

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL - CPDOC
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONALIZANTE EM BENS CULTURAIS E PROJETOS
SOCIAIS**

**ESTUDANDO A MPB
Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público
entende por isso.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC Para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos

RAFAEL MACHADO SALDANHA

Rio de Janeiro, 2008

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL - CPDOC
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONALIZANTE EM BENS CULTURAIS E PROJETOS
SOCIAIS**

ESTUDANDO A MPB
Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso.

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APRESENTADA POR
RAFAEL MACHADO SALDANHA**

E
APROVADO EM: 02 de outubro de 2008
PELA BANCA EXAMINADORA

Prof. Fernando Lattman-Weltman – CPDOC/ FGV-RJ (Orientador)

Prof.a. Mônica Almeida Kornis – CPDOC/ FGV-RJ

Prof.a. Santuza Cambraia Naves – PUC - RJ

Agradecimentos:

Agradeço meu orientador, Professor Fernando Lattman-Weltman, pela confiança e enorme paciência que sempre demonstrou com esse trabalho.

Agradeço a professora Santuza Cambraia Naves, não só por aceitar compor essa banca, mas também pelas aulas na PUC e pela ajuda prestada em todas as etapas dessa dissertação.

Agradeço a todos os professores do mestrado profissionalizante, pelas aulas, conselhos, incentivo e generosidade.

Agradeço aos colegas do Instituto IDEIAS, por me apoiarem durante a fase carioca de meu mestrado.

Agradeço aos colegas de turma, por estarem sempre por perto, com uma palavra de incentivo nos momentos de desânimo.

Agradeço àqueles que me ajudaram com as pesquisas na Internet, em especial aos que participaram da comunidade “Grupo de Pesquisa - MPB”, no Orkut.

E, por último, mas não menos importante: agradeço a meus pais, por tudo que fizeram e ainda fazem. A meus irmãos, por terem se tornado amigos. Aos amigos, por terem se tornado irmãos. À Ana, por caminhar comigo até a metade da estrada. E à Cecília, por fazer o resto do caminho comigo, e estar disposta a seguir além...

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. O CONCEITO DE MPB ATRAVÉS DOS TEMPOS.....	9
1.1- Antes da MPB: identidade nacional, brasilidade e música no Brasil.....	9
1.2 - O nascimento da MPB.....	15
1.3 - Tropicalismo: Uma mudança de rumo.....	18
1.4 - O pós-tropicalismo.....	21
1.5 - Ampliando as fronteiras: os anos 80 e o BRock.....	24
1.6 - Uma volta às origens?.....	25
2. A PÓS-MODERNIDADE E A MPB.....	28
2.1 – O Pós-Moderno.....	28
2.2 – O Pastiche.....	30
2.3 – A Nova MPB.....	35
3. A MPB E SEUS OUVINTES.....	40
3.1 – Metodologia.....	40
3.2 – Discussões.....	42
3.2.1 – Primeira discussão.....	43
3.2.2 – Segunda discussão.....	46
3.2.3 – Terceira discussão.....	49
3.2.4 – Quarta discussão.....	51
3.2.5 – Quinta discussão.....	53
3.2.6 – Sexta discussão.....	55
3.3 – Resultados.....	58
O FIM?.....	59
Referências Bibliográficas.....	62

RESUMO:

Este trabalho pretende discutir a evolução do uso da sigla MPB (Música Popular Brasileira), desde sua popularização, nos anos 60, até os dias de hoje, dando ênfase para sua ramificação recente conhecida como “Nova MPB”. Também se buscou compreender como se dá a recepção por parte do público brasileiro, procurando contrastar as informações obtidas nas pesquisas bibliográficas com a opinião de ouvintes de MPB reunidos através de um fórum da Internet.

Palavras-Chave: Música Brasileira – Estudos da Recepção – MPB – Nova MPB

ABSTRACT:

The purpose of this research is to discuss the evolution of the use of the abbreviation MPB (Música Popular Brasileira – Brazilian Popular Music), since its popularization, on 60's, until the present days, by placing emphasis on its recent ramification as known as “Nova MPB”. It also tried to understand how its reception by the Brazilian public works, trying to contrast the information gotten in the bibliographical research with the opinion of MPB listeners congregated in an Internet group.

Keywords: Brazilian music – Reception Research – MPB (Brazilian Popular Music) – Nova MPB.

INTRODUÇÃO

*Acredite que eu não tenho nada a ver
Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira
A única linha que eu conheça
É a linha de empinar uma bandeira*

Raul Seixas, *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*

Em diversas ocasiões, o cantor e compositor Lobão proferiu, em tom de provocação, a seguinte sentença: “...eu tenho que ser músico popular brasileiro, mesmo porque eu sou músico, não sou engenheiro. Eu sou popular, não sou erudito. Sou brasileiro, não sou chinês¹”. Apesar das premissas serem verdadeiras, há algo que causa certa estranheza no silogismo quando completo.

O termo MPB, desde meados da década de 60, foi se desligando de seu significado música popular brasileira, deixando de designar todo o tipo de musicalidade visando o popular produzida em solo nacional para se transformar num conceito mais definido, amarrado, se aproximando de um gênero musical.

A construção da MPB enquanto gênero foi lenta, gradual. Seu princípio pode estar tanto na apropriação dos gêneros populares, como o samba, pelas elites intelectuais (Hobsbawn, 2002), na passeata contra a guitarra elétrica (organizada por artistas que se sentiam ameaçados pela influência dita “excessiva” da música estrangeira sobre a nacional) ou mesmo na postura de dominação que alguns enxergam nos artistas da tropicália num momento posterior ao movimento (Martins, 2006). Essa construção não se deu de forma passiva, havendo embates simbólicos entre as diversas correntes que levaram o gênero por um caminho que hoje podemos reconhecer, configurando-o como uma expressão única de nosso povo (Sandroni, 2004). Uma idéia que sempre permeou estes conflitos foi a da existência de uma “linha evolutiva da música popular brasileira”, cujas diretrizes nunca foram claras e sempre foram motivo de controvérsias.

