

Cultura popular: submissão e/ou subversão?

MANUELA FONSÊCA RAMOS*

Temos como objetivo fazer uma análise do modo como foi construído o conhecimento acerca da cultura popular, para que possamos melhor compreender em que se alicerçam as questões que envolvem a música popular. Para tanto identificaremos como se iniciaram – na Europa do século XIX – os estudos acerca da cultura popular a fim de melhor compreender os rumos das reflexões do século XX que têm como objeto as manifestações ditas populares. Visto que objetivamos estudar as músicas compostas e/ou interpretadas por um artista popular brasileiro – Jackson do Pandeiro¹ – entre as décadas de 1950 e 1960, fazer uma análise da cultura popular relacionando-a com a cultura de massas é, para nós, fundamental, pois tais músicas encontram-se direta ou indiretamente vinculadas às modernas produções artísticas de massa realizadas no Brasil. Além disto, como sugere Barbero, estabelecer esta relação torna-se um ponto de partida que nos possibilita “[...] pensar em positivo o que se passa culturalmente com as massas” (BARBERO, 1997: 61 - 62) já que, sobretudo no século XIX as reflexões existentes acerca da sociedade de massas se associavam a uma postura que “[...] vai do medo à decepção e daí ao pessimismo, mas conservando o asco” (BARBERO, 1997: 43).

O estudo das massas situa-se no século XIX, portanto, em um período cujos recursos tecnológicos – advindos da industrialização capitalista – passaram a modificar o modo de vida das classes populares, a ponto de torná-lo o retrato fidedigno da

* Universidade Federal da Paraíba; Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História; bolsista CAPES.

¹ Tomando como base a sua biografia, José Gomes Filho, mais conhecido como Jackson do Pandeiro, filho da coquista Flora Mourão e do oleiro José Gomes, nasceu em 31 de agosto de 1919 no Engenho Tanques em Alagoa Grande, no estado da Paraíba. Com a morte do pai e em busca de melhores condições de vida, em 1930, mudou-se com a sua família para Campina Grande onde começou a desenvolver o seu talento artístico. A partir 1945 – quando foi contratado pela rádio Tabajara já na capital João Pessoa – deu-se início a sua ascensão musical. Em 1948, foi contratado pela rádio Jornal do Comércio, em Recife, despontando na mídia nacional, em 1953, com a música de Rosil Cavalcanti *Sebastiana*. Neste ano (1953), gravou o seu primeiro disco pela gravadora Copacabana. No ano de 1955, mudou-se definitivamente para a capital federal dando continuidade a uma carreira de sucesso nacional que viria a declinar no final da década de 1960, uma vez que, passava a concorrer com o movimento da Jovem Guarda e com as músicas estrangeiras. Após um amargo ostracismo, em 1972, voltou ao cenário musical com a regravação de *Chiclete com Banana* feita por Gilberto Gil. Em 1982 morreu vítima de uma embolia pulmonar e cerebral.

contradição social gerada com a utopia progressista, tão em voga entre as classes mais abastadas da época. A multidão, símbolo da mudança trazida pela modernidade industrial, tornava-se pauta constante entre intelectuais.

Tocqueville (1805-1859) realizou algumas reflexões no que diz respeito à multidão. Apontando uma possível contradição no sistema político democrático, Tocqueville alertava os seus companheiros para o perigo do despotismo da maioria que a democracia poderia viabilizar. Segundo Barbero, não se pode esquecer que a preponderância da maioria é vista como perigosa a partir da premissa de que a massa é “[...] ignorante, sem moderação, que sacrifica permanentemente a liberdade em altares de igualdade e subordina qualquer coisa ao bem estar” (BARBERO, 1997: 45). Tocqueville inaugurou, de acordo com Barbero, uma reflexão acerca das massas turbulentas e ameaçadoras que, por vezes, fogem ao controle da ordem burguesa.

De fato, quando se trata de fazer uma análise acerca das massas, acontecimentos históricos, como a Comuna de Paris (1871), alimentaram ainda mais o conservadorismo, visto que esta tentativa de compreensão deste fenômeno aparecia, sobretudo, como uma forma de melhor controlá-las. Gustave Le Bon (1841-1931) via, do ponto de vista psicológico, os movimentos políticos das massas como uma regressão a um estágio primitivo, já que a multidão era detentora de uma “alma coletiva” dominada pelos instintos. As massas, tanto psicológica como politicamente falando, estariam fadadas a levar a sociedade moderna para o obscurantismo.

