

Música urbana versus música tradicional: usos e abusos

Hugo L. Ribeiro

Resumo: Inserida numa sociedade de ideais capitalistas, a música urbana brasileira vem sofrendo transformações ao longo dos anos em seu modelo composicional. Num esforço de conseguir um espaço na mídia de massa, compositores remodelam suas músicas de acordo com os clichês da moda ou baseados em estruturas que já provaram ter uma aceitação por parte do grande público. Ao mesmo tempo o compositor urbano, sendo um criador, está sempre atrás do “novo” como uma forma de expressão individual, única e intransferível. O grande paradigma que aqui surge é o da originalidade versus a da aceitação. Como ser criativo e ao mesmo tempo ter sucesso comercial? Na presente comunicação pretendo expor como determinados artistas sergipanos estão fazendo uso de material sonoro e visual da arte tradicional como forma de qualificar e dar credibilidade aos seus produtos, autodenominando-se pesquisadores e fundamentando-se na valorização da cultura popular tão em voga nos dias atuais.

1. O processo de criação

“Na natureza nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”.
Lavoisier

A criação de uma obra artística sempre foi objeto de discussão, e seus processos um vasto campo de especulações. Guiados por correntes estéticas distintas, os artistas podem dividir-se em dois grandes grupos: os que mantêm uma linha clara com o presente e o passado; e os que tentam a todo custo inovar, impondo “novos” padrões ou assumindo uma estética de ruptura, de vanguarda. Obviamente tal classificação dará muito “pano para manga”, no entanto, pretendo abordar um grupo de artistas que ficam de certa forma sobre essa linha ilusória: os que tentam inovar a partir da recriação do passado, ou de uma prática presente na arte tradicional ou folclórica.

O uso de elementos da cultura tradicional por artistas urbanos não é de forma alguma algo novo e inédito, mas a função simbólica de tais elementos é que pretendo avaliar. No presente artigo irei abordar uma pequena parcela da produção musical fonográfica na cidade de Aracaju nos últimos cinco anos, usando como critério de escolha artistas classificados como “populares”, e de reconhecida projeção no cenário musical local, investigando algumas problemáticas surgidas durante a análise dos CDs, e a convivência pessoal com alguns artistas sergipanos:

- Quais motivos levam um compositor urbano a utilizar nos dias atuais elementos musicais e/ou extra-musicais em suas obras?
- Quais elementos são esses?
- Como se dá a relação entre a música produzida e os elementos extra-musicais utilizados?

2. Música, músicos e sociedade

“Si um artista brasileiro sente em si a
força de um gênio, que nem Beethoven
e Dante sentiram, está claro que deve
fazer música nacional...”.
Mário de Andrade

Quando Molino revê o pensamento de Weber sobre o facto musical, compara o músico europeu com o “protestante capitalista” e o “homem de ciência moderno” ao definir como a principal característica da música ocidental sua racionalidade:

“O processo que se nos depara na contabilidade dos comerciantes e na organização de uma música ordenada é semelhante: a música torna-se pouco a pouco uma prática sujeita regras que, a partir de instrumentos fixos, procede a construções calculáveis, fundadas numa harmonia sistemática e numa gama regularizada”. (MOLINO; 1972:115)

Enquanto que, na música de concerto de tradição europeia a atuação do compositor é de certa forma hermética, ou como diria Weber, racional; na música urbana ela passa a ser mais susceptível à influência exterior; não pela falta de necessidade de comunicação, mas principalmente pela busca de uma inserção em sua realidade, identidade e credibilidade. Outro fator que contribui para uma maior aproximação entre criador e público na chamada música “popular” é o aprendizado musical, que por muitas vezes se dá de forma empírica, baseando-se na reprodução de outras obras. Sob esse aspecto “mesmo o artista tradicional tem o seu primeiro aprendizado na experiência da fruição e não no treinamento formal”. (Valverde: 2000; 90)

É pertinente ressaltar que essa maior aproximação entre o compositor-criador na música urbana e seu público-alvo, cria uma certa reciprocidade que limita em vários aspectos sua performance composicional, assumindo um compromisso entre o fazer musical e o gosto estético-musical vigente.

Ao abordar a recepção artística onde a “experiência estética é uma forma de atividade e não apenas uma contemplação passiva”, Valverde diz:

“Do ponto de vista da formação pessoal, a capacidade produtiva de alguém depende, em grande medida, da sua habilidade receptiva, e, quanto mais ele for sensível a determinada forma de expressão, mais poderá instruir-se nela, mais possibilidades terá de penetrar na dinâmica de sua produção” (2000; 91).

