

A MÚSICA ERUDITA VISTA POR COMPOSITORES E INTÉRPRETES BRASILEIROS DA MÚSICA POPULAR

Clayton Vetromilla

Resumo

Em entrevista ao jornalista José Eduardo Homem de Mello, compositores e intérpretes consagrados manifestam sua opinião sobre, entre outros assuntos, a música erudita. Tal documento, reunido no livro *Música Popular Brasileira* (1976), interessa-nos, sobretudo, se o considerarmos representativo de um período em que ocorre uma reconfiguração significativa no campo da produção e da difusão da cultura musical brasileira. No presente texto, buscamos observar como os entrevistados lidam com as diferenças entre os gêneros “música popular” e “música erudita”. Para tal, depois de contextualizar questões teóricas esboçadas em *O minuto e o milênio* (1979), de José Miguel Wisnik, quando da análise, dialogamos também com outros autores que tratam do tema sobre o ponto de vista sociológico. Por fim, dada a atualidade do problema tratado, apresentamos breve reflexão sobre o tema a partir de uma perspectiva etnomusicológica mais atualizada.

Palavras-chave:

Música Popular Brasileira; Música Erudita Brasileira; José Miguel Wisnik; Indústria Cultural.

Entre junho de 1967 e maio de 1971, o jornalista José Eduardo (Zuza) Homem de Mello colheu o depoimento de músicos, compositores e intérpretes, consagrados da música popular brasileira. Registrado em fita K7, o material, depois de transcrito, foi reagrupado em dez seções, conforme o assunto abordado pelos entrevistados, vindo a ser publicado em formato de livro em 1976. Na segunda subseção do capítulo 6, “Jazz e Música Erudita”, o tema “música erudita” é tratado por Antônio Carlos Jobim, Baden Powell, Caetano Veloso, Ronaldo Bôscoli, Dori Caymmi, Edu Lobo, Elis Regina, Gilberto Gil, Eumir Deodato, Nara Leão, Johnny Alf, Marcos Valle, Sérgio Ricardo, Vinícius

Abstract

Renowned composers and performers of popular music, while being interviewed by the journalist José Eduardo Homem de Mello, voiced their opinion about, among other topics, The Classical Music field. This interview was published in a book called Brazilian Popular Music - (1976). This document is of our greatest interest, as it takes into consideration the ideas presented as a representation of a specific period when a reconfiguration in the Brazilian cultural identity was taking place. The aforementioned article analyses the material while it also observes how the interviewees deal with the questions of the genres “Popular Music” and “Classical Music”. For such, after contextualizing theoretical questions outlined in “The Minute and the Millennium” (1979), by José Miguel Wisnik, as we take a closer look at it, we also talk about other authors who address the matter over the sociological point of view. Summing up, due to the current problems dealt with, we suggest a brief reflection about the subject departing from an ethnomusicologic perspective more updated.

Keywords:

Brazilian Popular Music; Classical Music; José Miguel Wisnik; Cultural Industry.

de Moraes, José Carlos Capinam, Geraldo Vandré e Wilson Simonal.

Nem todos os entrevistados apresentaram e desenvolveram suas ideias com a mesma profundidade. Contudo, a discussão em torno das tensões entre “música erudita” e “música popular” é, sem dúvida, polêmica e sempre merecedora de diferentes abordagens. Aqui, destacamos aspectos do discurso dos entrevistados, considerando que os mesmos condicionam e, ao mesmo tempo, são condicionados por definições conceituais extraídas de textos escritos ou influentes na época.

OPINIÕES

Para Vinícius de Moraes, certos compositores de música popular da nova geração (Baden Powell, Carlos Lyra, Tom Jobim, Edu Lobo e Francis Hime, entre outros) se aproximam cada vez mais da música erudita, dialogando com a obra de compositores consagrados; enquanto, segundo Elis Regina, nomes como Jobim e Lyra buscaram aprimorar sua produção através do estudo de Serguei Prokofiev, Wolfgang Amadeus Mozart e Aram Khachaturian.

Conforme Marcus Valle, Maurice Ravel e Heitor Villa-Lobos são modelos e referenciais para experimentos no campo da harmonização de canções e, de um ponto de vista semelhante, Capinam, Dori Caymmi e Sérgio Ricardo pressupõem que certo tipo de música (popular ou folclórica) pode ser “elevada” à categoria de música erudita quando objeto de uma reestruturação ou elaboração formal (MELLO, 1976, p.196–198). Vandrê afirma que “as obras de arte consideradas eruditas, são assim porque são eleitas pelo gosto de uma classe dominante em seu tempo”.

