

NOVA HISTÓRIA, VELHOS SONS: NOTAS PARA OUVIR E PENSAR A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

Martha Tupinambá de Ulhôa

RESUMO: Reflexões sobre a música brasileira popular apresentadas com o objetivo de provocar o debate em torno de algumas noções enraizadas nas formulações correntes sobre o assunto. Inicialmente discute-se a música brasileira popular em oposição à música brasileira folclórica e erudita e enquanto campo autônomo. A seguir, tomando como exemplo a Bossa Nova, faz-se uma releitura do processo de contato cultural a partir do resgate do conceito de antropogamia.

Este texto se divide em duas partes principais. A discussão da música brasileira popular dentro do trinômio erudito/folclórico/popular e do binômio música brasileira vs música estrangeira. Na primeira parte discutiremos a presença da música popular num campo cultural ligado a classe social e níveis de cultura e na segunda sua identidade em relação à mistura seletiva de gêneros musicais de outras culturas.

A questão inicial que se coloca é de delimitação: música “popular” ou música “brasileira”? Música popular em oposição a música erudita, isto é música de tradição oral em oposição à música de tradição letrada? Ou música brasileira, como uma maneira peculiar de ouvir, pensar e sentir o mundo seja “por partitura” ou “de ouvido”?

Popular tem um sentido dúbio, pois tanto pode ter uma conotação qualitativa, relativa a povo e nação, quanto quantitativa, relativa ao uso de algo por um grande número de pessoas. A própria noção de popular - que surge enquanto categoria na sociedade ocidental somente no século passado e começa a ser utilizada consistentemente no Brasil neste século - vai se modificando ao longo do tempo.¹ Inicialmente tinha o sentido de “povo”, popular seria a cultura tradicional das classes populares ou subalternas. No Brasil, a concepção de música popular, até meados deste século, se relacionava com a noção de cultura tradicional, era música caracterizada por sua transmissão oral e função lúdico-religiosa, circunscrita a comunidades ou áreas culturais relativamente homogêneas, rurais na maioria. Nestes termos popular se opunha a erudito enquanto tradição letrada e urbana. Com a consolidação dos meios de comunicação de massa, as tradições musicais orais e comunitárias, onde produtor e consumidor se confundem passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a distinguir as práticas musicais veiculadas pela mídia, produtor e consumidor distanciados.

A tecnologia industrial transforma não só o processo de produção e fruição da música popular como quebra as divisões entre níveis de cultura, que não fica mais restrita aos grupos que a acumulam pela experiência, pois é possível ter acesso a qualquer gênero de música através do disco. As noções de música folclórica e música erudita estão em esferas de acumulação de conhecimento localizadas geográfica e historicamente. Mais uma vez a tecnologia industrial quebra a barreira da

1 Sobre a noção de cultura popular na idade moderna ver *Cultura Popular na Idade Moderna - Europa, 1500-1800* de Peter Burke (Trad. Denise Bottmann, São Paulo: Cia das Letras, 1989); para a discussão de popular e nacional no Brasil ver *A Moderna Tradição Brasileira* de Renato Ortiz (São Paulo, Brasiliense, 1987).

distância e a barreira do tempo, pois é possível tornar “popular” tanto a música étnica quanto a música erudita através do rádio. A música popular na era de comunicação de massa é massiva, urbana e moderna, isto é, produzida e transmitida pelos meios de comunicação transnacionais, consumida por um público heterogêneo e culturalmente híbrido. É difícil identificar as origens étnicas e sociais da música popular, pois sua linguagem se constitui, geralmente, a partir de uma mistura de elementos das mais variadas procedências, tanto rústicos quanto eruditos. O que dá sentido à música popular é o seu uso, o significado que passa a ter ao ser apropriada individualmente.

Persiste, ainda, a questão de identidade da porção “brasileira” da música popular. É comum a junção dos dois adjetivos na expressão “música popular brasileira”. No entanto ao observarmos as práticas referentes a esta representação vamos perceber certas ambiguidades, pois o significado atribuído à conceituação de “música popular brasileira” se distancia tanto da noção de música popular enquanto música tradicional, de natureza essencialmente oral e artesanal, quanto da noção de música popular enquanto música de massa. “MPB”, uma rubrica incorporada pela indústria musical para se referir a um segmento do mercado, reflete uma prática e uma concepção por um lado contraditória (popular mas não comercial, mesmo sendo produzida e distribuída como bem de consumo; próxima às “raízes” rústicas regionais, mas “sofisticada” e “elaborada”) e por outro excludente (nem toda música popular feita e consumida por brasileiros é “brasileira”).

Decidiu-se, portanto por **Música Brasileira Popular** que na presente delimitação inclui músicas populares mediadas pela indústria cultural, produzidas e consumidas por brasileiros. Neste campo se inserem tanto a MPB e o Rock Brasileiro quanto os gêneros de produção maciça, Música Romântica e Música Sertaneja. Todos estes gêneros, de uma forma ou de outra têm origem nas matrizes rústicas da música brasileira que são a modinha (canção amorosa de contorno melódico ondulado) e o lundu (dança ou canção narrativa de contorno melódico entoativo).

A MPB, rótulo que se consolida somente na década de 1970, emerge do samba urbano da década de 30 e 40 (gênero por sua vez procedente da tradição afro-brasileira do lundu em interação com gêneros de dança de outras procedências, como a polca e a habanera), agrega outros ritmos regionais como o baião (1950s), passa pela Bossa Nova, que incorpora elementos de jazz ao seu estilo e o Tropicalismo que, através do rock a “liberta” do samba nos 60. A corrente rockeira que vai desembocar no Rock Brasileiro é mediada nos anos 60 pelo grupo *Mutantes* (eles próprios artistas tropicalistas), se expande nos anos 80, chegando à década de 90 como uma gama de misturas rítmico/estilísticas dum contínuo que vai do “pop” ao “pesado”.

A Música Romântica, surgida da tradição luso-brasileira da modinha passa por várias fases marcadas pela incorporação de elementos estilísticos da valsa, da ária de ópera italiana, do bolero e da balada internacional. Com a modernização da música popular em geral, nos anos 60, começa a agregar elementos da linguagem

narrativa, sinalizando/prevedendo uma mudança de comportamento e postura social em relação à relação amorosa.

A Música Sertaneja surge na década de 30. Na época conhecida como “música caipira” (o que hoje denomina-se “música sertaneja raiz”), caracteriza-se pelas letras com ênfase no cotidiano e maneira de cantar. Seu estilo vocal se manteve relativamente estável, enquanto a instrumentação, ritmos e contorno melódico gradualmente incorporaram elementos estilísticos de gêneros disseminados pela indústria musical. Estas modificações de roupagem e adaptações no conteúdo temático — anteriormente rural e agora urbano — consolidaram o estilo moderno do gênero. Esta variante, que chamo de “música sertaneja romântica”, nos anos 80 se torna o primeiro gênero de massa produzido e consumido no Brasil.

Os quadros ilustrativos que localizam a música brasileira popular em relação à música erudita e folclórica (Quadro I) e em relação à música estrangeira (Quadro II) foram desenvolvidos a partir da bibliografia disponível sobre o assunto, revista em tese de doutorado, sendo testadas ao longo da pesquisa e docência em torno da estética da música popular no Brasil.²

São duas esferas concêntricas de hierarquia. Uma interna, com a divisão de erudito, popular e folclórico e outro externa, em relação aos gêneros incorporados “de fora”, adaptados ou inalterados. De um lado a preocupação em estabelecer a origem étnica e estético-social dos vários gêneros, de outro os debates sobre autenticidade de gêneros originais ou importados. Tanto uma quanto outra classificação se insere numa outra esfera mais ampla que é a relação centro/periferia onde o núcleo de identidade se forma na imagem refletida do outro de “prestígio”.

