A questão da modernização dos gêneros de música popular latino-americanos: um esboço teórico

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende
UNILA – gabriel.rezende@unila.edu.br

Resumo: O objetivo deste trabalho é oferecer uma formulação teórica para o problema da modernização da música popular tendo como horizonte as realidades musicais latino-americanas. O eixo dessa formulação é a relação entre modernização musical e modernização sócio-econômica. Assim, a partir da reflexão sobre certos aspectos implicados nessa relação, são apresentados, de maneira preliminar, alguns princípios que podem orientar a investigação daquele problema.

Palavras-chave: Modernização. Música popular. Sociologia da música.

The Issue of Modernization of Latin-American Popular Music Genres: a Theory Sketch

Abstract: The aim of this paper is to offer a theoretical formulation for the problem of popular music modernization against the backdrop of Latin-American musical realities. The axis of this formulation is the relationship between musical and socio-economic modernization. Thus, from a reflection on certain aspects implied in this relationship, the paper presents some preliminary principles that can guide the exploration of that problem.

Keywords: Modernization. Popular musical. Sociology of music.

1. Modernização e música popular

A música popular, enquanto fenômeno próprio do desenvolvimento urbano-industrial, desponta nas principais metrópoles do Ocidente ao longo do século XIX. Apresentada no verbete "popular music" – escrito por Richard Middleton para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) –, essa leitura da música popular como singularidade histórica ligada à expansão do capitalismo moderno é aprofundada e expandida no livro referencial de Derek B. Scott intitulado *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna* (2007). Nele, Scott demonstra como tal expansão cria as condições técnico-materiais (a industrialização da fabricação do piano, a litografia e outros desenvolvimento técnicos da imprensa, a consequente expansão das casas editoras de partitura etc.), sociais (a crescente proletarização da população, a formação e ocupação de espaços públicos etc.) e "espirituais" (a emergência

do lazer, sobretudo) para o surgimento de um novo campo musical, que se estabelece simultaneamente e em oposição aos da "música absoluta" e da "música folclórica".

Essa situação também se apresentou, de diferentes maneiras, em diversas cidades latino-americanas, ajudando a compor o processo de desenvolvimento urbano-industrial dos países desse subcontinente. Cristina Magaldi (2013) mostrou, de maneira convincente, como aquelas músicas criadas nas principais metrópoles ocidentais tinham uma vocação cosmopolita, formando parte de um imaginário internacional que vinculava as mais diversas cidades do Ocidente a um sentido compartilhado de "modernidade". Nessa direção, cidades "periféricas" como o Rio de Janeiro vivenciavam de maneira intensa esse imaginário, incorporando, reproduzindo e transformando modas, costumes e demais referenciais internacionais a partir de sua posição econômico, social e geográfica em relação à expansão mundial do capitalismo. Tal situação era claramente visível na maneira como os compositores da então capital federal lidavam com estereótipos melódicos, harmônicos, formais e instrumentais que circulavam naquele imaginário.

Esse breve panorama teórico sobre a emergência da música popular como singularidade histórica ligada ao processo de urbanização e industrialização que se desenrolou ao longo do século XIX buscou explicitar justamente a relação entre música popular e modernização: ao mesmo tempo em que é expressão da modernização capitalista, essa música é também portadora de valores e ideologias a ela vinculados.

2. A modernização da música popular

Ao longo da primeira metade do século XX, diversos países do continente americano experimentaram um momento de industrialização de suas músicas populares, ligado à expansão e à transformação da indústria do entretenimento. Pelo cinema, pelas rádios, pela gravação e comercialização dos fonogramas, a música popular progressivamente se distancia das condições sociais, cada vez mais rarefeitas, que a ligavam ao século XIX. Nesse processo, os espaços públicos de circulação dos produtos musicais (circos, cabarés, teatros de revista, *music halls*, teatro de *vaudeville* etc.) perdem espaço para os meios midiáticos anteriormente mencionados. É nas rádios, no cinema e no mercado de discos que os diferentes gêneros de música popular se conformam e se delimitam, em íntima relação com o desenvolvimento do mercado de bens culturais. E é nesse momento que surgem certos expoentes da vida musical como Louis Armstrong, Pixinguinha e Carlos Gardel, cujas trajetórias artísticas dão notícia daquela transformação pela qual passava a música popular em seus respectivos países.

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, consequentemente, 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. HOBSBAWM: 1984). Essa 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 popular[i]. 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, consequentemente, 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 entreabrirlas 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 música[ii], 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 poesia[iii]. 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.