Segundo o autor de *Pra não dizer que não falei das flores* “é o poder econômico que dá a você a possibilidade de se apropriar do cultural: através dos tempos, os músicos eruditos têm se apropriado da cultura popular e feito dela a música erudita”. Ele conclui que

na medida em que a maioria tenha acesso à compreensão e à participação na obra de arte, ela deixa de ser erudita para ser popular. Tanto é assim que o que nós chamamos de arte erudita é, precisamente, o direito adquirido que uma classe dominante tem de fazer arte da cultura popular (MELLO, 1976, p.197).

Jobim aponta que, no Brasil e no exterior, a música erudita “dá prejuízo e é subvencionada por governo” (MELLO, 1976, p.199), enquanto Simonal observa que “a arte popular é a de comunicação de massas e, a erudita é para quem teve chance de estudar”. Ao mesmo tempo, muitos entrevistados, entre eles Alf, dão indícios de estarem plenamente cientes de que qualquer produção musical tende a atingir “uma determinada camada especial [da população] e não a uma outra” (MELLO, 1976, p.195–196). Para Deodato, por exemplo,

aqui no Brasil não se pode nem pensar em música clássica, mas lá fora [em países como os Estados Unidos, por exemplo,] todos se preocupam demais

em atingir o público. Isso me leva a acreditar que não vai ser provocada a fusão entre a música clássica e a popular, mas a clássica tende à extinção, em não mais de um centênio (*sic*) (MELLO, 1976, p.199–200).

Assim como Valle, que constatou ser a música erudita “feita sem a preocupação de atingir as massas, porque não tem os elementos que o povo assimila facilmente: uma quadra pequena, melodia fácil”, outros entrevistados também refletiram sobre a dificuldade de se atingir um público amplo através de suas canções. Veloso identifica traços distintivos entre a música erudita e a música popular (MELLO, 1976, p.194–196), por outro lado, relativiza a importância de se debater tal questão, pois, “a vulgarização da música, ela ter sido transformada em produto, fez dela uma outra coisa (*sic*) [...]. É sob o signo do produto que a música está existindo”. Por exemplo, segundo o autor de *Alegria, alegria*, o que se chama de música popular

está ligado à tradição nacional popular, mas que se industrializou e se transformou numa coisa (*sic*) que não é mais música popular, nesse sentido de música rural ou mesmo do folclore urbano [...]. Mas é uma música de todas as classes, e de classe nenhuma, é uma música vulgar, é um produto para consumo geral (MELLO, 1976, p.199).

Em tal contexto, é destacada a importância do trabalho dos conjuntos ingleses Beatles (em atividade entre 1960 e 1970) e Rolling Stones (atuando desde 1962), ambos mais bem adaptados à “arte do disco”, noção esta que se confunde, ainda conforme Veloso, com “a música do nosso tempo” (MELLO, 1976, p.199). Nas palavras de Gil, “a música foi para as ruas, para as bancas de consumo, para o mercado de compra e venda”. Por conseguinte,

Com o aparecimento das populações urbanas, das cidades cada vez mais organizadas com estruturas de consumo mais definidas, com o surgimento da industrialização, da cultura de massas, a música popular evidentemente foi se transformando cada vez mais uma mercadoria, cada vez mais presa ao contexto comercial do jugo econômico e, por isso mesmo, foi perdendo toda a sua característica de música fechada, totalizante (MELLO, 1976, p.198).

Tais condições de difusão, em tese, não são favoráveis à recepção da música erudita. Jobim, por exemplo, explica que a música se tornou “uma arte visual, ligada a gestos, roupas, imagens, atitudes, política e tudo o mais”. Por conseguinte, não só o ouvinte “não tem mais tempo”, mas

também os meios de comunicação de massa (rádio e televisão) não oferecem as condições adequadas para se apreciar o “conteúdo sonoro” de uma obra como, por exemplo, a *Sagração da primavera*, de Igor Stravinsky (MELLO, 1976, p.200).

Em linhas gerais, aqui reproduzidos parcialmente, os comentários a respeito da música erudita situam-na como avançada, evoluída, de difícil compreensão, apreciada e consumida por um público restrito, pertencente a classes sociais mais ricas econômica e culturalmente. Ao contrário, a música popular é percebida como mais facilmente assimilada, sintética, direta, apreciada por um público amplo e melhor adaptada às condições oferecidas pelos meios de comunicação de massa. Para a atualidade, os comentários aqui analisados parecerem superficiais ou preconceituosos, que resultam de impressões momentâneas e frágeis.