E mais adiante ao comparar a perspectiva do autor com a do receptor ativo acrescenta:

“Provavelmente está aí a profunda verdade de toda a problemática da recepção e da artisticidade, na época da reprodutibilidade tecnológica e das sínteses digitais: numa situação em que as técnicas de produção e reprodução são universalmente acessíveis, a autoria se transforma numa espécie sofisticada de leitura”. (2000; 91)

Esta relação de interdependência entre público e criador é, por sua vez, amplificada através da chamada mídia de massa, que se utiliza de padrões pré-estabelecidos (clichês) para garantir uma rápida assimilação da mensagem pretendida. A reificação imposta pelo padrão capitalista de relações econômicas foi logo transportada para as formas de expressão humana, transformando as artes de forma irreversível. Tratada como um produto, seu único objetivo é o retorno financeiro do tempo e material investido. Surge então um novo paradoxo: Como inovar na arte e ao mesmo tempo ter sucesso comercial?

Na música, uma das respostas encontradas foi a utilização de idéias musicais e extra-musicais de tradição popular. Sendo essa considerada anônima e de domínio público, seu uso causa uma identificação sonoro-visual imediata e de fácil assimilação, quando o público alvo partilha dessa mesma tradição, sem levantar maiores questionamentos sobre problemas éticos, direitos autorais, plágio, entre outros.

A fusão de ritmos e estilos musicais, da forma que surgiu na segunda metade do século vinte, fez surgir uma necessidade de repensar os conceitos de criação e direitos artísticos. Dentro da etnomusicologia, o uso de material de pesquisas em composições musicais ou de qualquer outra forma comercial, assim como outras questões éticas há algumas décadas vem sendo discutida.

Em *Ethical Issues*, Mark Slobin (1992) aborda algumas situações de dilemas éticos na etnopesquisa, onde cita um caso de uso de gravações de campo de forma comercial, mas não entra na questão do uso de músicas tradicionais por compositores de música popular.

Já Seeger (1992) comenta que poucos pesquisadores têm conhecimento sobre as leis que regem os direitos autorais e direitos de propriedade; e segue discutindo as noções de propriedade musical do material coletado entre os Suyá.

Em artigo escrito no periódico ART, Travassos comenta um caso envolvendo cantadores e um compositor de música popular, acerca da autoria de uma toada. Nesse caso o “cantador José Gonçalves” processa judicialmente o cantor Zé Ramalho e um outro cantor repentista, Otacílio Batista. Segundo a autora:

“A reivindicação do cantador e o apoio de colegas resultam de seu sentimento de que estavam sendo lesados com a lucratividade de uma canção com ares de cantoria. (...) as toadas são entendidas como patrimônio coletivo dos cantadores, o que lhes permite servir-se livremente das que conhecem; seu uso por não-cantadores é condenado”. (1995; 99)

Analisando a cultura industrial pelo processo de significação, Coelho conclui que a indústria cultural é um paraíso do signo e da consciência indicial, ou seja, uma “consciência da constatação” que “só pode revelar aquilo que já foi revelado pelo menos a outros; diferentemente da consciência icônica, uma “consciência da intuição”, que “pode levar a descobertas realmente novas” (2000; 58-62).

Com isso em mente, faço uma rápida alusão ao conceito de círculo hermenêutico, em que “toda compreensão é sempre a modulação de uma pré-compreensão” (Valverde: 2000; 95); e o conceito de idioleto musical, emprestado da lingüística que, segundo Veiga:

“...seria como um diagrama feito de círculos concêntricos: do centro para a periferia as diversas músicas iriam se dispondo, a partir daquela que realmente pertence ao indivíduo, seu centro, a outras das quais partilha, mas cada vez menos familiares ou mais distanciadas.” (1996).

Assim sendo, sob uma disposição lógica, quanto mais elementos reconhecermos dentro de uma estrutura sonora musical, mais próxima ela estará do que poderíamos chamar de “nossa música”, e quanto menos elementos comuns à uma compreensão prévia, menos interessante a música vai parecer para nós.

3. Sergipe é o país do forró

“... E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas que reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional.”
Mário de Andrade

Nas últimas décadas uma grande parte da produção musical têm se baseado na fusão de elementos distintos para a criação de novos estilos. No Brasil, sem voltar muito no tempo, podemos citar os movimentos da Tropicália, Armorial, o samba-reggae, a axé-music e mais recentemente o Mangue Beat.

