

A historiografia da música popular brasileira (1970-1990):

síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica



*Alfonso Romano de Sant'Anna. Música popular
e moderna poesia brasileira. 1986 (detalhe da capa).*

Marcos Napolitano

Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História da USP. Autor, entre outros livros, de *“Seguindo a canção”*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001. napoli@usp.br

A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*

Marcos Napolitano

RESUMO

Este artigo se propõe a sintetizar as tendências e autores que marcaram a reflexão sobre a música popular no Brasil desde o final da década de 1970. Procuramos demonstrar a gênese da canção como tema de estudos acadêmicos, paralelamente ao reconhecimento sociocultural da música popular em fins dos anos 1960. Também ressaltamos os temas e perspectivas históricas mais destacadas ao longo dos vinte anos de produção analisados. Finalmente, apontamos algumas tendências e desafios heurísticos que envolvem o estado atual dos estudos sobre música popular no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: música popular brasileira; historiografia; cultura brasileira.

ABSTRACT

This article aims to sum up and analyze the research trends and authors in the field of popular music studies in Brazil, since the late 1970's. I'd try to draw a parallel between the appearance of song as subject of academic studies and the social and cultural recognition of popular music, in the late 1960's. Besides, I'd try to sum up the subject matters and historical perspectives, dominants from 1970 to 1990. Finally, I take aim some tendencies and heuristic challenges which mark the field of popular music studies, in Brazil, currently.

KEYWORDS: Brazilian popular music; history; Brazilian studies: culture.



A discussão em torno das questões históricas, sociológicas e estéticas da música popular brasileira não é uma novidade das últimas décadas. Já nos anos 30, cronistas como Francisco Guimarães e Orestes Barbosa¹ debatiam sobre as origens e trajetórias do samba, gênero que assistia a um rápido processo de consagração, centro da cultura urbana carioca e, posteriormente, brasileira. O debate entre Guimarães e Barbosa pode ser visto como um termômetro das sensibilidades confusas e contraditórias a respeito do tema, uma “primeira camada” de representações acerca do universo social e estético da música popular brasileira, como, por exemplo, a relação entre “samba” e “morro”, que se tornou um mito fundador da nossa identidade musical. Já naquela época, as discussões sobre a música popular se pautaram ora pela busca de uma “raiz” social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma musical universalizante (a nação brasileira), base de duas linhas mestras do debate historiográfico que atravessou o século.²

Foi nos anos 1950 que se esboçou um pensamento crítico e propriamente musicológico (ou etnomusicológico) sobre a música popular brasileira (ainda sem as iniciais maiúsculas que redefiniriam o sentido da

* Este artigo é uma versão resumida do texto “A bibliografia sobre a música popular brasileira: um balanço inicial (1970-2000)”, apresentado no V Simpósio Latino-americano de Musicologia, organizado pela Fundação Cultural de Curitiba e realizado em janeiro de 2001.

¹ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, e BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

² Ver NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, Anpuh-São Paulo.

expressão a partir da década de 60). Nestes termos, destacamos o trabalho daqueles que Enor Paiano chamou, exageradamente, a nosso ver, de “intelectuais orgânicos” da música popular³: Almirante (Henrique Foreis Domingues) e Lúcio Rangel.

Almirante, além de ser compositor ligado ao grupo de Vila Isabel, desenvolveu uma carreira brilhante no rádio. Desde o final dos anos 40, ele passou a se dedicar a uma espécie de historiografia de ofício em torno de Noel Rosa. Uma palestra sobre o compositor de Vila Isabel acabou se transformando num programa de rádio e, depois, num livro que procurava consagrar a genialidade de Noel, sem contar um panteão de músicos, compositores e intérpretes que, para Almirante, caracterizavam uma “época de ouro” da música brasileira.

A trajetória de Lúcio Rangel também revela o esforço em valorizar um determinado passado musical (os anos 20 e 30) e construir um projeto musicológico para a música urbana brasileira, à base de um pensamento folclorista, que acabou culminando na criação da *Revista de Música Popular*, periódico que durou dois anos (1954-1956) e aglutinou um certo criticismo musical que buscava se contrapor aos novos tempos do rádio, marcado pela popularidade de fórmulas e gêneros tidos como fáceis, como o bolero, as marchinhas de carnaval e os ritmos caribenhos (rumbas e *cha-cha-cha*). A *Revista de Música Popular* foi a primeira tentativa de sistematizar os procedimentos de pesquisa e discussões sobre os fundamentos da música brasileira, como fenômeno cultural das classes populares e, no limite, característico da própria nação brasileira.

Curiosamente, as perspectivas nacionalista e folclorista (esta, um pouco menos acentuada) serão retomadas à esquerda, pela juventude engajada no movimento estudantil na década de 60. Naquele momento, o elemento detonador do debate era o impacto da Bossa Nova (BN), como gênero (ou estilo) que, ao mesmo tempo em que ameaçava uma identidade musical tradicional, marcada pelo “samba quadrado”, caía no agrado dos setores mais jovens e intelectualizados. Como se pode perceber nas páginas da revista *Movimento*, órgão oficial da UNE, a BN deveria ser “politizada”, mas mantida como conquista estética para o mundo da música popular.⁴

A Bossa Nova foi a linha divisória de um debate entre aqueles que viam como um “entreguismo” musical e cultural (Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão) e reafirmavam um “neofolclorismo” que preservasse a música dos “negros e pobres”, e um outro tipo de nacionalismo, geralmente defendido pelos mais jovens, que propunham a fusão de elementos da tradição com elementos da modernidade (Nelson Lins e Barros, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, entre outros). No âmbito do mercado musical, esta segunda vertente parece ter triunfado, constituindo as bases *sui generis* de uma canção nacionalista e engajada no Brasil.

Os anos 1960 assinalaram a consolidação de um moderno pensamento musical, no interior da música popular, que terá reflexos no debate que mais nos interessa, aquele que se desencadeará a partir dos anos 70⁵. Foi naquela década que Caetano Veloso formulou a tese sobre a “linha evolutiva”, que será recuperada de 1968 em diante como um verdadeiro manifesto crítico e estético para se repensar a relação tradição/modernidade na música urbana brasileira⁶. Também nos anos 60 o pensamento crítico desta “modernidade” musical se consolidará, revalorizando

³ PAIANO, Enor. O ‘berimbau’ e o ‘som universal’: indústria fonográfica e lutas culturais nos anos 60. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP, São Paulo, 1994.

⁴ Ver BARROS, Nelson Lins e. Música popular e suas bossas. *Movimento*, n. 6, Rio de Janeiro, UNE, out. 1962.

