

CULTURA POPULAR E NACIONALISMO MUSICAL: UMA DISCUSSÃO DAS IDEIAS FOLCLORISTAS SOBRE A MÚSICA POPULAR NO BRASIL

POPULAR CULTURE AND MUSICAL NATIONALISM: A DISCUSSION OF FOLKLORISTS IDEAS ABOUT POPULAR MUSIC IN BRAZIL

Ismael de Oliveira GEROLAMO*

Resumo: Neste trabalho discutimos como a noção de cultura popular torna-se elemento central para os debates em torno do nacionalismo nas esferas cultural e artística. Exploraremos, mais especificamente, as ideias de Mário de Andrade sobre o nacionalismo musical, tendo em vista a importância dessas ideias e suas possíveis ressonâncias nas discussões acerca da música popular no Brasil durante o século XX. A busca por uma “essência do povo” que constituiria a base de uma nação é ponto de referência para esse debate. Essas ideias, surgidas na Europa, ainda no século XIX, ligadas ao movimento romântico e a atuação dos folcloristas, ganham força no Brasil principalmente a partir do século XX e irão permear inúmeros debates em momentos distintos da história republicana do país.

Palavras-chave: Nacionalismo Musical – Mário de Andrade – Música Popular.

Abstract: In this paper, we discuss how the idea of popular culture becomes central to debates about nationalism in culture and art. We will explore more specifically the ideas of Mário de Andrade on musical nationalism, regarding the importance of these ideas and their possible resonances in discussions of popular music in Brazil during the twentieth century. The search for a "people's essence" that form the basis of a nation is in the core of this debate. These ideas emerged in Europe in the nineteenth century and are connected to the Romantic movement and actions of folklorists and will bulk in Brazil mostly from the twentieth century, when they will be part of numerous debates in distinguished moments in the country's history.

Keywords: Musical Nationalism – Mário de Andrade – Popular Music.

Introdução

A influência dos ideais nacionalistas de Mário de Andrade na produção da música dita erudita no Brasil foi notória. A preponderância de uma corrente nacionalista até, pelo menos, a década de 1940, denota o alcance dessas ideias. Conforme já discutido por inúmeros especialistas (TRAVASSOS, 2000; WISNIK, 1983; CONTIER, 1985; NEDER, 2010), a música popular urbana merecia pouco destaque nessas

* Mestrando – Programa de Pós-Graduação em Música – Instituto de Artes – UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, Campus de Campinas, CEP: 13083-854, Campinas, São Paulo – Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: ismaelsamuel@hotmail.com

formulações. Compositores e intelectuais envolvidos com o projeto de “construção” da identidade cultural brasileira não viam com bons olhos o repertório musical que circulava pelos centros urbanos. No entanto, essa postura desconfiada ante a produção urbana foi continuamente posta em questão e, aos poucos, perdeu força.

As criações musicais de Heitor Villa-Lobos ainda nos anos de 1920, por exemplo, já iluminam a relação volátil entre a “alta cultura” e a produção artística popular no Brasil. A série de composições denominadas “Choros”, de certo modo, já demonstra essa interpenetração entre produção erudita e popular no Brasil:

[...] o que, de certa forma, se explica pelo fato de a sociedade brasileira não apresentar, como os países europeus, um campo estético-cultural unificado, hierarquizado, e uma esfera erudita dotada de grande organicidade (ZAN, 1997, p.88-89).

Paralelamente, no âmbito da música popular urbana, a consolidação de um mercado fonográfico, impulsionado pelo sistema elétrico de gravação e pelo desenvolvimento do meio radiofônico, contribuiu ainda mais para essa interpenetração. A atuação de músicos, compositores, arranjadores, radialistas e produtores foi determinante para um processo cada vez maior de “estilização” da música das cidades – em especial, do samba do Rio de Janeiro. Esses atores desempenharam, de certa maneira, uma função de “mediação cultural”. E, no caso dos musicistas, atribuíram maneiras novas no que consiste em tratamentos harmônicos, orquestrais, temáticos e poéticos do samba

[...] que, gradativamente, foi sendo aceito e reconhecido por amplos setores da sociedade. Aos poucos, o samba foi passando por um processo de refinamento e ‘intelectualização’ convertendo-se de manifestação musical de caráter étnico para nacional (ZAN, 1997, p.90-91).

Nesse processo pelo qual passara o samba, destaca-se um conjunto de debates ocorridos durante a década de 1950, os quais foram responsáveis por caracterizar certa “folclorização do popular” (GARCIA, 2010).

Com o fechamento dos cassinos no Rio de Janeiro em 1946, ocorrem significativas mudanças no meio artístico e cultural da cidade. Proliferam-se as pequenas boates no bairro de Copacabana, novo reduto da boemia carioca. Músicos e

intérpretes apresentavam-se diariamente nos novos locais de entretenimento das classes média e alta e de turistas estrangeiros. As atrações musicais ficavam por conta, principalmente, dos pequenos conjuntos, compatíveis com o pequeno espaço desses ambientes; e o repertório ouvido nesses locais era bastante variado, desde músicas italianas até samba e baião, passando pelo *fox* americano e pelo *jazz* (ZAN, 1997; SARAIVA, 2008). A música produzida nesses recintos estaria ligada a certo “bom gosto” e “sofisticação”, no sentido de que parâmetros de harmonização, instrumentação e sonoridade aproximavam-se de estilos jazzísticos “modernos”, como o *Bebop* e o *Cool jazz*. Apesar da grande variedade dos repertórios, era preponderante certo “caráter jazzístico” na sonoridade dessas execuções. A identificação do próprio público freqüentador desses locais com certa “aura” de sofisticação – que o gênero norte-americano parecia representar – denota a importância desse elemento.

