

Conclusão

A revista *Weco*, criada com o propósito de criar um contexto favorável para a criação de uma estética musical identificada exclusivamente com o Brasil, se configurou num espaço de debate, uma comunidade discursiva, na qual o conceito “música popular” tornou-se recorrente, recebendo diferentes sentidos. Este trabalho procurou mostrar que a polissemia deste conceito requer um cuidado em discriminar os atores sociais, que estão formulando e utilizando a expressão. Também é preciso evidenciar os interesses que estão por trás da nomeação de uma determinada música como “popular”, e reconstituir as redes de relações e o espaço de luta pela hegemonia, no qual, este conceito é formulado. A importância destes cuidados no estudo da história da música contribui para pensar a cultura como um espaço de luta na produção de significados, não correndo o risco de simplificar as relações culturais ao assumir a dicotomia cultura popular/cultura erudita.

Reconhecendo os propósitos que estavam por trás da formulação da revista *Weco*, percebemos que o debate que produzia significados e valores para a “música popular” se configurou em três dimensões: a ação dos intelectuais que dialogavam com o movimento modernista, os interesses comerciais da instituição que editava a revista, a Casa Carlos Wehrs, e a própria conjuntura política da revolução de 1930.

Longe de se constituírem num grupo homogêneo, os intelectuais que colaboraram com a revista, musicistas e musicólogos liderados por Luciano Gallet, apresentaram um projeto pedagógico e um projeto estético informados pelas idéias modernistas. Visando equiparar o Brasil a um modelo de civilização identificado com a Europa, os autores da revista divulgaram um projeto de educação musical. Partindo do pressuposto que os ouvintes do Brasil não estavam capacitados para escolherem boas músicas, os autores da *Weco* sugeriam um direcionamento do povo. Estes intelectuais da música apresentavam-se como os únicos capazes de escolherem as músicas adequadas para serem divulgadas, os únicos capazes de oferecerem ao público a arte que o público precisava para se equiparar ao público europeu.

Reconhecendo no Brasil, um “atraso” em relação ao modelo de cultura européia, o projeto estético da revista, visava criar uma música nacional, que diferenciasse o Brasil dos demais países, ao mesmo tempo que integrasse o país no grupo das nações civilizadas. A

música popular era considerada a única capaz de conferir singularidade a esta “música brasileira”. O músico deveria recorrer a “fonte popular”, ou seja, o folclore para produzir a “música brasileira”. Esta “música popular” deveria ser lapidada e transformada a partir da harmonia da linguagem musical identificado com a Europa.

Porém, a divulgação de manifestações musicais incompatíveis com os ideais de música nacional, intensificada com o advento de novas tecnologias como o rádio e o disco produziram um impasse para os autores da revista. Contra estas músicas, Luciano Gallet e outros autores da *Weco* implementaram a campanha Reagir, pela boa música.

A campanha diagnosticava uma crise no meio musical brasileiro, e acusava as rádios, as gravadoras, as editoras e a falta de orientação do público como as principais causadoras da crise. As rádios foram acusadas de chamarem de “música popular” manifestações musicais que visavam o comércio, músicas que não eram folclóricas. Podemos inferir que a celeuma entre as emissoras e os intelectuais da *Weco* também foi resultado de uma preocupação destes musicistas com a perda de um espaço de divulgação de suas músicas, denominadas eruditas, para as “músicas populares”, mesmo aquelas consideradas folclóricas. As músicas consideradas populares estavam alcançando um mercado consumidor que as “músicas eruditas” não haviam alcançado.

Por este motivo, a campanha Reagir era também contra as gravadoras, que interessadas no comércio, divulgavam músicas incompatíveis com os ideais de música elevada.

As editoras também foram acusadas de venderem partituras de músicas produzidas com o propósito puramente comercial. Neste ponto, os organizadores da campanha, e principalmente Luciano Gallet, sofreram intensa oposição. Suas críticas eram feitas do interior de uma editora de partituras, que explicitava os seus propósitos comerciais ao divulgar composições de acordo com a popularidade dos compositores e com as circunstâncias favoráveis ao comércio.