A FORMAÇÃO DO CAMPO DA MÚSICA NO BRASIL

O significado das formas culturais não está na sua origem mas no seu uso, parafraseando Antônio Gramsci. Por mais que os estilos, formas e gêneros possam carregar uma carga de prestígio, sua utilização no cotidiano vai além das estratégias de legitimação adotadas pelos grupos hegemônicos. Uma dessas estratégias é a marginalização do que é diferente ou mesmo do que mundos artísticos diversos têm em comum, pela desqualificação estética: músicas melodramáticas são “brega”, músicas de grupos emergentes são “popularescas”, músicas consumidas por um público heterogêneo são “comerciais”.³

2 CARVALHO, Martha de Ulhôa. *Música Popular in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: A Study on Middle Class Popular Music Aesthetics in the 1980's* PhD, Cornell University, 1991, e projetos de pesquisa sob os auspícios do CNPq. Aproveito para agradecer os alunos e colegas da Escola de Música de Brasília, do Departamento de Música da Universidade Federal de Uberlândia e do Instituto Villa-Lobos, na UNI-RIO, cuja colaboração na coleta de dados e discussões sobre música popular têm sido fundamentais. As posições assumidas aqui são de minha inteira responsabilidade.

3 Samuel Araújo no seu artigo “Brega: Music and Conflict in Urban Brazil” (*Latin American Music Review* 9/1, Spring-Summer, 1988, pp. 49-89), discute o conteúdo pejorativo e as estratégias de diferenciação presente no conceito de “brega”, chegando inclusive a apontar elementos musicais que poderiam distinguir a categoria.

Convém recordar, ainda pensando no conceito de cultura popular gramsciano⁴, que muitas vezes as práticas culturais utilizam o que Michel de Certeau chamou, no seu livro *A Invenção do Cotidiano* de “tática”, ou o reaproveitamento simbólico ou re-significação de símbolos que na aparência denotam a aceitação dos padrões hegemônicos, mas que na realidade representam outros valores.⁵

Sempre que surge a oportunidade para uma atividade ainda não consagrada ou de prestígio, as “minorias” ocupam aquele espaço desprezado pela classe dominante. Na colônia, as corporações de músicos mulatos se apropriaram dos espaços de produção musical na região das Minas, já que não havia mão de obra branca disponível para esta tarefa. Com a vida social intensificada no Império, os músicos chorões e pianeiros ocuparam o espaço da música de entretenimento para a burguesia e classe média. Nas primeiras décadas do século XX, o músico popular começa a ocupar os espaços da gravação de discos e mais tarde as rádios, momento que marca sua profissionalização.

José Miguel Wisnik comenta sobre estes comportamentos de estratégia de um lado e tática do outro, num contínuo que vai da pessoa reconhecida e legitimada pelo sistema — Villa-Lobos produzindo um “sinfonismo carnalizante” nos seus choros eruditos — ao indivíduo anônimo e marginal — produzindo um samba carnavalesco em busca da cidadania:

Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o ethos folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações populares recalçadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade *outra*, investida de todos os meneios irônicos do *cidadão precário*, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania mas a parodia através de seu próprio deslocamento.⁶

A formação da cultura musical brasileira se estabelece dentro desta estrutura composta por estratégias de dominação e táticas de sobrevivência. Para os jesuítas, ensinar o canto gregoriano aos silvícolas significava colocar no centro de sua cultura um elemento com o poder mágico de impor o respeito e a humildade cristãos. Para os ameríndios, cantar em uníssono preparava-os para absorver as qualidades do inimigo nos rituais de antropofagia.

A estratégia utilizada pelos jesuítas incluía a manutenção de elementos estruturais importantes da cultura a ser dominada, com uma substituição de conteúdo moral e filosófico. A música nativa na época era essencialmente melódica, cantada em uníssono numa linha sinuosa e de poucos saltos e em situações ritualizadas,

4 Em especial na sua afirmação de que “...o que distingue o canto popular, no quadro de uma nação e de sua cultura, não é o fato artístico, nem a origem histórica, mas seu modo de conceber o mundo e a vida em contraste com a sociedade oficial. Nisto — e tão-somente nisto — deve ser buscada a “coletividade” do canto popular e do próprio povo”. (GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, p. 190).

5 CERTEAU, José Miguel de. *A Invenção do Cotidiano*. trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ Vozes, 1994, pp. 56

6 WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In Enio Squeff e José Miguel Wisnik, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. 2ª ed. SP: Brasiliense, 1983, p.161.

como mostram os poucos exemplos grafados por Jean de Léry no século XVI.⁷ Em vez de introduzir o estilo de música religiosa quinhentista contemporânea, de textura polifônica, com várias vozes a cantar linhas diferentes, os missionários vão buscar no Canto Gregoriano medieval — também êle uma melodia de âmbito pequeno, cantada em uníssono e com a função de disciplinar a mente para a contemplação mística — o ponto de contato e de entrada na cultura ameríndia.

A orientação era “Destruir os santos mas manter as paredes”. Afinal, dominar a ponto de destruir completamente a identidade cultural dos indígenas significaria o extermínio total dos povos nativos, que, ao contrário deviam ser catequizados e tornados “úteis” e “produtivos”. A metodologia de ensino religioso também era medieval: incutiam-se os preceitos cristãos pela dramatização dos milagres em peças teatrais denominadas autos. Figuras alegóricas como a morte, o diabo, a virtude apareciam nestes autos ou nas freqüentes procissões, oportunidade espetacular para enculturação.

Esta manutenção de alguns elementos da cultura marginal é aconselhada pela experiência missionária, acostumada que estava na apropriação de representações nativas para resignificação e mudança de função, como aconteceu com o calendário cristão cujas datas se sobrepoem às práticas ritualísticas pagãs de cultos de fertilidade. O canto em uníssono, aparentemente semelhante ao canto gregoriano, faz o papel de mediador para a catequização.

Esta dinâmica cultural de apropriação e enculturação é explicada na antropologia cultural por Melville Herskovitz ao discutir enculturação, reinterpretação cultural e sincretismo.⁸ Existiriam dois tipos de enculturação, uma inicial — quando a pessoa adquire competência para funcionar como um membro de sua sociedade (o que explica a estabilidade cultural) — e outra posterior — quando a pessoa adulta continuamente faz escolhas de modos de pensar e comportamentos (mecanismo presente em situações de mudança cultural).

O fenômeno da reinterpretação é entendido como um processo onde “estímulos culturais novos, sempre respondidos em termos de um sistema de reações psicológicas pré-existentes, prepara os novos padrões culturais que nunca serão os mesmos que aqueles existentes sob uma *gestalt* cultural anterior”.⁹

Esta reinterpretação com vários graus de intensidade e receptividade a novos padrões de comportamento e pensamento se completa no grau de síntese expressa pelo termo sincretismo, “onde o velho e o novo emergem numa entidade funcional unificada de derivação claramente bi-cultural. Novas formas podem ser adotadas e sancionadas por valores pré-estabelecidos ou formas velhas podem se manter, mas com novos significados e novas funções”.¹⁰

O contato entre as culturas, tratado como um processo de aprendizagem, con-

7 LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*, 4 ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

8 HERSKOVITS, Melville J. “Introduction” In Sol Tax, ed. *Acculturation in the Americas - Proceedings and Selected Papers of the XXIXth International Congress of Americanists*. N. Y.: Cooper Square Publishers, 1967, pp. 48-63.

9 Idem p. 56

10 Idem p. 57.

duz o debate sobre questões de dominação versus resistência e mudança versus permanência de traços culturais para um espaço de territórios delimitados, com fronteiras e situações de contato definidos.