Ainda no início do século XX, a influência de uma percepção obscurantista acerca das massas teve grande repercussão, como demonstra o pensamento de José Ortega y Gasset (1883 - 1955) no que se refere à cultura das massas, ou melhor, à **falta** de cultura das massas. Entretanto, vislumbrando as massas para além das perspectivas europeias, Barbero aponta como a partir das décadas de 1940 e 1950, nos EUA, a idéia de cultura de massa terminou por associar-se, positivamente, à de democracia completa questionando, desta maneira, a idéia de que a cultura de massas estaria associada ao totalitarismo².

² Napolitano atenta para a reflexão de que esta idéia de totalitarismo da cultura de massas parece ser muito cara a alguns membros da Escola de Frankfurt, a exemplo de Adorno, já que estes elaboraram a sua crítica a arte de massas de olho no fascismo alemão. Esta crítica influenciou muitos estudiosos do tema permitindo, por vezes, a compilação de análises generalizantes a respeito das possibilidades de intervenção do sujeito frente às imposições hegemônicas (NAPOLITANO, 2005: 21-28).

Este novo olhar em direção a cultura de massas tem uma dupla conseqüência: por um lado permite uma percepção desta cultura – ao mesmo tempo idealizada e apartada das outras relações sociais –, fazendo com que o caráter aparentemente democrático da cultura de massas dissolva os conflitos sociais. Por outro lado, possibilita trazer à cena as massas de uma maneira positiva, abrindo portas para compreender a cultura popular para além do idealizado passado rural – como fizeram os românticos.

No que diz respeito à primeira conseqüência acima sugerida, Barbero aponta que, somente com a Escola de Frankfurt, por volta da década de 1930, é que a cultura de massas começou a ser percebida como algo que fazia parte da unidade do sistema capitalista, não estando, portanto, desconectada das relações político-sociais existentes (BARBERO, 1997: 63). Deste modo, com os frankfurtianos:

[...] os procedimentos de massificação vão ser pela primeira vez pensados não como substitutivos, mas como constitutivos da conflitividade estrutural do social. O que implica uma mudança profunda de perspectiva: em lugar de ir da análise empírica da massificação à de seu sentido na cultura, Adorno e Horkheimer partem da racionalidade desenvolvida pelo sistema [...] para chegar ao estudo da massa como efeito dos processos de legitimação e lugar de manifestação da cultura em que a lógica da mercadoria se realiza (BARBERO, 1997: 63).

Assim, “a problemática cultural se convertia pela primeira vez para as esquerdas em espaço estratégico a partir do qual pensar as contradições sociais,” (BARBERO, 1997: 63) já que a cultura não era considerada uma instância superior das realizações humanas e nem desmembrada das realizações materiais, como tendiam a fazer certa tradição alemã. Tampouco era vista como um simples reflexo da estrutura; era sim, abordada como parte do corpo social. O sentido que a Escola de Frankfurt parece dar ao conceito de cultura não se encontra totalmente desprendido, como queriam os românticos, do conceito de civilização – este ligado ao desenvolvimento econômico e técnico³. O sujeito artístico não deveria ser sublimado e compreendido fora de suas implicações

³ Denys Cuche aponta para esta tentativa de separação do conceito de cultura do de civilização existente, no século XIX, na Alemanha, relacionando-a com o repúdio da burguesia alemã aos modos afrancesados da sua aristocracia e a tentativa de particularização do conceito de cultura em prol da legitimação da nação alemã ante o universalismo progressista francês que compreendiam estes dois conceitos como sendo quase um só (CUCHE, 2002: 23-31).

sociais, isto porque a liberdade criadora passaria a ser pura ilusão. Os fatores sociais eram vistos, em larga medida, como limitadores da criatividade artística.

Adorno (1903-1969), membro da Escola de Frankfurt, não buscava uma pureza da arte erudita nem da popular; sua grande busca se pautava na verdadeira dicotomia que ocorria entre a arte orientada para o mercado e a que não o era. Assim, não importava se determinada arte era de origem popular ou erudita, pois tanto uma quanto a outra já havia sucumbido à cultura de massas de caráter unicamente mercadológico. No que se refere à música popular Jay aponta que Adorno considerava que ela “[...] já não era viva, pois o Volk espontâneo fora consumido por um processo que a deixava – assim como a toda cultura popular – como criação da manipulação e da improvisação vindas de cima” (JAY, 2008: 243). Não há aqui, ao menos aparentemente, nostalgia – pois Adorno não buscava um retorno idealizado as origens – há sim, uma racionalização do processo de assimilação da cultura de massas pela cultura popular. Embora a dicotomia erudito/popular não tenha sido o foco de suas atenções, foi na música erudita de Schönberg – apesar de tê-lo criticado posteriormente – que Adorno encontrou a arte de fato.