Valendo-se da busca de uma identidade sonora, tais movimentos tem em comum a utilização de elementos musicais regionais tais como a prosa, o ritmo, cadências melódicas e harmônicas, e timbres. Dentre esses, um dos mais curiosos é o movimento Mangue Beat, cujo nome de maior destaque foi Chico Science, que fazia uma fusão das guitarras do rock, com batidas do folclore regional e uma prosa baseada na embolada. Alcançando enorme popularidade na década de noventa, Chico Science influenciou toda uma geração de novos compositores, mais como um ideal estético do que propriamente um ideal sonoro.

Assim sendo, o que tem se visto ultimamente é uma onda crescente de compositores e grupos de música popular que se autodenominam pesquisadores pelo

simples fato de irem até um determinado povoado, gravar e fotografar as apresentações dos grupos tradicionais, e utilizar o resultado dessa “pesquisa” em suas próprias composições. Os usos são variados tais como relaciono abaixo:

- 1) Células rítmicas tocadas por instrumentos de percussão, sendo utilizadas em outros instrumentos de percussão;
- 2) Células rítmicas tocadas por instrumentos de percussão, sendo utilizadas em instrumentos harmônicos;
- 3) Padrões melódicos modificados para adaptar-se à uma harmonia tonal;
- 4) Clichês melódicos tais como repentes, emboladas e trava língua;
- 5) Citações literais de trechos da música original
 - a. Cantada pelo compositor popular;
 - b. “Gravação de campo” como citação dentro de outra gravação, ou como introdução à música do compositor popular;
- 6) Indumentária dos grupos
 - a. Comprada ao próprio grupo, o que se reverteria numa maior “fidelidade à tradição”;
 - b. Feita em costureiras contratadas, com as respectivas modificações estético-visuais necessárias;
- 7) Instrumentos dos grupos
 - a. Comprados ao próprio grupo, o que também se reverteria numa maior “fidelidade à tradição”;
 - b. Feito por luthiers contratados, ou até mesmo marceneiros sem nenhum conhecimento musical, com as respectivas modificações estético-sonoras necessárias;
- 8) Todos os anteriores juntos.

Existe até mesmo um caso em que determinado artista cantava músicas de forró vestido de reisado numa festa pré-carnavalesca. Ou para ser mais extremista, posso citar uma execução da música “Asa Branca” de Luiz Gonzaga, por uma banda de hardcore em plena praça pública, numa noite de domingo.

4. Remendando a saia

“A Natureza não faz progressos e nem a arte.”
Aristóteles

O simples ato de utilizar um *sampler* musical de um grupo regional; reproduzir a obra de um artista regional em capas de CD; utilizar instrumentos tradicionais; ou reproduzir uma canção “anônima” e de domínio público não quer dizer nada. A liberdade de criação artística individual nos permite qualquer conduta musical. Mas ao contextualizarmos tais manifestações, elas se enriquecem de significados e simbologia.

O problema não está na manipulação musical em si, mas no nível de compreensão do artista sobre o que ele está fazendo, e em como isso diz respeito aos criadores originais (se é que é possível falarmos nesses termos). Talvez possamos entender a situação através da dialética surgida pela apreciação do objeto em estado “puro”, e sua manipulação.

Ao rever o processo histórico que levou à descoberta do povo entre os séculos XVII e XIX, Reily explica:

Nesta obsessão pelo irracional [povo] para validar a razão como valor superior [elite], estabeleceu-se uma divisão da sociedade – e mesmo da humanidade – em dois grupos: os que possuíam “cultura” e os que possuíam “folklore”. À margem da sociedade europeia, encontravam-se os povos “primitivos”. (1990:6-7)

Será que poderíamos falar novamente em um grupo de “elite”, que busca na utilização do “folklore” uma forma de credibilizar sua própria arte?

O que me leva a tais exemplos é a aparente falta de relação desses símbolos com o restante do CD. Como, por exemplo, encontrar no mesmo disco um blues, uma embolada, uma salsa, e uma cantiga do São Gonçalo. Ou em outro CD, músicas tecno-pop, baladas amorosas, mambo caribenho, bossa nova, e gravações de grupos populares. Ou ainda, ouvir um complexo sonoro de guitarras distorcidas, bateria, berimbau, letras psicodélicas sendo finalizado com a gravação de um grupo de zabumba.

