

Apesar de ser impulsionado pela própria expansão da indústria do entretenimento, ou seja, apesar de servir ao processo de reorganização do sistema capitalista em feições monopolistas (cf., por exemplo, ADORNO: 1986), esse processo de fixação dos gêneros populares parece, paradoxalmente, ter permitido à música popular tornar-se cada vez mais consciente de seus próprios meios técnicos e valores artísticos, e, conseqüentemente, resistir a determinações heterônomas. Essa situação é especialmente visível na história do jazz norte-americano, expressão musical própria do país que centraliza o desenvolvimento do capitalismo ao longo do século XX. Em poucas linhas, trata-se de uma progressiva autoconscientização dos músicos de jazz – sobretudo dos afrodescendentes – que, explorados no processo de produção e circulação de mercadorias musicais, resolvem criar espaços de sociabilidade próprios para elaboração de novas maneiras de praticar o repertório estabelecido (cf. HOBBSAWM: 1984). Essas novas maneiras implicam a negação de aspectos fundamentais que vinculavam o jazz ao circuito do entretenimento massivo, entre eles, a dança. Em outras palavras, ao aumentar o andamento, transformar o tipo de condução rítmico-harmônica dos instrumentos de base, elaborar estratégias de improvisação que transgrediam as barreiras dos compassos, valorizar o virtuosismo instrumental, entre outras mudanças engendradas na prática do repertório, o que os músicos de jazz buscavam era tirar a música da condição de meio para a dança e reivindicar-lhe a condição de objeto para uma escuta atenta. Assim, a partir da emergência do *bebop*, a história do jazz é marcada pela sucessão de diversas práticas musicais que aprofundam esse movimento de autorreflexividade do gênero. O caso do jazz norte-americano é exemplar no sentido de sua capacidade de explicitar aspectos fundamentais dessa via específica de modernização que, em termos gerais, caracterizo como modernização da música popular¹. Ele permite não apenas vislumbrar as condições que ensejam o ímpeto modernizador – a fixação e a industrialização do gênero, a formação de um repertório “canônico”, dos idiomatismos instrumentais etc. –, mas também identificar as suas características mais marcantes:

- o reconhecimento de um passado e de uma “tradição” que orientam a ação modernizadora;
- a formação de um horizonte histórico de interpretação dos gêneros de música popular;
- novas maneiras, conscientes e deliberadas, de abordar o repertório “canônico” no plano da performance, e novas estratégias de composição a partir dos idiomatismos de gênero;

- a busca e a incorporação deliberadas de procedimentos performáticos e/ou composicionais que são exteriores ao idiomatismo cristalizado e que podem servir à renovação desse idiomatismo;
- o progressivo afastamento de exigências e determinações heterônomas (como, por exemplo, aquelas advindas explicitamente da dança, que tendem a utilizar a música como meio) e, conseqüentemente, a progressiva autoconsciência do músico que se expressa na negação explícita dessas determinações;
- a valorização da música instrumental e a correlata demanda de uma audiência disposta a apreciar essa música de maneira contemplativa (música como fim em si mesmo).

3. A questão da modernização da música popular de países latino-americanos

Soy un loco... ya lo sé pero comprendan que es mi modo
simplemente de pensar y qué culpa tengo yo si está em mis
huesos esta forma un tanto extraña de cantar
Las ventanas de hace tiempo están cerradas porque hay
normas y conceptos que vencer alguien tiene que atreverse a
dar el paso y entreabrir las para un nuevo amanecer
(Letra da canção “Avanzada”, de Oscar Nelson Safuán)

As transformações pela quais passou o jazz norte-americano entre as décadas de 1940 e 1950 reverberaram na história da música popular brasileira que, naquele mesmo intervalo de tempo, também experimentou um processo de importantes transformações. Espelhando os próprios anseios de uma parcela significativa de compositores, intérpretes, críticos, produtores etc. e, de um modo mais amplo, o próprio “espírito do tempo”, a bibliografia especializada identificou naquele período um momento de modernização da música popular (cf., por exemplo, SEVERIANO: 2008). Este, por sua vez, responde a um contexto no qual a expansão da cultura de massas e, mais especificamente, o desenvolvimento do setor radiofônico e a ampla circulação de produtos musicais internacionais, estimularam diversas formas de posicionamento estético-ideológico por parte de compositores, intérpretes, jornalistas, críticos etc. A relativa ordenação do campo musical que resultou dessa situação envolveu um esforço de reflexão sobre o passado e o futuro da música popular no Brasil, esforço que se cristalizou, por exemplo, na conformação de uma “época de ouro” dessa músicaⁱⁱ, algo que contribuiu para organizar a atuação tanto de agentes que se identificavam com valores e ideais “tradicionalistas” quanto daqueles que assumiam posicionamentos