Entretanto, a música popular emerge num mundo sem fronteiras, numa cultura que já nasce com características transnacionais, tendendo à mundialização. Para a avaliação de processos de interação musical na era da industrialização da cultura parece ser mais adequado o modelo de Krister Malm que analisa tanto o que chama de mídiaização (*midiaization*) — processo no qual a música é mudada pela interação com o sistema de comunicação de massa — quanto a transplantação musical — onde a distribuição da música pela mídia a liberta das fronteiras de tempo e espaço.¹¹

Malm classifica a interação musical entre tradições musicais em quatro níveis de integração ao sistema industrial musical transnacional: (1) troca cultural, que ocorre no nível pessoal com o contato informal (a exemplo do que aconteceu na Música Sertaneja quando guarânias e polcas paraguaias são adaptadas ao estilo, em grande parte através da circulação de músicos nos circuitos de circo na região sudoeste/sudeste do Brasil e Paraguai); (2) dominação cultural, quando uma cultura se impõe a outra numa maneira mais ou menos organizada (como aconteceu no processo de catequização missionária nas Américas hispânica e ibérica); (3) imperialismo cultural, onde o processo de dominação é aumentado pela transferência de recursos do grupo dominado para o dominante, como no caso de *copyright*, lucro e músicos talentosos; (4) transculturação, com a combinação de elementos estilísticos heterogêneos, dentro do sistema industrial, com o objetivo da criação de estilos musicais, que sejam o menor denominador comum, para o maior mercado possível (o caso do disco nos anos 70, a balada nos anos 80, e numa escala menor, o fenômeno da lambada).

A indústria musical funciona dentro de um modelo de interação transnacional, em três níveis e várias instâncias.¹² No nível internacional, as convenções internacionais, como as leis de patentes ou *copyright*, estão ligadas a organizações e associações internacionais, à indústria transnacional de produção e distribuição de música (em meados de 80 dominada pelos Cinco Grandes: Polygram, Warners, CBS, RCA e EMI) e à indústria da mídia e eletrônica (como é o caso das transmissões por satélite)

No nível nacional interagem várias instâncias governamentais ou não. Governos podem fazer decisões que afetam o campo da música (como é o caso das leis de incentivo à cultura ou da nova LDB). Outras organizações que também fazem parte da estrutura, atuando em diferentes graus de autonomia vão desde sociedades de direitos autorais (ECAD), sindicato de músicos e outras organizações de classe (Ordem dos Músicos do Brasil) até fã clubes, a própria indústria musical, seja

11 MALM, Krister. "Music on the Move: Traditions and Mass Media", *Ethnomusicology* v. 37, nº. 3 (1993): 339-352.

12 MALM, Krister. "The Music Industry" in Helen Meyers, ed. *Ethnomusicology: Vol. 1 - An Introduction (The New Grove Handbooks in Musicology)*. London: Macmillan, 1992, p. 349-63.

nacional seja subsidiária da indústria transnacional, a mídia de massa nacional, a produção cultural (muitas vezes ligada ao Estado, como no caso da Funarte) e instituições de educação musical formal. Um exemplo histórico desta interação foi a década de 30, quando o Estado brasileiro utilizou a música como estratégia de implementação de sua política de integração nacional — integração por uma mesma linguagem que representava a nacionalidade (o samba), integração pela utilização das possibilidades disciplinadoras do Coro Orfeônico nas escolas.

No Quadro I estão assinaladas algumas das datas históricas nacionais que marcam o campo da música brasileira: o descobrimento em 1500, a chegada da Corte Portuguesa em 1808, a proclamação da República em 1889, a Revolução Liberal em torno de 1930, o Golpe Militar de 1964 e a volta do governo civil em 1985. Observe-se uma trajetória de exploração econômica e ditadura do Estado, que sempre articulou estratégias de controle dos meios de circulação de bens simbólicos, seja na proibição de impressoras na colônia, seja no controle da concessão de rádio e televisão neste século.

No nível local inclui-se toda atividade musical de caráter comunitário, incluindo as diferentes sub-culturas musicais e sociedades (bandas, grupos de choro, coros comunitários, ternos de folia, congados, maracatus, bois, enfim, manifestações de um campo de produção restrita).

A música popular, na concepção utilizada aqui, é ligada a um sistema de produção integrado à indústria cultural. No Brasil, esta indústria, voltada para o incentivo ao consumo, já começa como subsidiária de uma estrutura econômica globalizada. Inovações tecnológicas, sem contar a impressão de partituras nem a entrada do piano no século XIX, que tiveram um impacto na produção, performance e recepção da música popular no Brasil, incluem: o disco, desde as suas primeiras gravações no início do século XX; o rádio, que teve seu apogeu na década de 30 e 40 (a chamada época de ouro), instrumental para a implantação de uma política de “integração nacional” e a televisão, que nos anos 60 exerce um papel fundamental para a política governamental de “segurança nacional”.

A implantação de uma estrutura industrial que permitisse a emergência de uma produção de massa começa a se estabelecer no Brasil nos anos 60, quando não existe ainda uma estrutura de mercado, um público consumidor grande. Este público de massa só se consolida nos anos 80, quando a população urbana chega a 70 % da população total, número inverso da década de 50, quando a implantação de parques industriais (processo já iniciado nos anos 30 no Estado Novo) começou a incentivar a migração intensa das populações rurais. Quer dizer, havia a condição de produzir industrialmente, mas não havia uma rede consolidada de consumo. Esta brecha do sistema permite o estabelecimento de gêneros “sofisticados” no mercado (Bossa Nova, Tropicalismo, música de festivais, depois a chamada MPB), isto é, produtos feitos para um segmento do público consumidor (o segmento que podia comprar discos, o público universitário). Nos anos 80, este mesmo público estaria consumindo o chamado Rock Brasileiro, enquanto a maior parte da popula-

ção, o chamado “povão”, de uma migração recente do campo para a cidade, consome o primeiro gênero de massa a se estabelecer no Brasil, a Música Sertaneja. Ao lado da urbanização acrescentam-se fatores que são em parte decorrentes deste novo cenário nas cidades (maior exposição aos meios de comunicação de massa, novos padrões de sociabilidade) e em parte decorrentes de estratégias de ampliação de mercado (preço decrescente de aparelhos de som, gravadores, televisores e mecanismos de facilitação de crédito).

A ruptura com processos semi-artesanais de produção encontrados na indústria e a própria autonomia do campo da indústria musical no Brasil é sinalizada pela eclosão da Jovem Guarda, que se coloca como vanguarda prenunciadora e modelo para a música de massa no Brasil.

Num estudo histórico-sociológico da música popular brasileira (MPB), do surgimento das primeiras gravações no início deste século até o final dos anos 60, intitulado *Do Fundo de Quintal à Vanguarda*, José Roberto Zan identifica a formação de um campo de produção musical, caracterizado por periódicas rupturas que gradativamente levam a um refinamento formal e intelectualização dos padrões de linguagem da música popular industrializada no Brasil, padrões que consolidam a partir do Tropicalismo uma “hierarquia de legitimidades” no mercado de discos.¹³ Esta trajetória, que passa pela filtragem e adequação dos gêneros rústico-tradicionais, representados pelo samba, pelos meios tecnológicos de comunicação (disco, rádio e depois, TV) tem como central a problemática da nacionalidade, num primeiro momento funcionando como mediação dos conflitos entre o Estado e as massas urbanas, quando o samba se converte em símbolo da brasilidade e posteriormente trazendo para o campo da canção o “engajamento estético” do modernismo, que vem romper com a hegemonia do samba. A vanguarda tropicalista assume posturas de autocrítica e abre espaços para “novas misturas e novas hierarquias”; depois do Tropicalismo vale tudo na MPB.¹⁴

MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

De maneira resumida poderíamos dizer que o projeto de autonomia da música brasileira tem duas fases distintas, ambas ligadas ao modernismo: uma primeira fase na música erudita, começando com a Semana de 1922 e se fortalecendo com os modernistas em torno de Mário de Andrade; e uma segunda fase deflagrada pelo movimento da Bossa Nova e radicalizada pelos tropicalistas na área da música popular.