Saraiva (2008) destaca que, de fato, a partir da década de 1950 o *jazz* começa a receber destaque cada vez maior nas audições e práticas musicais dos grandes centros. Boa parte dos repertórios dos conjuntos de boate, de alguns programas de rádio, de trilhas sonoras de filmes, bem como um aumento no lançamento de discos, de festivais, de concertos, e de certo predomínio jazzístico nas chamadas *jam sessions*¹, colocaram o *jazz* em evidência. Nesse âmbito, além do número cada vez maior de músicos brasileiros dedicados ao *jazz*, começam a surgir inúmeras experiências musicais de se tocar o gênero americano misturado à música brasileira. Foram várias as iniciativas de “tocar *jazz* com ritmo de samba”, ou de “tocar samba de maneira jazzística”, ou de “tocar *jazz* à brasileira”, entre outras combinações possíveis. Tal situação, como aponta Saraiva:

[...] será discutida entre os ‘especialistas’ e polarizada entre aqueles que desautorizavam, por princípio, qualquer realização do *jazz* no cenário carioca e aqueles que não só promoveram esta nova ‘moda’ como defenderam a incorporação desta linguagem para a ‘modernização’ da música brasileira (SARAIVA, 2008, p.89).

Nesse período, críticos, jornalistas e artistas envolvidos com a música problematizaram a “modernização” ou a “descaracterização” da música popular urbana. Houve uma polarização entre “saudosistas” e “modernos” em torno dessa discussão. Ponto chave nesse embate era o papel que certa incorporação de procedimentos e da

linguagem do *jazz* exercia sobre a música popular brasileira (SARAIVA, 2008). Em linhas gerais, os “tradicionalistas” – munidos de certo arsenal ideológico folclorista deslocado à musicalidade urbana – eram contrários a essa influência do *jazz*, pois a consideravam nociva e deturpadora do caráter nacional presente na música popular; os “modernos”, ao contrário, viam com bons olhos tal influência, no sentido de que ela contribuiria para “sofisticar” (ou “modernizar”) a música do Brasil.

O primeiro grupo de críticos, formado por nomes como Ary Barroso, José Sanz, Sérgio Porto, Henrique Pongetti, entre outros, ocupava-se em repreender o gosto das elites pelo *jazz*. Em seus argumentos, faziam questão de alertar o quão perigoso era para a música brasileira a grande importação de música jazzística – fato que poderia acabar por descaracterizar a primeira. Também salientavam a existência de dois tipos distintos de *jazz*: o *jazz* “verdadeiro” – de origem negra, de New Orleans, tido como “tradicional” – e o “falso” *jazz* – moderno e mestiço (no qual os brancos também atuavam). O primeiro tipo de *jazz*, o *dixieland*, seria autêntico porque representaria a expressão artística dos negros humildes de Lousiana – o seu “populário”, por assim dizer. A influência branca, responsável por desvirtuar os “verdadeiros” sentidos daquela expressão singular, inserindo no *jazz* elementos musicais oriundos de outras práticas, é que teria culminado em estilos como o *Bebop* – tido como “uma outra expressão musical, completamente diferente do *jazz*, em suas características básicas” (PORTO *apud* SARAIVA, 2008, p.90). Vale ressaltar que para esse grupo de críticos, mesmo o “verdadeiro *jazz*” não poderia ser realmente executado por aqui, já que consistiria na expressão genuína de outro “populário” não brasileiro. Seria, portanto, impossível para uma pessoa não inserida naquela realidade específica executar verdadeiramente aquela música. É bastante evidente que o posicionamento desses críticos guarda forte relação com pensamentos anteriores sobre a música brasileira, mais precisamente, as idéias de Mário de Andrade e seus seguidores folcloristas.

Tal critério para definir o *jazz* como “verdadeiro” ou “falso” se baseava em uma concepção de música em que a questão da autenticidade reside numa escuta da música popular como manifestação folclórica (SARAIVA, 2008, p.89-90).

Por outro lado, nomes como Jorge Guinle e Silvio Túlio (e, com algumas ressalvas, também Vinícius de Moraes) – os defensores do *jazz* moderno – formavam

um segundo grupo de “especialistas”. Na visão destes, não somente o “jazz moderno” era digno de destaque, como a influência que este poderia exercer sobre a música do Brasil era vista com bons olhos. Afinal, por ser justamente um signo de modernidade, ele poderia contribuir para a “modernização” da música popular brasileira: das várias

[...] influências musicais que marcavam o ecletismo do período – música francesa, italiana, latina ou norte-americana –, eram alguns elementos associados ao jazz, como improviso, sofisticação, dissonâncias que modernizariam a música brasileira (SARAIVA, 2007, p.67).

Outro argumento central para esse grupo era o fato de que os representantes da “velha guarda” e da “época de ouro” – erigidos como símbolos da “tradição” da música brasileira por aquele grupo “saudosista” – teriam sofrido considerável influência externa. Assim, nomes como Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Noel Rosa etc. souberam modernizar nossa música por meio dessas influências.

O trabalho de Joana Saraiva (2007) se concentra justamente nas genealogias dos discursos sobre a música popular urbana nesses anos de 1950, abordando o debate crítico-musical em torno dos processos de transformação pelo qual passava a música urbana nesse período (em especial no Rio de Janeiro e São Paulo). Como vimos, havia uma nítida polarização nesse embate – “tradicionalistas” *versus* “modernos”. Para a autora, todo o aparato ideológico demonstrado pelos críticos do primeiro grupo – que defendiam calorosamente a “brasilidade” da música popular ante os “ataques estrangeiros”, temendo pela sua “decadência” e capacidade de expressar a “nacionalidade” – guardaria forte relação com o pensamento de Mário de Andrade sobre a música no Brasil – idéias que foram, aos poucos, singularmente adaptadas às discussões sobre a música popular urbana.

Cultura popular e nacionalismo

A postura romântica de idealização do popular como essência da nação, somada à concepção de que seria necessário elevar culturalmente o povo, são pontos centrais do pensamento andradiano. Ao mesmo tempo em que seria idealizado, o popular possuiria uma faceta ameaçadora; “coloca-se o problema de dominá-lo em benefício da totalidade (no caso, da ordem vigente) controlando o monstro de duas cabeças, que morde pelo

lado moderno e pelo lado ‘atrasado’” (WISNIK, 1983, p.173). A necessidade de ordenar positivamente o caos nacional, o povo inculto (de caráter ainda bruto, que necessitaria ser lapidado), transformando-o em nação soberana, se colocou como o desafio principal do nacionalismo musical folclorizante. A música teria papel destacado nesse contexto, uma vez que era vista como elemento agregador por excelência, expressão do caráter de uma cultura, manifestação político-pedagógica capaz de promover o enlace da totalidade social.