A relevância de tais aspectos parece se fortalecer a partir de uma rápida alusão ao problema da modernização do tango. Ele se apresentou com maior nitidez na trajetória de Astor Piazzolla, sobretudo ao longo da década de 1950. Assim, ela cruza o período do governo Frondizi, no qual a questão da modernização econômica também vem à tona sob o lema do desenvolvimentismo: crescimento industrial e substituição das importações. Entretanto, em relação ao campo da música popular, a correlação de forças naquele período pendia claramente para o lado dos tradicionalistas, de maneira que Piazzolla enfrentou grandes dificuldades para dar continuidade a sua busca pela modernização do gênero, optando, em diferentes ocasiões, por deixar o país. Sintomaticamente, sua música fora rejeitada pelo fato de que, além de ser instrumental, não se voltava para a dança. Assim, nem mesmo era reconhecida como pertencente ao gênero tango, o que levou o compositor a buscar diferentes tipos de denominações para sua obra, como "música contemporânea da cidade de Buenos Aires". Somente nas últimas décadas a produção de Piazzolla tem sido progressivamente incorporada e utilizada como base para novos desenvolvimentos modernizadores dos gêneros de música popular na Argentina que se expandem nos dias atuais.

Situação semelhante parece ter se colocado em relação à música popular paraguaia. Foi durante as décadas de 1960 e 1970, quando abriu-se uma oportunidade concreta de modernização econômico-social impulsionada por um significativo crescimento econômico (ROLON, 2010: 42 e ss.; 66 e ss.), que surgiu um impulso modernizador também no âmbito da canção popular. Mas, à semelhança do caso argentino, a correlação de forças no âmbito da música popular no contexto da ditadura de Stroessner parecia desfavorável para sua expansão. Assim, compositores como Oscar Nelson Safuán tiveram que deixar o país para poder dar continuidade a suas pesquisas artísticas. Sua "Avanzada", proposta de gênero musical em que se misturavam elementos da polca paraguaia com a guarânia, teria sido desenvolvida nos anos 70, em São Paulo, sob influência de correntes modernizadoras como a bossa-nova (PASTORIZA, 2015: s/n). Impedido de se expandir naquele contexto, o movimento de modernização da música popular paraguaia se fortalece apenas no tempo presente. Faz-se, aqui, uma breve interrupção no ritmo da argumentação para citar um exemplo de ação modernizadora que se tenta caracterizar. Trata-se dos arranjos escritos por Agustín Martínez para o CD Paraguay Purahey, em que canções canônicas do repertório de música popular paraguaia são submetidas a um novo tratamento. Em anexo a este texto há uma transcrição aproximada da introdução escrita para a composição "Lucerito Alba", de Eladio Martínez, na qual se explicita aquele tipo de ação: o arranjador vale-se de

um pequeno fragmento rítmico-intervalar, executado usualmente pelo acordeão e cristalizado nas versões "tradicionais" da composição, para criar uma seção introdutória extensa e complexa, na qual um momento inicial de relativa estabilidade rítmico-harmônica (cc. 1 a 12) dá lugar, por contraste, a uma intensa e relativamente instável progressão harmônica sustentando um grande arco melódico (cc. 13 a 21), que, em seguida, é sucedida por um movimento cadencial cromático que prepara a entrada da melodia principal (cc. 22 a 25). Tudo isso amparado num complexo entramado rítmico-melódico que joga com irregularidades métricas a partir da pulsação de base do compasso de 6/8 e da polirritmia de 3 contra 2. Considerando a natureza essencialmente tonal da canção popular, pode-se pensar que, de maneira algo semelhante ao comportamento das estruturas sociais, a modernização em países periféricos não avança progressivamente em etapas, mas faz conviver estruturas "tradicionais" com tendências contemporâneas da técnica (vale a pena enfatizar: tratamos aqui da canção popular de base "tradicional").

No Peru parece se conformar, em relação à música popular, uma narrativa semelhante à do Brasil. Conta tal narrativa que, passado um momento inicial de fixação dos gêneros nacionais, período que se estende desde princípios do século XX até, aproximadamente, finais da década de 1930, tais gêneros passam a sofrer a influência deletéria de "sentimentalismos baratos" que desfiguram suas características "essenciais". É nesse contexto que se daria, então, a intervenção de Chabuca Granda e a "recuperação" das características essenciais da música popular peruana, especialmente a valsa[iv]. Entretanto, a transformação desses gêneros pelas mãos de artistas como a mencionada compositora parece ter feito convergir a mirada tradicionalista com procedimentos modernizadores. Emblemático, nesse sentido, foi, por um lado, a valorização e incorporação de procedimentos próprios da música afro-peruana, e, por outro, a aproximação a músicos que experimentavam novidades rítmico-harmônicas introduzidas pela bossa-nova. Entre eles, destaca-se a figura do violonista Álvaro Lagos, um dos expoentes entre os instrumentistas que praticavam os gêneros de música popular do país.