A hierarquia de legitimidades em torno da disputa pela identidade da música brasileira, conserva mais ou menos as mesmas posições, sendo modificados os

13 As noções de hierarquia de legitimidades, *habitus* e campo foram desenvolvidas nas pesquisas em torno da economia de bens simbólicos, pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, e serão ampliadas abaixo.

14 ZAN, José Roberto. “Do Fundo de Quintal à Vanguarda - Contribuição a uma História Social da Música Popular Brasileira”. Doutorado, Ciências Sociais, UNICAMP, 1997.

gêneros que as ocupam. Dos anos 20 até os 50, a música erudita ocupa o topo da pirâmide, seguida pela então música popular (hoje denominada folclórica ou tradicional). A música “popularesca” ocupava o local menos privilegiado, sendo que seu *status* poderia variar segundo se aproximasse mais ou menos dos dois primeiros grupos do triângulo invertido.

Os gêneros de música popular que conquistaram um lugar de prestígio incorporaram elementos estilísticos e de linguagem semelhantes aos de certos movimentos da música erudita, como estratégia de legitimação. O *habitus* do que depois seria a MPB, demonstra a familiaridade com padrões tanto da música erudita quanto dos padrões técnicos de estúdio e depois da televisão, a Bossa Nova se alinhando com o movimento Música Viva através de Tom Jobim que chega a ter aulas com Koellreutter e o Tropicalismo com o movimento Música Nova, inclusive com a participação ativa de Rogério Duprat na produção dos *Mutantes*.

Com a guinada deflagrada pela Bossa Nova - Tropicalismo, a posição ocupada anteriormente pela música erudita é conquistada pela chamada MPB. Com a crescente racionalização da indústria cultural, que absorve os elementos de rusticidade para retrabalhá-los e os devolvê-los como mercadoria, a música tradicional, assim como a música erudita, se recolhem a seus mundos de produção restrita (a música erudita nas universidades e a música tradicional nas suas bases comunitárias), mantendo com a hierarquia de legitimidades uma relação de dependência.

O campo da produção de música brasileira sofre o impacto da globalização nas suas posições, que são legitimadas pelo sucesso comercial, mesmo para aqueles que se colocam numa postura de “artistas de qualidade”, ou seja, os produtores de MPB, em oposição a todos outros gêneros brasileiros populares, encabeçados pela Música Romântica.

Estas hierarquias de gêneros tornam-se mais claras se a vemos sob a ótica da sociologia da prática de Pierre Bourdieu, em especial a noção de campo, uma estrutura de posições objetivas que são definidas e disputadas por indivíduos portadores de um *habitus*, ou seja, trunfos de inteligência, riqueza (em dinheiro ou “Cultura”), relações adequadas e disposição para conquistar as posições de liderança e eventualmente mantê-las.¹⁵ A utilidade destes conceitos é que podem ser aplicados a uma diversidade de campos, pois todos eles se estruturam em torno de posições ou espaços em torno de objetos de disputa e interesses específicos, desde que haja sujeitos dispostos a “jogar”, sabendo e aceitando as regras do jogo. A noção de campo pode ser aplicada a espaços amplos, como a música brasileira em geral, ou específicos, como a música brasileira popular. Por seu lado, a noção de *habitus*, por admitir que os sujeitos utilizam tanto sua bagagem herdada ou aprendida quanto sua disposição em agir, permite que se escape a uma análise mecânica

15 BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. Para um estudo sobre o que poderia ser alguns componentes do *habitus* diferenciado de músicos do campo de produção restrita (“grandes músicos”) e do campo da grande produção (“músicos de sucesso”) no Brasil, ver Bastos, Rafael Menezes de, “*Situación del Músico en la Sociedad*” In Isabel Aretz, rel. *América Latina en su Música*. Paris: UNESCO, 1977, pp. 103-138

de causa e efeito.

Os campos se formam quando suas estruturas e sujeitos estão suficientemente autônomos para ter suas próprias regras. Neste sentido, a música brasileira só se consolida como um campo autônomo no século XX, quando surgem papéis específicos e uma hierarquia de legitimidades cujo objeto de disputa é a identidade da música brasileira.

Este movimento em direção à busca de uma autonomia artística foi iniciado com o Movimento Modernista, cujo mentor foi Mário de Andrade. No seu *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito em 1928, Mário conclama os compositores brasileiros a se livrarem de seu complexo de inferioridade em relação à cultura europeia e a usarem elementos musicais brasileiros em suas composições.

Com suas prescrições sobre música brasileira, Mário de Andrade estabelece as bases teóricas para a “hierarquia de legitimidades” que aos poucos vai se consolidando. De um lado a música erudita, que transforma o material rústico e “funcional” da música tradicional em “arte” e de outro a música “popularesca”, de massa, a música de rádio. De acordo com ele, a arte nacional já estava presente no inconsciente popular. O artista necessitaria somente incorporar os elementos folclóricos numa forma erudita, transformando o popular no artístico, isto é, “desinteressado”.¹⁶

Este desinteresse deliberado dos acontecimentos do cotidiano nega as necessidades econômicas do dia-a-dia, induzindo ao que Pierre Bourdieu chama de “distanciamento ativo da necessidade”.¹⁷ Para Bourdieu enquanto na estética erudita a arte faz referência a ela mesma, na estética popular a arte faz referência à vida cotidiana. Na última, a arte imita a vida; na primeira a arte imita a arte.¹⁸ Estas estéticas, ao mesmo tempo que se opõem, são complementárias, pois constroem suas práticas e representações a partir de referenciais comuns. Entretanto, uma por estar num campo da grande produção, da cultura popular, funciona de maneira metonímica, sintagmática, heterogênea, e a outra, por estar num campo de produção restrita, da cultura erudita, funciona de maneira metafórica, paradigmática, homogênea.

Ao analisar a formação do campo literário na França, que se consolida no final do século XIX, Bourdieu aponta uma estrutura dualista presente tanto no campo da literatura em geral (em torno do teatro, romance e poesia) quanto no interior de cada subcampo (do teatro, do romance ou da poesia). De um lado se posiciona uma hierarquia segundo o prestígio num subcampo da produção restrita e de outro uma hierarquia segundo o lucro comercial num subcampo da grande produção. Os princípios de diferenciação destes campos, tanto interna como externamente, são a oposição principal entre “arte” e “dinheiro” e a oposição secundária entre van-

16 ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962 [1928], p. 16.

17 BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1984, p. 5.

18 Idem p. 4. Num artigo sobre a estética da Música Brasileira Popular (“Estilo e Emoção na Sanção...”. *Cadernos de Estudo: Análise Musical* 8/9, 1995, pp. 30-41) discuto a estética da música popular dentro desta ótica, apesar de não conectá-la ao conceito de campo de produção restrita vs. campo da grande produção.

guarda e vanguarda consagrada. O grau de consagração ou prestígio que distingue as posições no topo das hierarquias depende da antiguidade ou “envelhecimento” do investimento.¹⁹

Analogamente, a música brasileira tem no seu subcampo de produção restrita a música erudita e a música folclórica e no seu subcampo de grande produção a música popular. Pensando somente na música brasileira popular temos também um subcampo de produção restrita ocupado por gêneros que mais se aproximem das raízes tradicionais (como o samba) ou da estética erudita (a MPB), e um subcampo da grande produção onde estão todos os outros gêneros não portadores das características canonizadas pela cultura hegemônica. As posições de prestígio são conquistadas pelo envelhecimento, pela inclusão na memória longa. Desta forma, sambas que nos anos 30 eram rotulados como “popularescos”, tornam-se “clássicos” nos anos 60 ao serem valorizados por músicos de *habitus* adequado, em nome de uma busca de autenticidade.

