sempre renegociáveis.”<sup>30</sup>

Baseado nos estudos de Gilberto Velho, Vianna conclui que os contatos entre os diferentes grupos sociais que produziam a cultura popular da década de 1920 foram resultado da atuação de indivíduos que mediarão o diálogo, facilitando a troca entre “mundos” diferenciados. Estes indivíduos atuaram como mediadores culturais.

Segundo Gilberto Velho, alguns indivíduos das sociedades complexas circulam entre “mundos” diversificados, ou seja, entre os diferentes campos de interpretação e vivência dos códigos de ordem moral e das redes de significados que surgem nos grupos sociais.

Através desta mobilidade entre experiências tão variadas, estes atores sociais específicos desenvolvem, segundo Gilberto Velho, uma maior consciência de sua individualidade.

“Quanto mais exposto estiver o ator a experiências diversificadas, quanto mais tiver de dar conta do *ethos* e visões de mundo contrastantes, quando menos fechada for sua rede de relação ao nível do seu cotidiano, mais marcada será a sua autopercepção de *individualidade singular*”.<sup>31</sup>

Foi justamente esta “individualidade singular” que Hermano Vianna reconheceu em determinados artistas do Rio de Janeiro, pessoas que desenvolveram uma capacidade de entender e se fazerem entendidos em universos cognoscíveis contrastantes.

“Esses indivíduos ‘radicais’ e extremamente singularizados podem elaborar projetos que tenham como objetivo a facilitação (e também a intensificação, a aceleração, a instituição) das trocas e outros tipos de relações entre dois ou mais ‘mundos’ que participam da heterogeneidade cultural das sociedades complexas”.<sup>32</sup>

O encontro estudado por Hermano Vianna foi um entre vários encontros que expressam a atuação destes mediadores culturais. Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos e Donga colocaram em contato o “mundo” da elite intelectual com o “mundo” dos “músicos populares”. Compositores consagrados freqüentavam os salões dos grupos mais abastados da sociedade. Políticos freqüentavam as casas das tias baianas. E o próprio carnaval, segundo Hermano Vianna pode ser considerado um espaço de mediação cultural ao reunir grupos sociais com experiências diversificadas.

---

<sup>30</sup> Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. p.152.

<sup>31</sup> Velho, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. p.32.

<sup>32</sup> Vianna, Hermano. opus cit. p.42.

O autor lembra que a própria modinha e o lundu do final do século XVIII e início do XIX eram manifestações musicais que serviram de cenário para diversos encontros entre estratos sociais diferentes. Entre os mediadores culturais da sociedade desta época, Vianna cita o músico e médico Laurindo Rabelo e o cantor e cabeleireiro Alexandre Trovador.<sup>33</sup>

Outro mediador foi Catulo da Paixão Cearense, que, de estivador, tornou-se cantor de modinhas, freqüentando os mais abastados salões cariocas, do final do século XIX e início do XX.<sup>34</sup> Um dos seus grandes amigos foi o escritor Afonso Arinos, que abrindo sua residência para a apresentação de compositores como Donga e Pixinguinha, foi considerado por Hermano Vianna, um mediador, por colocar em contato ,diferentes mundos culturais.<sup>35</sup>

A importância da pesquisa de Hermano Vianna para a análise da noção de “música popular” está no reconhecimento de que o encontro que funda a pesquisa não foi o único da história da música no Brasil. Apesar das perseguições ao samba e a outras manifestações musicais definidas como populares, estas foram diversas vezes visitadas por membros da elite brasileira.<sup>36</sup>

Uma outra importante contribuição do trabalho de Vianna foi ressaltar a construção da identidade nacional, e a construção do mito da autenticidade do samba. O autor evidencia a atuação dos diferentes grupos que contribuíram para a formação da idéia de samba como “musica genuinamente nacional”.

Para além do reconhecimento da importância do trabalho do autor, é preciso problematizar a sua noção de “mediadores culturais”. A idéia de mediação pressupõe a existência de duas ou mais partes. Neste sentido, a mediação cultural pressupõe a existência de culturas diferentes, mundos diferentes com fronteiras estabelecidas que seriam ultrapassadas por determinados indivíduos capacitados por desenvolverem a sua singularidade. Mas, importa questionar o que define estas fronteiras culturais. Gilberto Velho atenta para os riscos de reconhecer a cultura puramente a partir das classe sociais.