Ao analisar o jazz, Adorno não o percebeu como uma música de caráter popular, e sim, como uma produção da indústria cultural⁴. Este autor verificou, tanto na forma de produção como de recepção, as características da música transformada em mercadoria. Do ponto de vista da produção, Adorno apontava até mesmo as improvisações jazzísticas como repetições de certas fórmulas básicas que terminam harmonizando as contradições sociais, destruindo a criatividade individual. Também na recepção – ainda tomando como exemplo o jazz – o ouvinte era afetado por um retrocesso apreciativo. A própria capacidade de escuta do receptor seria atrofiada, na medida em que o modo como era feita a sua apreciação não estava associado ao recolhimento. A música que estimulava a dança parecia impedir este tipo de escuta reflexiva que, segundo Adorno, só poderia ocorrer em um estado de recolhimento quase ascético.

Tentando fechar o seu raciocínio dialético, Adorno verificou a existência de um potencial de negação no jazz. Este potencial residiria na liberação sexual expressa na dança. A energia despendida na dança aplacava as tensões sociais e, portanto, desviava

⁴ Adorno e Horkheimer cunharam o termo indústria cultural ao se referirem a uma face do capitalismo moderno que se utiliza da arte e da técnica como forma de alienação em massa (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 113-156).

a energia que poderia ser direcionada para a transformação do homem. Deste modo, Adorno acentuou a tal ponto este caráter afirmativo⁵ desta arte considerada por alguns como popular que, por vezes, esqueceu o próprio princípio dialético que fundamenta a sua análise.

Para Adorno, o divertimento proporcionado por esta produção da indústria cultural que se afirma enquanto arte estaria, pois, associado a uma aceitação da ideologia dominante. A diversão seria uma extensão da lógica do trabalho – já que esta proporcionaria o prazer que aquele não mais produz – sanando, assim, as evidentes querelas sociais. A indústria cultural remediaria os males dos homens utilizando-se, para tanto, da arte. A produção artística da cultura de massa não adquiria para Adorno, um status de arte “verdadeira” já que aquela parece ser somente uma investida política que através da técnica e da arte perpetua o poder dominante.

Alguns representantes da Escola de Frankfurt terminaram por radicalizar tanto a reflexão acerca de toda e qualquer produção de massa como sendo esquemática, quanto acerca da apatia e passividade do espectador diante da produção de massa, sugerindo, portanto, uma anulação total do sujeito tanto no processo de produção quanto no de recepção. Portanto, para nós, faz-se importante compreender as análises de Benjamin (1892-1940) – membro controverso da Escola de Frankfurt – no que diz respeito à, denominada por Adorno e Horkheimer, indústria cultural. Isto porque, o fato de Benjamin ter acreditado no potencial transformador da arte destinada as massas – apesar de não ter centrado as suas análises na música popular – faz dele um autor fundamental para nos ajudar a ponderar as análises adornianas no que diz respeito à música popular.

Benjamin não separava a arte de massas – considerada por Adorno e Horkheimer como mais um mecanismo de perpetuação do sistema – da arte que não esconde a verdade das contradições sociais. Ao contrário de Adorno e de acordo com a sua perspectiva dialética, Benjamin tentou perceber as inovações tanto da produção como da recepção artísticas como sendo, em certa medida, estimuladoras de determinadas concepções revolucionárias.

No que se refere à produção, o fato dela ter passado a ser feita em larga escala tem como consequência o surgimento de um novo olhar sobre a arte que ocasiona a

⁵ Devemos compreender uma produção cultural afirmativa, como sendo aquela que segue a lógica da naturalização dos aspectos sociais contraditórios em busca de estabelecer um quadro social harmônico anulando, assim, a desarmonia social existente (JAY, 2008: 236).

perda da aura⁶ artística. Tal perda não é analisada por Benjamin do ponto de vista qualitativo, mas, sobretudo, do ponto de vista histórico. O fato da própria produção artística como, por exemplo, o cinema, ter a difusão em massa como requisito obrigatório – “[...] porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme” (BENJAMIN, 1994: 172) – apenas modificava o modo de produção e de recepção da arte.