Uma vez conquistada uma posição de prestígio, a vanguarda consagrada pode inclusive resgatar gêneros antes depreciados. Um exemplo é o interesse renovado no samba-canção, regravado por artistas MPB. Dalva de Oliveira uma cantora de forte apelo popular, mas de imagem meio “maldita”, cujo repertório de sambas-canções era considerado melodramático e “cafona”, adquire uma posição de prestígio pela construção de uma nova imagem de “sinceridade” e autenticidade. Outros artistas, por um tempo esquecidos, voltam a circular pelos espaços de legitimação consagradora.

Além da disputa pela posição de prestígio interno na hierarquia erudito/folclórico/popular, existe a questão da relação música brasileira e música estrangeira. O *status* da música brasileira está sempre em jogo em relação à música “universal”. Acusações de “estrangeirismos” procuram afirmar, proteger e manter sua “autenticidade”, mascarando, ignorando, negando suas origens híbridas. Assim, gêneros consolidados como “autênticos” como o samba tradicional são protegidos e defendidos contra novos concorrentes à legitimidade que vão surgindo.

As vanguardas também contabilizam vantagens por suas conexões no âmbito internacional. A meta é absorver as características do outro de prestígio consolidado. No campo da produção restrita, a Bossa Nova revitaliza o samba absorvendo elementos de uma tradição já consolidada, o jazz (legitimado pela “antigüidade” e pela inserção no campo de produção restrita), uma vez que o samba estava sendo descaracterizado em samba-canção, mais bolero (sintomaticamente do campo da grande produção) que samba.

Esta ruptura com a tradição iniciada pela Bossa Nova só se radicaliza pela introdução do rock na música brasileira, no campo da produção restrita pelo Tropicalismo e no campo da grande produção pela Jovem Guarda. Na época, a conexão com o

19 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte-gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

rock foi vista de uma forma muito ambígua, pois representava não só uma manifestação emergente, o próprio rock sendo um gênero de vanguarda jovem, como uma manifestação de massa, do campo da grande produção. O fato é que são as guitarras elétricas do rock que sinalizam a modernização da música brasileira popular. O movimento tropicalista vai libertar a música brasileira do samba, a Jovem Guarda vai libertar a música das classes populares do *habitus* da produção artesanal. Depois disto, nenhuma música tem necessariamente que se referir às raízes étnicas para ser “brasileira” ou “popular”. A revolução iniciada pela Bossa Nova-Tropicalismo e pela Jovem Guarda nos anos 60 vão assinalar a autonomia da música popular no Brasil, a Bossa Nova abrindo caminho para a autonomia do campo da produção restrita, a Jovem Guarda abrindo caminho para a autonomia do campo da grande produção.

SAMBA' N JAZZ; ANTROPOFAGIA E IDENTIDADE NA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

A música brasileira, e em especial a popular, é avaliada tanto em relação a seu grau de “autonomia” frente à música estrangeira, quanto à sua capacidade de se alinhar ao “cenário” internacional e às tecnologias e estilos mais modernos ou avançados. Nesta sessão pretendo polemizar com os argumentos correntes sobre a fusão de gêneros musicais das tradições brasileiras e norte-americanas de música popular.²⁰ Nesses argumentos, especialmente no caso da Bossa Nova, a noção de “fusion” é central e domina as aparências imediatas ou as representações genéricas.²¹ A premissa da antropofagia, tal como a utilizarei, pode ser mais abrangente e aprofundar aspectos relativos à seleção de elementos a serem integrados. Brasileiros gostam de incorporar as músicas de outras nações e tradições adotando-as, mas ao mesmo tempo abraçando-as. Um caso em questão seria a Bossa Nova que, numa expressão comum, “vai beber nas fontes” do jazz.

A história da música popular no Brasil tem sido situada em termos de relações étnicas e de classe, sendo pensada geralmente a partir do triângulo clássico das relações raciais: seria fruto do contato entre europeus, africanos e ameríndios. Sem entrar no debate teórico da validade dessa premissa, o fato é que ela se enraizou

20 Versões desta sessão foram apresentadas na Conferência Hemisférica da IASPM em Havana (outubro de 1994), no II Congresso de Ciências Humanas Letras e Artes das IFES mineiras em Uberlândia (abril de 1995), e publicada sob o título de *Tupi or not Tupi MPB: Popular Music and Identity in Brazil*, também em 1995 (In Roberto da Matta & David Hess, eds. *The Brazilian Puzzle: Culture on the Borderlands of the Western World*. New York: Columbia University Press, pp. 159-179). Gostaria de agradecer a João Marcos Além e Marisa Rezende, que leram e comentaram, e os membros do Seminário de Pesquisa do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, que ouviram várias vezes sobre assuntos relacionados ao tema.

21 Vide CAMPOS, Augusto de. “Balanço da Bossa e Outras Bossas” (São Paulo: Perspectiva, 1968), fonte essencial para a compreensão da Bossa Nova; BÉHAGUE, Gerard. “Bossa and Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music”. *Ethnomusicology* 17/2, 1973, pp. 209-233, que aponta de forma resumida os aspectos de renovação musical do gênero; PARANHOS, Adalberto. “Novas Bossa e Velhos Argumentos (Tradição e Contemporaneidade na MPB)” *História & Perspectiva* nº 3, Uberlândia, jul./dez. 1990, p. 5-111, para uma revisão sob a perspectiva da política e da sociologia, comentando detalhadamente a discografia bossanovista. Para um relato mais anedótico ver *Chega de Saudade: a História e as Histórias da Bossa Nova*, de Ruy Castro (São Paulo: Cia das Letras, 1990).

no cotidiano das representações musicais no Brasil. Mantida a discussão sob esse prisma há, entretanto, uma particularidade importante a ser considerada no triângulo cultural, quando se trata de música popular. Enquanto a maioria dos brasileiros admite que muito da nossa música tenha raízes africanas e européias, rejeita as contribuições da cultura ameríndia. Segundo Oneyda Alvarenga, aparentemente a porção indígena da música brasileira seria mínima, exceto pelo uso de uns poucos instrumentos e formações de dança.²² Escalas e formas européias, junto com ritmos e estilo de interação instrumental africanos é o que se percebe num primeiro contato com a música brasileira popular. O que não podemos ouvir, no entanto, é o processo pelo qual a música brasileira é criada - a fascinação com a música estrangeira de prestígio, a incorporação de formas e elementos musicais estrangeiros e sua transformação em algo original - e isto foi herdado das tribos ameríndias que os portugueses encontraram quando chegaram ao Brasil.

A metáfora da antropofagia (referindo-se a canibalismo cultural) foi usada pela primeira vez pelo vanguardista Oswald de Andrade, em 1928. No seu "Manifesto Antropofágico" cunhou a frase "*Tupi or not Tupi, that is the question*" um trocadilho entre "*to be*" como em "ser", identidade e "tupi" como em Tupinambá, os primeiros povos nativos encontrados no Brasil. "Tupi" neste caso sugere identidade cultural.²³

Oswald de Andrade participou do movimento modernista, que procurava a independência da cultura brasileira pela negação do academicismo e busca de uma linguagem nacional nas artes. Andrade e os modernistas se identificavam com os habitantes nativos do Brasil na época do "achamento", não no sentido idealizado pelos românticos do século XIX (como Carlos Gomes no *Il Guarani*), mas no sentido moderno de uma busca por uma inocência barbárica.