considerados “modernos”. Importa aqui destacar que tal esforço reflexivo não se desdobrava apenas em discursos verbais, manifestando-se também no âmbito intrínseco da criação artística, mas especificamente, no da articulação interna entre elementos poético-musicais. Nesse sentido, trabalhos como o de Lorenzo Mammí (1992) e Walter Garcia (1999) mostram como, no plano da interpretação, esse “ímpeto modernizador” se traduziu num movimento de autorreflexão da canção que incide na própria ordenação dos elementos estético-musicais entre si e em suas vinculações com a poesiaⁱⁱⁱ. A relação entre autorreflexão e forma se apresenta de maneira clara quando a análise de certas composições revela que estruturas formais da canção, que muitas vezes já estavam dadas de antemão e que eram incorporadas e reproduzidas de modo mais ou menos naturalizado, passam a ser objeto de especulação. Nesse sentido, a análise de determinadas canções de Tom Jobim parece ser um caminho privilegiado para a compreensão de certos aspectos do problema da modernização da música popular, dado que tais aspectos se manifestam com maior nitidez no plano das relações internas entre os elementos poético-musicais (cf., por exemplo, LIMA REZENDE: 2014 a e b).

Assim como ocorreu em relação ao jazz, uma vez instalado esse movimento de modernização seus desdobramentos se expandem e se intensificam, alcançando o tempo presente. E suas principais consequências se fazem notar justamente no campo da música instrumental. Além das características explicitadas em relação ao gênero norte-americano, a modernização da música popular brasileira permite apresentar de maneira nítida dois outros aspectos que envolvem esse processo. Apesar de já estar em pauta desde meados da década de 1940, tal modernização deu-se justamente num momento especialmente importante para o problema mais amplo da modernização socioeconômica do país: o governo Juscelino Kubitschek. Ou seja, no caso brasileiro houve uma consonância entre movimentos modernizadores que se davam em esferas distintas da vida social. Nesse sentido, o disco “Chega de Saudade”, que consagra a bossa-nova, é também uma pedra de toque no âmbito das disputas entre “tradicionalistas” e “modernos” que polarizava aquele campo musical. A partir dele legitima-se o proceder modernizante, que se expandirá ao longo de toda a década de 1960 às custas dos espaços anteriormente ocupados pelos “tradicionalistas” (cf. LIMA REZENDE: 2014 a). A partir dessa situação, portanto, podemos estabelecer outros alicerces para pensar o problema da modernização dos gêneros populares com referência às realidades latino-americanas: em primeiro lugar, a relação entre modernização econômico-social – problema tão caro para o subcontinente – e modernização musical; em segundo lugar, as condições próprias do campo musical – que não se reduzem a uma relação de determinação entre infra e superestrutura –, que podem estimular ou inibir as iniciativas modernizadoras.



· LLJ = · 7 c b [f Y g g c · XU · 5 g g c W] U , ~ c · BUW] c b U · · XY · DY g e i] g U · Y ·

Anexo: h f U b g W f] , ~ c · U d f c l] a U X U · XU · g Y , ~ c ·] b h f c X i h C f]
 A U f h † b Y n Ł ž W c b h] XU b c 7 8 D U f U [i U m D i f U \ Y] ž & \$ %) " 5
 U i h c f " ·

Flute

Piano

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.



The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) in a key of three flats (B-flat major or D-flat minor). The score is divided into two systems, each with a Flute part on a single staff and a Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 17-20) starts in 4/4 time, changes to 3/8 in measure 18, and returns to 4/4 in measure 20. The second system (measures 21-24) starts in 3/8 time and changes to 6/8 in measure 24. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

ⁱ Não sendo a única, essa via teve, no entanto, importantes consequências para a vida musical de diferentes países.

ⁱⁱ A expressão “época de ouro” foi amplamente utilizada pelos mais distintos atores sociais que evocavam, de maneira nostálgica, um momento idílico da história da música popular no Brasil, situado, em geral, na década de 1930. É notório, por exemplo, fato de que o conjunto instrumental que acompanhava Jacob do Bandolim fora batizado com tal expressão. Destaco também que, por um lado, tal evocação nostálgica de práticas musicais no Brasil tem importantes antecedentes nas primeiras décadas do século XX, e, por outro, que a expressão em questão foi amplamente empregada para referir-se a determinados períodos da música popular de outros países (como, por exemplo, a Argentina e o Perú). Sendo assim, seu enraizamento na vida musical – seja motivado por interesses comerciais, seja atuando em discursos que mobilizam determinada leitura da história dos gêneros de música popular –, pode ser pensado como um fenômeno transnacional.

ⁱⁱⁱ O próprio Jobim se referia a esse momento de reorientação das práticas musicais como algo consciente e intencionalmente buscado. Conferir a entrevista dada a Zuza Homem de Mello em 1968, e publicada em COELHO; CAETANO (2011, p. 102).

^{iv} Conferir, por exemplo, o texto publicado no volume “Chabuca Granda y su época” da coletânea de CDs intitulada *Historia de la música peruana* (CORONADO: 2000).