Com o passar do tempo, essa forma de expressão musical, muito mais determinada em termos sociológicos e ideológicos do que estéticos (Napolitano, 1999), foi ganhando legitimidade dentro do campo musical do país ao ponto de se institucionalizar, passando a ser freqüentemente associada à “alta cultura” do país, apesar de ser um produto com fortes ligações com a indústria cultural (Napolitano, 1999). Este movimento de surgimento de uma esfera que emularia a “alta cultura” dentro do ambiente da cultura de massas já havia sido

¹ <http://www.pocos-net.com.br/Noticia.asp?id=1171>

previsto no início da década de 60 do século passado por Edgar Morin.(1997a) Essa institucionalização elevou a MPB à uma posição de música brasileira por excelência, de forma semelhante ao que havia acontecido com o samba nos anos 40 e 50 do século XX.

Assim, o rótulo MPB passou a servir não só como classificação de um tipo musical bem como um selo de qualidade. MPB designaria uma música mais refinada, adulta, pronta para o consumo das elites, sem se importar se há alguma semelhança estilística com outros artistas ou com outras canções que também se encontram sob este selo. Além disso, a MPB é a música considerada “certa” para representar a cultura sonora brasileira em todo o mundo, como ficou claro na escalação dos artistas que tocaram nas festividades do Ano do Brasil na França, em 2005²

Recentemente, a mídia vem saudando com entusiasmo o surgimento de uma “Nova MPB”. Sob seu arcabouço são colocados artistas como Marisa Monte, Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown, Jorge Vercilo, Wander Lee, Maria Rita, Ana Carolina, Seu Jorge e outros. Porém, muitos contestam a legitimidade de tal movimento, não enxergando nele nenhum aspecto de novidade que justifique uma separação destes para os demais “MPBistas”

O conceito de MPB não é totalmente claro, e pode gerar más interpretações se não for tomado algum cuidado ao se lidar com ele. A sigla é formada pelas iniciais de Música Popular Brasileira, mas seu significado não deve ser encarado de forma tão ampla. Há autores que abraçam essa concepção de MPB, entendendo assim que estariam cobertas pela sigla praticamente todas as manifestações musicais produzidas por artistas brasileiros. Parecem endossar tal tese os pesquisadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, que nos dois volumes de seu livro “A canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras”, usam a expressão indiscriminadamente, não importando se a canção a que eles se referem seja um samba, uma marcha-rancho ou uma valsa.

Outros autores parecem ser mais criteriosos para definir a MPB. A etnomusicóloga Elizabeth Travassos, em seu livro “Modernismo e Música Brasileira”, cita “o complexo de repertórios denominado MPB, gestado nos festivais da canção nos anos 60” (Travassos, 2000: 62). O pesquisador José Tinhorão Ramos faz distinção entre música popular brasileira, com letras minúsculas, e MPB, “música popular moderna”(Tinhorão, 1998: 313) que teria surgido sob a influência da Bossa Nova. Porém, quem melhor situa e define essa outra concepção de MPB – embora o conceito ainda não se torne conclusivo – é o jornalista Sérgio Cabral. Ao se referir à cantora Nara Leão, ele diz:

² <http://www.anobrasilfranca.com.br/presentation/index.php>

Com seu primeiro disco, lançou o primeiro produto que podemos identificar com a sigla que depois passou a qualificar um determinado tipo de música brasileira: a MPB. Era um tipo de música mais elaborado, de compositores com um certo nível de informação, tanto musical quanto literária.(Cabral IN: Duarte, Naves, 2003: 63)

Fica claro assim que a MPB é um tipo de música específico, embora não fique claro que tipo de música é este e em que se diferencia dos outros tipos de música produzidos no país.

Essa dissertação tem como objetivo estudar este processo de modificação do significado da sigla MPB, bem como o processo de institucionalização desta dentro do campo musical brasileiro. Além disso, busca descobrir pistas do que define esse estilo musical que hoje conhecemos como MPB. O primeiro capítulo busca essas pistas na história, na evolução dos usos da sigla através dos tempos. O segundo, procura entender a MPB através da Nova MPB: procurando o que a diferencia, tenta-se chegar àquilo que a define.

A maioria dos trabalhos feitos sobre o assunto leva em conta somente o posicionamento dos artistas, pesquisadores, jornalistas culturais e outras pessoas ligadas diretamente à produção e difusão musical. No entanto, creio que um elemento fundamental para a existência de qualquer campo musical está sendo negligenciado: o público. Por isso no terceiro capítulo deste trabalho busquei ouvir também alguns indivíduos que estão na outra ponta do processo, pessoas que consomem o produto final da MPB e que muitas vezes constroem narrativas diferentes daquelas pensadas pelos produtores. Para isso, foi criado um grupo de discussão no *site* de relacionamentos Orkut, onde usuários de diferentes partes do país, com formações diversas, opinaram sobre questões relevantes para a compreensão da MPB, com resultados que por vezes confirmavam as hipóteses apresentadas e por outras as modificavam.

O título dessa dissertação é uma citação – uma espécie de paródia simpática – aos discos do eterno tropicalista Tom Zé: “Estudando o Samba”(1976) e “Estudando o Pagode” (2005). O cantor e compositor baiano – com sua ironia afiada – talvez seja quem melhor sintetiza esse jogo entre tradição, modernidade e pós-modernidade que constrói a MPB.