⁵ Datam do final dessa década curtos mas importantes ensaios, como o conhecido “MMPB: uma análise ideológica”. In: GALVÃO, Walnice. MMPB: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

⁶ Ver debate com vários músicos e intelectuais, coordenado por Airton Lima Barbosa, Que caminho seguir na música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio 1966.

⁷ *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo, Art, 1977 (re-publicado pela Publifolha em 1998).

⁸ Na 3. edição, de 1982/1983, os textos dessa coleção deram um salto de qualidade, passando a ser ensaios biográficos assinados por especialistas, o que, inclusive, mereceria uma catalogação à parte.

⁹ CAMPOS, Augusto de (org.). *O balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

¹⁰ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

¹¹ VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

¹² FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979 (atualmente em 3. edição pela Ateliê).

o material folclórico rural e, sobretudo, o samba “de morro” como antítese do cosmopolitismo da Bossa Nova e do Tropicalismo.

Painel histórico do pensamento sobre a MPB nos anos 1970

A partir da década de 70, nota-se uma produção bibliográfica mais sistemática que, obviamente, incorporou elementos das várias camadas do debate anterior. Num primeiro momento, a maior parte da produção foi realizada por jornalistas, na forma de crônicas, biografias e memórias. Em meados dos anos 80, os programas de pós-graduação em ciências humanas, letras e artes passaram a abrir espaço para pesquisas relativas à MPB e a outros gêneros musicais, acompanhando a formidável valorização cultural e estética do cancionário brasileiro que remonta ao final dos anos 60. Tomando como referência esses dois eixos básicos, vamos tentar apontar para um balanço da bibliografia e, conseqüentemente, do pensamento sobre a música popular brasileira, produzida desde então.

Quatro principais conjuntos de obras devem ser citados: o lançamento de volumes de ensaio que marcaram o debate na época a respeito da MPB; a produção dispersa em jornais diários e periódicos de crítica cultural; o início da fase historiográfica da obra de José Ramos Tinhorão; o começo da publicação sistemática de ensaios biográficos e crônicas clássicas pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Além destes conjuntos, não podemos esquecer dois marcos importantes nos estudos de música popular brasileira: a publicação, em 1977, da *Enciclopédia de Música Brasileira*⁷ e as duas edições da importantíssima coleção *História da Música Popular Brasileira*, pela Editora Abril (em 1970-1972 e 1976-1979). Se a primeira obra se destacava pela abrangência dos verbetes, a segunda foi um instrumento de legitimação de um novo “panteão” da música popular, colocando lado a lado, nomes da “velha guarda” e nomes surgidos e consagrados nos anos 60 e 70. A ênfase era dada para compositores, o que reafirma a característica destas décadas, já notada por Luiz Tatit, como a “era dos compositores”. Mais significativa do que o texto propriamente dito⁸ foi a possibilidade de contato com fonogramas clássicos, cuidadosamente catalogados e comentados na contracapa de cada fascículo.

Em relação aos ensaios avulsos que se sobressaíram no cenário bibliográfico sobre a música popular brasileira, nos anos 70, alguns merecem destaque especial. Neste artigo vamos nos limitar aos seguintes livros: *O balanço da Bossa e outras bossas*⁹ (organizado pelo poeta Augusto de Campos, em 1968, com o título inicial de *Balanço da Bossa*: antologia crítica da Moderna MPB, e republicado em 1974, com seu título atual); *Música popular e moderna poesia brasileira*¹⁰, do poeta e crítico Affonso Romano de Sant’Anna (1978); *Música popular: de olho na fresta*¹¹, do sociólogo Gilberto Vasconcellos (1977) e *Tropicália: alegoria, alegria*¹², de Celso Favaretto (1979). Aliás, este foi um dos primeiros trabalhos acadêmicos publicados sobre um importante momento da MPB, tendo sido originalmente uma pesquisa de mestrado

A obra organizada por Augusto de Campos, gira em torno do movimento tropicalista e pode ser vista como um manifesto em defesa de procedimentos da vanguarda formalista como saída para a música popu-

lar brasileira. Esse livro foi um dos responsáveis pela cristalização de uma dada tradição, unindo as perspectivas modernizantes da Bossa Nova e do Tropicalismo, amplamente incorporada pelos pesquisadores. Não por acaso, ele abre com um ensaio de Brasil Rocha Brito sobre a Bossa Nova, escrito em 1960¹³, e fecha com uma entrevista de Gil e Caetano. Além de Augusto de Campos, que assina vários artigos, Gilberto Mendes e Júlio Medaglia, músicos ligados ao grupo Música Nova (1963), também contribuíram para o movimento. A maioria dos artigos foi escrita entre 1966 e 1968 e publicada na imprensa diária (como *O Estado de S. Paulo* e *Correio da Manhã*). A tônica geral do volume é a afirmação do “grupo baiano”, núcleo do Tropicalismo, como o momento da “evolução” da MPB, em choque com a TFM (“Tradicional Família Musical”), apelido pejorativo dado aos adeptos da música nacionalista, que, para os autores do livro, representavam o conservadorismo estético e a xenofobia cultural. Essa obra foi, talvez, o principal responsável pela mitificação da idéia de “linha evolutiva” como eixo do pensamento crítico e seletivo sobre a “boa” MPB. No artigo “Boa palavra sobre música popular”, Campos cita a famosa fala de Caetano proferida durante o debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* em 1966. Ela é o fio condutor de *Balanço da Bossa e outras bossas*.

No texto de Gilberto Mendes, escrito logo após o término do III Festival de Música Popular Brasileira, de 1967, o pensamento “evolutivo” é reiterado. Este é o aspecto central da sua crítica ao “passo atrás” da MPB “nacionalista”, que parecia colocado definitivamente em xeque: “Para fazer frente ao mau gosto do iê-iê-iê brasileiro vitorioso, urgia liquidar com o bom gosto de todas as conquistas renovadoras da BN e retornar ao sambão gritado e quadrado. E com os festivais, os produtores abriram os olhos: como haviam perdido dinheiro até então, o que rendia mesmo era a velha batucada!”¹⁴

Gilberto Mendes ressaltou outras músicas apresentadas no festival da TV Record (e não apenas as de Caetano e Gil), como “Ponteio” e “Roda viva”. Para o compositor, elas representavam um salto qualitativo desde “Arrastão”, “A banda” e “Disparada”: “Morreu a BN? Um passo atrás, desde ‘Arrastão’ (...), agora dois gigantescos passos à frente, e a MPB retoma dialeticamente a linha evolutiva da BN, o que Caetano já preconizara no ano passado.”¹⁵

Augusto de Campos também reforçava a idéia de “linha evolutiva”, centralizando o poder de ruptura nas obras de Caetano e Gil. Citando um artigo de 1966, de sua própria autoria¹⁶, cuja argumentação anunciava as transformações na música popular em direção à incorporação da informação moderna e de elementos “universais”, Campos afirmou:

Era difícil encontrar, àquela altura, quem concordasse com essas idéias. Era o momento pós-proteto de “A banda” e da “Disparada”. Saudades do interior. Saudades do sertão. Crise de nostalgia dos bons tempos d’antanho. Pode ter servido para tonificar, momentaneamente, a abalada popularidade da nossa música popular. Mas eu já adivinhava que a solução não poderia ser a volta para trás. “A banda” e “Disparada” passariam e deixariam tudo no seu lugar.”¹⁷

Em outro artigo, Augusto de Campos comparando “Alegria, alegria” a “Desafinado”, dizia entusiasticamente:

¹³ BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.), *op. cit.* (escrito em 1960).