Sob a luz das discussões travadas sobre “o popular” no romantismo e no folclorismo europeu, buscaremos discutir como, de fato, a origem da noção de cultura popular possui correlação com as ideias modernistas-nacionalistas andradianas e, conseqüentemente, com toda uma maneira de se pensar a música popular (seja ela classificada como folclórica ou urbana) no Brasil.

Neste ponto do trabalho, portanto, discutiremos sobre a maneira pela qual a ideia de cultura popular torna-se elemento central para os debates em torno do nacionalismo nas esferas cultural e artística. Tal problemática surge na Europa, ainda no século XIX, e está intimamente ligada ao movimento romântico e a atuação dos folcloristas. A busca por uma “essência do povo” que constituiria a base de uma nação é ponto de referência para esse debate. A procura por elementos constituintes do princípio da nacionalidade é o que baliza essas experiências. Essas ideias ganham força no Brasil principalmente a partir do século XX e irão permear inúmeros debates em momentos distintos da história republicana do país. Nestes, a temática da identidade nacional aparece sempre vinculada à da cultura popular. A síntese desses dois fenômenos é que resultaria na construção simbólica da identidade. Para os objetivos desse trabalho, buscaremos compreender como a experiência do modernismo nacionalista retoma elementos que estão na gênese desse debate e os re-configuram a uma visão particular da realidade histórica brasileira. Mais precisamente, exploraremos as idéias de Mário de Andrade sobre nacionalismo musical, com vistas à importância dessas idéias e suas possíveis ressonâncias nas discussões acerca da música popular no Brasil durante o século XX. Acreditamos que várias questões centrais do debate modernista-nacionalista são, de certo modo, reativadas em diferentes contextos históricos, ainda que com sentidos bastante diversos. Deste modo, parece pertinente atentar para as transformações que esse debate sofreu ao

longo da história a fim de compreender melhor nossa maneira de pensar (e classificar) a música no Brasil.

Cultura Popular – da descoberta ao “cientificismo”

A difícil tarefa de definição do termo cultura popular, bem como o pequeno número de trabalhos que se aprofundam sobre a origem e o significado do conceito, fazem com que seja interessante como ponto de partida defini-lo a partir do que ele não é: “a cultura não-oficial, a cultura da não elite” (BURKE, 1999, p.25). Segundo Ortiz (1992), o debate em torno deste tema parece oscilar entre dois pólos. Uma primeira acepção do popular faz referência a grupos subalternos, classes populares, num sentido notadamente “classista”, distinguindo a cultura popular de uma cultura de elite – é nesse aspecto que toda uma arte engajada utiliza a noção de cultura popular como potencial renovador de uma sociedade. A outra definição, por sua vez, seria mais abrangente e não excluiria a anterior: cultura popular como sinônimo de povo. Mesmo com variadas interpretações ao longo da história do debate sobre cultura popular, tais sentidos do termo são constantemente retomados.

Tendo como principal referência o trabalho de Ortiz (1992), *Românticos e folcloristas*, pode-se melhor compreender a trajetória sobre estudo da cultura popular no ocidente. Segundo o autor, o interesse pelos costumes e antiguidades do povo, nos remete aos séculos XVI e XVII. Tal interesse podia ser observado na atuação de sacerdotes, padres e clérigos – de cunho notadamente reformista e normativo, isto é, almejando moralizar e corrigir as “incongruências” e credices das manifestações populares. Posteriormente, com a atuação dos Antiquários, classificados como “coleccionadores” dotados de grande curiosidade pelos costumes populares, houve, de certo modo, uma intensificação na relação com as práticas e narrativas populares. É possível destacar dois traços principais de tal perspectiva. O primeiro seria justamente certo “afã colecionador”, uma imensa curiosidade pelas “coisas do passado”, fossem monumentos celtas, ruínas romanas ou contos populares – uma busca por material que, no entanto, não se ocupava dos contextos que os engendrava, o que, de certa maneira, acabava por confundir ou não permitir um entendimento mais amplo sobre o que era pesquisado. O segundo aspecto diz respeito a uma não “predileção especial pelo povo”,

sendo o antiquário um apreciador do exótico, amante das antiguidades e, quando muito, dotado de “piedade e comiseração pelos mais pobres” (ORTIZ, 1992, p.11-15). Essas experiências foram todas anteriores à chamada “descoberta” da cultura popular, em fins do século XVIII e início do XIX, pelos românticos.

A partir do final do século XVIII uma nova atitude em relação ao povo pode ser observada. Por toda a Europa, intelectuais em sua maioria ligados ao romantismo começam uma busca no sentido de resgatar e editar as tradições populares. Surgem inúmeras coletâneas, edições e relatos de homens de elite sobre baladas, canções, contos, poesias, práticas religiosas, festejos, esportes etc. de origem popular. Houve, inclusive, tentativas de se escrever a história do povo, ao invés da história das elites. E, mesmo nas artes, a exemplo de Victor Hugo, Sandor Petöfi, Glinka e Coubert, entre outros, a cultura popular é elevada a outro patamar, passando a servir como referência à criação artística (ORTIZ, 1992; BURKE, 1999). Se no início do século XVIII, e mesmo em períodos anteriores, prevalecera, entre alguns intelectuais, certo interesse ou curiosidade pelo popular graças a seu valor exótico, de antiguidade “coleccionável” – muitas vezes dotado de um viés normativo –, a partir do século XIX desponta uma espécie de “culto ao povo”. Desse modo, como sugere Burke (1999, p.32-36), parece razoável apontar que é justamente nessa época que a cultura popular fora “descoberta”.