1. O CONCEITO DE MPB ATRAVÉS DOS TEMPOS

O objetivo deste capítulo não é traçar uma narrativa histórica da MPB desde seu surgimento, com fatos, personagens e dados numéricos. Ao invés disso, pretende entender como se deu a resignificação da sigla MPB, seus usos, seus significados e seu lugar dentro do campo de relações da música brasileira. O uso de marcos cronológicos serve apenas para melhor organização, não devendo ser tomado com rigor.

1.1 - Antes da MPB: identidade nacional, brasilidade e música no Brasil.

O Dicionário Houaiss, considerado o mais completo da língua portuguesa, data a primeira aparição do verbete “brasilidade” no ano de 1930, na sexta edição da revista *Fonfon*. O mesmo dicionário dá duas acepções para o termo, sendo que a primeira, a que nos interessa, diz se tratar do “caráter ou qualidade peculiar, individualizadora, do que ou de quem é brasileiro; brasileirismo, brasilianismo, brasilismo”.³ Logo, podemos relacionar facilmente o tema às questões relativas à construção da identidade nacional brasileira.

O próprio termo identidade nacional é bastante problemático, afinal de contas, como elencar quais traços do comportamento são sintomáticos de um povo? Mesmo os conceitos de povo e de nação são muito recentes, necessitando ainda um olhar esclarecedor sobre estes, pois como já disse Benedict Anderson

Nação, nacionalidade e nacionalismo revelam-se claramente difíceis de definir, e ainda mais de analisar. Contrastando com a enorme influência que o nacionalismo exerceu sobre o mundo moderno, a teorização plausível sobre o assunto é manifestamente escassa. (Anderson, 1991:22).

Embora sejam poucas as conceituações de nação, alguns autores utilizam o termo de maneiras distintas. Para Eric J. Hobsbawn, nação é “uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o ‘Estado-Nação’, e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora desta relação”(Hobsbawn,1990:19). No entanto, existem formas de se pensar a nação independentes do Estado. Uma dessas formas é a proposta de Monserrat Guibernau, que define nação como um “grupo humano consciente de formar uma comunidade, partilhando uma cultura comum, ligado a um território claramente demarcado, tendo um passado e um projeto comuns para o futuro, e exigindo o direito de se

³ A outra definição dada é “sentimento de afinidade ou de amor pelo Brasil; brasileirismo, brasilianismo, brasilismo”.

governar”.(Guibernau i Berdun, 1997:110) Este conceito, também está presente na obra de Anderson, que propõe a seguinte definição de nação:

(...)é uma comunidade politicamente imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana. (...) É *imaginada* porque até o os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem de sua comunhão.(Anderson, 1991:25)

Essa concepção já nos leva a ver que mesmo quando definida territorialmente através de um Estado, a idéia de “nação” é um pouco mais subjetiva. Este pensamento é corroborado pela perspectiva de Stuart Hall:

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso, estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial.(Hall, 2002:47).

Assim, podemos dizer que uma nação só pode existir quando os indivíduos que a compõe se imaginam como integrantes desta, e isso só pode acontecer quando eles se identificam com os elementos que são tidos como característicos dessa nação. Assim, compreender quais são as chaves de uma identidade nacional não é importante somente para se entender como essa nação é vista por aqueles que estão de fora, mas também é fundamental para se perceber quais são os vínculos que mantêm a nação unida.

A primeira coisa que é preciso trazer à tona nessa discussão é que “a identidade é relacional”(Woodward, 2000). Afinal, só se pode ser diferente se houver do que ser diferente. Assim, a identidade nacional brasileira, como de todas as outras nações, passa não só pelo “O que me faz brasileiro?”, mas também pelo “O que me faz ser diferente dos argentinos, americanos, etc?”. Ao assumirmos o caráter imaginário e subjetivo da nação, não surpreende a afirmativa de Woodward ao dizer que “Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas”(Woodward, 2000:8). Logo, podemos afirmar que a formação dessas identidades necessariamente passam pela cultura deste povo, como disse Maria Guibernau: “O processo de identificação com os elementos de uma cultura específica implica em um forte investimento emocional. Todas as culturas escolhem certas partes de uma realidade neutra e impregnam-na de significado.”(Guibernau i Berdun, 2002:85)

A elite intelectual brasileira já manifesta a necessidade de se pensar o povo brasileiro através das artes desde meados do século XIX. A primeira geração do romantismo brasileiro

estava profundamente engajada nesta causa. Surgido logo após a independência, este movimento elegeu o índio como principal símbolo desta nova identidade, o que lhe rendeu a alcunha de “Indianismo”. Autores como Gonçalves Dias e José de Alencar colocavam os silvícolas como representantes autênticos da terra, que se harmonizaria com o homem branco para gerar o povo. Posteriormente, o maestro Carlos Gomes ampliaria este ideário, ao transformar o romance “O Guarani” de José de Alencar em uma ópera. Porém, o que se nota é a inclusão da cultura indígena somente na temática, e mesmo essa se dá de uma maneira distorcida. O índio do romantismo é uma espécie de herói virtuoso, que se aproxima mais do “bom selvagem” de Rousseau do que dos habitantes do continente de tempos anteriores às navegações.

Porém, em 1888, com a abolição da escravatura, a influência negra na cultura brasileira passou a ser um novo elemento a ser considerado. Autores como Sílvio Romero, Raimundo Nina Rodrigues e Euclides da Cunha são alguns dos que se aventuram a pensar na identidade brasileira neste novo momento. Porém, como deixa claro Renato Ortiz, este olhar ainda estava sobrecarregado com o pensamento de quase quatro séculos de uso de mão de obra escrava no país:

Neste momento torna-se corrente a afirmação de que o Brasil se constituiu através da fusão de três raças fundamentais: o branco, o negro e o índio. O quadro de interpretação social atribuía porém à raça branca uma posição de superioridade na construção da civilização brasileira. (...) Associa-se, desta forma, a questão racial ao quadro mais abrangente do progresso da humanidade. Dentro desta perspectiva, o negro e o índio se apresentam como entraves ao processo civilizatório.(Ortiz, 1994:19-20).