O que interessava para este autor é perceber como se dá a vivência do ser no mundo de acordo com o processo histórico. No mundo moderno, esta experiência é o resultado de constantes choques produzidos pela quantidade de informação a que está exposto o homem, seja no aglomerado humano, no trabalho, ou assistindo a um filme. A experiência do choque proporcionada pela reprodutibilidade artística não difere da experiência atestada pelo transeunte na multidão, como Benjamin esmiuçou ao tecer uma análise acerca da poesia de Baudelaire (BENJAMIN, 1989: 103-149).

Segundo ele, a experiência de apreciação artística do espectador do cinema, não separa a fruição da crítica. Tal modo de recepção é, até mesmo, percebido como uma atitude progressista, visto que ela ocorre de maneira coletiva e traz em si o divertimento e a crítica como faces de uma mesma moeda, proporcionando um maior significado social. Somando-se a essas características o cinema poderia, por meio de sua tecnologia, proporcionar uma ampliação do olhar do receptor, já que ele permite múltiplas visões acerca de uma determinada situação através de “[...] seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações” (BENJAMIN, 1994: 189).

Benjamin não eliminava o caráter político da arte de massas – uma vez que esta deixa de se aliar ao ritual – mas enxergava um movimento dialético na política que, travestida de técnica, utiliza-se da arte a seu serviço. Deste modo, a arte como uma apreciação de massa sobrepôs o valor de culto ao valor de exposição da arte, fazendo com que as fronteiras classistas pudessem ser quebradas, já que as massas são cada vez mais acionadas. As massas teriam, então, a possibilidade de entrar em cena não só como apreciadores da arte como figurantes, e sim, como protagonistas, uma vez que, diferente do teatro, o cinema não só absorve um maior número de atores como propaga a busca

⁶ A aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994:170).

pela exposição. É a clássica lei da oferta e da procura fazendo com que, atualmente, qualquer pessoa possa “[...] reivindicar o direito de ser filmado” (BENJAMIN, 1994: 183). Querer ser protagonista de um filme torna-se simbolicamente um querer tomar os rumos da história. Esta seria, portanto, uma possibilidade aberta na dialética do materialismo histórico para “[...] fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido” (BENJAMIN, 1994: 174).

Deste modo, as reflexões de Benjamin trazem à cena histórica não só o sujeito histórico que produz, mas o sujeito que recebe. É importante perceber que tanto no proscênio, sob as luzes da ribalta, como na platéia ambos os sujeitos compõem a cena histórica e, por vezes, trocam de posição. O retorno da ação dos sujeitos frente às imposições hegemônicas faz da recepção algo não totalmente passivo, já que o receptor também pode virar produtor. É neste sentido que compreendemos a obra de Jackson do Pandeiro como fruto de um processo de produção/recepção, visto que toda produção implica um tipo de recepção. Buscamos verificar uma possibilidade de autonomia dos sujeitos diante das categorias sócio-econômicas dominantes, já que, além dos discursos não serem assimilados de maneira unívoca, o próprio processo de assimilação pode alterar a perspectiva dos ideais dominantes. Diante desta perspectiva, há que se ter cuidado para que não se exagere nas análises acerca das contribuições críticas que as manifestações populares podem efetuar, a fim de não cairmos em uma visão idealizada não só das origens da cultura popular – como faziam os românticos do século XIX – mas, sobretudo, das suas possibilidades de resistência.

Não acreditamos, deste modo, ser possível menosprezar as análises adornianas no que diz respeito à cultura de massas e a sua relação com a música popular. Isto porque, se tomarmos como exemplo a MPB das décadas de 1960 e 1970 veremos, como aponta Napolitano, que “[...] apesar da memória social qualificar o gênero como consumo musical de uma minoria ‘cult’ e ‘crítica’ em relação ao mercado massivo” (NAPOLITANO, 2005: 37), tal gênero, veiculado no formato LP “[...] representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma ‘faixa de prestígio’ do mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo” (NAPOLITANO, 2005: 37). Quanto à música produzida na região nordeste é possível afirmar que, a partir da década de 1940 – com a consagração do Baião como um ritmo nacional através de

Luiz Gonzaga – esta galgou um espaço, ainda que secundário, no mercado fonográfico nacional. Tal espaço, sem dúvida, garantiu a divulgação das canções de Jackson do Pandeiro que passam a ter uma visibilidade nacional a partir da década de 1950. Deixamos claro, desde já, que as músicas de Jackson do Pandeiro contemplavam, sim, uma fatia do mercado fonográfico brasileiro. O que não implica enxergá-las como marionetes do espetáculo histórico do capitalismo para que, assim, não desconsideremos o próprio processo dialético da história.