É necessário, contudo, pensar tal processo articulado a um movimento mais amplo. Afinal, a maneira como é idealizada a cultura popular tem a ver com sua própria extinção, no sentido de que, com o avanço do processo civilizatório, essa cultura “tradicional” cederia espaço a valores urbanos e “universais”. É nesse período que transformações mais agudas impulsionadas pelas revoluções política e industrial começam a dar nova feição à modernidade (ORTIZ, 1992). Cientes desse processo de extinção, os românticos (e posteriormente os folcloristas) empenham-se justamente em resgatar essa tradição em declínio.

Sobre esse primeiro momento de “descoberta do povo”, parece adequado destacar a atuação dos intelectuais J. G. Herder (1744-1803) e dos irmãos Grimm², visto que muitas de suas idéias se constituíram como fundamentais no estudo da cultura popular – servindo de referência para os românticos e, posteriormente, para os folcloristas.

Conforme sugere Burke (1999, p.31-32), o principal argumento de J. G. Herder acerca da cultura está contido na classificação das manifestações populares – canção e poesia popular, principalmente – como “tesouros da vida”, possuidoras de funções práticas, eficazes, mas que no mundo pós-renascentista foram sendo gradativamente abandonadas. Aparece implícito em suas ideias a diferenciação entre a poesia produzida pelos hebreus, pelos gregos e pelos povos norte-europeus, em períodos anteriores da história, e a poesia das pessoas cultas – esta última considerada mais frívola do que propriamente funcional. Nas suas teorias assevera-se “que a canção e a poesia popular representam a quintessência da cultura”, ressaltando “que a poesia autêntica é expressão espontânea da alma nacional” (ORTIZ, 1992, p.22). Talvez o pressuposto central que subjaz tal argumentação consiste na compreensão de que o surgimento da nação não seria análogo à modernidade, mas incide numa noção de totalidade que estaria presente na própria cultura popular, esta sim, essência da nação. Nessa maneira de pensar estaria implícita uma crítica à idéia de progresso, bem como aos iluministas: cada povo (ou cada “civilização organismo”, conforme dizia Herder) deve ser visto como uma totalidade orgânica que contém em si seu próprio destino; cada nacionalidade é dotada de uma essência realizável somente quando em contato com seu passado. Assim, contrariamente a uma teoria racionalista universal, valorizar-se-iam as diferenças, as particularidades, a não centralização (seriam mesmo retomados, por exemplo, aspectos da Idade Média, uma vez que simbolizariam justamente a ausência de um poder central, unidirecional, etc.).

Retomando aquela distinção entre a ‘poesia popular’ e a ‘poesia de elite’, Herder e os irmãos Grimm classificam a primeira como “poesia de natureza” em contraste com a “poesia de cultura” – esta última dotada de caráter individual e intelectual, distante, pois, da espontaneidade. Comparada a “montanhas e rios” por esses estudiosos do povo, “esses poemas não eram feitos: como árvores, eles simplesmente cresciam” (BURKE, 1999, p.33). Assim, a poesia do povo seria de cunho intuitivo, de autoria coletiva e pertencente a toda a nação (num sentido organicista, como estabelecido por Herder). Nesse sentido, valorizam-se as poesias medievais, os contos e canções populares e os épicos, como *Ossian* e *Odisséia*³. Nesse contexto, portanto, dada a alta estima direcionada à dimensão intuitiva, à tradição oral e à espontaneidade, eleva-se a poesia de natureza como “expressão lírica por excelência” (ORTIZ, 1992, p.22-23).

Segundo o historiador Peter Burke (1999), no pensamento de Herder e dos irmãos Grimm pode-se identificar três aspectos centrais da compreensão da cultura popular. Aspectos que, apesar de passíveis de um questionamento mais veemente, tiveram enorme influência. O primeiro deles pode ser chamado de “primitivismo” e se refere ao modo pelo qual tais pensadores situaram as manifestações populares num vago passado longínquo, acreditando que as canções, estórias, festividades, etc., vinham sendo transmitidas sem qualquer alteração ao longo da história. Um segundo ponto seria o “comunitarismo”, identificado principalmente no pensamento dos irmãos Grimm quando aludem às criações populares como puramente coletivas, anônimas e espontâneas; ou seja, radicalmente opostas à criação individual da cultura erudita. O terceiro aspecto pode ser denominado de “purismo”. (“De quem é a cultura popular? Quem é o povo?”). Ao contrário do que o termo pode sugerir o povo não seria definido como todas as pessoas de um mesmo território nacional; teria, pois, um significado mais limitado: consistiria na população inculta. Assim, “não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo” (ORTIZ, 1992, p.26). Para os descobridores do popular, não interessava a situação sócio-econômica do “povo”, sendo que os pobres não eram tidos como detentores de valores culturais relevantes. Segundo Herder: “o povo não é a turba das ruas, que nunca canta nem compõe, mas grita e mutila” (HERDER *apud* BURKE, 1999, p.49). A atenção era voltada somente aos homens do campo, considerados mais isolados e menos marcados pela civilização. Estes viviam próximos à natureza e conservavam os costumes mais primitivos da “alma popular” e mesmo nacional. Também as funções sociais camponesas e suas transformações na idade moderna eram ignoradas. Conforme Ortiz,

[...] os costumes, as baladas, as lendas, os folguedos, são contemplados, mas as atividades do presente são deixadas de lado. Movimento de imigração para a cidade, formas de produção, inserção do camponês na sociedade nacional, são esses os temas ausentes, tabus; eles escapam à própria definição do que seria o popular (1992, p.26).

Mesmo ignorando importantes modificações culturais e sociais, esta concepção viria a influenciar gerações posteriores de intelectuais, principalmente no que concerne

a certo viés epistemológico, definindo quais os objetos realmente relevantes para os estudos voltados à cultura popular.