---

<sup>33</sup> Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. p.32-43

<sup>34</sup> Ibid., p. 44-46

<sup>35</sup> Ibid., p. 51-54

<sup>36</sup> “Pretendo mostrar como a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (o encontro descrito acima é apenas um exemplo) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras. Não é minha intenção negar a existência da repressão a determinados aspectos dessa cultura popular (ou dessas culturas populares), mas apenas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, alguns deles até mesmo contrários à repressão.” Ibid., p.34

“Ora, a experiência de mobilidade social, a ascensão ou descenso introduz variáveis significativas na experiência existencial seja de pessoas oriundas da classe trabalhadora ou da classe média que são forçosamente diferentes de uma situação de estabilidade e permanência. Por outro lado, o contato com outros grupos e círculos pode afetar vigorosamente a visão de mundo e estilo de vida de indivíduos situados em uma classe sócio-econômica particular, estabelecendo diferenças internas.”<sup>37</sup>

Este autor leva em consideração elementos como mobilidade social e os contatos entre as classes, porém, conclui que há diferenças e variações na interpretação dos códigos morais e das redes de significados. Estas variações constituiriam em si uma cultura específica de um grupo social, mesmo em constante contato com outros grupos? Antes de abordarmos esta questão, discutiremos um outro importante trabalho acerca da “música popular”, que também reconhece uma identificação entre cultura e classe social.

O historiador Marcos Napolitano estudou as “diversas vertentes culturais que construíram a música popular”<sup>38</sup>, elaborando uma introdução metodológica para o estudo da “música popular no Brasil”. Sua sugestão é não negar as apropriações e a subjetividade na recepção da música, mas considerar os elementos estruturais mais amplos, como a inserção da indústria fonográfica e no sistema econômico.

Se opondo a uma definição de música brasileira, pura e original, Napolitano ressalta o papel dinâmico dos setores populares na produção cultural.

“A música brasileira é, em parte, o produto desta apropriação e desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. Não houve, na verdade, a apropriação de um material ‘puro e autêntico’ como querem alguns críticos (Tinhorão, 1981), na medida em que as classes populares, sobretudo os ‘negros pobres’ do Rio de Janeiro e mestiços do Nordeste, já tinham a sua leitura do mundo branco e da cultura hegemônica.”<sup>39</sup>

O autor propõe uma periodização para o estudo da chamada música popular brasileira: a) os anos 20/30, com a consolidação do samba como “gênero nacional”; os anos 1959/1968, com a mudança do lugar social e do conceito de “música popular brasileira”, através da incorporação de novos materiais e técnicas interpretativas; e por fim, os anos de 1972 a 1979, com a consolidação da sigla M.P.B. como um complexo cultural.<sup>40</sup>

Para Napolitano, a importância destes momentos históricos está nas transformações dos valores estéticos, culturais e ideológicos que passaram a avaliar a música popular. Estas

<sup>37</sup> Velho, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. p.20

<sup>38</sup> Napolitano, Marcos. *História e Música*, p.9.

<sup>39</sup> Ibid, p.48.

transformações de valores são decorrentes da gradativa aceitação da “música popular” pelos setores médios, gerando um deslocamento do “lugar social” da música popular. Marcos Napolitano analisa a “música popular” como uma linguagem musical específica do século XX, que mesmo não podendo ser reconhecida como manifestação pura de uma classe, não deixa de estar relacionada às classes populares e a sua gradativa aceitação pelos setores médios. “Apesar de combatida pelos críticos mais exigentes, a música popular, cantada ou instrumental, se firmou no gosto das novas camadas urbanas, seja nos extratos médios da população, seja nas classes trabalhadoras, que cresciam vertiginosamente com a nova expansão industrial na virada do século XIX para o século XX.”<sup>41</sup>

O autor reconhece a inexistência de manifestações puras e autênticas, mas ao defender que as classes populares tinham a sua visão da cultura hegemônica, acaba por simplificar o processo de produção da hegemonia. Separando a cultura das classes populares da cultura hegemônica, o autor passa a definir esta última como a cultura de uma elite, a cultura dos brancos e dos ricos.

Martin Barbero estuda a sociedade de massas latino-americana, que para além de um conjunto de meios de comunicação, pode ser definida como novas condições de existência e de luta pela hegemonia. Esta forma de sociedade surgiu a partir da década de 1920, diante do desenvolvimento dos meios de comunicação e com a concentração de mão-de-obra nas grandes cidades.<sup>42</sup>

Para Barbero, é neste momento que a cultura se identifica com as relações de classe e torna-se espaço de hegemonia, no qual as diferenças passam a ser encobertas. A partir das transformações na cultura popular com o advento da sociedade de massa, tornam-se, imprecisos os nomes “cultura popular” e “música popular”. O autor conclui pela impossibilidade de reconhecer uma cultura popular diante das relações hegemônicas da sociedade de massas.<sup>43</sup>

Podemos inferir que a cultura, como uma rede de significados na qual os indivíduos se relacionam é resultado de lutas constantes. Lutas que são informadas pelas condições

---

<sup>40</sup> Napolitano ainda aponta um outro momento histórico menos estudado, o final dos anos 40 e meados dos anos 50, com a criação dos conceitos de “velha guarda” e “época de ouro”. (Napolitano, Marcos. *História e Música*. p.47.)