¹⁴ MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de (org.), *op. cit.*, p. 134 (escrito em 1968).

¹⁵ *Idem*, p. 137.

¹⁶ CAMPOS, Augusto. Boa palavra sobre a música popular. In: *op. cit.* (escrito em 1966).

¹⁷ CAMPOS, Augusto. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil In: *op. cit.*, p.143 (escrito em 1967).

¹⁸ *Idem*. A explosão de "Alegria, alegria" In: op. cit., p. 153 (1967).

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p.156.

*Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de "Alegria, alegria" traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária (...) descreve o caminho inverso de "A banda". Das duas marchas, esta mergulha no passado, na busca evocativa da "pureza" das bandinhas e dos coretos da infância. "Alegria, alegria", ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo."*¹⁸

O texto termina com um tom de manifesto, articulando o novo panorama da MPB às intenções estético-ideológicas das correntes experimentais no campo poético-musical (Poesia Concreta e Música Nova): "É preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo a qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida"¹⁹. Reafirmando as articulações da nova MPB com as "vanguardas" mais radicais do passado, Campos propunha uma periodização "evolutiva" para a arte brasileira, de cunho altamente ideológico. Para ele, o Modernismo de 1922 teria significado a "maturidade" e o Concretismo de 1956, a "universalidade". Por sua vez, a MPB renovada de 1967 teria transformado a "vanguarda" em produto direcionado para as massas, ou seja, atingido a fase da "popularidade".

Entre todos os artigos dessa coletânea, o mais ambicioso e abrangente foi escrito por Júlio Medaglia e se intitula "Balanço da Bossa Nova". Nele, o autor propõe quase um projeto historiográfico para a música popular brasileira, mitificando dois momentos de "modernidade" musical: os anos 30 e os anos 60 (ou boa parte deles). Para Medaglia, estas duas décadas desenvolveram a vocação da música brasileira em direção ao despojamento poético-musical, economia de meios expressivos, naturalidade e discrição na performance e interpretação. Segundo ele, essas eram as características de uma arte verdadeiramente "moderna", antítese da "demagogia, passionalidade, exagero" que caracterizavam a arte comercial fácil.

Enfim, o livro organizado por Augusto de Campos, através dos seus vários textos e entrevistas, é um exemplo de documento de época que se transformou na base ensaística a partir da qual uma boa parte da crítica e da historiografia passou a vislumbrar a vida musical dos anos 60. Entretanto, deveria ser vista mais como uma fonte histórica, sujeita a perspectivas e interesses dos protagonistas de uma dada historicidade.

Música popular e moderna poesia brasileira, de Affonso Romano de Sant'Anna, também tem uma importância seminal no debate inicial sobre a MPB, embora não tenha tido o mesmo impacto e permanência da obra de Augusto de Campos. A perspectiva do poeta, professor e crítico literário, ajudou a consolidar o reconhecimento acadêmico da qualidade poética das letras de MPB, ao menos dos seus grandes expoentes, que figuram no livro: Noel Rosa, Ary Barroso, Chico Buarque e Caetano Veloso. A segunda parte da obra, nascida de um curso dado em Curitiba, em 1973, é particularmente relevante, à medida que o autor traça um paralelo, uma afinidade sensível e estética, entre os principais movimentos e estilos literários brasileiros e a expressão poética nas canções populares, desde o modernismo (anos 20) até a poesia marginal (anos 70). Os dois nomes mais privilegiados do livro são Caetano Veloso e Chico Buarque, cuja qualidade poético-musical havia conquistado até os literatos mais exi-



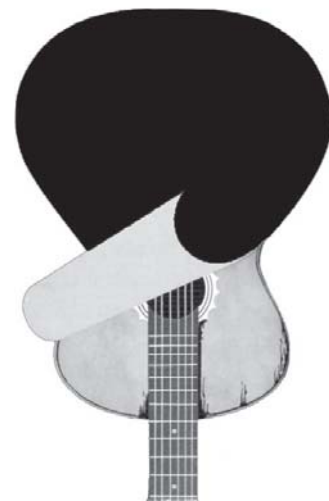
Capa do livro de Affonso Romano de Sant'Anna. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 1986.

gentes. As duas categorias que amarram a comparação entre poesia e música popular são as de “equivalências” e “identidades”. Sant’Anna usa o termo “equivalências” para efetuar a comparação até o surgimento da Bossa Nova. Com este movimento, poesia e música popular teriam adentrado numa fase de diálogo quase orgânico, já que a base social de ambos passava a ser a mesma (os estratos médios, letrados e intelectualizados). O autor explicava assim o crescimento do interesse do mundo acadêmico pelas “letras” de MPB, sendo o ponto de apoio para uma nova ensaística sobre o tema.²⁰

Embora em muitos casos sejam um tanto arbitrarias, as aproximações propostas por Sant’Anna tinham a virtude de quebrar as últimas resistências em relação ao reconhecimento da capacidade poética dos grandes compositores brasileiros, e, sem dúvida, abriram caminho, sobretudo na área de letras, para o surgimento de trabalhos de pesquisa acadêmica em torno da música popular brasileira. A obra conheceu duas edições de sucesso (1978 e 1980), perdendo força com o tempo, na proporção em que os estudos propriamente literários sobre a música popular foram sendo deslocados para outros aspectos.²¹

Um outro livro que causou algum impacto no debate dos anos 1970 foi *Música popular: de olho na fresta*. Lançado em 1977, o livro de Gilberto Vasconcellos teve o mérito de sintetizar a importância política que a música popular assumiu ao longo dos anos 70, sendo um foco de resistência cultural significativo e reconhecido. Segundo o autor, “no período que vai de 64 até o presente [1976], a MPB talvez seja, dentre as manifestações artísticas, o domínio no qual as contradições sociais da sociedade brasileira tenham penetrado de maneira mais violenta”²². Para ele, teria sido nos anos 60 que a “matéria política” se incorporou nas canções brasileiras (no movimento da canção de protesto), mas, para Vasconcellos, o sentido político da MPB “moderna” foi ampliado depois do Tropicalismo, assimilando a paródia e a alegoria como figuras centrais da “resistência” à opressão. Assim, o autor foi na contramão da esquerda mais ortodoxa que via no Tropicalismo de Caetano e Gil o refluxo das preocupações políticas que caracterizavam a MPB nacionalista dos festivais: “A tropicália joga-nos na cara os efeitos da nossa dependência econômica e social e ao mesmo tempo mostra (via metalinguagem) as limitações do protesto populista.”²³