Todavia, tal ponto de partida - a opinião de compositores e intérpretes sobre as tensões entre o popular e o erudito na música brasileira - pode nortear uma discussão sobre o tema, se confrontado com a crítica da época. Evidentemente, muitos dos entrevistados não possuem um rigor intelectual que fundamente uma argumentação profunda. Contudo, todos demonstram uma acurada sensibilidade para perceber as condições culturais daquele momento.

O MINUTO E O MILÊNIO

Com o objetivo de expor o resultado de uma pesquisa sobre o panorama da produção cultural brasileira nas áreas da música, literatura, teatro, cinema e televisão, o ensaio *O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez* pertence ao volume *Música popular* da coletânea *Anos 70: ainda sobre tempestade*. Publicado em 1979, o material foi produzido com o patrocínio da Fundação Nacional de Arte (Funarte), instituída no ano de 1976 pelo Governo Federal, e pode ser considerado pioneiro na reflexão sobre a Cultura durante o período da Ditadura Militar no Brasil, desde 1964. O ponto de partida José Miguel Wisnik é o livro *Música popular: de olho na fresta* de Gilberto Vasconcellos.

O livro consiste numa coletânea de artigos publicados em revistas e jornais durante os anos 1975 e 1976, na qual Vasconcellos esboça uma tipologia da música popular brasileira do período: da canção de protesto, 1960-1968;

da fase tropicalista, 1968-1972; e da censura assimilada, 1972-1976. É, contudo, no ensaio “De olho na fresta” (VASCONCELLOS, 1977, p.37-72), que Vasconcellos demonstra como a política se incorporou à música popular brasileira (a MPB) a partir do final da década de sessenta. Por outro lado, do ponto de vista de Vasconcellos, veio a ser a MPB a manifestação artística que melhor exprimiu as contradições da sociedade brasileira contemporânea.

Wisnik recorre a Theodor W. Adorno para situar o conceito de “indústria cultural”, sem deixar, porém, de criticar o filósofo por sua “má vontade para com a música popular” (WISNIK, 2005, p.29). Para Adorno, a indústria cultural é uma instância administrativa, que explora os bens considerados culturais, adaptando-os ao consumo das massas (ARANTES, 1983, p.xii), forçando a união de domínios tão díspares como a “arte superior” e a “arte inferior”. Tal procedimento é, segundo autor alemão, prejudicial a ambos, pois

a arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total (ADORNO, 1987, p.287-288).

Em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, Adorno, tendo como pano de fundo a sociedade americana, discute o “processo de consifificação (sic)” da música. Os admiradores da “música popular ligeira” consideram-na “democrática por excelência, devido à amplidão de sua ação”, contudo, segundo ele, o que é possível observar em tal tipo de música são “os restos depravados e putrefatos do individualismo romântico” (ADORNO, 1983, p.187). Em *Sobre música popular*, Adorno explica que a “boa música séria” (a boa música erudita) contém no detalhe o todo, visto que é produzida “a partir da concepção do todo”. Contudo, na música popular tal relação é fortuita. Nela, “o detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca”, tornando-se “uma caricatura de suas próprias potencialidades” (ADORNO, 1986, p.119).

Wisnik, evidentemente, minimiza tais considerações, se concentrado, ao invés, em uma realidade mais próxima ao ambiente musical brasileiro, através da análise do pensamento

de Mário de Andrade. Para o autor de *O minuto e o milênio*, a música erudita nacional (autores e obras) não conseguiu se estruturar de maneira a estabelecer uma “relação de certa correspondência e reciprocidade” com o público. Ele justifica sua constatação, explicando:

o uso mais forte na música no Brasil nunca foi o estético–contemplativo, ou da ‘música desinteressada’, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto de trabalho, em suma, a música como instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa (WISNIK, 2005, p.29).

Conforme Mário de Andrade, a arte nacional está plasmada “na inconsciência do povo”, cabendo aos compositores eruditos “dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 2006, p.13). Assim, a arte interessada, de um lado, é “social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância”; enquanto a arte desinteressada, por outro, é “exclusivamente artística” (ANDRADE, 2006, p.15). Quando examina a “preocupação social” em Mário de Andrade, Wisnik destaca o papel didático–pedagógico que por ele (Mário de Andrade) foi atribuído ao intérprete e, depois, ao compositor.