<sup>41</sup> Ibid., p.16.

<sup>42</sup> Barbero, Martin. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. p.180

<sup>43</sup> Ibid. p. 181.

econômicas e pelas atuações políticas dos grupos sociais. Num permanente confronto, subalternos e hegemônicos assumem estratégias de concessões e adesões, que resultam na criação dos significados partilhados pelos membros desta cultura. Importa lembrar que estes significados são recriados permanentemente. A hegemonia de um grupo sobre outro se constitui através de concessões à demanda dos grupos subalternos, e adesões destes aos projetos dos grupos dominantes.<sup>44</sup>

Se a manutenção da hegemonia deve ser vista como uma luta constante entre as classes subalternas e hegemônicas, não é possível definir, no interior de uma dada cultura hegemônica, quais elementos apresentam-se com especificamente populares ou dominantes. As visões de mundo das classes populares são produzidas na própria luta pela hegemonia. Portanto, não podemos definir uma manifestação cultural como popular e urbana diferenciando as demandas culturais específicas das classes populares e urbanas, uma vez que estas demandas culturais são produzidas também em contato com os interesses dos grupos hegemônicos através de oposição, mas, também de produção de consenso, de conflitos e negociações.

Roger Chartier constata que a noção de “cultura popular” não sobrevive à três refutações: 1) não há como relacionar diretamente as “clivagens culturais” e as “hierarquias sociais”; 2) Não há como definir os limites precisos da cultura popular; 3) Há divisões múltiplas na sociedade que existem paralelamente a divisão letrado/popular.

“A história sociocultural aceitou durante muito tempo (pelo menos em França) uma definição redutora do social, confundido exclusivamente com a hierarquia das fortunas e das condições, esquecendo que outras diferenças, fundadas nas pertenças sexuais, territoriais ou religiosas eram plenamente sociais e susceptíveis de explicar, tanto ou melhor do que a oposição entre dominantes e dominados, a pluralidade das práticas culturais.”<sup>45</sup>

Reavaliando as dicotomias cultura oral /escrita, e cultura popular/erudita, Chartier retoma a noção de “apropriação” proposta por Pierre Bourdieu, para construir uma abordagem que considere a capacidade dos grupos e dos indivíduos em produzirem leituras e práticas diferenciadas e atuantes sobre os mesmos bens, textos e idéias.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Gramsci, A. *Concepção dialética da história*. p.15. e Gramsci. *Cadernos do cárcere*. V. 2. p.20-21

<sup>45</sup> Roger Chartier. Textos, impressos e leituras. In: *A história Culturas: entre práticas e representações*. p.134-135.

<sup>46</sup> Roger Chartier. Textos, impressos e leituras. In: *A história Culturas: entre práticas e representações*. p. 136

Esta abordagem proposta por Chartier, tem a vantagem de relativizar a eficácia da aculturação. Entretanto, esta abordagem gera um novo problema, na medida em que, desqualifica a oposição entre dominantes e dominados e superestima a capacidade de apropriação dos indivíduos, o que, em última instância impossibilita a demarcação de fronteiras entre grupos. De qualquer forma, as fronteiras entre os grupos não correspondem às fronteiras culturais, já que a cultura é um espaço de relações complexas que não podem ser reduzidas à manifestações populares contra manifestações eruditas.

Se por um lado, o conceito “cultura popular” empobrece a análise das manifestações culturais, por outro lado, nos deparamos com um problema. Se concluirmos pela inexistência de manifestações culturais que se diferenciem por serem populares, estaremos negando o sentido político que a expressão “cultura popular” assumiu.

A partir desta problemática, podemos retomar o estudo da revista *Weco*, identificando os projetos que estavam por trás da produção de significados para a expressão “cultura popular”. Em nome da valorização da “cultura popular”, muitos compositores conquistaram reconhecimento em espaços, que até então, eram reservados apenas para músicos considerados “eruditos”. A *Weco* de janeiro de 1931 faz uma homenagem a Chiquinha Gonzaga citando uma breve biografia da compositora, feita por Avelino de Andrade: “... eu peço venia à vossa modéstia para destacar a festa que admiradores do vosso valor vos dedicaram no Teatro Lírico. Lá estava o povo ao lado da nobreza. E aos olhos da platéia delirante fostes felicitada pelo segundo imperador dos brasileiros!”<sup>47</sup>

O nome “música popular” foi perdendo, gradativamente, o sentido pejorativo, para torna-se sinônimo de reconhecimento na sociedade. O nome cultura popular garantiu um espaço econômico importante para grupos sociais até então marginalizados dos meios de divulgação cultural.