Dessa maneira, foi necessário pensar um modo de solucionar esta “deficiência” na formação de nosso povo. A forma pensada foi o enaltecimento da figura do mestiço, que “purificaria” as raças inferiores. Outro pensamento que também surge na época é o da determinação geográfica como elemento primordial na formação do caráter do povo brasileiro.

A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato.(Ortiz, 1994:16)

Na cultura, este pensamento se refletiu em uma acentuada europeização, relegando as manifestações negras e indígenas que não se sujeitavam aos critérios de qualidade impostos pelos brancos à condição de subcultura. Na música, a manifestação nacional continuou essencialmente branca, porém com toques dos outros povos formadores. Estas vinham através do recurso conhecido como “citação”, ou seja, trechos que remetiam harmônica ou

ritmicamente aos negros ou índios, porém sem modificar radicalmente a estrutura da canção, fundamentalmente branca.

Essa corrente predominou até o fim dos anos 10 do século passado. Porém, neste momento, ela entra em choque com dois fatos insurgentes que mudam o panorama artístico do período: o movimento modernista e a indústria cultural.

O modernismo foi um movimento artístico brasileiro que tem como marco inicial oficial a Semana de Arte Moderna de 1922. Teve atuação forte nas artes plásticas, literatura e música. Neste último campo, que é o do nosso interesse, destacamos os nomes de Mário de Andrade, crítico musical que dedicou boa parte de sua vida a teorizar a respeito da música brasileira, e Heitor Villa-Lobos, maestro que se tornou símbolo do movimento no campo musical. Entre outras coisas, o modernismo preconizava, sobretudo em sua segunda fase, uma nacionalização da cultura vigente no Brasil.

A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista. (...) A fase construtiva alterou o posicionamento com relação ao passado, transmutado numa tradição brasileira embrionária e desconhecida dos artistas.(Travassos, 2000:21)

Assim, o início dos anos 20 pode ser marcado por uma maior aceitação das culturas periféricas que haviam sido jogadas para um segundo plano na fase anterior. Mais do que isso, este período também se caracteriza pela preocupação de uma sistematização da produção nacional menos presa aos modelos formais europeus, até então tidos como referenciais. Sobre isso, os modernistas ditavam:

A racionalização da estética nacionalista pode ser sintetizada em cinco proposições: 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) a música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade.(Travassos, 2000:33-34)

Podemos notar que há uma valorização do popular, do regional e do folclórico. Porém, há ainda a necessidade destas passarem por um filtro dos compositores cultos, que poderiam dar formas mais sofisticadas, menos rústicas, a estas expressões. Não mais a “citação”, mas a incorporação.

Os elementos nacionais não estariam mais visíveis (e audíveis) em melodias e células rítmicas, mas poderiam desaparecer, absorvidos no tecido das obras. (...) a ambiciosa meta do modernismo nacionalista era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna.(Travassos, 2000:38).

Já a influência da então nascente indústria cultural se deu em outro sentido. Os gramofones e outros aparelhos destinados à reprodução sonora já haviam aparecido no país desde o início do século, porém as matrizes sonoras a serem reproduzidas eram quase que todas estrangeiras. Somente na década de 10 se começou a produzir uma quantidade mais significativa de registros de artistas brasileiros. Em 1917, uma gravação marcaria simbolicamente a música brasileira. “Pelo telefone”, de Donga e Mauro Almeida, é considerado o primeiro samba a ser gravado. Ele veio para suprir uma necessidade do novo mercado que surgia, que era o de música popular. Porém, embora começasse a haver gravações dessa música feita pelos negros e pobres, estas manifestações artísticas ainda eram tidas como inferiores, e tinham que se adaptar, incorporando elementos estrangeiros.

A música dos “nossos negros” ou do “nosso povo” – como então as classes mais altas diziam – valia pelo exotismo, pelo cultivo dos “ritmos bárbaros”, que se recebia como “novidade”, já que os norte-americanos também assim o faziam em relação às camadas baixas, igualmente com predominância de negros, em seu país. Para se tornarem aceitáveis, portanto, bastava que esses artistas saídos das classes baixas brasileiras admitissem tornar-se um pouco mais parecidos com o seu equivalente nos Estados Unidos, isto é, que abandonassem os trajes de caboclos nordestinos do tempo do Grupo de Caxangá, vestissem *smokings* e, de vez em quando, trocassem a flauta pelo saxofone, o cavaquinho pelo banjo e o pandeiro pela bateria do *jazz-band*, passando a tocar um “foxtrotezinho para variar”.(Tinhorão, 1998:280).

No entanto, apesar do desprezo das classes dominantes, a música popular surgida neste momento foi utilizada com sucesso pelo Estado. Sob o comando de Getúlio Vargas, o Estado Novo enxergou nos meios de comunicação de massa uma poderosa ferramenta de propaganda de sua força. Com discurso de base nacionalista, Vargas se utilizava da influência de artistas populares do rádio e do cinema musical para aumentar sua penetração em todas as classes.

Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto *música popular* poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a revolução de 1930: ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época, antecipando-se, nesse ponto, ao próprio Departamento de Estado norte-americano e seu programa “A Voz da América”.(Tinhorão, 1998:299).

A relação era tão forte que mais de uma vez o ditador viajou ao exterior na companhia da maior estrela musical da época, Carmem Miranda e sua orquestra, o Bando da Lua. Vargas influenciava até mesmo nos termos dos contratos da cantora, tendo sido decisivo para a consolidação de sua carreira internacional. O samba, agora domesticado, começava a ser aceito em todos os setores da sociedade.