Tomaremos, então, um caminho do meio para analisar as produções musicais de Jackson do Pandeiro, já que partimos do pressuposto que a sua obra traz, em si, uma perspectiva ambivalente, na medida em que é assimiladora e crítica dos movimentos culturais hegemônicos da época. Para tanto, acreditamos ser a idéia de hibridismo cultural fundamental para relativizar, até certo ponto, a generalização da passividade e anulação da música popular frente aos processos culturais hegemônicos. Isto, se pensarmos que as hibridizações devem ser compreendidas a partir de como se dão as formulações de sentido, acerca das reconstruções simbólicas, feitas na música popular diante da cultura de massa. A idéia de hibridismo cultural também põe em cheque a noção de pureza identitária, já que, segundo Canclini, esta busca romântica pela pureza elimina formas heterogêneas que podem existir em um mesmo processo e que, por vezes, trazem em si “[...] a possibilidade de modificar a cultura política” (CANCLINI, 2008: XXIV). Não pretendemos, com a ideia de hibridismo, fazer uma louvação deste, mas, até mesmo, buscar uma forma de efetuar as distinções necessárias de alguns dos elementos advindos de trocas culturais, para poder compreender as relações que estas hibridizações sugerem. Sem ter em vista esta perspectiva, tornar-se difícil fazer uma análise acurada das músicas deste artista.

Dentre as influências musicais de Jackson do Pandeiro, os ritmos ditos “regionais” foram-lhe fundamentais, fazendo dele um grande tocador de cocos, emboladas, forrós, xotes, etc. No entanto, sabemos que no Brasil, a partir da década de 1930 – quando Jackson passa a morar em Campina Grande, no estado da Paraíba e começa a desenvolver a sua capacidade artística – as músicas urbanas – representadas, sobretudo, pelo gênero do samba produzido no distrito federal – passaram a ser veiculadas através do rádio e do disco tornando-se, assim, “[...] um fato social cada vez

mais relevante” (SANDRONI 2004: 27), fazendo surgir um “[...] novo tipo de produção intelectual sobre a música” (SANDRONI, 2004: 27).

O rádio, este grande meio de comunicação de massa, teve um importante papel na política getulista – sobretudo no Estado Novo⁷ – não só na divulgação da música urbana como também na integração da nação, fazendo desta música um elemento de coesão nacional. Capelato afirma que “muito se insistia no fato de que o rádio devia estar voltado para o homem do interior, contribuindo para o seu desenvolvimento e integração na coletividade nacional” (CAPELATO, 1999: 177). Neste sentido, verifica-se que o rádio fez com que a música urbana invadisse o cotidiano da população brasileira colaborando, inclusive, para uma mudança efetiva na concepção de música popular brasileira da época⁸. Napolitano aponta que a partir de 1930, “o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a significar a própria idéia de brasilidade” (NAPOLITANO, 2007: 23).

Compreender este processo de estabelecimento da rádio no Brasil faz com que percebamos que as escutas de um artista como Jackson do Pandeiro já se encontravam, então, para além das antigas produções locais, as quais sofriam, sem o rádio, poucos intercâmbios regionais. Assim, a acentuação de tais intercâmbios, no período estudado, foi musicalmente analisada em *Filomena e Fedegoso*, composta em 1960:

*Eu bem que sabia que esse cabra era ruim
Fio de Filomena não devia ser assim
Filomena, dá um jeito em Fedegoso
Tá fanhoso, parecendo uma taboca
Passou quatro mês no Rio e vei simbora
E agora, tá falando carioca
Jerimum, ele diz que é abrobra
Macaxeira, ele diz que é aipim
Arranjou mais um tal de bambolê
Prá quê?
Prá fazer vergonha a mim [...] (PANDEIRO, p2008)*

⁷ Apesar das políticas para o rádio, do Estado Novo, não terem exercido um controle ideológico tão forte se comparado ao fascismo alemão e italiano, não se pode menosprezar a importância de sua propaganda política tampouco “[...] exagerar a sua importância no que se refere ao controle das consciências” (CAPELATO, 1999: 178).

⁸ Sandroni aponta que se abandona a idéia de Mário de Andrade de que a verdadeira música popular estaria atrelada aos movimentos culturais rurais, no entanto, a idéia de que existiria uma autêntica musical nacional permaneceu (SANDRONI, 2007: 23-35).