Desse breve panorama sobre o problema da modernização da música popular em diferentes países latino-americanos podemos, finalmente, apresentar, de maneira preliminar, uma última característica: a modernização dos gêneros populares nesses países se deu, do ponto de vista da incorporação de procedimentos exteriores ao idiomatismo dos gêneros, a partir da aproximação à música de concerto, ao jazz e/ou à bossa-nova (sendo que esta também realizou, à sua maneira, um acercamento às duas músicas anteriormente mencionadas).

4. Comentários finais

O objetivo deste trabalho foi oferecer uma formulação teórica para o problema da modernização da música popular tendo como horizonte as realidades musicais latino-americanas. O eixo dessa formulação é a relação entre modernização musical e modernização sócio-econômica, uma relação que deve ser abordada de maneira cuidadosa para evitar simplificações e reducionismos, por um lado, e a hipostasiação da criação musical, por outro. Assim, a partir da reflexão sobre certos aspectos implicados nas relações entre "modernização" e "música popular", foram apresentados, de maneira, preliminar, alguns princípios que podem orientar a investigação desse problema.

Referências:

COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (Orgs.). *Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

CORONADO, Eloy J. Chabuca Granda y su época. In: *História de la música peruana* (CD2). Lima: El Comercio, 2000.

GARCIA, Walter. *Bim Bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

HOBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1984.

LIMA REZENDE, Gabriel. S. S. O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro. 2014. 443f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014 a.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S.; SANTOS, Rafael dos. "Bonita": natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim. Revista *do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, p. 97-128, dez. 2014 b.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música. Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, 1992.

MIDDLETON, Richard. Popular music. In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: MacMilan, 2001.

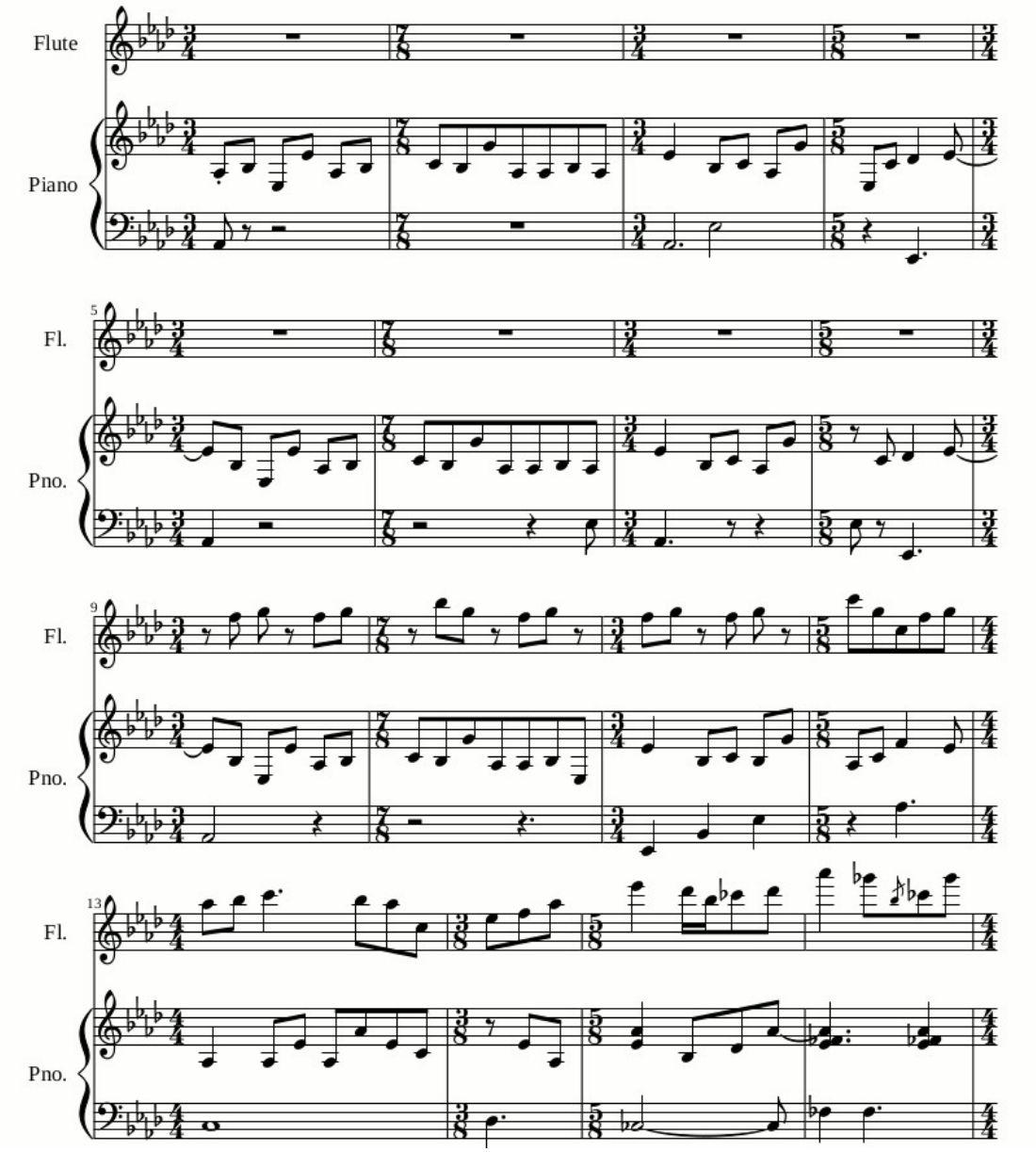
PARAGUAY PURAHEI. José Asunción Flores *et alli* (compositores). Romy Martínez (Intérprete, voz), Agustín Roy (Intérprete, piano) e Maiara Moraes (Intérprete, flauta). 2015. Compact Disc.