A antropofagia legitima a incorporação de elementos estrangeiros pela arte brasileira. Os Andrade (tanto Oswald quanto Mário) proclamavam os artistas brasileiros a praticá-la, absorvendo de todo lugar o que quer que se adaptasse ao seu *ethos*. O conceito em si se origina no canibalismo religioso seiscentista dos Tupinambás, para quem os mundos espirituais e físicos eram interligados, sendo possível absorver o que viesse de ambos mundos. Na prática antropofágica, as pessoas morriam em vingança por um ancestral, a morte significando o nascimento de um outro ser no canibal, que adicionava a si escarificações e um novo nome após o sacrifício humano.

José de Souza Martins comenta esta relação com o outro no século XVI, no seu livro *A Chegada do Estranho*.²⁴ Para o autor, os conquistadores, de fato, não tinham uma concepção do outro, pois não puderam assimilar os nativos, mesmo conver-

22 Alvarenga, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982 [1955]. Observe-se que "Música Popular Brasileira" significa para Oneyda o que hoje é designado como música de tradição oral ou música folclórica.

23 Andrade, Oswald de "Manifesto Antropofágico" In *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1972 [1928].

24 Vide em especial o capítulo "Antropofagia e Barroco na Cultura Latino-Americana" (SP: Edi. Hucitec, 1993, p.15-26).

tidos, a não ser que confinados a um *status* servil. Martins enfatiza o aspecto humanístico da concepção nativa do outro, uma “maneira de reconhecer a humanidade do inimigo”, canibalismo como uma “prática ritual do perene renascimento do homem em seu semelhante”.²⁵

Como mencionado acima, o método de catequização no Brasil incorporou na vida cristã elementos pagãos selecionados. Na doutrinação dos ameríndios do Brasil, os missionários usaram a tradição dos milagres ou autos medievais, ou seja, quadros teatrais com enredo cristão, mas com os atores nativos falando Tupi-Guaraní.

No contato cultural entre africanos e europeus aconteceu algo semelhante, só que neste caso a sedução foi do conquistador, que pensou estar impondo a sua verdade. Na articulação das práticas e representações religiosas dos escravos africanos e dos portugueses, aqueles disfarçavam suas crenças, cada orixá espelhado por um santo católico, numa relação de aparência e jogo duplo, como comenta Muniz Sodré.²⁶ Em vez de assimilação e transformação sincrética uma espécie de paralelismo cultural.²⁷

O fato é que a catequização e a colonização transformaram a sociedade brasileira numa estrutura barroca baseada na aparência como mencionado por Martins. A Bossa Nova, na superfície se conecta com o jazz mas na sua estrutura profunda, para usar um termo de John Blacking, se origina de tradições que privilegiam elementos musicais diferentes do jazz. A Bossa Nova, como bem percebeu Lorenzo Mammi, deriva da melodia enquanto o jazz deriva da harmonia.²⁸

Historicamente, em termos musicais, esta hipótese se confirma. No Brasil temos que o canto (isto é, melodia e letra), foi o ponto de contato entre as culturas luso-européia e ameríndia. A melodia se torna o elemento gerador da canção brasileira, seja na sua forma solo, seja na sua forma acompanhada. Com a chegada do terceiro elemento (o africano) acrescenta-se à este canto uma certa independência entre melodia e “acompanhamento”, o que chamo em outro trabalho de “métrica derramada”.²⁹

Do canto religioso, gregoriano ou ameríndio, temperado com a poliritmia africana, de camadas rítmicas independentes da verticalidade do compasso e da harmonia, emergem, pelo século XVIII, os dois tipos básicos da canção brasileira: o lundu

25 Idem pp.p. 17-19. Sobre a relação conquistador- ameríndio ver o livro sobre o cativo indígena em São Paulo de John Manuel MONTEIRO, “Negros da Terra-Índios e Bandeirantes nas Origens de São Paulo”(S.P.: Companhia das Letras, 1994). Sobre canibalismo ritual ver Florestan FERNANDES (“A Organização Social dos Tupinambá. 2 ed. SP: Difusão Européia do Livro, 1963) e Eduardo Viveiros de CASTRO (“Araweté, os Deuses Canibais”. RJ: ANPOCS/Jorge Zahar, 1986).

26 SODRÉ, Muniz. *A Verdade Seduzida: Por um Conceito de Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983, p.133.

27 Vide sobre o assunto FERRETI, Sérgio Figueiredo, “Repensando o Sincretismo: Estudo sobre a Casa das Minas”. Doutorado, USP, 1991.

28 MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o Projeto Utopico da Bossa Nova” *Novos Estudos CEBRAP* n° 34, SP, novembro de 1992, pp 63-70.

29 Neste trabalho, intitulado “Identidade Musical da Canção Brasileira Popular” (apresentado no III Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes das IFES mineiras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 21 de maio de 1997) exploro as implicações da palavra no canto, discutindo a relação letra/melodia imbricada à fala, tanto nos seus contornos de entoação, quanto no seu ritmo.

e a modinha. O lundu, dança e depois canção, não se prendendo à quadratura métrica da tradição européia, se pauta pelo ritmo da fala, utilizando muitas notas repetidas e rápidas, veículos da narrativa. A modinha, canção sentimental de contorno ondulado, concentra sua ênfase na melodia, uma melodia cujos contornos e figurações são tão marcantes que exercem um papel semântico estruturador, a harmonia servindo de acompanhamento que colore e enriquece.

Mesmo admitindo que as melodias de canções têm um número limitado de possibilidades de desdobramento harmônico, “é inegável a existência para o populário brasileiro de uma tradição melódica” ... como admite Rocha Brito, analista pioneiro da Bossa Nova. Esta moderniza o samba pela incorporação de dissonâncias “jazzísticas” no acompanhamento, mas com “tensões harmônico-tonais [que] se intensificam menos que no jazz”.³⁰

No jazz o tema está muito ligado à harmonia, a linha melódica sendo um desdobramento do encadeamento de acordes, acordes que podem ser suporte de uma infinidade de melodias, criadas pela improvisação jazzística. Na Bossa Nova, pela preponderância da melodia, a “improvisação” se transforma em variações sobre a canção, os intérpretes inovando pelo uso de acordes ornamentados ou texturas variadas, o arranjo instrumental, nas suas “intervenções esparsas” inserindo um contraponto ao canto.³¹

As circunstâncias históricas do aparecimento do jazz são bastante diferentes das do surgimento do samba e da Bossa Nova.³² Nos Estados Unidos não foi feita nenhuma tentativa de catequização, não havendo contato entre ameríndios e anglosaxões. Os pioneiros puritanos que se mudaram para colonizar aquela região carregaram consigo uma outra tradição musical religiosa, a tradição do coral, do cantar em conjunto homofonicamente. O contato afro-americano junta esta forma de fazer música, vertical e harmônica, com a independência polirrítmica africana, conduzindo aos processos improvisatórios baseados na estrutura harmônica que vão desembocar no jazz.

Um dos ancestrais do jazz, o blues, por exemplo, parte de uma seqüência harmônica “fixa”, que exerce a função de “guia” para a criação de melodias. No caso brasileiro, o samba partido alto, por exemplo, parte de fragmentos melódicos improvisados, “guia” para um tecido melódico polifônico entre melodia e acompanhamento.

A Bossa Nova permite variações de uma melodia, onde a harmonia é refinamento; o jazz permite a criação de novas melodias, desdobramentos de uma estrutura harmônica básica. Os esquemas harmônicos básicos do jazz, exatamente para possibilitar a improvisação, são mais diretos que os da Bossa Nova. É um

30 BRITO, Brasil Rocha. “Balanço da Bossa Nova” In Augusto de Campos, *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 29.

31 MEDAGLIA, Júlio. “Balanço da Bossa Nova” In Augusto de Campos, *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 75.

32 Veja Viana MOOG sobre um paralelo entre os estágios formadores das duas culturas (*Bandeirantes e Pioneiros: Paralelo Entre Duas Culturas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1956.)

argumento deste trabalho que a conexão enfática da Bossa Nova com o jazz norte-americano tem a ver não com suas características estruturais intrínsecas, mas, sobretudo, com o prestígio associado com o gênero, com a necessidade de “absorver as qualidades do inimigo”.