Pode-se dizer que uma característica importante desse período foi justamente a ocorrência de que os “descobridores do popular” eram, de certo modo, poetas e, ao mesmo tempo, “pesquisadores” (ou “editores”). É possível citar alguns exemplos, como o italiano Nicolò Tommaseo, o português Almeida Garret e o belga Jan-Frans Willems – poetas e editores de cancionários populares (BURKE, 1999, p.44). Tal combinação, no entanto, receberia críticas de um novo tipo de intelectual ocupado da cultura popular que atuaria a partir da segunda metade do século XIX – os folcloristas. Para estes, o excesso de criatividade e o abuso da “imaginação” ao retratar a cultura da não elite acabavam por deturpar a verdadeira essência popular. É nesse sentido que os folcloristas vão enfatizar a existência de duas etapas distintas no estudo do popular: uma primeira fase se caracterizaria por um “maneirismo literário”, onde o embelezamento e o manejo romântico desvirtuariam a essência do material popular, adulterando-o; já uma segunda etapa se caracterizaria por uma pesquisa mais séria (pretensamente científica) do material folclórico – despreocupada com requintes puramente literários e voltada somente para retratar fidedignamente a cultura do povo (ORTIZ, 1992, p.30-31).

Esse segundo momento de estudo da cultura popular no século XIX é notadamente marcado pela atuação dos folcloristas. Traço comum a essa nova configuração é a busca por uma sistematização mais elaborada – um estudo mais científico, por assim dizer. A criação de sociedades e periódicos, em diferentes regiões da Europa, voltadas para esse tipo de pesquisa, atesta a empreitada científica dos folcloristas. O esforço no sentido de estabelecer um saber científico passa a exigir dos intelectuais folcloristas uma postura e uma orientação epistemológica que possa distingui-los das idéias anteriores sobre a cultura popular. Daí a ênfase numa metodologia mais sistematizada e objetiva, preocupada com a coleta fidedigna dos costumes populares, em detrimento dos procedimentos românticos (ORTIZ, 1992, p.28-32).

Apesar da crítica e contraposição a aspectos do romantismo, os folcloristas são notadamente herdeiros de muitas das formulações românticas sobre a cultura popular. Segundo Ortiz (1992), muitas das objeções perante aspectos e procedimentos presentes no romantismo se dava pelo fato de que os folcloristas estavam inseridos num contexto

intelectual mais amplo, no qual os ideais civilizatórios eram preponderantes. Nesse sentido, boa parte das investigações folclóricas foi marcada por um caráter pedagógico, isto é, de aproximação e entendimento da cultura do povo com o intuito de difundir ideais civilizatórios. No entanto, a feição dessa cultura não oficial não seria negativa, pelo contrário, o intelectual civilizado, simpatizante do povo, via esta como representante da “tradição”, como arquivo da memória – revestida com um forte sentido de “pureza”. Afasta-se assim a cultura do povo de uma visão racionalista negativa; e mais, enfatiza-se a superioridade dessa cultura tradicional em relação à cultura proletária – esta sim considerada bárbara e decadente. De certo modo, nessas concepções gerais é possível identificar certa proximidade com aqueles ideais difundidos pelos românticos, como a distinção entre o “povo” (autóctone, rural, tradicional) e a “turba das cidades” – como expressara Herder – e mesmo o cultivo interessado da tradição popular. Outro aspecto que o estudo do folclore conservaria dos ideais românticos é a crença no anonimato da tradição e sua imutabilidade ao longo da história.

Outro elemento importante desse quadro refere-se à plena consciência que tinham os folcloristas sobre os processos sociais que vivenciavam. Assim como no romantismo, o estudo científico do popular almejava, de certo modo, o resgate de uma cultura em vias de extinção. Se em períodos anteriores os antiquários preocupavam-se em colecionar antiguidades, quaisquer que sejam suas origens, o folclorista, por meio de um viés positivista, cria “o museu das tradições populares”. “O esforço colecionador identifica-se à idéia de salvação; a missão é agora congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico” (ORTIZ, 1992, p.39-40).

Cultura popular e identidade

Em linhas gerais, pode-se ver como a origem da noção de cultura popular está intimamente relacionada ao movimento romântico e à atuação dos folcloristas. Esses intelectuais se voltaram para as expressões culturais das classes subalternas de maneiras distintas. Pode-se dizer que o ideal romântico está imbricado ao surgimento de um espírito nacionalista; aspecto visível principalmente em regiões periféricas da Europa. Nesse sentido, a busca por uma essência do povo que constituiria a base de uma nação é

ponto de referência para esses intelectuais. Mesmo na fase “mais científica”, por assim dizer, do estudo do popular, tal analogia permanece: a pesquisa folclórica teria como impulso primeiro a busca pelo princípio da nacionalidade.

Criação de intelectuais europeus, a cultura popular é também tema central nas investigações de muitos pensadores da cultura brasileira. Pode-se dizer que a relação entre o nacional e o popular é uma questão central na história do pensamento nacionalista. No livro *Cultura brasileira e identidade nacional*, Ortiz (1994) nos mostra como em períodos distintos, e de diferentes maneiras, a temática da identidade nacional se vincula à da cultura popular. Assim, em variados momentos da história do país, intelectuais de diferentes formações e gerações se dedicaram à construção de variadas “identidades nacionais”. De modo geral, os pensadores da cultura brasileira atuaram como mediadores, no plano simbólico, entre o popular e o nacional na interpretação de uma realidade histórica. A síntese desses dois fenômenos é que resultaria na construção simbólica da identidade. Nesse sentido, a reinterpretação das expressões populares por intelectuais vinculados a interesses e ideais distintos, está profundamente relacionada à elaboração de uma identidade nacional que toma diferentes aspectos de acordo com o grupo social que a produz. A questão do popular, portanto, é ponto nodal nesses debates intelectuais.

Nosso objetivo aqui é justamente destacar apenas um pequeno desdobramento do referido debate, mais precisamente, a experiência do modernismo nacionalista e, em especial, a atuação de Mário de Andrade e suas considerações sobre a música no Brasil. Parece pertinente investigar a busca do movimento modernista pelo “Ser nacional”, na medida em que podemos compreender até que ponto elementos que estão na gênese do conceito de cultura popular serão retomados pelo debate andradiano e de que maneira estes serão re-configurados de acordo com a realidade histórica desse período e com questões estético-ideológicas intrínsecas a essa experiência. Visto que as idéias de Mário terão longa repercussão nos inúmeros debates sobre a música no Brasil, tal tema parece de suma importância.