Aos poucos, o samba foi perdendo sua rusticidade e passou por um processo de refinamento e intelectualização. Alvo de preconceitos de intelectuais e setores da classe média em décadas anteriores, foi se transformando, gradativamente, de ‘símbolo étnico’ em ‘símbolo nacional’. O discurso dominante nacional-popular marcado pelas idéias de identidade cultural brasileira, brasilidade, nacionalidade etc., chega, por inúmeras mediações, ao mundo da música popular. O comentário de Ary Barroso sobre o momento em que compôs *Aquarela do Brasil*, exemplo maior do samba exaltação, é revelador: “fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência da nossa terra”. É como se o compositor popular também atingisse o que Mário de Andrade definiu como o último estágio da formação do músico nacionalista; “a fase da *inconsciência nacional*” (Zan, 2001:110-111)

A chamada “política de boa vizinhança” do governo do presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt, somado aos interesses do governo Vargas fez com que se desenvolvesse um intenso intercâmbio cultural entre Brasil – Estados Unidos. O jornalista João Máximo descreve as conseqüências dessa troca:

Assim, graças à Política de Boa Vizinhança, Carmem Miranda foi importada pelos Estados Unidos e atrás dela muitos brasileiros correram em busca do sonho americano. (...) Em troca, pelo mesmo intercâmbio, os Estados Unidos exportaram para o Brasil e outras terras as suas canções, seus ritmos, sua dança, seus cantores, seus musicais da Metro, suas big bands, seu jazz, tudo com uma força e, reconheça-se, com uma qualidade que, ao mundo inteiro, e não só ao Brasil, foi impossível resistir.

Como não resistiu a música popular. Por esse caminho, tendo a canção americana como modelo, o samba, agora rotulado de samba-canção, seguiria por toda a década de 50. Um samba-canção que disputaria espaço, muitas vezes em vantagem, com o samba tradicional, o baião emergente, o choro obstinado, os ritmos carnavalescos de fevereiro, a música regional que raramente saía de seus redutos e, para prazer do freqüentador de bailes (nunca se dançou tanto no Brasil como nos anos 40 e 50), o bolero mexicano, que por alguns anos se faria quase tão presente ao mundo do rádio e do disco quanto a canção americana e o samba nela inspirado.

“Copacabana” pode não ter sido o primeiro desses sambas-canções (e provavelmente não foi). Mas nenhuma outra gravação em disco reúne tantos elementos que exemplifiquem a transformação do samba tradicional e, em seguida, a transição para o que seria a década seguinte. (Máximo, 2007b: 14-16)

Ao longo das décadas abordadas, ficaram claras as diversas formas que se tentou articular uma identidade musical brasileira. Algumas características são recorrentes em praticamente todas elas. A primeira diz respeito aos atores destas tentativas: em todos os momentos, quem se dispunha a pensar a nossa identidade nacional foram as elites – intelectuais, econômicas ou mesmo políticas – confirmando a descrição feita por Nestor García Canclini de um dos circuitos integradores da cultura: o da Cultura das Elites.

Cultura das elites, constituído pela produção simbólica escrita e visual (literatura, artes plásticas). Historicamente, este setor faz parte do *patrimônio pelo qual se define e elabora o próprio de cada nação*⁴, mas convém distingui-lo do circuito anterior⁵ porque abrange

⁴ Grifo meu.

⁵ O circuito Histórico-territorial. (p.37)

as obras representativas das classes altas e médias com maior nível educativo (...) (García Canclini, 1996:38).

A associação dessa cultura pensada pelas elites ao popular serviria para legitimar a idéia enquanto expressão da totalidade da nação. Assim, na maioria das vezes, mesmo quando essas musicalidades parecem espontâneas, surgidas do seio do povo, elas na verdade estavam sendo impostas ou sugeridas de cima para baixo.

Outro aspecto que se repetiu ao longo da história deste pensamento é o constante resgate de matrizes históricas. Pelo pouco tempo de existência de nosso país e pela escassez de informação de nosso povo, é fácil se “inventar” tradições, aos moldes do que mostra Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984). Assim, o Samba, gênero surgido no início do século passado nos guetos cariocas, ganha aura de tradição imemorial dos negros brasileiros, lançando ao quase-esquecimento expressões musicais anteriores dos escravos africanos, como o Jongo e o Congado. Essa necessidade de se “criar” raízes ancestrais vai ao encontro dos definidores de identidade explicitados por Maria Guibernau:

Os critérios de definição da identidade são: continuidade no tempo e diferenciação dos outros, ambos elementos fundamentais da identidade nacional. A continuidade resulta de se conceber a nação como uma entidade historicamente enraizada, que se projeta no futuro. (Guibernau e Berdun, 1997:83).

Mesmo a diferenciação é explicada através do processo histórico, colonizador. Apesar de o discurso ter sido aparentemente abandonado após os anos 50, com alguns ajustes, ainda vigora um pensamento que explica o povo brasileiro em bases raciais e geográficas. A imagem do Brasil-Cadinho (Vianna, 1995) continua vigorando, ao menos quando falamos da Identidade Musical Brasileira.

1.2 – O nascimento da MPB

É consenso entre os pesquisadores que a sigla MPB começou a ser usada em meados dos anos 60. Porém, para compreender o que ela representa, é preciso observar o contexto anterior para entender a ruptura ocorrida com o surgimento deste termo.