Na visão de Wisnik, a “urgência social” preconizada por Mário de Andrade em meados da década de vinte possui como finalidade “conquistar para a arte erudita um meio de expressão especificamente nacional com base na absorção do folclore” (WISNIK, 1977, p.108–109). Conforme a resenha do crítico Renato de Moraes, em *O coro dos contrários*, Wisnik revela que, ao final da década de setenta, a música erudita brasileira permanece ainda

encalacrada na perseguição modernista de um projeto de identidade cultural, muito porque não conseguiu compreender e estruturar sua dialética própria das forças produtivas e das condições de produção. Uns [criadores] em ordem com o nacionalismo vigente, a transformar técnicas da cultura popular em estilizações. Outros em progresso com as últimas conquistas da vanguarda mundial e conformados com isso (MORAES, 1979, p.69).

É, porém, mais tarde, que Wisnik explicita seu entendimento sobre os conceitos “arte interessada” e “arte desinteressada”. O autor afirma que o primeiro provém de uma concepção

de “arte popular”, cujo conteúdo e expressão estão intrinsecamente associados às vivências de determinada comunidade (portanto, o folclore e a música popular). Por outro lado, o conceito de “arte desinteressada” provém de uma concepção de “arte erudita”, segundo o qual determinado objeto estético é oferecido à contemplação, por exemplo, na sala de concerto (portanto, a música erudita) (WISNIK, 1982, p.134).

Wisnik percebe a presença de duas maneiras distintas, mas complementares, de produção na “música comercial–popular brasileira” da década de 1970. De um lado, a “industrial”, das gravadoras e das empresas de rádios e televisão; de outro, a “artesanal”, dos “poetas–músicos”, “criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente” (WISNIK, 2005, p.25). No segundo grupo, ao qual pertence, por exemplo, Caetano Veloso e Chico Buarque, o autor situa uma categoria de canção comercial popular que, não possuindo “um uso puramente estético–contemplativo, como se ela fosse um objeto de arte exposto num museu ou executado sobriamente numa sala de concerto”, permite uma multiplicidade de usos, equivalente à multiplicidade dos modos como é apreciada (WISNIK, 2005, p.28).

ANÁLISE

Dentre outras qualidades, o texto de Wisnik se destaca por expor uma fundamentação teórica para tratar do papel da “música popular” na cultura brasileira contemporânea. Ao ampliar nosso entendimento sobre a perspectiva adotada pelo autor pressupomos, por outro lado, um aparente menosprezo quanto à relevância da produção musical erudita brasileira para o contexto da música nacional. Tal postura reflete as opiniões colhidas por Mello, que, da mesma maneira, fazem supor a existência de um embate entre duas esferas da produção musical, que buscam legitimar seu produto como o mais apropriado para representar os anseios culturais daquele momento.

Ocorre, contudo, que, no âmbito da história da música brasileira, encontramos as categorias “erudita” e “popular” quando, por exemplo, na *Pequena história da música*, Mário de Andrade dedica dois capítulos em separado para o estudo da música nacional. No primeiro (Capítulo 11: “Música erudita brasileira”), o autor explica que a produção

musical erudita brasileira apresentava “um espírito subserviente de colônia” que só veio a ser superado com as correntes nacionalistas, depois da Primeira Guerra Mundial (1914–1918) (ANDRADE, 1977, p.163). Ao introduzir a questão da música popular (Capítulo 12: “Música popular brasileira”), o autor acrescenta que enquanto a primeira (“música artística”) se manifesta “mais por uma fatalidade individualista ou fantasia de elites que por uma razão de ser social e étnica”, a segunda, desde o século XIX, começou a tomar corpo “sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana” (ANDRADE, 1977, p.180).

Depois de levantar as influências e determinar as formas utilizadas, Mário de Andrade afirma que certos gêneros da música urbana (a modinha, o maxixe e os sambas) foram as “manifestações popularescas (*sic*) que tiveram maior e mais geral desenvolvimento”, sendo inclusive “profusamente impressos”. Entre os compositores destacados nessa atividade, o autor menciona Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890–1974), Sinhô (José Barbosa da Silva, 1888–1930) e Noel Rosa (ANDRADE, 1977, p.192–193). Mais adiante, José Ramos Tinhorão elenca critérios de distinção entre música popular, música folclórica e música erudita.

O estudioso considera que a música folclórica é aquela “de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração a geração”, se opondo, portanto, à música popular por ser ela “composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou vídeo-tapes”. À música folclórica e popular, Tinhorão justapõe também “criações diretamente ligadas à cultura superior da elite dos colonizadores [(hinário religioso católico bem como toques e fanfarras militares)]” (TINHORÃO, 1974, p.5–6). Deduzimos, por conseguinte, que, conforme Tinhorão, embora a música erudita também seja escrita por compositores conhecidos e divulgada por meios gráficos ou gravações, é seu substrato, que nos remete à alta cultura europeia, o traço mais distintivo. A música popular, ao contrário, se “constitui numa criação contemporânea do aparecimento das cidades com certo grau de diversificação social”:

Para que pudesse surgir um gênero de música reconhecível como brasileira e popular, seria preciso

que a interinfluência de tais elementos musicais chegasse ao ponto de produzir uma resultante, e, principalmente, que se formasse nas cidades um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese (TINHORÃO, 1974, p.5–6).