Na ocasião do centenário do “grito do Ipiranga” artistas e intelectuais de São Paulo e do Rio de Janeiro organizaram um acontecimento que figura simbolicamente como marco inicial do modernismo no Brasil. A referência à independência do país se faz oportuna, afinal, como veremos, o movimento modernista se propunha justamente a contribuir para a “descolonização” cultural que, na visão destes artistas, era necessária para liberar o país de seu “passadismo” artístico.

Por meio do fundamental apoio de setores da elite cafeeira paulista, a Semana de Arte Moderna de 1922 reuniu jovens intelectuais e artistas no teatro municipal de São Paulo com o intuito de “atualizar” esteticamente a produção de arte brasileira. Concertos musicais, leituras de poesia, textos em prosa, conferências e exposições de artes plásticas foram apresentadas a um público considerável que, não obstante, vaiou a grande maioria dessas apresentações - vaias possivelmente já esperadas por nomes como Mario de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Menotti Del Pichia, Oswald de Andrade, entre outros (CONTIER, 1985). Afinal, nesse primeiro momento do modernismo brasileiro era clara a intenção dos agentes em tencionar os cânones artísticos da elite.

Já uma segunda fase dessa experiência pode ser caracterizada, de grosso modo, como sendo mais “nacionalizante”. O tema da nação e a preocupação com a realidade brasileira assumem posições centrais no debate, o que por sua vez, possibilita a muitos autores a classificação dessa fase como “modernismo nacionalista” (TRAVASSOS, 2000). Nesse quadro, a crítica ao passado, ou a necessidade de sobrepujá-lo, vai sendo somada a um espírito de construção de uma arte nacional. De certa forma, a própria consciência dos intelectuais sobre a fragilidade da tradição a ser combatida no Brasil (em comparação com o “peso” que essa possuía na Europa) enfatizou a necessidade de construção de uma arte brasileira.

No plano musical, a contraposição a movimentos artísticos anteriores, como o romantismo e o classicismo, são exemplificados por meio de repúdio das idéias de purismo e descritivismo. O desenvolvimento de uma música “racionalmente pura” seria o cerne da produção clássica – o que, por certo, teria culminado, até mesmo na visão dos modernos, num valor artístico exemplar. O “descritivismo” da arte romântica, por

sua vez, seria expresso pela submissão da música à literatura e a sentimentos individuais. Em ambos os casos, no entanto, o desenvolvimento da linguagem musical acabou privando o próprio som de seus valores “dinamogênicos” (de despertar reações do corpo às sensações) e “coletivizadores” – termos usados por Mário de Andrade. Nas expressões populares, pelo contrário, não se encontrariam valores puramente intelectuais e individualistas, elas lidariam de outra forma com os valores sonoros, sendo incorporadas a práticas religiosas, mágicas, ritualísticas e de trabalho – em suma, da vida propriamente social (ANDRADE, 1962).

Por mais distintos que sejam os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem. Além de possuírem pois a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patrícios. A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá (ANDRADE, 1962, p.24-25).

Tal expressão coletiva, contudo, para alcançar o status de arte deveria ser devidamente trabalhada a partir da linguagem particular da arte culta. Assim, o conhecimento técnico das tradições eruditas e o trabalho artesanal seriam requisitos obrigatórios: “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística” (ANDRADE, 1962, p.15).

Nesse quadro, a atuação de Mário de Andrade foi notória – sendo ele, possivelmente, um dos principais pensadores e críticos da música no Brasil naqueles tempos. O projeto “nacional-erudito-popular” defendido por Mário de Andrade determinava a necessidade de o compositor tomar como referência central a música folclórica. Esta, portanto, era considerada detentora dos caracteres étnicos essenciais da brasilidade musical. Do outro lado, a música culta de caráter imitativo das tradições européias, predominantemente apreciada por setores da elite brasileira, deveria ser abandonada.

No momento em que Mário tece tais considerações sobre as expressões populares, é conveniente lembrar que a elite brasileira, orientada por valores culturais europeus, tinha verdadeira ojeriza aos costumes populares. Valores racialistas e

evolucionistas determinavam que as feições das raças inferiores e as culturas de povos atrasados deveriam ser eliminadas. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que o nacionalismo era combativo frente à importação elitista da cultura européia, ele buscava enaltecer algumas expressões depreciadas até então (TRAVASSOS, 2000, p.34-35). Também é importante ressaltar que o discurso oficial do modernismo nacionalista encarregou-se de negar a cultura popular urbana emergente “e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação” (WISNIK, 1983, p.133).

De certo modo, tem-se que o ideal nacionalista buscava combater, por meio da propagação de uma música baseada num folclore idealizado, uma desordem cultural urbana que ganhava cada vez mais espaço nos meios de comunicação. Assim, a alta cultura seria responsável por elevar estética e pedagogicamente um país cujo povo era ainda deseducado. Em linhas gerais, pode-se afirmar que era necessário um mergulho nas expressões consideradas produto de um processo de nacionalização inconsciente – processo lento, ocorrido por meio de cruzamentos culturais de povos e etnias distintos. Haveria, assim, uma essência nacional adormecida nas variadas fontes populares e caberia ao artista letrado extrair e trabalhar artesanalmente esse material.

A música como “caráter nacional”

A coloração romântica presente nos ideais de Mário é bastante visível. Sob a luz das questões exploradas no tópico onde se buscou discutir a origem da noção de cultura popular, saltam à vista inúmeras correlações entre as idéias do modernista e o pensamento romântico sobre o popular. A concepção de povo autóctone como fonte de cultura autêntica, coletiva e inconsciente é um bom exemplo. Do mesmo modo, o rebaixamento destinado ao povo da cidade, considerado por demais indolente, analfabeto, deseducado etc. está presente tanto nas idéias dos “descobridores da cultura popular” na Europa, como no projeto modernista de construção do “caráter nacional” no Brasil. Nesse contexto, o papel do artista e do intelectual, além de promover uma cultura plenamente nacional contrapondo-se a um perfil “europeizante”, seria fundamental para instruir o povo degenerado por meio da própria cultura popular

“autêntica”. O artista educaria o povo através do manuseio artístico das fontes do dito “populário”, o que resultaria numa elevação do caráter nacional. Como diz Wisnik:

Olhado no conjunto, o ciclo modernista do nacionalismo musical compreende assim uma pedida estético-social: sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular, como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes (WISNIK, 1983, p.148).