Para Vasconcellos, o Tropicalismo enfrentou a “dolorosa derrota” de 1964, abrindo novos espaços para a ação de uma consciência crítica renovada. Silviano Santiago, no prefácio do livro de Vasconcellos, identifica na alegoria tropicalista a explicitação crítica das “matrizes culturais” do Brasil, procedimento que, ao invés de reafirmá-las à esquerda, desconstruiu-as. Para tanto, explorou as contradições inerentes à cultura política nacional-popular brasileira, que orientava as artes engajadas até 1968. O resgate do sentido político do Tropicalismo, nesse livro, encontra paralelo na tentativa de analisar a “linguagem da fresta”, típica do “discurso malandro”. Para Vasconcellos, este procedimento, inscrito na canção brasileira tradicional (anos 1920 e 1930), tinha sido recuperado e potencializado pelos compositores modernos, na resistência cultural à ditadura militar. Novamente, notamos a perspectiva que se tornou corrente, a ênfase nos dois momentos históricos fundantes da moderna canção brasileira: os anos 30 e os anos 60.



²⁰ Cf. SANT’ANNA, Affonso Romano de, *op. cit.*, p. 180.

²¹ Nesse sentido, salientamos o espaço acadêmico pioneiro da PUC-Rio, principalmente graças ao incentivo e orientação de Silviano Santiago.

²² VASCONCELLOS, Gilberto, *op. cit.*, p. 39.

²³ *Idem, ibidem*, p. 51.

²⁴ FAVARETTO, Celso, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 18 e 23.

²⁶ JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições de produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 145.

Dois anos depois, Celso Favaretto publicou o melhor estudo sobre a Tropicália, ainda hoje uma referência para os pesquisadores do movimento. Para o autor, é possível falar em “mistura tropicalista”²⁴, traduzindo-se numa forma radical de revisão cultural que se desenvolvia desde o início da década de 60, retomando o movimento de “redescoberta” do Brasil, em meio a um quadro marcado pela internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização. Favaretto, considerando que a Tropicália representou uma “abertura” cultural no sentido amplo, destaca sua contribuição específica para a história musical brasileira:

*Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. (...) Reinterpretar Lupiscínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los, fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 (...) O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte. (...) mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção.*²⁵

Como se pode verificar, a questão da linha evolutiva era não apenas retomada, mas ampliada. A canção, nesta perspectiva, passava a ser o artefato mais dinâmico da crítica cultural e da abertura comportamental que marcava a vida da juventude brasileira desde 1968. Além disso, o Tropicalismo passou a ser visto como parte de um ciclo de vanguarda estética e cultural, adensando os procedimentos de criação e performance desenvolvidos ao longo do século XX pela tradição ocidental e brasileira, em particular.

Além dos quatro livros citados, bastante conhecidos à época, podemos ressaltar ainda uma obra pioneira, mas de menor impacto: *Canção de massa: as condições de produção*, de Othon Jambeiro²⁶. A despeito de um certo criticismo muito economicista e determinista, o trabalho de Jambeiro foi uma das primeiras análises de fôlego sobre os processos de produção e de consumo de música popular no Brasil. O autor examina detalhadamente a estrutura de produção industrial da canção, bem como suas estratégias de distribuição e as implicações ideológicas e culturais da inserção da canção no esquema da indústria cultural. Seu conceito básico é o de “canção de massa”, de matriz nitidamente adorniana: “parte integrante, hoje, de um sistema industrial-comercial, desde que se trata de uma forma de arte que depende da indústria. Sua realização como fenômeno social se dá através de um produto material da indústria cultural, o disco, que é o ponto inicial do processo de comunicação da canção com o público.”²⁷

Obviamente, a reflexão sobre a música popular brasileira não se limitou a essas obras. A renovação da crítica e do pensamento musicais que se seguiu à “era dos festivais” e ao movimento tropicalista (1967/1968) fez nascer uma nova crítica musical ao mesmo tempo em que inseriu, definitivamente, o problema da música popular no pensamento acadêmico das ciências humanas e artes, até então refratário a tal tema. A produção de inúmeros artigos de crítica musical, como já dissemos, era bastante significativa desde 1965, com a criação da *Revista Civilização*

Brasileira, editada por Ênio da Silveira. Ao longo da década de 70, outros periódicos de crítica cultural mantiveram seu espaço aberto à música popular brasileira, como a revista *Tempo Brasileiro*, os *Cadernos de Opinião*, a *Revista de Cultura Vozes*. Além disso, na chamada “grande” imprensa, bem como na imprensa alternativa (*Pasquim*, *Movimento*, *Opinião* e outros jornais), a música ganhava cada vez mais espaço, em artigos mais ágeis (como em críticas de discos e entrevistas) ou mais aprofundados (análises de conjunto de obras, movimentos ou temas sociológicos ou históricos ligados à MPB). Essa produção, enorme e dispersa, chegou a ser catalogada, em fins dos anos 1970, constituindo-se hoje num importante corpo documental ainda pouco pesquisado.

Um outro aspecto a se destacar na década de 1970 é o início da fase propriamente historiográfica da obra de maior volume sobre música popular, produzida pelo jornalista/historiador José Ramos Tinhorão. Ele tornou-se conhecido pelas polêmicas que travou na imprensa e pela publicação de verdadeiros libelos contra a “desnacionalização” da música popular brasileira, durante os anos 60, tendo como alvos os músicos e adeptos da Bossa Nova e da “moderna” MPB. Seus dois livros dos anos 60, *Música popular: um tema em debate* (1966)²⁸ e *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*²⁹ (1969), anunciavam o *leitmotiv* que seria desenvolvido na fase mais “historiográfica” da sua obra: a trajetória da música popular no Brasil era o maior exemplo de “expropriação cultural” das classes populares (rurais e urbanas) pelas elites, representadas pela classe média “branca e americanizada”. O processo teria começado já nos anos 30, mas com a Bossa Nova e com o primeiro ciclo dos festivais da canção teria se tornado irreversível, articulando-se a um poderoso esquema de produção comercial de canções voltadas para a classe média consumidora.