O pianista da Casa Carlos Wehrs, José Francisco de Freitas construiu a sua imagem como “compositor popular”, cuidando de cada etapa da divulgação de suas músicas, afim de alcançar a popularidade, que era garantida pela condição de “músico popular”. E o compositor Sinhô também demonstrava esta prática, reforçando constantemente a sua imagem, ressaltando o título de genuíno “Rei do Samba”.

---

<sup>47</sup> Avelino de Andrade. apud. In: *Weco*, ano III, n.1, fevereiro de 1931.

Para Néstor Canclini, há situações adequadas para um comportamento folclórico, situações em que a condição de “músico popular” permite conquistas econômicas e políticas. Se apresentar como “músico popular” poderia garantir uma participação no mercado fonográfico, além do reconhecimento por músicos considerados eruditos e por membros da elite econômica. Para Néstor Canclini, o popular é uma “dramatização dinâmica de experiências coletivas”, não sendo portanto, monopólio dos setores populares. Desta forma, a cultura popular não pode ser vista como um objeto ou como um patrimônio de bens estáveis. Ela é uma seleção, uma invenção, relacionada ao passado para legitimar o presente.<sup>48</sup>

Se a cultura popular não pode ser identificada com a classe, se ela não está concentrada nos objetos, podemos situa-la no âmbito do discurso, e no papel circunstancial que um indivíduo assume frente a sociedade, num posicionamento cultural.

A nomeação de uma manifestação musical como “música popular” confere sentido e delimita o posicionamento dos grupos sociais na luta pela hegemonia. Cultura popular é uma expressão estratégica na luta, e não pode ser negada pelos historiadores. Mas é preciso apreender o momento de produção de significados, reconhecendo quem está chamando determinada manifestação como popular, e qual o projeto que está por trás desta nomeação.

Evidenciar as motivações que estão na base da formulação do conceito de “música popular” nas suas diferentes apropriações é uma tarefa primordial para o estudo das manifestações musicais no Brasil. Deve-se questionar de onde falam os agentes sobre cujos discursos nos debruçamos. Além disso, os próprios pesquisadores devem ter o cuidado de definir as suas motivações ao utilizarem os conceitos “música popular” e “cultura popular”. Jacques Revel lembra que, para além do questionamento de onde se fala, e que é possível dizer, deve-se questionar de onde, nós historiadores falamos, quando usamos a expressão “cultura popular”.<sup>49</sup>

A Revista *Weco* se constituiu numa comunidade discursiva na qual musicistas e musicólogos buscaram produzir as fronteiras da “música popular”. Luciano Gallet, José Francisco de Feitas, Sinhô e Mário de Andrade foram apenas alguns dos atores sociais que na luta da produção de significados, construíram a idéia de “música popular”.

---

<sup>48</sup> Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. p. 219-220.

<sup>49</sup> Revel, Jacques. Certeau, Maichel de. Julia, Dominique. A Beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: *A invenção da sociedade*. p.64

Na crescente sociedade de massas da década de 1920, os intelectuais da *Weco* tentaram impor a sua concepção de modernidade e de “música popular”, quando perceberam que diferentes músicos ligados aos setores populares também tinham as suas visões particulares sobre a modernidade e o que deveria ser chamado de “música popular”. O debate travado entre os autores da *Weco* acerca deste significado explicita as estratégias dos intelectuais, que na tentativa de impor sua concepção, estabeleceram concessões, evidenciando que as suas visões de mundo eram produzidas no diálogo e no confronto com os grupos subalternos.

No interior do movimento modernista, as tensões se localizavam no debate entre o ideal universalista e o projeto de cultura nacional. O projeto modernista participava do debate na revista *Weco*, negociando com os interesses comerciais da Casa Carlos Wehrs, e com os interesses dos musicistas e musicólogos que visavam a manutenção de seus papéis como intelectuais da música. Com a expansão do rádio, o debate também se situava entre o papel do público ouvinte na formulação da programação das rádios, o projeto pedagógico dos fundadores do rádio no Brasil, e a atuação dos músicos diante de um novo mercado de trabalho e de um novo meio de expressão artística. As novas tecnologias também foram protagonistas de debates a respeito do cinema falado, que ocupou o espaço dos músicos nas salas de cinema; e do disco que estabeleceu uma nova relação entre os músicos e os ouvintes. Todas estas foram tensões que na luta pela hegemonia, produziram a polissemia da expressão música popular.