O início da década é marcado pela ascensão da Bossa Nova, gênero musical surgido no final dos anos 50 na classe média alta da zona sul do Rio de Janeiro tomando como matrizes o samba-canção e o jazz norte-americano. Apesar de o gênero ter se consagrado como uma expressão típica da década de 50, ligada sobretudo ao governo de Juscelino Kubitschek (que foi de 31 de janeiro de 1956 a 31 de janeiro de 1961), algumas das composições mais emblemáticas da Bossa Nova são posteriores, como “Garota de Ipanema”,

“Samba do Avião” e “Só danço samba”, todas de 1963. Até mesmo o show no Carnegie Hall, em Nova Iorque, tido como evento que alavancou a Bossa Nova no exterior, só aconteceu em 1962.

Porém, neste mesmo período, alguns compositores ligados essencialmente à Bossa Nova iniciam um processo de autocrítica, se movendo em “busca de um ‘samba participante’ que sintetizasse algumas ‘conquistas’ musicais da Bossa Nova (principalmente harmônicas e interpretativas) e com referências musicais de ‘raiz’, disseminando uma mensagem socialmente engajada e nacionalista”. (Napolitano. 1999:16). É o momento da fundação do CPC (Centro Popular de Cultura), órgão de orientação política de esquerda vinculado à UNE (União Nacional dos Estudantes). O CPC é apoiado por compositores bossanovistas, como Carlos Lyra e Vinícius de Moraes (autor do Hino da UNE). Sobre essa politização, Carlos Lyra falou:

...a delicadeza da Bossa Nova começou a virar rococó, a música começou a ficar estranha, começou a falar demais de amor, sorriso, flor, aquelas coisas. Só tem uma palavra para isso: rococó. Então eu comecei a me ressentir daquilo, porque naquela época eu já era socialista de carteirinha e fazia questão de que as coisas tomassem um rumo para a integração dentro do processo social. Nós sentíamos que precisávamos mudar aquela mesmice de amor, sorriso e flor. (Lyra, 2003:135-136).

A partir da fundação do CPC vemos uma gradual mudança de postura dentro do campo musical brasileiro em direção a um paradigma “nacional-popular”, no que Napolitano – parafraseando Antonio Gramsci – chama de “ida ao povo” (Napolitano, 1999), num resgate de artistas populares do samba que se intensificou após o Golpe Militar de 1964. O espetáculo musical “Opinião”, que estreou no final daquele ano, é um bom exemplo da arte engajada nascida deste movimento.

O retrato da sociedade brasileira sugerido pelo espetáculo não escondia sua afinidade com as doutrinas reformistas do PCB, o velho Partidão. Um favelado (interpretado pelo sambista carioca Zé Kéti), um retirante nordestino (o compositor maranhense João do Vale) e uma garota da zona sul carioca (Nara Leão) armavam no palco uma espécie de tribuna catártica. Os três desfiavam sambas, baiões e canções de protesto, que embutiam temas candentes, como a miséria, reforma agrária ou distribuição de renda. (Calado, 1997:64).

É neste contexto que começa a surgir o conceito de MPB. Apesar de não haver certeza quanto à data do primeiro uso da sigla com essa acepção, parece haver um consenso entre os pesquisadores de que ela se popularizou em 1965. No entanto, o jornalista Sérgio Cabral aponta como primeiro produto que pode ser colocado sob este rótulo é o disco “Nara”, primeiro da cantora Nara Leão, lançado ainda em 1964, e que reunia composições de artistas identificados com a Bossa Nova (Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Edu Lobo), com a esquerda (Ruy Guerra e Gianfrancesco Guarnieri) e com sambistas tradicionais (Cartola,

Moacyr Santos, Zé Kéti), executadas com arranjos sofisticados e o registro vocal moderno da cantora que desejava se livrar do título de Musa da Bossa Nova (Cabral, 2003).

A MPB neste momento não pode ser delimitada “esteticamente”, “pois sua instituição se deu muito mais nos planos sociológico e ideológico”(Napolitano, 1999:12). Para o autor, a consolidação da sigla se dá em 1965, pois é quando “a MPB encontra o seu ‘outro’ na Jovem Guarda, vista na época como a expressão musical da CIA, como uma atitude de absoluta destruição das mentes dos jovens brasileiros”(Napolitano, 2003:128). Sandroni explicita essa relação de negação ao dizer

De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*⁶ usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E, no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviriam também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas. Este campo, embora 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), era suficientemente estreito para excluir os recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo *rock*⁷ anglo-saxão. (Sandroni, 2004:29).

Essa oposição da nascente MPB e a música eletrificada (no caso, a Jovem Guarda) era explícita e desembocou na “Passeata contra a Guitarra Elétrica”⁸, liderada pela cantora Elis Regina. Outro ponto importante de se destacar é a relação dos MPBistas e a indústria cultural brasileira, que passava por uma reorganização. Sem os pudores caros às esquerdas brasileiras atuais, os artistas ligados à sigla disputavam espaço na mídia com os músicos da Jovem Guarda, freqüentando e apresentando programas de TV (entre os quais o mais famoso era “O fino da Bossa”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues na TV Record, entre 1965 e 1967), além de participarem dos Festivais de Música Popular organizados pelas emissoras de TV a partir de 1966. Como diz Marcos Napolitano, “até 1967, 68, não havia uma visão necessariamente negativa da ida do artista engajado ao mercado”(Napolitano, 2003:129). Este embate midiático acabou com uma vitória da MPB, que passou a assumir o papel central da indústria fonográfica ao final da década.

1.3. Tropicalismo: Uma mudança de rumo⁹

⁶ Grifo do autor

⁷ Grifo do autor.

⁸ Em 17 de julho de 1967.