Na década de 1970, cada vez mais visto como uma voz isolada e anacrônica por uma boa parte da crítica e dos músicos que dominavam a cena musical brasileira, Tinhorão dedicou-se à pesquisa documental e à produção de trabalhos com traços historiográficos e acadêmicos mais demarcados. Geralmente, as obras historiográficas de Tinhorão, apesar de muito ancoradas em fontes primárias, são de cunho panorâmico e pecam por uma linearidade que tem sido criticada por parte do pensamento acadêmico, cada vez mais especializado e aberto às descontinuidades da história e da memória. Mesmo assim, é preciso reconhecer que a regularidade de sua produção e a seriedade com que Tinhorão encara o seu ofício acabaram consagrando-o como o único autor (ao lado de Sérgio Cabral, talvez, no campo das biografias) a ter uma “obra” ensaística de grande extensão sobre música popular brasileira, em que pesem sua rigidez argumentativa e seu excessivo juízo de valor preconcebido sobre alguns gêneros e estilos de música brasileira.

Em 1972, Tinhorão publicou dois livros, pela Editora Vozes: *Música popular: teatro e cinema* e *Música popular de índios, negros e mestiços* (reeditado em 1975). Em 1974, foi lançado seu grande clássico: *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*³⁰. Este último teve quatro edições seguidas: 1974, 1975 e 1978 (duas edições simultâneas, por editoras diferentes)³¹. Na segunda metade dos anos 70 e no início dos 80, Tinhorão ainda publicaria *Música popular: os sons que vêm da rua* e *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*³². Em 1990, ainda

²⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1999.

²⁹ *Idem*. *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

³⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

³¹ A 5. edição, pela Art Editora, foi revista e ampliada (chegando ao Tropicalismo), e a 6. edição, de 1991, incluía a lambada.

³² TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: os sons que vêm da rua*. São Paulo: edição do autor, 1976 (relançada pela Editora 34 em 2005), e *Música popular — do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

³³ *Idem. História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

³⁴ BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes — MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

³⁵ SOUZA, Tárík de. *Rostos e gostos da MPB*. Porto Alegre: LP&M, 1979.

³⁶ WISNIK, José Miguel *et al. Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. Este livro foi relançado, junto com os outros volumes da série, sob o título *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.

mais isolado do mercado editorial e jornalístico brasileiro, Tinhorão publicou, em Portugal, *História Social da música popular brasileira*³³, posteriormente reeditado no Brasil (1998). Na década de 1990, sintomaticamente, quando a MPB deixou de ser o eixo dinâmico do mercado fonográfico, a figura de Tinhorão voltou a ocupar a mídia, e suas obras voltaram a ser lançadas (ou relançadas).

Sem que se negue a notável produtividade de Tinhorão, num campo em que é comum a descontinuidade ou a superficialidade da produção em série, os seus trabalhos quase sempre apontam para um procedimento de catalogação e comentários de fontes, explicando a música popular pelo viés de uma história social, enfatizando grupos sociais antagônicos, envolvidos na sua criação e no seu consumo. Outra característica do conjunto da sua obra, em nossa opinião, é a organização da reflexão em torno da sucessão de “gêneros” musicais cuja análise crítica e valorativa muitas vezes resvala em juízos extramusicais. A partir daí, Tinhorão analisa a relação da música popular com os meios técnicos, esboçando uma tese central que perpassa toda sua produção: quanto mais sofisticado e capitalizado o meio técnico/social de divulgação, mais se configura o processo de afastamento das classes populares em relação à música popular, isolando-a das suas “raízes” nacionais e sociais. Nesse sentido, para o autor, a MPB não seria nem brasileira nem popular, pois este tipo de canção, apesar das intenções críticas e nacionalistas, seria o ápice desse processo de afastamento das tradições populares.

Por outro lado, no geral, a tendência da crítica musical dos anos 1970 foi o ecletismo crítico, a abertura para uma apreciação de todos os gêneros que constituíam a cena musical brasileira. Um nome da crítica musical da década de 1970 se destacou no rol bibliográfico sobre a música popular brasileira: Ana Maria Bahiana. Ela, Tárík de Souza e Nelson Motta foram, então, os críticos de maior influência junto às platéias jovens. Bahiana reuniu suas matérias jornalísticas em *Nada será como antes — MPB nos anos 70*.³⁴

Embora sua abordagem dos artistas e obras seja muito pontual e conjuntural, o livro de Ana Maria Bahiana é um dos poucos a nos informar sobre a MPB daquela época, sendo dividido em cinco partes: 1) “Chão” (matérias sobre o samba tradicional); 2) Inventário do sonho (sobre grandes nomes dos anos 60); 3) “Eletricidade” (sobre o rock nacional); 4) “Histórias de músico” (biografias de instrumentistas), e 5) “Em qualquer direção” (sobre a MPB surgida nos 70). Já o crítico Tárík de Souza publicou uma obra com perfis biográficos, “Rostos e Gostos da MPB”³⁵, com alguns aspectos interessantes, mas sem nenhuma contribuição mais profunda ao debate.

Um balanço crítico relevante e pouco lembrado, sobre a MPB, foi veiculado por um pequeno livro *Anos 70: música popular*, parte da coleção “Anos 70”³⁶, no qual sobressai o artigo de José Miguel Wisnik, que na década seguinte se tornaria um importante ensaísta da música popular brasileira. Nessa coletânea, ficava claro o esboço de uma nova ensaística sobre a música brasileira, conferindo menos ênfase à busca de raízes e valorizando menos o “conteúdo” politizado das letras ou a “sofisticação” da forma, eixos críticos que dominaram a década. Nos textos, a tônica dada pelos autores é o exame do novo lugar social, comercial e cultural ocupado pela canção brasileira nos anos 70, em pleno auge da repressão.

No artigo de Wisnik, surge uma interessante categoria para pensar a forma de circulação social da canção: a “rede de recados”. Inspirado no conto “O recado do morro”, de Guimarães Rosa, Wisnik sugere que a canção, no Brasil, conseguiu sintetizar e traduzir sensações históricas difusas, valores éticos e sociais, pulsações telúricas e corporais, que acabam sendo potencializados e incorporados pelos ouvintes inseridos nessa “rede de recados”, que se apropriavam das canções (letras e músicas) para além dos limites definidos pela indústria cultural.

Dessa maneira, a reflexão sobre a música popular chegava aos anos 1980 tendo uma base ensaística e historiográfica ainda difusa e irregular, mas desempenhara um papel decisivo para quebrar as últimas resistências da opinião pública e dos setores mais intelectualizados sobre a urgência e a necessidade de se examinar as complexas questões que formatavam a vida musical brasileira. A partir de então, o pensamento sobre a música popular tornou-se mais especializado, e outros temas e personagens emergirão como temas de artigos, livros e teses.³⁷

Do ponto de vista da disponibilização de fontes, merecem destaque, na década de 70, dois trabalhos de transcrição e compilação de entrevistas. Um deles, o volume *As vozes desassombradas do Museu*, publicado pelo Museu da Imagem e do Som (MIS/RJ) em 1970, que permitiu o acesso a conjuntos de fontes orais, sobretudo ligadas às primeiras eras da canção urbana brasileira. Numa outra ponta, está a coletânea de entrevistas, organizadas por temas, compiladas por Zuza Homem de Mello³⁸, que procurava reunir o novo panteão da MPB, pós-Bossa Nova. O livro é complementado por uma cronologia bastante útil, delimitada entre 1956 e 1968.