É em tal contexto que se insere a aventada possibilidade de se estabelecer uma aproximação efetiva entre a canção popular e elementos da música erudita. Em *Música popular: um tema em debate*, o mesmo historiador reuniu estudos e artigos publicados em periódicos entre os anos 1961 e 1965, afirmando que o interesse em conquistar e ampliar o mercado de consumo levou fábricas e gravadoras de discos a contratar músicos diplomados para atuar na direção de seus setores artísticos. Denominados “profissionais semieruditos”, eles (músicos com formação no âmbito da música erudita) além da atividade de diretores artísticos, exerciam “o papel ativo de orquestradores, o que marcava, afinal, a forma pela qual saía ‘vestida’ a música entregue aos seus cuidados”. Portanto, com a finalidade de “obter uma forma ‘mais nobre’ de composição” (TINHORÃO, 1997, p.52–53), a inserção dos compositores “semieruditos” no âmbito da indústria fonográfica exerceu um papel fundamental não só para a consolidação não somente do gênero samba-canção como também para atender exigências comerciais, ou midiáticas e cosmopolitas.

A transformação do papel cultural da música popular, e, por analogia, das músicas erudita e folclórica brasileira, se deve, entre outros fatores, aos festivais da canção. Examinando aspectos do mecanismo comercial implícito na promoção dos festivais de música brasileira realizados no ano de 1967, Sidney Miller trata “da interferência do público na criação” e “dos rumos da canção popular”. Para ele, o público foi “assumido pelos fabricantes de disco, empresários, produtores de rádio e televisão, etc.”. Por conseguinte, a figura do compositor da música popular assumiu o papel de “fornecedor de matéria prima”, ampliando a possibilidade de os fabricantes de disco, empresários e produtores interferirem “na formação do gosto popular, forçando a exigir dos compositores determinados tipos de produto” (MILLER, 1968, p.235).

Ao contrário, para a esfera da música erudita, a ampliação do público consumidor é algo premente.

Por exemplo, Gonzaga da Gama Filho ao expor os objetivos do *I Festival de música da Guanabara*, realizado na cidade do Rio de Janeiro em junho de 1969, afirma:

o Brasil é um dos maiores celeiros de talentos musicais de todo o mundo. Seja no campo de música popular ou no domínio da criação erudita, a música brasileira alcançou, mercê (sic) do talento de seus compositores, uma situação invejável no panorama musical universal (...). Esta situação privilegiada, contudo, não tem encontrado ainda o devido reconhecimento por parte do nosso próprio meio musical, pois a música de classe, a música de concertos, a chamada 'música erudita', se encontra ainda quase que desconhecida do grande público (GAMA FILHO, 1969).

Outra questão envolve o consenso existente entre os entrevistados pelo jornalista Homem de Mello quanto à relação entre práticas culturais (a música erudita ou popular) e classes sociais. É Pierre Bourdieu quem fornece um referencial teórico para compreendermos tal aproximação. Para o sociólogo, 'campo' é o espaço no qual os indivíduos exercem suas atividades profissionais. Cada 'campo' possui uma espécie de 'capital', que se expressa através de bens materiais (riqueza ou patrimônio), chamado de 'capital econômico'; do '*habitus*' (atitudes, posturas ou competências), chamado de 'capital cultural'; e de prestígio (*status* ou reputação), chamado de 'capital simbólico'.

Em tal contexto, há duas esferas que produzem bens culturais, "o campo de produção erudita" e "o campo da indústria cultural". O primeiro possui como destinatário "um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais", obedecendo "à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares". O segundo, por sua vez, "obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível". Conseqüentemente, o campo da indústria cultural está

especialmente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais ('o grande público') que podem ser recrutados tanto em frações não intelectuais das classes dominantes ('o público cultivado') como nas demais classes sociais (BOURDIEU, 2007, p.105).

Ou seja, enquanto as obras eruditas "derivam sua raridade propriamente cultural e, por essa via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento (sic)"

(produtores para produtores), o produto da indústria cultural "é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda)" (produtores para "não-produtores") (BOURDIEU, 2007, p.117). Em resumo, conforme Bourdieu, a oposição entre os dois campos inclui a luta pela legitimidade permeada "pelo critério objetivo do êxito (ou seja, pela extensão e composição social de seu público)", quaisquer que sejam as intenções expressas dos produtores (BOURDIEU, 2007, p.151).