Portanto, por meio da “sinfonização” das particularidades culturais (do plural) populares, buscou-se uma concepção de totalidade sócio-cultural. Como aponta Ortiz (1994), a construção da identidade nacional se refere sempre a uma interpretação no sentido de conectar o particular ao universal, tendo como mediador de tal processo simbólico, justamente o intelectual. Nesse sentido, a construção da identidade resultaria do tipo de relação estabelecida por cada autor na interpretação do Brasil; no caso de Mário, o desenho de seu projeto identitário considera a música como local privilegiado para sua realização. Ao descolar as expressões populares de seu contexto particular e articulá-las a um todo equacionado que as transcende (um projeto de totalidade), Mário constrói uma visão da musicalidade nacional que seria a expressão da verdadeira brasilidade, capaz de elevar a realidade brasileira unificada. Assim, essa busca pelo “Ser brasileiro”, pela superação dos conflitos por meio de um projeto estético-pedagógico, demonstra de que maneira o modernista atua no plano simbólico como artífice da identidade. Logo, seleciona na(s) cultura(s) popular(es) quais aspectos mais adequados a integrar a dimensão propriamente política de uma totalidade. Reelabora, assim, simbolicamente e de acordo com interesses específicos, tais elementos, contribuindo para a construção de uma noção de identidade nacional no interior do debate modernista.

Nacionalismo e música popular

Voltando ao projeto de Mário de Andrade, verifica-se também toda uma preocupação cultural e política em relação ao “povo”. Tal concepção de “povo”, no entanto, referia-se a uma “entidade cultural e racialmente homogênea, resultado da síntese dos elementos portugueses, africanos e ameríndios” (SARAIVA, 2007, p.59). As

manifestações musicais desse “povo”, resultado da diluição gradativa e síntese das características das “três raças”, eram consideradas expressões autênticas do caráter musical nacional. Aspecto que refletiria “as características musicais da raça” – encontradas, portanto, na música popular (leia-se “folclórica”) – ou, como nomeava Mário: no “populário”. Justamente a partir do desenvolvimento erudito do populário é que uma “música artística” genuinamente brasileira poderia florescer. A música popular urbana – à qual chamamos correntemente de música popular – estaria em outro pólo do pensamento andradiano. Classificada pelo modernista como “manifestações popularescas”, essa música das cidades não tinha grande valor para a construção da verdadeira musicalidade nacional. Seria uma música, em sua maioria, de pouca estabilidade, muito suscetível a transformações, não constituída pelo nível de tradição capaz de assegurar seu valor genuinamente popular (ANDRADE, 1963).

Apesar do predomínio do folclore (da música rural) vale destacar que a música urbana também era tema de algumas reflexões do modernista. Em algumas poucas ocasiões, inclusive, Mário empregaria o termo “música popular” referindo-se mesmo a algumas expressões musicais das cidades. Na realidade, seu pensamento em relação à música urbana não é, em sua totalidade, tão esquemático. Apesar de certa hegemonia dessa maneira de se interpretar as idéias andradianas, há, de fato, uma notável complexidade em seu pensamento com relação à música popular urbana (NEDER, 2010). Em fragmentos de seus textos, Mário aponta para a possibilidade da valorização dessa música como expressão “autêntica”, aproximando-a, em alguns casos específicos, do “populário”:

[...] nas maiores cidades do país – diz Mário –, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra (ANDRADE, 1962, p.166-167).

Ideias semelhantes vão aparecer em outros escritos de Mário, como em *Música, Doce Música* (1963), no qual o samba dos morros cariocas e o maracatu serão considerados como expressões “de valor folclórico”.

Importa reconhecer que há evidências de certa dicotomia e complexidade no pensamento andradiano, especialmente quando o enfoque se dá sobre a música popular

urbana. A visão pouco favorável à “música popularesca”, apesar de predominante entre muitos de seus seguidores (NEDER, 2010:184), vai ser deixada de lado em momentos específicos de debates em torno da música brasileira. Nesse sentido, nos discursos dos “primeiros especialistas em música urbana carioca”, discursos marcados por uma abordagem “folclorista” da música urbana, aquela acepção positiva de certas manifestações musicais urbanas vai ser determinante – enquanto o qualificativo “popularesco” vai ser abandonado (SARAIVA, 2007, p.60-62). Conforme aponta Sandroni:

Essas pessoas não chamariam o mundo musical com o qual estavam envolvidos de “popularesco”: elas iriam, ao contrário, tomar para seu próprio uso o qualificativo “popular”. Assim, elas passariam a encarnar, no plano musical, uma outra concepção do “popular”, do que seria o “povo brasileiro” (SANDRONI, 2004, p.28).

Não menos importante, teria sido o processo de aceitação de uma nova maneira de classificar certa produção de música urbana por importantes representantes do pensamento folclórico. Sandroni (2004) destaca alguns expoentes desse pensamento que atuaram entre as décadas de 40 e 60, considerados como herdeiros diretos de Mário de Andrade. Oneyda Alvarenga, por exemplo, atribuiria à música do rádio e do disco “um lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”, apesar de atentar para sua contaminação via mercado, tal qual apontava Mário.

Se à música rural, folclórica, ainda estava assegurado o papel de grande reserva do caráter nacional, à música urbana era aos poucos acrescido novo grau de autenticidade, e, assim, com o tempo não mais seria empregado o termo “popularesco” para defini-la. Conforme sugere a própria folclorista (Alvarenga), dividir-se-ia a música entre “folclórica” e “popular”, definição que vai prevalecer nas discussões em torno da música brasileira a partir da segunda metade do século XX.