Este fato, além de explicitar as tensões no interior da revista *Weco*, também demonstrava o conflito entre a autonomia dos intelectuais e a sua dependência à instituição que lhe oferecia um espaço para a divulgação das suas idéias. Neste sentido, o interesse comercial atuou, juntamente com o projeto estético e pedagógico da revista na definição de autores e critérios de seleção da “música popular”.

A campanha Reagir também criticava a má orientação do público, propondo um direcionamento do gosto e a intervenção do governo no desenvolvimento cultural. Para realizar este objetivo, os autores da *Weco* propunham organismos centralizadores como a Associação Brasileira de Música. Estas idéias situadas no âmbito da cultura, contribuíram para as transformações políticas ocorridas com a Revolução de 1930, já que legitimavam a necessidade de uma centralização do poder, a tutela do povo pelo Estado e a necessidade de adequar o Brasil ao concerto das nações. As várias tentativas de alianças com o Estado levaram a participação de muitos ideólogos da música nacional ao Governo Vargas.

O debate intensificado com a campanha Reagir, produziu significados díspares para a expressão “música popular”. Esta poderia ser definida como folclore, ou seja, música “pura”, sem influências da cidade. Poderia também nomear tanto aquela música que era considerada folclore, como aquela que era considerada comercial. A “música popular” também poderia ser definida como música difundida, popularizada.

Neste sentido, a *Weco* estabeleceu uma hierarquia das manifestações musicais. No topo, estava a música elevada, produzida apenas para a contemplação. Poderia ser a música nacionalizadora, ou a boa música que não estava comprometida com os ideais nacionalizadores. Como inferior estava a música do “maestro do assobio”, produzida para divertir. Ainda assim, nesta categoria havia a música boa e a música ruim. Esta última era definida como puramente comercial.

Os critérios para a seleção da música boa, a “verdadeira música popular” eram variados. O reconhecimento de uma originalidade da música, o reconhecimento da história do artista (suas relações pessoais e sua importância na produção da memória de uma manifestação musical), e até os projetos comerciais atuavam como critérios para a seleção das músicas aceitas.

O lugar e a função de uma determinada manifestação musical também eram importantes na seleção das músicas aceitas como populares. O violão era valorizado por muitos autores apenas como instrumento folclórico, não podendo ser tocado em ambientes de “música erudita”. Outros autores aceitavam o carnaval como espaço de música popular. Este era considerado o momento em que a arte permitia ser escondida pela “música popular”.

Apesar da incorporação de várias idéias da Campanha Reagir pelo Governo Vargas, a seleção do que deveria ser “música popular” não ganhou adeptos. E as rádios ampliaram o leque de manifestações que eram divulgadas sob este nome.

A suposta crise da música popular denunciada pelos autores da Weco ainda foi tema de outros críticos da música. A crise entendida como a transformação das músicas divulgadas em bandas, rádios e discos não foi combatida por ser intrínseca às relações estabelecidas entre os autores da Weco, o mercado cultural e os consumidores. Podemos concluir que foi chamado de crise da música popular foi na prática, a comprovação da mobilidade do conceito.

Diante de tantos significados para a expressão “música popular” ressaltamos a importância de reconhecer os projetos que estão por trás de quem define o conceito. Entendendo a cultura como espaço de luta pela hegemonia, concluímos pela impossibilidade de definir uma cultura popular que seja uma cultura dos setores populares.

Em contrapartida, reconhecemos a “música popular” como uma expressão produzida no interior da própria luta pela hegemonia. E é por este motivo que torna-se importante evidenciar os projetos que estão por trás da nomeação de uma manifestação como “música popular”. Neste movimento, importa que os próprios historiadores da música definam os critérios que estão utilizando para selecionar as músicas aceitas como populares, e quais os seus interesses na utilização deste conceito.