Anos 80: o tema do “samba” e a consolidação do ensaísmo acadêmico

Se as reflexões sobre o Tropicalismo e a “moderna” MPB dominaram o debate, desde meados dos anos 1970, na década seguinte assistiu-se à consolidação de uma literatura de peso sobre um outro tema crucial na formação da música popular no Brasil: o samba urbano carioca. Nota-se, de 1974 em diante, a crescente edição de livros sobre essa temática, quase sempre abordando o fenômeno das escolas de samba como universo social estruturado e complexo.

A própria capitalização e glamourização crescentes do carnaval carioca exigiam uma reflexão crítica sobre as contradições e possibilidades culturais do mundo do samba. Outra questão era que este gênero sintetizava a própria identidade musical brasileira, havia pelo menos, quarenta anos. Assim, o que havia começado nos anos 1950, com a valorização quase “folclorista” do samba e do sambista (*Revista de Música Popular*, Projeto Rosas de Ouro, Opinião etc.), desdobrou-se em várias formas de focar o assunto, tanto no meio jornalístico quanto no meio acadêmico (mesmo nas áreas de Letras, História e Sociologia, o tema do samba passou a ser a ponta de lança para a verticalização dos estudos em música popular nos programas de pós-graduação). Desde os estudos clássicos de Sérgio Cabral³⁹ de matiz mais histórico-informativo, e de Maria Júlia Goldwasser⁴⁰ e José Leopoldi⁴¹, de teor mais antropológico, o universo dos sambistas e das escolas de samba passou a ser esquadrihado com



³⁷ Não poderíamos fechar essa década sem citar o trabalho de VASCONCELOS, ARY. *Panorama da música popular na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977, que mantinha acesa a vertente “folclorista” de inventário do fato musical-popular, corrente surgida nos anos 50, como já vimos.

³⁸ MELLO, José Eduardo Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Edusp, 1976.

³⁹ CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por que*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

⁴⁰ GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

⁴¹ LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba: ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.

⁴² SUETÔNIO, Raquel Valença. *Império Serrano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

⁴³ COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

⁴⁴ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

⁴⁵ É bom lembrar que esta série de biografias inclui nomes da música popular que extrapolam o samba carioca, como Orlando Silva, Capiba, Patápio Silva, Custódio Mesquita, Jarraca e Ratinho e outros.

⁴⁶ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, e SANDRONI, Carlos. *O feitiço do samba: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

⁴⁷ MUNIZ JR., Jomar. *Do batuque à escola de samba*. Rio de Janeiro: Símbolos, 1976.

⁴⁸ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979 (publicado originalmente, na forma de reportagem, em 1968).

⁴⁹ ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979 (publicado originalmente em 1965).

⁵⁰ KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento/UFRGS, 1977 (reeditado em 1986).

⁵¹ LOPES, Nei. *O samba na realidade: a utopia de ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

⁵² MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade/SMC, 1983.

⁵³ WISNIK, José Miguel. Gentílico da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

muito espírito de especialização e minúcia. O *boom* de estudos sobre escolas de samba ainda foi reforçado com as obras de Raquel Valença Suetônio⁴², sobre o Império Serrano, e de Haroldo Costa, sobre o Salgueiro.⁴³

Outro sintoma da valorização de reflexões sobre o samba foi a expansão do mercado editorial das biografias de sambistas. Apesar do trabalho clássico de Edigar de Alencar sobre Sinhô⁴⁴, publicado originalmente em 1968, até o final dos anos 70 poucos foram os sambistas biografados. Esse quadro mudou com a série de biografias publicada pela Funarte/MEC, a partir de 1978/79, cuja maior parte remete ao território do samba carioca, em obras de qualidade e profundidade variável. Pela ordem de lançamento, até meados da década de 90, publicaram-se estudos sobre os seguintes nomes: Pixinguinha (em duas versões, de Sérgio Cabral e Marília Barbosa), Paulo da Portela, Sinhô (reedição do livro de Edigar de Alencar), Garoto, Cartola, Geraldo Pereira, Araci Cortes, Candeia, Wilson Batista, Ismael Silva, Adoniran Barbosa, Carlos Cachça, entre outros.⁴⁵

No geral, tais biografias oferecem, na melhor das hipóteses, perfis sociológicos, dados biográficos e psicológicos, panoramas de épocas, além de mapear a obra dos biografados. Neste sentido, servem como ponte para outros ensaios temáticos mais verticalizados. Foram e são valiosas como elementos de referência, cobrindo lacunas informativas que permitem aprofundar temas conexos.

Em nossa opinião, o melhor da bibliografia sobre o samba se encontra nos autores que se debruçaram sobre as bases sociais e estéticas do gênero. Arriscamo-nos a dizer que, ao longo dos anos 1980, o samba, com suas implicações políticas, sociológicas, estéticas e etnomusicológicas, constituiu-se numa questão clássica do pensamento crítico-musical e, sem dúvida, é um dos gêneros musicais mais discutidos e explorados pelos autores acadêmicos ou não. Alguns trabalhos, lançados ou relançados entre 1977 e 1984, estabeleceram os marcos do debate até a provocativa revisão historiográfica proposta por Hermano Vianna e a instigante abordagem etnomusicológica de Carlos Sandroni, ambos já na década de 1990.⁴⁶

Naquele período, ensaios clássicos foram reeditados, como os de Muniz Jr.⁴⁷, de Muniz Sodré⁴⁸ e de Edigar de Alencar⁴⁹. Outros textos vieram, então, à luz, colocando em foco a modinha, o lundu e o samba, como foi o caso dos livros de Bruno Kiefer⁵⁰ e Nei Lopes⁵¹. Os trabalhos de Roberto Moura⁵² e José Miguel Wisnik⁵³, datados de 1983, trouxeram novas luzes para a discussão das “origens” do samba. Em ambos, o caráter de “usina sonora” de alguns espaços sociais do Rio de Janeiro foi sublinhado, numa tentativa de explicar o samba mais como o produto de múltiplos e descontínuos encontros socioculturais, em meio a preconceitos, interdições e exclusões. Dentre esses espaços, verdadeiros nichos de cultura musical urbana, os autores destacam a famosa “Casa da Tia Ciata”, onde teria sido composto o primeiro samba a fazer sucesso, “Pelo telefone”, em 1916. O trabalho de Moura converteu-se em referência à medida que conseguiu ir além da clássica discussão “morro *versus* cidade”, demonstrando o caráter de “encontro sociocultural” que está na base do samba, ainda que prevaleça a perspectiva negra na origem musical do gênero.