É significativo também que, na atualidade, há uma tendência de se minimizar o papel político e social exercido pela esfera da música erudita entre as décadas de 60 e 70. Por exemplo, para Fábio Zanon, em virtude da Ditadura Militar, uma "dramática reconfiguração da vida musical do país", forçando artistas e intelectuais a tomarem posições claras diante de uma "considerável repressão da liberdade de expressão". Em tal contexto,

Compositores [eruditos] de tendência governista não tiveram sucesso em persuadir as autoridades da necessidade de um desenvolvimento contínuo da educação musical, e tiveram de responder por isso depois da abertura nos anos 1980. Uma maioria de compositores opostos ao regime refugiou-se na rotina do ensino universitário e, seguindo o modelo americano, cristalizou um sistema de ensino acadêmico que prescinde da atuação no dia-a-dia do compositor profissional e encoraja o surgimento de 'processos' composicionais que muitas vezes só podem ser decodificados por colegas. Ao mesmo tempo, a participação ativa dos cantores/compositores de MPB no processo de abertura política relegou os compositores clássicos a uma posição secundária dentro do meio cultural e a um recrudescimento do interesse da imprensa pela produção de concerto, uma situação que não parece passível de reversão num futuro próximo (ZANON, 2006, p.83).

Por outro lado, Marcos Napolitano reconhece que a música popular consolidou "sua vocação oposicionista", de resistência à ditadura implantada pelo regime militar, em 1964. O historiador analisa dos rumos tomados pela Música Popular Brasileira (MPB) e aponta que ela, além de um papel cultural, assumiu conotações políticas, em defesa da cultura nacional. Todavia, "para além das suas virtudes propriamente estéticas ou políticas", seus consumidores mais fiéis se situavam "nas faixas de consumo mais ricas e informadas da população", contribuindo para que ela alcançasse a liderança como uma das principais fontes de renda da indústria

fonográfica (NAPOLITANO, 2004, p.107-108).

De fato, é no final da década de 1960 que, segundo José Paulo Netto, a música popular alcançará, no campo da composição e interpretação, um patamar estético e cultural privilegiado, advindo do aporte da alta cultura (por exemplo, do diplomata e poeta Vinícius de Moraes) bem como de uma geração intelectual engajada e crítica advinda do ambiente universitário (por exemplo, dos compositores e intérpretes Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso). Por outro lado, o sociólogo identifica que, no mesmo período, inicia-se um processo no qual o mundo da cultura, seus produtores e sua difusão, passa a ser manipulado por uma indústria cultural monopolizadora e centralizadora, decorrente da associação de capital estrangeiro e nacional (NETTO, 2005, p.69-78).

Em tal contexto, recoloca-se a questão da “indústria cultural”. José Teixeira Coelho Netto explica que, para Adorno, a indústria cultural está “na base do totalitarismo”, promovendo a alienação do homem, “processo no qual o indivíduo é levado a não meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social circundante”. Por outro lado, existe um grupo de pensadores que sustenta ser ela (a indústria cultural) uma ferramenta fundamental para o “processo democratizador”, pois coloca a cultura “ao alcance da massa – sendo, portanto, instrumento privilegiado no combate dessa mesma alienação” (NETTO, 1987, p.32-33). Inclusive, para Muniz Sodré, não há um critério intrínseco que permita estabelecer *a priori* a diferença entre um produto de cultura elevada e outro de cultura de massa.

Segundo o autor, do ponto de vista histórico, a cultura de massa é somente um estágio da cultura de uma classe, quando há uma redução das oposições. Assim, é a capacidade de estabelecer um diálogo bem articulado entre as esferas do erudito e o popular, que permite personalidades como Pixinguinha, Caetano Veloso e João Gilberto serem incorporados pela cultura de massa. Conforme o mesmo estudioso, o ponto culminante para a cultura de massa é atingir a cultura elevada, o que justifica, do ponto de vista teórico o fato de Pixinguinha, “clássico da música popular brasileira” – mais próximo da cultura erudita do que Teixeira (Vítor Mateus Teixeira, 1927-1985), autor de *Coração de luto*, e Adelino

Moreira (Adelino Moreira de Castro, 1918-2002), autor de *A volta do boêmio* – ser comparado à figura do compositor Johann Sebastian Bach (SODRÉ, 1978, p.18).