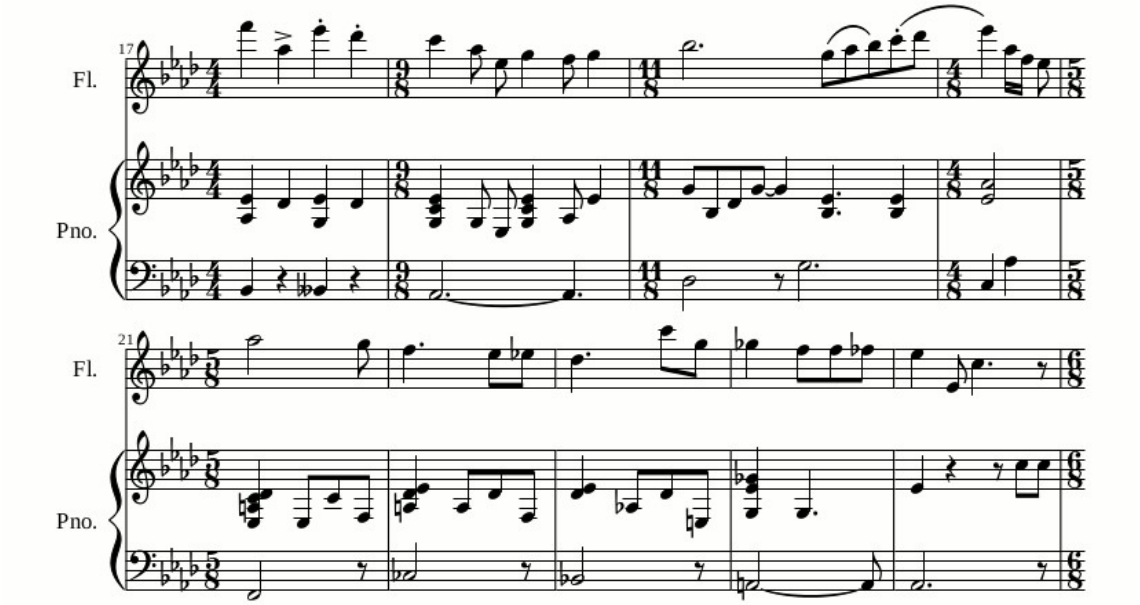
PASTORIZA, Juan. Música sin piel. *ABC Color*, Asunción, Suplemento Cultural, s/n, 15 nov. 2015. Disponível em: http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/musica-sin-piel-1426789.html. Acesso em: 1 de dezembro de 2015.

SCOTT, Derek B. *Sounds of the Metropolis*: the 19th-century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

Anexo: transcrição aproximada da seção introdutória da gravação de "Lucerito Alba" (Eladio Martínez), contida no CD Paraguay Purahei, 2015. Arranjo: Agustín Roy. Transcrição do autor.





[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).