Nesta canção há uma crítica ao fenômeno da importação, pelo nordestino, dos costumes cariocas, já que estes pertenciam a uma região que estava se tornando cada vez mais hegemônica. A tentativa de parecer carioca – aquele que representava o que havia de mais moderno no Brasil da época – imprime um caráter negativo a Fedegoso, que é chamado de “cabra ruim”, visto que despreza os costumes locais, a saber, do nordeste brasileiro, em prol da adequação aos padrões carioca-nacionais. Colocar esta importação sob a ótica daquilo que é vergonhoso é de certa forma, uma maneira de valorizar a região nordeste que, por sua vez, não dispunha de um espaço privilegiado na indústria fonográfica – se comparado ao “sul maravilha” – em virtude da centralização econômica existente no Brasil da época. Esta valorização encontra eco em uma política – instaurada por Juscelino no final da década de 1950 – que tentava solucionar as disparidades econômicas existentes entre as diferentes regiões do país, criando para isso órgãos regionais como a SUDENE, a SUDAM, a SUDESUL e a SUDECO.

Entretanto, a valorização do nordeste não implicava um total menosprezo pela cultura carioca, demonstrando que, da mesma forma que existem lugares favoráveis às trocas culturais, as obras de Jackson do Pandeiro tiveram um solo relativamente fértil no que se refere à recepção dos padrões musicais nacionais, como demonstra a música *Xote de Copacabana*, gravada em 1957, na qual há uma declaração de nítido encantamento pelos hábitos do distrito federal:

*Eu vou vortá
Eu não aguento
O Rio de Janeiro
Não me sai do pensamento*

*Quando me lembro
Que eu fui à Copacabana
Passei mais de uma semana
Sem poder me controlar*

*Com ar de doido
Que parecia estar vendo
Aqueles moças correndo
De maiô na beira-mar*

*As muié na areia
Se deita de todo o jeito
Que o coração do sujeito
Chega muda a pancada
E muitas delas veste
Um tal de biquine
Se o cara não se previne
Dá uma confusão danada (PANDEIRO, p2002)*

A canção sugere um diálogo com alguém que se encontra fora da realidade carioca – provavelmente no nordeste brasileiro – visto que ela é uma espécie de justificativa para a volta do narrador ao lugar desejado. Na tentativa de se fazer compreender na sua vontade de retornar, o intérprete utilizou algumas estratégias sonoro-poéticas. Assim, ao entoar o refrão, o coro tem um duplo papel na canção: ora ele aparece como sendo o próprio pensamento do personagem principal da narrativa, sugerindo a intensidade da vontade deste de retorno, ora como uma terceira pessoa que corrobora com a necessidade de voltar para este lugar, de certa forma, idílico. Os dois discursos servem para convencer aquele que se encontra fora da realidade carioca. O fato de não conhecer o distrito federal torna o personagem que ouve, o outro, diante do viajante-narrador.

O viajante-narrador, por sua vez, aparece para o lugar desejado como aquele que o admira de fora; como o outro. Deste modo, o viajante assume uma ambígua identidade, pois conhecer o novo faz com que ele pertença, não mais totalmente ao lugar do qual ele veio e nem àquele que ele passa a admirar através dos hábitos cotidianos. Não é à toa que o encantamento pelo distrito federal não é narrado no ritmo do samba, ritmo carioca já consagrado como nacional; pelo contrário, a canção honra Copacabana com um xote, ou seja, ela merece um xote. Tal atitude tanto pode sugerir uma não inserção do xote no padrão musical nacional quanto uma demarcação do seu lugar na capital nacional. No entanto, para que esta demarcação se efetive, ela precisa descrever um cotidiano que não corresponde aquele do qual partiu o xote e sim, um cotidiano da capital federal, fazendo com que os cariocas se interessassem pelo o que está sendo dito e, conseqüentemente, pelo ritmo tipicamente nordestino. Em contrapartida, o familiar ritmo do xote também divulga, para os nordestinos, elementos da cultura carioca.