⁹ Durante a defesa da dissertação, em 02 de outubro de 2008, a Prof^a Santuza Cambraia Naves discordou da inclusão do Tropicalismo como um movimento interno à MPB. No entanto, concordo com o Antônio Cícero e outros pesquisadores que acreditam não só que ela foi parte da MPB, como esse pertencimento teria sido fundamental para o sucesso do movimento em modificar as estruturas da Música Popular Brasileira vigente na época. Um indício disso seria a absorção posterior dos artistas fortemente identificados como Tropicalistas nos

A partir de 1966, temos a “crise do paradigma nacional-popular e abertura para experimentalismos formais e novos conteúdos poéticos“ (Napolitano, 1999:17). É desta época o debate na “Revista da Civilização Brasileira” onde Caetano Veloso falou da necessidade da retomada de uma “linha evolutiva” da música popular brasileira¹⁰ de onde a Bossa Nova havia parado. Essa afirmativa teve uma repercussão extremamente negativa por ter sido entendida de maneira valorativa, que privilegiava o samba (enquanto matriz da Bossa Nova) em detrimento de outros gêneros musicais brasileiros, como o Frevo ou o baião, o que não era o caso. A idéia está clara na fala do poeta e compositor Antônio Cícero:

O dado mais interessante da bossa nova – não do ponto de vista estético, mas do ponto de vista puramente intelectual – era precisamente sua novidade. Enquanto toda música popular brasileira – praticamente toda música popular, com a exceção notável da americana – queria ver-se como tradicional, a bossa nova jactava de ser nova: e, evidentemente, o era. Quando, portanto, Caetano, ao falar da “linha evolutiva da música popular brasileira”, se refere à linha que vai do samba á bossa nova, ele o faz não porque fosse essa a única linha evolutiva possível (...) mas sim porque de fato a bossa nova tinha sido, conscientemente, a mais ambiciosa e bem-sucedida das utilizações “da modernidade musical... na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira”¹¹ (Cícero, 2003:202-203).

Outra interpretação é a de que a “linha evolutiva” seria somente um nome para “sintetizar o processo de ‘autoconsciência’ estética e ideológica da música brasileira”(Napolitano, 1999:18).

Uma idéia que também aparece repetidamente nos debates dessa época é a de “impasse”, em contraponto à de “evolução”. Napolitano define quatro pontos que esclarecem os impasses surgidos no campo da MPB dos anos 60.

- a) “impasse” como redefinição dos parâmetros culturais e estéticos para pensar a nação e, por conseguinte, fundamentar uma atuação político-cultural afirmativa;
- b) “impasse” como redefinição em relação ao papel político da arte e do artista (ou da cultura e do intelectual) numa sociedade de classes cada vez mais orientada para o mercado;
- c) “impasse” como necessidade de equacionar a relação “forma-conteúdo”, assumindo os desafios de afirmar a obra como resultado de uma pesquisa estética e como portadora de uma mensagem ideológica, duplamente orientada: para o próprio conjunto de artistas/intelectuais (obra como síntese programática) e para o conjunto da nação-povo, inicialmente entendida como sinônimo dos segmentos sociais mais desfavorecidos (obra como portadora de uma mensagem);
- d) “impasse” como necessidade de organizar os termos do debate em torno do novo contexto político-ideológico que se impusera após o golpe militar de 1964, obrigando o artista-intelectual que se propunha a pensar a nação a se definir frente ao problema do

quadros da MPB, alguns atingindo o status de “monstros sagrados” do gênero. Essa discordância conceitual modifica a compreensão que se tem de algumas questões tratadas nesta dissertação, embora não invalide os raciocínios aqui desenvolvidos.

¹⁰ Na edição número 7, de maio de 1966.

¹¹ Citação do texto de Caetano Veloso

autoritarismo e da modernização capitalista, dinâmicas que se impuseram no rastro dos projetos nacional-reformistas derrotados. (Napolitano, 1999:21-22).

A solução proposta para estes “impasses” e continuidade para a “linha evolutiva” vem em 1967 com o Movimento Tropicalista. Liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o Tropicalismo vem defendendo a retomada de uma “postura internacionalista e moderna na música popular, em contraposição aos ideólogos do ‘nacional-popular’”(Naves, 2000:42), que teria tido como referência anterior a Bossa Nova, tendo como figura-mestra João Gilberto. Porém, não havia por parte dos tropicalistas uma identificação com a postura contida, evocativa do *cool jazz* americano, que se tinha como marca dos bossanovistas¹². Alguns saúdam o tropicalismo justamente como volta do “excesso” à música, numa postura que remeteria aos artistas modernistas brasileiros, sobretudo ao poeta Oswald de Andrade.

Oswald de Andrade e seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” parecem nortear o olhar dos tropicalistas para o uso das informações tradicionais na construção de um novo pensamento acerca da nação. Ao abrir dizendo “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”(Andrade, 1970:5) o poeta está direcionando um olhar não só ao que é comumente exaltado, mas ao que é propositalmente esquecido nas narrativas nacionais. Esse “novo olhar” dos tropicalistas significava, musicalmente, uma ampliação das influências válidas em nossa música, como diz Naves:

No movimento tropicalista, a tradição musical é valorizada, embora se faça um recorte diferente dos elementos culturais a serem utilizados. A concepção tropicalista de “riqueza cultural” abrange desde o *rock* alienígena aos ritmos regionais já consagrados, e mostra-se flexível o suficiente para incluir o kitsch como um item a mais do tesouro nacional. (Naves, 2000:42)

Essa ampliação não foi bem recebida nos círculos mais radicais da recém criada MPB. Artistas mais ligados às esquerdas políticas acusaram duramente os tropicalistas de fazerem música “alienada” e de estarem servindo aos interesses da ditadura. Essa hostilidade contagiou também a audiência, que vaiava os artistas do movimento em suas participações nos festivais de música dos anos de 1967 e 1968. Essa antipatia se dava por uma posição identificada por Caetano Veloso em 1968, em entrevista a Augusto de Campos, como “resguardo”, definido por Antônio Cícero como “ato pelo qual, *por medo ou impotência*¹³, se resguarda, isto é, se põe a salvo, se defende, se poupa, se isola alguma coisa. Em arte, o que se

¹² No entanto, no artigo “Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular”, Santuza Naves demonstra que essa contenção era muito mais marca de João Gilberto do que da própria Bossa Nova.