Independente da propriedade ou não de se analisar a música brasileira popular a partir de seus elementos harmônicos ou melódicos, nota-se tanto no senso comum como na imprensa especializada, que o valor estético atribuído à música popular muitas vezes não se baseia somente em critérios musicais; o significado de cada gênero de música popular no Brasil depende, em grande parte, das origens sociais do gênero e de seu público constituente. De fato, o que é música brasileira popular e o que é uma identidade nacional brasileira é uma construção, fruto da relação com aquele “outro” mencionado em conexão com os Tupinambá acima, seja o outro estrangeiro, seja o outro negro, nordestino, índio.

Esta relação com o “outro” e as fusões emergentes destes contatos são traduzidas em termos dicotomizados tais como autêntico e pasteurizado, velho e novo, esgotado e revigorado, vanguarda e tradição, artístico e comercial. Renato Ortiz, no seu estudo sobre a cultura brasileira e identidade cultural, menciona este comportamento na elite intelectual brasileira, que conduziu todos os debates nacionalistas (o chamado “nacional-popular”), centrados na identificação da unicidade da identidade brasileira vis-à-vis as filosofias dominantes na Europa e Estados Unidos da América.³³

Durante e depois da Segunda Guerra Mundial houve um influxo de música latino-americana no Brasil. Foi a época da introdução de rumbas, mambos, chá-chá-chás e especialmente o bolero.³⁴ Nos anos 50 o bolero e o samba-canção começaram a fundir-se. O ponto de contato entre os dois, além da temática romântica e da preferência por melodias onduladas e de andamento moderado é, sem dúvida, a sua peculiaridade rítmica. Tanto o bolero quanto o samba “fogem” do tempo forte do compasso. O samba em binário com um acento no segundo tempo; o bolero ou utilizando o “cinquillo” (colcheia-semicolcheia-colcheia-semicolcheia-colcheia e mais 4 colcheias distribuídas, ao todo, em 2 compassos) ou a forma rítmica mais comum da segunda fase (quaternário com rulo na segunda metade do primeiro tempo).

Músicos cubanos, em entrevistas e sessões musicais em Havana, demonstram como o bolero passou, em Cuba, por um processo de transformação estilística semelhante ao que aconteceu com o samba no Brasil, especialmente na sua vertente *filin*, representada por Portílio de la Luz. O *filin* ou *feeling*, presente também na *Nuova Trova*, através de Pablo Milanês, acontece nos anos 50 em Cuba,

33 ORTIZ, op. cit. p. 7.

34 O bolero, na sua segunda fase (sem o “cinquillo”) chegou ao Brasil via México com a expressão do mercado do disco para a América Latina por causa da II Guerra. O embargo a Cuba, em efeito desde 1960, vai tirar do cenário visível o intercâmbio musical que, anteriormente era tão estreito, como acontecera com a habanera e o sons e variantes, o que é mais uma razão para o “distanciamento” do bolero em relação à Bossa Nova.

pelo contato da canção sentimental tradicional cubana com a sutileza do *be bop cool jazz* norte-americanos. Só que, em Cuba, o *filin* não significou um distanciamento da tradição do bolero, não apareceu um “novo bolero”, enquanto que para os criadores da bossa nova, o samba estava esgotado, “contaminado” pelo dramalhão sentimental do samba-canção. O aparecimento da bossa nova acabou sendo explicado dentro do binômio tradição-inovação, inovação significando o ritual antropofágico, o alimentar-se para a sobrevivência do gênero exaurido de vitalidade, absorvido que foi no contexto da grande produção.

O processo de “absorção do outro” é visto de maneira diferenciada e hierarquizada dependendo dos grupos sociais a conduzir o “ritual”. Para termos uma ideia de como o “prestígio” do “inimigo” é avaliado, vamos comparar a Bossa Nova com outro importante desenvolvimento da música popular no Brasil nos 1960s, a Jovem Guarda.

BOSSA NOVA E JOVEM GUARDA

Se analisarmos de perto os estilos da Bossa Nova e da Jovem Guarda, podemos achar certas semelhanças, especialmente em termos de timbre vocal e contorno melódico. Outro ponto em comum é a influência do bolero e do samba-canção.³⁵ A diferença, crucial em termos de significado, tem a ver com o tipo de conexão musical estrangeira, a classe de pessoas fazendo e consumindo a música e as tendências históricas representadas por aqueles grupos.

A conexão com o jazz, no caso da Bossa Nova, e com o rock, no caso da Jovem Guarda, tiveram uma repercussão na subsequente mudança sonora: sutil no caso do jazz por estar conectado com instrumentos acústicos, de uso comum na música brasileira urbana; mais drástica no caso do rock, que introduziu o som completamente “diferente” da guitarra elétrica. No seu lançamento, a Jovem Guarda parecia ser uma novidade, mas agora, ouvindo à distância e especialmente a comparando com seu suposto modelo, posso dizer que não é mais do que música romântica com acompanhamento rítmico de rock. Quer dizer, tanto a Bossa Nova quanto a Jovem Guarda incorporaram elementos estrangeiros de forma “cosmética”, como uma escarificação e acréscimo de um nome ao seu. E como os Tupinambá nos 1500s, a absorção é simbólica, aditiva e não transformadora de fato.

A Jovem Guarda, vanguarda da música de massa no Brasil, e mais tarde seus desdobramentos — a Música Romântica e a Música Sertaneja Romântica — são qualificadas pelo senso comum como música “comercial”, pastiche de música estrangeira, enquanto a bossa nova é música de “qualidade”, por suas conexões tanto com a música estrangeira, quanto por seu público constituinte, apesar de terem, estruturalmente, muitos pontos em comum. A diferença principal é em termos estéticos: Bossa Nova é refinada, pautada nos cânones da música de con-

35 Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.

certo européia, enquanto a Música Romântica é popular e relacionada com valores estéticos latino-americanos.

Como na Bossa Nova, o timbre dos intérpretes da Jovem Guarda era suave, e as letras das canções lidavam com amor, mas seu tom e conteúdo eram esteticamente diferentes. Por exemplo, na famosa “Garota de Ipanema” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, a mulher é louvada mas mantida à distância pelo poeta, que se refere a ela na terceira pessoa do singular. Em canções Jovem Guarda como a clássica “Que tudo mais vá pro inferno” de Roberto e Erasmo Carlos, o poeta quer que a mulher esteja bem mais próxima; ele deseja que ela o “aqueça no inverno”, que participe de uma maneira muito mais direta em sua vida. O tipo de brasileiros e Brasil cantados na Bossa Nova representam valores patriarcais tradicionais no Brasil, enquanto a Jovem Guarda cantava sobre modernização e vida urbana industrializada.

Os anos 60 foram uma época de mudança cultural no Brasil, com o aparecimento de um público jovem, composto de estudantes, um aumento maciço da população urbana com a aceleração da migração campo-cidade, uma intensificação da industrialização começada nos anos 30 e impulsionada pelo governo de Juscelino Kubitschek. A Bossa Nova surgiu entre os jovens universitários da classe média tradicional, enquanto a Jovem Guarda surgiu entre jovens de um novo segmento emergente da classe média, grupos com diferentes *habitus*, isto é, com capital cultural diferenciado, apesar de terem disposição semelhante pela disputa por legitimidade no campo da música popular.

O som limpo, com textura enxuta que Jobim imprime com seus arranjos e direção artística de grande parte das primeiras gravações de Bossa Nova demonstra uma “naturalidade” em adequar uma sensibilidade estética mais “sofisticada” ao estágio de desenvolvimento das técnicas de produção fonográfica (a tecnologia *high fidelity*).