Apesar de na década de 1950 o samba já ter adquirido a sua consagração como ritmo nacional, ainda neste período, os gêneros nacionais passaram a sofrer a concorrência das músicas estrangeiras, sobretudo, as estadunidenses. Ora, a vasta entrada de capital estrangeiro no país – resultado da inviabilização do projeto de desenvolvimento autônomo ocorrida na década de 1950, sobretudo no governo JK – contribuiu para tal concorrência no mercado fonográfico. Portanto, percebendo a importância nacional que o samba já havia conquistado e respondendo à entrada da música estrangeira no país frente às produções nacionais, Jackson do Pandeiro gravou, em 1959, o samba *Chiclete com Banana*:

*Eu só ponho bip-bop
No meu samba
Quando Tio Sam tocar o tamborim
Quando ele pegar um pandeiro
E um zabumba
Quando ele aprender que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar
Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim*

*Pui ru ru ru ru ru bop-bi-pob-bi-bop
Pui ru ru ru ru ru bop-bi-pob-bi-bop*

*Eu quero ver a confusão
Ribac, ribac, ribac
Rurururururibac, ribac, ribac*

*Olha o samba-rock, meu irmão
É, mas em compensação
Eu quero ver um boogie-woogie
De pandeiro e violão
Eu quero ver o Tio Sam
De frigideira
Numa batucada brasileira (PANDEIRO, p2008)*

O fato do diálogo com os estrangeirismos se dar a partir do samba pode demonstrar uma assimilação dos movimentos hegemônicos nacionais, mas, por outro lado, a escolha deste ritmo permitia à crítica satírica que a música propunha um alcance nacional. A sugestão de misturar “chiclete com banana”, como crítica à invasão da cultura dos EUA no Brasil, pode parecer um tanto quanto apaziguadora dos embates político-econômicos existentes na época acerca da entrada, promovida por Juscelino, do capital estrangeiro⁹ no país. Isto porque propor uma clara simbiose musical faz com que não se radicalize as pretensões musicais nacionalistas.

No entanto, ao analisar a canção, vê-se que, na sua primeira gravação, ela mesclou o samba com o rock utilizando os instrumentos como a sanfona, a zabumba, o pandeiro e o violão, associados a alguns ritmos brasileiros, demonstrando nesta mistura que era o nacional que deveria prevalecer. Ou seja, a canção parece ter se utilizado dos elementos musicais estrangeiros para deste modo exaltar a cultura nacional.

⁹ Como aponta Brum, entre 1956-1961 houve um investimento maciço dos EUA no Brasil, portanto, não é à toa que o diálogo com o não nacional se deu a partir das produções estadunidenses. É importante perceber que o processo da industrialização brasileira se deu no momento em que o poder político-econômico mundial havia passado da Inglaterra para os EUA fazendo com que o Brasil, como economia dependente, se vinculasse economicamente a este último (BRUM, 1998:222-223).

Assim, ela pode ser analisada como um desafio lançado aos músicos do boogie-woogie¹⁰ tanto para realizar a simbiose musical – já que na cadência da música citada, o samba já demonstrava que conseguia se misturar com o som estrangeiro – como para participar da “batucada brasileira” para que aqueles músicos percebessem que “o samba não é rumba”. Vale ressaltar que, entre as décadas de 1930 e 1950, a rumba foi “incorporada por Hollywood como sinônimo caricato de ‘latinidade’” (NAPOLITANO. 19). Portanto, diferenciar o samba da rumba não deixa de ser uma forma de afirmar a particularidade daquele. A predominância de elementos nacionais na canção sugere uma adequação não total ao chamado desenvolvimentismo empreendido pelo então presidente Juscelino Kubitschek – uma vez que este terminou privilegiando os investimentos de empresas estrangeiras, através de uma política não restritiva no que diz respeito à remessa de lucros das empresas multinacionais, causando uma concorrência desleal com as empresas nacionais, já que estas não dispunham de tecnologia de alta qualidade. O fato de a música propor, ainda que de forma satírica, uma fusão musical não aponta para uma aversão ao produto musical estrangeiro, mas talvez para uma invasão desmedida da cultura estadunidense.

O nacional, nesta canção, apesar de ter o samba como porta voz, também traz alguns elementos de “nordestinidade”, já que ela remete a zabumba na letra e utiliza tanto ela quanto a sanfona na composição da estrutura musical da canção. O próprio pandeiro, apesar de ser um instrumento associado imediatamente ao samba, é também um instrumento base para o ritmo do coco, diferente do violão que, de fato, encontra-se mais atrelado aos ritmos cariocas. Deste modo, esta canção possibilitou articular tanto algumas regiões nacionais quanto o nacional e o estadunidense apontando, assim, os rumos do hibridismo musical brasileiro.