Posteriormente, José Teixeira Coelho Netto esclarece, por outro lado, que, do ponto de vista teórico, há uma distinção evidente entre o conceito de indústria cultural e de meios de comunicação de massa. Por exemplo, certos territórios da indústria cultural (a literatura ensaística, por exemplo), mesmo requerendo a intermediação de um meio de comunicação de massa (a televisão, o rádio ou, no caso em particular, a imprensa), não se caracterizam como bens culturais de massa. Coelho acrescenta que a indústria cultural possui os mesmos princípios da produção econômica em geral, tendo, porém, como matéria prima, a Cultura. Por conseguinte, as manifestações culturais passam a ser vistas como um produto consumível como qualquer outro. Na visão do autor, todavia, em países como o Brasil, veículos da indústria cultural (televisão e rádio, por exemplo) ocasionalmente proporcionam a produtos da cultura erudita (artes plásticas e música erudita, por exemplo) uma penetração mais ampla, ainda que se possa duvidar dos efeitos duradouros de tal tipo de divulgação e de sua capacidade de, concretamente, promover práticas culturais perenes (NETTO, 1999, p.216-220).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto, ao revisitar textos da época, traz à luz o arcabouço teórico que norteou o discurso e a prática de personagens – músicos, compositores e intérpretes, e críticos – de um período fundamental para a consolidação daquilo que, na atualidade, entendemos como música popular brasileira. A abordagem realizada, embora parcial, visa colaborar na solução de questões teóricas e metodológicas colocadas por estudiosos do assunto oriundos de áreas como a Musicologia ou a Etnomusicologia, cujas pesquisas estão perpassadas por uma diversidade de domínios, entre eles, a História, a Estética e a Sociologia. Por exemplo, para Carlos Sandroni a música popular se opõe, enquanto categoria, à música erudita e à música folclórica, tendo em vista aspectos da ordem da difusão (por exemplo, o perfil dos consumidores) e culturais (por exemplo, o ideal da nacionalidade) (SANDRONI, 2004).

Martha Ulhoa, por sua vez, se apropria dos conceitos

de Bourdieu para distinguir “o campo de produção erudita” e “o campo da indústria cultural”. Contudo, conforme a pesquisadora, dentro do campo da música popular é possível distinguir os subcampos da música popular “prestígio” (produção restrita), normalmente associada ao Samba e à MPB, de “sucesso” (produção de massa), normalmente associada à *Jovem guarda* e às canções românticas da década de setenta (ULHOA, 1997, p. 90). Ulhoa trata da música popular como campo autônomo, que, quanto ao espaço geográfico, situa-se na urbanidade; e quanto à difusão, é dependente dos meios de comunicação de massa; e, quanto à prática, possui seus traços oriundos não somente na música erudita, que é de tradição letrada (normalmente tida como elaborada e sofisticada) e urbana, mas também na música folclórica, que é de tradição oral (normalmente tida como rústica) e rural (ULHOA, 1997).

Rafael José de Menezes Bastos reformula tais ponderações de uma maneira ampla o suficiente para dar conta dos discursos aqui apresentados a respeito da “música erudita”. Primeiramente, o autor considera a música popular como resultante da necessidade de modernizar a música folclórica e de vulgarizar a música erudita, em função de interesses e de exigências técnicas da indústria radiofônica e fonográfica. Mais tarde, porém, no período em apreço, a música popular (ou MPB) assume o status de uma manifestação produzida e direcionada para certos segmentos da elite intelectual (dominantes) capaz de sintetizar elementos da música erudita (por exemplo, a competência no uso de seus códigos); e certos segmentos da música popular carioca produzida pela classe negra ou mestiça (nomeadamente a manutenção de modelos arquetípicos do samba) (BASTOS, 1999).

Consideramos, por fim, que a perspicácia dos entrevistados de Zuzi Homem de Mello os favoreceu a assumir o lugar de destaque que alcançaram e que representam no panorama da música brasileira. Por outro lado, ao especularmos sobre os fundamentos teóricos que nortearam José Miguel Wisnik em *O minuto e o milênio*, fica evidenciada a necessidade de os contemporâneos afirmarem a existência de correntes na música brasileira (no caso, oriundas da música popular), que se afirmaram por refletir as adversidades culturais daquele momento, mas, ao mesmo tempo, espelhar certo

aprimoramento de ordem estética.