Estes artistas, pela própria herança em termos de familiaridade com os padrões internacionais de “qualidade” artística e técnica, conseguiram ocupar espaços onde apareciam como “desinteressados”, acima da motivação econômica. Músicos “fabricados” ou que migraram da produção artesanal para a industrial (a própria Jovem Guarda e mais tarde as duplas sertanejas e mesmo alguns sambistas) parecem “artificiais”, deslocados, sem autenticidade. Como no campo da produção literária descrito por Bourdieu acima, as posições de prestígio nesta hierarquia são conseguidos ou pela “arte” (o desinteressado ou transcendente) ou pela “tradição” (o “folclórico” ou o envelhecido e portanto incorporado).

Entretanto, os elementos musicais modificados, tanto na Bossa Nova quanto na Jovem Guarda — harmonia e timbre — não são essenciais para desmanchar a estrutura profunda da canção brasileira, baseada na melodia, como discutido acima. As ênfases, em termos de significado aparente são extra-musicais e superficiais, não modificando a essência da música.

Tanto a Jovem Guarda quanto a Bossa Nova foram consideradas uma “tentativa

de se fazer música de nível internacional”³⁶, isto é, se colocar no lugar do outro, ser o outro. Só, que na época, e mesmo hoje na relação Bossa Nova e “herdeiros” da Jovem Guarda (Música Romântica e Sertanejo Romântico), a Bossa Nova, mesmo sendo de “nível maior” não era comprada pelo grande público, o que o crítico Airton Lima Barbosa explica como uma contradição social só superável quando não houvesse mais classes pobres, “sem meios de acesso à cultura”.³⁷ O fator sucesso comercial da Jovem Guarda e pouca vendagem da Bossa Nova era explicado em termos de escrúpulos em se expor e aceitar a lógica da indústria cultural, onde a música é um produto comprável - exatamente a contraposição arte-dinheiro colocada por Bourdieu como um dos elementos de distinção no campo da produção cultural.

A ligação Bossa Nova com jazz significava uma “elaboração” produzindo um produto de nível “maior” que a Jovem Guarda, “submúsica”, “internacional” (não brasileira). Em termos estéticos, a categorização de Bossa Nova como “música brasileira” e Jovem Guarda como “submúsica” ou “pastiche de música internacional” demonstra bem a dificuldade em aceitar a perda da “aura” na música popular, aura só possível na música folclórica, depositária dos valores coletivos tradicionais ou na erudita, acumuladora de experiência estética.

O fascínio com o outro significa um distanciamento do cotidiano, a busca da “excelência” no “inimigo”. O cotidiano, como bem lembra Lawrence Grossberg, foi de fato o limite do rock, o “outro” da Jovem Guarda.³⁸ Esta, ao privilegiar exatamente este cotidiano desaturado e ordinário e “antropofagizar” o rock, incorria no “erro” da “mesmice”, de ser “pior” que o original.

Ambas, a Jovem Guarda e Bossa Nova, foram elas mesmas “antropofagizadas” pela indústria cultural, a Jovem Guarda servindo de modelo para o primeiro gênero que se pode chamar de música de massa no Brasil - a música sertaneja romântica. Por seu lado a Bossa Nova foi engolida e absorvida pela indústria musical, aparecendo com freqüência nos sistemas de alto falantes “musik”, música de fundo para restaurantes, shopping centers, elevadores. Este aspecto não deixa de ser melancólico, pois desvirtua completamente a função original do estilo, que visava a sofisticação transcendente do cotidiano.

Como os conquistadores em relação aos Tupinambá no século XVI, a indústria cultural não consegue conceber a Bossa Nova como um “outro” de qualidade, somente acrescentando-a a seu repertório de bens simbólicos para consumo. É importante salientar esta diluição da Bossa Nova ao ser “comida”, pois os argumentos valorativos de sua fusão com o jazz perdem a característica de inovação, deixando de ser transgressão.

A antropofagia como conceito etnomusicológico pode ser útil na compreensão

36 BARBOSA, Airton Lima, coord. “Que Caminho Seguir na Música Popular Brasileira?” *Revista Civilização Brasileira* n.º 7, maio de 1966, p. 381.

37 *Ibidem*.

38 GROSSBERG, Lawrence. “Another Boring Day in Paradise: Rock’n’Roll and the Empowerment of Everyday Life”, *Popular Music* 4, p. 225-58.

dos processos de contato e fusão musicais. Ao introduzir a categoria “prestígio”, sinalizamos que as pessoas ou grupos sociais fazem escolhas discretas dos elementos expressivos que pretendem incorporar à sua identidade.

No caso brasileiro, a manutenção da antropofagia mostra que culturas aparentemente dizimadas, como a indígena, permanecem na memória longa, na estrutura profunda de identidade enquanto processo de enculturação. A cultura nativa, que aparentemente foi “comida” pelas culturas mais “complexas”, na realidade as incorporou no seu ritual de renovação.

MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA, Diploma em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música, MFA em performance (piano) pela Florida University; PhD em musicologia por Cornell University; Professora Titular da Unirio junto ao Instituto Villa-Lobos e Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes; pesquisadora do CNPq.

QUADRO I - MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR

Datas	História	Erudita	Música Brasileira	
			Folclórica	Popular ("Brasileira") ("Popular")
1500	Descobrimento		: Autos	: :
		:	Batuques	: :
1600			: :	: :
1700			Danças Dramáticas	: :
			: Lundu	: :
		Choromeleiros		: :
		Irmandades	Música de Barbeiros	: :
		Liras	Bandas	: :
			: Modinha	: :
1800				: :
1808	Chegada de D. João VI (Impressoras)			: Chorões
1850		Opera		: :
	(Pianos) (Teatro Musicado)		Tango Brasileiro	: :
			Maxixe	: :
			Capoeira	Choro
1889	República		Frevo	: :
1900			Marchas-Rancho	: :
1910				: :
1920		Modernismo		: Samba urbano
				: Marchinha
1930	Revolução Liberal (Rádio Nacional) [integração]		Música Caipira	: :
			Samba enredo	: apogeu do
				Samba
1940		Música Viva		: Música Sertaneja
				Samba Canção
1950		Música Nova		: :
			Baião	: :
			Bossa Nova	: :
1960				: Jovem Guarda
			Festivais	: :
1964	Golpe Militar (TV Globo) [segurança]			: Tropicália
				: MPB
				: :
1970				: Música Romântica
		Bienais		: :
1980				: :
			Rock Brasileiro	: :
1985	Governo Civil		Carimbó	: Sertaneja Romântica
				: :
1990				: Lambada
				Samba-Reggae
				Axé Music
				Pagode

QUADRO II - MÚSICA POPULAR: BRASILEIRA E ESTRANGEIRA

Datas	Música Brasileira		Música Estrangeira	
	(Folclórica)	Popular ("Brasileira")	Adaptada	Inalterada
1700	Choromeleiros	Lundu Música de Barbeiros		
	Bandas	Modinha		
1808		Chorões		Valsa
1850		Planeiros		Polca
		Tango Brasileiro		Schotish
		Maxixe		Habanera
	Capoeira	Choro		
1889		Frevo		
		Marchas-Rancho		
1900				
1910				
		Samba urbano		
1920				One Step
		Marchinha		
1930	Música Caipira			Fox
		Samba enrêdo		
		apogeu do Samba		Tango
1940		Música Sertaneja		Guarânia
		Samba Canção		Bolero
1950				
	Baião			
		Bossa Nova		Jazz
1960			Jovem Guarda	Rock
		Festivais		
1964		Tropicália		
		MPB		
1970			Música Romântica	Balada
1980				Reggae
		Rock Brasileiro		Punk
			Sertaneja Romântica	Metal
1985	Carimbó			Funk
				Merengue
			Lambada	
1990			Samba-Reggae	Rap
			Axé Music	
			Pagode	