Este hibridismo cultural, que muitas músicas de Jackson do Pandeiro demonstravam, não deve ser percebido simplesmente como um tipo de produção subjugada à lógica mercadológica de uma cultura afirmativa, como nos direcionam as reflexões adornianas. É claro que não podemos deixar de perceber que as trocas culturais ocorrem, geralmente, de modo desigual, mas é preciso tentar compreender o processo sócio-cultural no qual se pautam as manifestações populares, antes de

¹⁰ O boogie-woogie, que na gíria antiga dos negros do sul significava divertir-se enormemente, é um estilo pianístico, normalmente de ritmo rápido, caracterizado por um acompanhamento de percussão e pelo esquema do blues em doze compassos.

generalizá-las. Por vezes, até mesmo relacionar algumas características da música popular com o domínio da ideologia dominante, demonstra que elas podem ter sido estudadas à luz de certos padrões culturais aristocráticos – remetendo-nos ao olhar obscurantista acerca das massas que remonta o século XIX.

Deste modo, percebemos que o divertimento é antes uma característica fundamental para compreender tanto o processo de criação artística quanto a própria singularidade da música popular de um artista como Jackson do Pandeiro e, não somente, uma característica que vem para auxiliar as pretensões de uma arte afirmativa – como sugere o pensamento de Adorno. Este divertimento pode se realizar através de dois elementos importantes nas canções deste artista, a saber: o riso e a dança.

O caráter cômico das canções analisadas é tão constante que parece ser algo intrínseco não só da própria forma de concepção musical de Jackson do Pandeiro como da maneira de se por, criticamente, diante de questões sociais. Se, de acordo com Benjamin, “quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica [...]” (BENJAMIN, 1994:187-188) as músicas populares de Jackson do Pandeiro trazem em si um grande significado social. Assim, mudando a direção do olhar, a questão do divertimento propiciado pelo riso deixa de ser uma submissão total ao sistema – como afirma Adorno – para significar até mesmo uma subversão. A seriedade tanto na apreciação como na produção artística estaria muito mais associada a um caráter ascético da cultura erudita do que à própria experiência das massas. Na circularidade dialética entre cultura popular e cultura erudita, Barbero, citando Bakhtin, aponta a primeira como sendo aquela onde o riso aparece como “uma vitória sobre o medo” (BAKHTIN, apud BARBERO, 1997: 95). Trazer o Tio Sam para batucada brasileira pode ser antes uma forma de ridicularizá-lo, do que de exaltá-lo, assim como ocorre com Fedegoso. Entretanto, não podemos deixar de perceber que a própria “ridicularização” já demonstra certa aceitação de diferentes hábitos culturais que passavam a se tornar hegemônicos, pois este outro passa a participar, respectivamente, da cultura brasileira e da nordestina, ainda que na categoria de “ridículo”.

Os ritmos gravados por Jackson do Pandeiro, na sua própria nomenclatura, pressupõem não só um tipo de música, mas um modo de dançar. Então, já que podemos olhar a diversão que o cômico nos permite através das letras e das estruturas musicais

para além da idéia de submissão, podemos compreender as danças que os ritmos “jacksonianos” sugerem como um prolongamento da voz que se quer fazer presença e que expande a sua capacidade vocálica através do canto (ZUMTHOR, 2005: 71). Portanto, se o canto é a expansão da voz, a dança também o é. O corpo se movimenta compactuando harmonicamente com esta voz que reivindica – parafraseando Benjamim – o direito de ser ouvida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 113-156.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.3, p. 103-149.

BRUM, Argemiro J. **O Desenvolvimento econômico brasileiro**. Ijuí-RS: Editora UNIJUÍ, 1998.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução Leila Souza Mendes. São Leopoldo-RS: Editora UNISINOS, 2003.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Prezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2008.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999. cap. 9.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: as artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994. v.1.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.

JAY, Martin. Teoria Estética e crítica à cultura de massa In: **A imaginação dialética**: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. cap. 6.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.1, p 23-35.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia- SP: Ateliê editorial, 2005.

FONTES

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo. São Paulo: Editora 34, 2001.

PANDEIRO, Jackson. **A popularidade de Jackson do Pandeiro**. Manaus-AM: Polygram, p2008. 1 CD.

PANDEIRO, Jackson do. **Raízes Nordestinas Jackson do Pandeiro**. Guarulhos-SP: Emi-music, p2002. 1 CD.

SITE CONSULTADO

Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/dicionario_b.php> Acesso em: 27 fev. 2011.