De fato, a produção musical popular, folclórica e erudita brasileira constitui-se pela autonomia quanto aos traços e aos meios de produção. Ocorre, contudo, que foram os membros da esfera da música popular que, durante a década de setenta, melhor se adaptaram às peculiaridades da “indústria cultural”. Sem rejeitar as necessidades mercadológicas dos processos de difusão (shows, gravações, entrevistas televisivas, etc.) o setor, por meio da competência no trato de diferentes esferas (literária e musical, por exemplo), alcançou o patamar de representativo como expressão de uma classe intelectual, mais próxima da simplicidade do estilo do que do rebuscamento formal.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e Indústria Cultural: Leituras de Análise dos Meios de Comunicação na Sociedade Contemporânea e das Manifestações da Opinião Pública, Propaganda e Cultura de Massa Nessa Sociedade**. 5. ed. São Paulo: T. A. Queiróz, 1987. p. 287–295. (Biblioteca básica de Ciências Sociais, vol. 6). Tradução de Amélia Cohn.

ADORNO, Theodor W. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In: CIVITA, Victor (Ed.). Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 165–191. (Col. Os Pensadores). Tradução de Luiz João Baraúna, revisada por João Marcos Coelho.

ADORNO, Theodor W. **Sobre Música Popular**. In: COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986. p. 115–146. (Col. Grandes Cientistas Sociais, v. 54). Tradução de Flávio R. Khote.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. 150 p. (Col. Excelsior, v. 42).

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977. 245 p.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Benjamin,**

Horkheimer, Adorno e Habermas: vida e obra. In: CIVITA, Victor (Ed.). Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. vii–xix. (Col. Os Pensadores).

BASTOS, Rafael José de Menezes. **Músicas Latino-americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras.** In: CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM, 2., 1999, Santiago de Chile. Anais... . Santiago de Chile: Fondart (ministério de Educación de Chile), 1999. p. 17 – 39.

BOURDIEU, Pierre. **O Mercado de Bens Simbólicos.** In: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 99–182. (Col. Estudos, v. 20). Tradução, organização e seleção Sérgio Miceli.

GAMA FILHO, Gonzaga. **Encarte de Festival de Música da Guanabara.** Secretaria Municipal de Educação e Cultura/Museu da Imagem e do Som LPMIS-014, 1969.

MELLO, Jose Eduardo Homem de. **Música Popular Brasileira: Contada e Contada por Tom, Baden, Caetano, Boscoli** [et al.]. São Paulo: Melhoramentos/Editora da Universidade de São Paulo, 1976. Entrevistas de José Eduardo (Zuza) Homem de Mello.

MILLER, Sidney. **“Os Festivais no Panorama da Música Popular Brasileira”.** Encontros Com a Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 235–243, jan.–fev. 1968. Mensal.

MORAES, Renato de. **“Debate Clássico”.** Visão, São Paulo, vol. 54, p. 69, 22 jan. 1979. Semanal. Ed. Visão Ltda.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950 - 1980) [Cultura de Massa e Cultura de Elite, Movimentos de Vanguarda, Arte e Política].** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004. (Repensando a História). 133p.

NETTO, José Paulo. **Ditadura e Serviço Social: uma Análise do Serviço Social no Brasil Pós-64.** 8. ed. São Paulo: Cortêz, 2005. 333 p.

NETTO, José Teixeira Coelho. **Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário.** 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007. 384p.

NETTO, José Teixeira Coelho. **O que é Indústria**

Cultural. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 99 p. (Col. Primeiros passos, v. 8).

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa Maria Murgel; EISENBERG, José (Org). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção, p. 23–35.

SODRE, Muniz. **A Comunicação do Grotesco: Introdução à Cultura de Massa Brasileira.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1978. 83p.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um Tema em Debate.** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 188p.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto.** Petrópolis: Vozes Ltda., 1974. 237p.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Nova História, Velhos Sons: Notas Para Ouvir e Pensar a Música Brasileira Popular.** In: Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes - Unirio, 1997, vol. 1, n. 1, p. 80–101. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4215>. Acesso em 31/01/2015.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de Olho na Fresta.** Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. 111p.

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo.** In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. Música. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 129–191. (Col. O nacional e o popular na cultura brasileira).

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários: a Música em Torno da Semana de 22 (1974).** São Paulo: Duas Cidades / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977. 188p.

WISNIK, José Miguel. **O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, uma Década de Cada Vez (1979).** In: NOVAES, Adauto (org.). Anos 70: ainda sob a tempestade (música, literatura, teatro, cinema, televisão). Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005. 488p.

ZANON, Fábio. **O Violão no Brasil Depois de Villa-Lobos. Textos do Brasil.** Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Assessoria de Comunicação Social, v. 12, p.78–85, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

Sobre o autor

Doutor em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), é professor de VIOLÃO do INSTITUTO VILLA-LOBOS (IVL) da mesma instituição.