Assim, a distinção deixa de ser valorativa e passa ao plano das categorias analíticas: uma, rural, anônima, e não-mediada; outra, urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente). Esta maneira de conceber a diferença entre ambas se consagrou (SANDRONI, 2004, p.28).

Dessa nova maneira de classificação, são atribuídas a expressões urbanas como o samba e o choro funções antes reservadas somente ao folclore musical. É desse modo que tais produções vão sendo caracterizadas como sinônimos de brasilidade, como expressão genuína da musicalidade brasileira. Contribuíram para esse processo importantes acontecimentos: como a política cultural do governo Vargas, que atuou com a finalidade de legitimar um tipo de samba como sinônimo da musicalidade do país; também a ação dos “primeiros intelectuais da música popular”, como Orestes Barbosa, Almirante, Ary Barroso etc.; bem como a “militância” da *Revista da Música Popular* a partir de 1954 – que, de certo modo, sistematizaria certo pensamento folclorista aplicado à música urbana, contribuindo para depurar tanto a influência estrangeira como o apelo imediatamente mercadológico e comercial dessa produção musical. Pode-se dizer, portanto, que essas experiências vão consolidando as novas atribuições e sentidos do termo “música popular brasileira” (SANDRONI, 2004; SARAIVA, 2007).

Noel Rosa poderia ser transformado num ícone de tradição musical, assim como os representantes da “velha guarda”, porque eles teriam conseguido manter estável e ajudado a fixar o elemento nacional, a despeito das más influências e ameaças constante advindas do processo de “urbanização” da música popular. Não se tratava portanto de uma significação do samba como música folclórica; a autenticidade deste, bem como sua tradicionalidade, estavam garantidos pela sua capacidade de representar uma musicalidade nacional (SARAIVA, 2007, p.62).

É possível argumentar que uma brecha fora aberta para que artistas vinculados ao mercado fonográfico pudessem contribuir também para a consolidação de nosso “caráter musical”. O modo pelo qual os artistas populares seriam capazes de atuar nesse sentido seria justamente o centro das discussões dos “intelectuais orgânicos” da música popular. Daí a importância daqueles críticos, jornalistas, folcloristas, compositores etc. nesse âmbito do debate.

De certa maneira, a própria consolidação do termo MPB, ocorrida principalmente na década de 1960, é devedora dessas discussões.

A tradicionalização ou folclorização do popular, na década de 50, se por um lado significou uma reação conservadora à mundialização da cultura, ao reivindicar ao promover a museificação do cancionário

popular; por outro, ao disponibilizar e divulgar um repertório muitas vezes desconhecidos da geração mais jovem de músicos, permitiu que tais referências não se perdessem no tempo e ganhassem novas releituras. Na década de 60 os compositores da bossa nova nacionalista beberiam nestas fontes (GARCIA, 2010, p.21-22).

Inserida no agitado contexto ideológico característico da cultura brasileira nos anos de 1960, essa nomeação vai servir também para delinear certas fronteiras de um determinado campo no interior da produção musical urbana. Campo amplo “o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado mais próximo do folclore) e a Bossa Nova de um Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita)” (SANDRONI, 2004). Estrutura que vai se constituindo sob a influência de idéias construídas e difundidas por instituições de esquerda, das quais alguns artistas tiveram proximidade. Assim, o processo de “tradicionalização” do popular urbano ocorrido na década de 1950, pôde aproximar um repertório mais antigo (e dotado de grande autenticidade) de gerações mais jovens de músicos.

Sandroni (2004) ainda atenta para o fato de que nesse mesmo período a música popular ocuparia “certa função de defesa nacional”, assumindo um lugar que, na tradição do pensamento andradiano, seria reservado justamente ao folclore. Portanto, a fixação e cristalização da música popular brasileira, representada pela sigla MPB, teria forte relação com um determinado momento da história do país. Momento em que ideias sobre “povo brasileiro” e “revolução nacional” ocuparam posição de destaque nas esferas cultural e artística. A atuação de artistas envolvidos com tais questões marcou a história artística do país. “É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de “povo brasileiro”, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos” (SANDRONI, 2004:29). De maneira similar, em anos anteriores, o sentido da expressão “povo brasileiro” ligava-se a todo um ideal folclorista: “gostar de folclore e reconhecer-se no folclore – mesmo à custa da transfiguração deste como na música de Villa-Lobos e na pregação de Mário de Andrade – era acreditar em outra versão do que era o povo” (SANDRONI, 2004, p.29).

Referências Bibliográficas

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

- _____. *Música, doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CONTIER, A. D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1985.
- GARCIA, T. C. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *Artcultura*, Uberlândia, v.12, n.20, p.7-22, jan.-jun. 2010.
- NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.181-195. 2010.
- ORTIZ, R. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.
- _____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SANDRONI, C. Adeus à MPB. In: STARLING, H. M. M.; CAVALCANTI, B.; EINSENBURG, J. (orgs.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SARAIVA, J. M. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- _____. “Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50”. In: GIUMBELLI, E., DINIZ, J. C. V., NAVES, S. C., (org.) *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense. In: WISNIK, J. M. *Música: o nacional e o Popular na cultura brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense: 1983.
- ZAN, J. R. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

Notas

¹ *Jam sessions* é o nome dado, no jargão musical, a um encontro descompromissado entre músicos, isto é, sem uma obrigação profissional direta, em que as execuções musicais são comumente voltadas a experimentações e a improvisações, entre outros fins; é comum que ocorra antes ou depois de um show ou apresentação. Nesse período parece que o termo fora usado também como sinônimo de concerto de jazz, ou de *pocket show* voltado para a música jazzística.

² Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) foram intelectuais alemães que se dedicaram ao estudo da cultura popular na Europa. Suas idéias, assim como as de Herder, foram altamente influentes para estudos posteriores de folclore.

³ Vale salientar que para os irmãos Grimm tais épicos de autoria não anônima representariam a interpretação individual de todo um material popular, não sendo realmente representativos da “poesia de natureza”.

Artigo recebido em 16/06/2013. Aprovado em 17/09/2013.