Wisnik destacou as complexas relações do mundo da música popular, marcado pela fusão de sons e ritmos, com os projetos de intelectu-

ais modernistas ou músicos eruditos, como Mário de Andrade e Villa-Lobos, ressaltando o caráter autoritário e centralizador destes projetos em contraponto a uma saudável anarquia sonora e cultural no terreno da cultura popular. Ainda assim, o mundo da música popular acabará sendo incorporado pela política cultural do Estado Novo à medida que este oferecia uma variável cultural para as práticas clientelistas e populistas que passaram a ser institucionalizadas.

Wisnik e Moura, todavia, reafirmavam, ainda que moderadamente, o caráter de marginalidade e resistência da música popular de matriz negra na Primeira República. Essa perspectiva será questionada por Hermano Vianna, que retoma um olhar freyriano para pensar uma mestiçagem musical mais harmônica e sem tantas “resistências”. É interessante comparar tais trabalhos com outro conhecido ensaio de Jairo Severiano⁵⁴, lançado na mesma época, ou ainda com o ensaio de Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr.⁵⁵. Notamos a preocupação em discutir o lugar social e político do samba como centro de uma nova dinâmica cultural que traduz a emergência das massas urbanas e as estratégias das elites e do Estado getulista em dialogar e cooptar, a um só tempo, o novo gênero. Esse tema veio a se tornar muito recorrente nos trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado. Mais para o final da década, o compositor e pesquisador Nei Lopes⁵⁶ retomou a questão, propondo uma geohistória do samba e fazendo um inventário das tradições musicais do negro. O inovador, no caso, além da implosão do samba como gênero (sendo entendido mais como síntese de vários gêneros, ritmos e danças) foi a maior atenção dada às formas musicais semi-rurais, como o caxambu e o jongo.

Um trabalho importante sobre o mundo do samba, de viés sociológico bastante acentuado, é o de Ana Maria Rodrigues⁵⁷, publicado em 1984. Ele foi fruto de uma dissertação de mestrado defendida na USP a partir de pesquisa realizada entre 1975 e 1977 em quatro escolas de samba do Rio de Janeiro. Ao estudar as relações culturais e raciais que se organizam em torno do carnaval, a autora salienta a perda de referência lúdica e identitária à medida que o carnaval popular foi sendo inserido no universo da cultura de massa branca e de classe média. O aspecto propriamente musical fica em segundo plano, mas o livro nos fornece elementos indispensáveis para entender as relações sociais, empresariais e culturais estabelecidas ao redor do carnaval. O ponto fraco é o esquematismo e o determinismo da explicação, sem falar das categorias de “expropriação” e “resistência” subjacentes ao trabalho, que são de interesse muito datado.

Também no início dos anos 1980 esboçou-se um certo *boom* de pesquisas na área de Letras sobre música popular brasileira. Além da MPB *stricto sensu*, o samba passou a ser objeto de análise poético-musical. Destacamos dois trabalhos pioneiros, de Beatriz Borges⁵⁸ e Claudia Matos⁵⁹, feitos junto à PUC-Rio. São desse momento ainda as obras igualmente pioneiras de Adélia Meneses⁶⁰, uma análise literária sobre Chico Buarque, e de Antonio Pedro, sobre o samba durante o Estado Novo.⁶¹

Em todos esses trabalhos a ênfase no exame das “letras”, isoladas de outros parâmetros estéticos e culturais da canção, constituiu um primeiro olhar metodológico mais sistemático sobre o sentido histórico e cultural das canções. Com o tempo, tal abordagem passou a ser criticada

⁵⁴ SEVERIANO, Jairo. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1983.

⁵⁵ VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira*, v. 11 (Brasil republicano: economia e cultura). 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

⁵⁶ LOPES, Nei. *O negro do Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992 (este texto foi inscrito, em 1988, no Concurso Silvio Romero, promovido pelo Instituto Nacional do Folclore e pela Funarte).

⁵⁷ RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

⁵⁸ BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

⁵⁹ MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁶⁰ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

⁶¹ PEDRO, Antonio. *O samba da legitimidade*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 1980.

⁶² CONTIER, Arnaldo. *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese (Livre-docência em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 1988. O longo artigo de WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana, *Teresa*: Revista de Literatura Brasileira, n. 4/5, São Paulo, Editora 34, 2003, é um outro exemplo instigante de análise que integra os campos “popular” e “erudito”.

⁶³ Nesse campo, ver o grande levantamento crítico realizado por BAIA, Silvano. *A pesquisa sobre música popular em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-Unesp, São Paulo, 2005.

⁶⁴ TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

⁶⁵ Ver, entre outros, CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, Anpuh/Humanitas, 1998.

pelo campo de estudos da música popular, sem prejuízo do impacto que essas obras tiveram em sua época, junto a programas universitários até então refratários ao tema. De qualquer forma, certas perspectivas desses trabalhos determinaram alguns eixos de discussão. Por exemplo, a tipologia de canções que conformam a obra de Chico Buarque, proposta por Adélia, ainda não foi superada significativamente por nenhum outro trabalho sobre o compositor (“lirismo nostálgico”, “canções de repressão”, “variante utópica”, “vertente crítica”), bem como a importância da música popular para o projeto ideológico do Estado Novo, tantas vezes retomada na pesquisa acadêmica. Nos anos 80, surgiria um outro viés de análise, que passou a examinar as tensas relações entre “erudito” e “popular” na música brasileira, merecendo menção a obra de fôlego de Arnaldo Contier sobre a modernidade musical em Villa-Lobos, concluída em 1988, mas nunca publicada na íntegra.⁶²

O estado atual da área e os novos desafios teórico-metodológicos

Para finalizar, apontamos algumas características básicas que vêm ganhando corpo no campo de estudos sobre música popular a partir dos anos 1990.