Será que a resposta desses artistas quanto ao uso de elementos da tradição popular em obras da burguesia urbana seria simplesmente respondida por causa do gosto individual? O que significa: Eu gosto?

Em 1963, Adorno concluía:

“Se perguntarmos a alguém se ‘gosta’ de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo.” (1999: 66)

Nesse texto não tive a pretensão de classificar nem sequer julgar qualquer expressão artística. Gostaria sim de constatar um padrão de conduta que apesar de não ser inédito, vem crescendo e se infiltrando nos mais diversos estilos da música popular brasileira. De Djavan à Sepultura, de Chitãozinho e Xororó à Hermeto Pascoal.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição.” In: *Coleção Os Pensadores - ADORNO*. Luiz João Baraúna, trad. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

MOLINO, Jean. “Facto Musical e Semiologia da Musica” In: NATTIEZ, Jean-Jacques et ally, *Semiologia da Música*. Lisboa: Veja, 1972.

REILY, Suzel Ana. “Manifestações Populares: do ‘aproveitamento’ à reapropiação. In: *Do Folclore À Cultura Popular – Anais do Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais*. São Paulo: USP. pp. 01-31, 1990.

SLOBIN, Mark. “Ethical Issues”. In: MAYERS, Helen (ed.). *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: W. W. Norton, 1992.

SEEGER, Anthony. “Ethnomusicology and music law”. *Ethnomusicology*, 36(3), pp.345-59, 1992.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Improvisação, Oralidade e Gravações Sonoras”. *ART* (Revista da Escola de Música da UFBA), 22, Agosto, pp.91-101, 1995.

VALVERDE, Monclar. “Estética e Recepção”. In: FAUSTO NETO, Antonio (org.). *Comunicação e Corporeidades*. Ceará: UFPB, 2000.

VEIGA, Manuel. 1996. “Nossa Música”. In *URUCUNGO* (Revista eletrônica). Disponível em <http://www.urucungo.com.br> , acessado em 14 de setembro de 2002.

Discografia

KARVA, Nino. 2001. *Mangaba Madura*. Gravado e mixado no estúdio Capitania do Som em Aracaju-SE. Produção e direção musical de Nino Karva.

LACERTAE. 2001. *Berimbau de Cipó Imbé*. Gravado no estúdio do Conservatório de Música de Pernambuco e no estúdio ASAS em São Paulo. Produção e direção musical de Lacertae.

LOBO, Paulo. 1999. *Ruas de Ará*. Gravado e mixado no estúdio AV em Aracaju-SE, durante o verão de 1999. Produção e direção musical de Paulo Lobo.

MELO, Kleber. 1999. *Das águas barrentas*. Gravado no estúdio Central Estúdio em Aracaju-SE, de dezembro de 1998 a setembro de 1999. Produção e direção musical de Kleber Melo.

RAMOS, Joésia. 1997. *De Passagem*. Gravado e mixado no estúdio AV em Aracaju-SE, de dezembro de 1996 a março de 1997. Produção e direção musical de Joésia Ramos.

_____. 2002. *Noites de Forró*. Gravado e mixado no estúdio Capitania do Som em Aracaju-SE, de outubro de 2001 a janeiro de 2002. Produção e direção musical de Joésia Ramos.

SANTANA, Mingo. 1998. *Som das Araras*. Gravado no estúdio Central Park Studio em Aracaju-SE, de abril de 1997 a Junho de 1998. Produção e direção musical de Mingo Santana.

Hugo Leonardo Ribeiro

É graduado em Composição e Regência pela Escola de Música da UFBA, tendo participado de diversas apresentações e concursos musicais. Atualmente está concluindo o mestrado em Etnomusicologia sob a orientação do prof. Manuel Veiga. Apresentou comunicações sobre as Taieiras de Laranjeiras no XXVI Encontro Cultural de Laranjeiras – SE (2001), no II SEMPEM – GO (2002), e no I Encontro Regional Nordeste da ABEM – BA (2002).

Atua constantemente em recitais e apresentações musicais como intérprete-executante (violonista, guitarrista e tecladista), e é membro fundador da Orquestra de Câmara da UFBA, na qual toca viola.

É professor substituto na Escola de Música da UFBA, lecionando as disciplinas LEM, Improvisação, Percepção e Prática em Conjunto; e no Conservatório de Música de Sergipe, onde dá aulas de violão e guitarra.