Entre elas, ressaltamos: a) a revitalização de lançamentos de trabalhos de memórias, biografias, autobiografias e crônicas sobre a MPB dos anos 50 e 60 (alguns abrangendo parte dos 70); b) a consolidação de uma historiografia de cunho jornalístico, com ênfase em narrativas factuais, procurando dar conta da música recente feita no Brasil (com destaque para a coleção “Todos os cantos”, da Editora 34 — ex-coleção “Ouvido Musical” —, publicada desde 1997); c) a consolidação de linhas de investigação acadêmica, ampliando abordagens, incluindo novas fontes, repensando metodologias, aspectos que estão longe de definir um campo de conhecimento estruturado, mas que alargaram, e muito, a literatura acadêmica sobre música popular no Brasil⁶³. Quanto a isso, notamos um duplo movimento: a tendência de interdisciplinaridade em algumas áreas de ciências humanas (História, Sociologia, Comunicação, Antropologia e Letras) e o surgimento de uma vigorosa “teoria da canção”, a partir dos aportes da semiótica da canção, de Luiz Tatit.⁶⁴

Na área de história, frise-se a articulação dos aspectos sociológicos, estéticos (incluindo-se aí a análise dos parâmetros musicais da canção) e históricos que estão presentes nos artigos de Arnaldo Contier. Depois de incursionar pela obra de Villa-Lobos e pelo pensamento de Mário de Andrade, seus textos se voltaram, mais recentemente, para a música popular⁶⁵. Uma de suas principais contribuições metodológicas foi a incorporação da performance musical como um problema histórico a ser analisado, capaz de mudar o sentido estético e ideológico sugerido pela estrutura da canção. Ao mesmo tempo, Contier propõe articular três dimensões do fenômeno musical: a linguagem verbal (discursos, formulações ideológicas e percepções estéticas), a linguagem musical (letra, música, interpretação, performance) e a interferência dos meios de gravação e divulgação pelos quais se faz a experiência social da música. Nessa perspectiva, as questões propriamente musicais, cotejadas com os projetos estético-ideológicos dos atores de época, sugerem um novo rumo nas pesquisas, apontando para a superação de dicotomias tais como “erudi-

to” e “popular”, bem como entre análise estética e análise histórica.

No geral, desde a década de 1990, a tendência da pesquisa acadêmica tem sido a de buscar a articulação interdisciplinar, ainda insatisfatória na nossa opinião, entre as áreas de Ciências Humanas (História, Sociologia, Antropologia), Letras (apesar da abordagem estritamente literária da canção ter sido criticada nos últimos anos) e Comunicação (área que pode dar um valioso impulso ao estudo dos meios de divulgação e nos processos comunicacionais operados pela música popular). O isolamento dos programas de pós-graduação e a recorrência de temas no debate acadêmico, quase sempre em torno de fontes e autores já conhecidos, vêm dificultando essa articulação. Por outro lado, trabalhos relevantes, de áreas vitais para o estudo da música popular (como Música e Linguística) têm apresentado abordagens teóricas autocentradas, que pouco dialogam com outras disciplinas.

Nesse contexto, acreditamos que a grande contribuição dos historiadores seja a de fazer avançar os estudos de maneira interdisciplinar, além de renovar o índice de temas ligados à história da música popular, incorporando novos eventos, novas fontes e novos problemas. Existe uma gama enorme de fontes, períodos e temas pouco explorados, tais como estudos específicos da crítica musical e da indústria fonográfica; relações entre canção e TV; o cenário musical dos anos 1950 e 1970; os tipos de recepção social da música popular brasileira. O desafio daqui por diante, sobretudo para a área da História, será realizar um cruzamento crítico de fontes, abordagens, métodos e resultados de análise sobre a canção brasileira. Seria interessante também avaliar o trabalho dos “brasilianistas” dos estudos musicais⁶⁶, que ainda são poucos, mas surgem em número cada vez maior, concentrando sua atenção especialmente na música brasileira produzida a partir dos anos 60.

Quanto às fontes primárias, uma breve observação final: os estudos de música popular no Brasil devem realizar um trabalho urgente de ampliação do *corpus* documental que vem sustentando as pesquisas. Algumas recorrências documentais revelam uma certa dificuldade em ampliar as bases heurísticas dos estudos relativos à música brasileira. A maioria dos trabalhos ainda é dependente, em grande parte, de memórias e depoimentos dos protagonistas (músicos, intérpretes, compositores, produtores, jornalistas e críticos). No caso da produção acadêmica, acima de tudo da área de Letras e Linguística, os autores se restringem a um *corpus* muito delimitado de canções, geralmente aquelas consagradas pelo cancionário popular. Faltam ainda estudos monográficos que realizem um levantamento exaustivo da obra fonográfica dos compositores e estilos. Geralmente, o levantamento da obra de compositores e intérpretes tem sido feito por colecionadores e jornalistas, sendo que boa parte está disponível na internet.

Portanto, os futuros trabalhos de história da música brasileira devem enfrentar alguns desafios básicos no âmbito do levantamento documental: a) incorporar, extensivamente, novas fontes escritas (críticas jornalísticas, acervos institucionais de gravadoras, manifestos estéticos, métodos de ensino de instrumentos, *songbooks*, revistas e almanaques musicais); b) incorporar mais sistematicamente os conjuntos de dados seriais disponíveis (vendagem de discos, faturamento das gravadoras, audiência de rádios e TVs etc.); e c) estender, para além das “obras-primas”, o levan-



Capa do livro de Roberto Moura. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 1983.

⁶⁶ Vale mencionar a contribuição de Gerard Behague (ex-professor da Universidade do Texas), Charles Perrone (Universidade da Flórida), Christopher Dunn (Universidade Tulane – New Orleans), Brian McCann (Universidade de Georgetown) e David Treece (Universidade de Londres – King’s College).

⁶⁷ A propósito, gostaríamos de ressaltar o papel fundamental que vem sendo desempenhado pela Rama Latinoamericana da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), que já realizou seis grandes encontros continentais caracterizados pela troca de experiências e debates entre as várias áreas acadêmicas que integram o campo de estudos da música popular.

tamento e a análise de canções e de álbuns fonográficos que marcaram a trajetória de artistas, gêneros e movimentos musicais.

Estes três eixos de atuação podem ampliar as bases heurísticas da historiografia da música popular brasileira e, conseqüentemente, dinamizar a reflexão acerca das relações entre música e história do Brasil, trazendo novas questões para o debate geral.

Em resumo, os estudos sobre música popular brasileira parecem ter encontrado lugar definitivo tanto no mercado editorial quanto nos programas de pós-graduação em Ciências Humanas e Artes. Entretanto, na nossa opinião, ainda estamos longe de articular de forma crítica as diversas abordagens possíveis, assim como estamos longe de integrar os pesquisadores em redes de leitura e diálogo que constituam um campo interdisciplinar vigoroso que não se prenda unicamente às áreas de origem⁶⁷. Dada a natureza estética e sociológica da canção, a tendência cada vez maior é a síntese e o diálogo entre as áreas, na tentativa de compreender esse objeto marcante para a história e para a sociedade brasileira como um todo, importância que vai além do estudo da história da música popular, no sentido estrito da expressão.



Artigo recebido em maio de 2006. Aprovado em agosto de 2006.