¹³ Grifo do autor.

quer resguardar são, ostensivamente, sempre as formas: as formas de se fazer e as formas das coisas que são feitas.”(Cícero, 2003:209), e complementa dizendo que no caso, mais do que a destruição, o que se teme é “a descoberta de que outras formas são possíveis”(Cícero, 2003:209).

Porém, apesar de terem sido rejeitados pelos setores radicais, os artistas do movimento tropicalista se enxergavam e eram enxergados como pertencentes à MPB, e isso foi fundamental para seu sucesso, pois como explica Cícero, se o tropicalismo não fosse visto como interior à MPB

As canções que ele produzisse, como o iê-iê-iê, não chegariam a afetar a MPB, que se manteria em seu resguardo. Ora, o fato é que as canções tropicalistas não adquirem todo o seu sentido e sua força senão quando são consideradas como modificação, agitação e transformação revolucionária *da*¹⁴ (...)MPB, com a qual se confundem no momento mesmo em que dela tomam distância para comentá-la. O público brasileiro aceita essas canções como pertencentes à MPB por reconhecê-las como suas e por amá-las e admirá-las (...). As músicas tropicalistas são brasileiras demais e boas demais para serem excluídas da MPB. (Cícero, 2003:212).

O movimento acabou se desfazendo em 1969, com a prisão e exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Porém, suas modificações na estrutura da MPB já haviam sido incorporadas, e mesmo após o fim do tropicalismo, aqueles artistas que haviam participado deste continuaram a ser considerados como artistas de MPB. O conceito amplo do que significava a sigla, que agora abarcava do samba ao rock, já estava consolidado, e foi com este que a MPB iniciou seu processo de institucionalização.

Como já foi dito, os artistas de MPB não viam problemas em se utilizar da mídia para se promover, e com o Tropicalismo, diminui também o preconceito quanto à utilização de influências advindas da chamada “Cultura de Massa”. Como coloca Wisnik

(...)o tropicalismo promove um abalo sísmico no chão que parecia sustentar o terraço da MPB, com vista para o pacto populista e para as harmonias sofisticadas, arrancando-a do círculo do bom gosto que a fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial, e filtrar a cultura brasileira através de um halo estético-político idealizante, falsamente “acima” do mercado e das condições de classe.(Wisnik, 2005:31).

Em texto originalmente escrito ainda nos anos 60, Edgar Morin previa que da própria Cultura de Massa surgiria uma esfera que emularia a “Alta Cultura” (Morin, 1997a). Pelo espaço que ela ocupa do mercado fonográfico e no imaginário brasileiro deste período, podemos enxergar a MPB como essa esfera em nosso país, no que Napolitano parece concordar dizendo: “Adquirindo legitimidade perante a hierarquia cultural vigente, a MPB foi incorporada como signo de ‘alta’ cultura por uma parte substancial da elite cultural, política e econômica do

¹⁴ Grifo do autor.

Brasil”(Napolitano, 1999:13). A causa da aparente tranqüilidade com que se deu este processo é sugerida por José Miguel Wisnik em seu famoso artigo “O minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez”, onde ele expõe as peculiaridades de nossas relações entre música popular e erudita comparadas às relações traçadas na Europa.

Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua capacidade de captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido. (...). No Brasil, a música erudita nunca chegou a formar um sistema onde autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade. (Wisnik, 2005:29)

É justamente essa “legitimidade da alta cultura” que possibilita à MPB se tornar uma instituição ao passo que começa a superar seus “impasses” internos.

1.4 – O pós-tropicalismo

Para a MPB, os anos 70 começam sob o signo da crise. O Ato Institucional número 5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, acirra a censura e diminui os já restritos direitos civis no país. Caetano Veloso e Gilberto Gil começam a década exilados em Londres. Na capital inglesa, a produção dos dois seguem caminhos bastante distintos. Gil toma contato com o reggae e com o rock inglês daquele momento. Já Caetano se fecha, compondo – em português e inglês – obras entristecidas que falam sobretudo de sua saudade do Brasil. Os dois só retornariam ao Brasil em 1972. Chico Buarque também deixou o país ao final da década de 60, em um auto-exílio em Roma, que terminaria no meio de 1970.

A música seria ainda atingida pela crise do mercado fonográfico, que fez com que as gravadoras reduzissem drasticamente os investimentos no setor. Com isso, houve uma mudança também na função dos Festivais de música promovidos pelos canais de televisão.

Os festivais eram, basicamente, a grande vitrine onde o artista se mostrava exatamente ao seu público em potencial. E, como decorrência, o supermercado das gravadoras, que ali podiam escolher, com estreita margem de erro, seus novos produtos, já testados pelo confronto com o público. (...) A censura e a repressão direta, com prisões e exílios, tiraram dos festivais sua função de ponto de encontro e reduziram-nos a apenas feiras para novas contratações. Mas, com a recessão da indústria do disco – da qual ela só se refaria a partir de 1974/75 –, até esse papel se tornou supérfluo.(Bahiana, 2005a:42).

Isso fez com que os primeiros anos da década fossem dominados por artistas que já faziam sucesso nos anos 60. A MPB era colocada então como a voz dos setores médios da

sociedade, tanto por ter seu público cativo entre os jovens de classe média com acesso à educação superior, quanto por seus artistas serem – em sua maioria – oriundos deste setor. Um termo muito utilizado à época para se referir ao tipo de música que se destacava dentro do campo da MPB era “música universitária”. A primeira geração de “música universitária” seria aquela que havia iniciado a construção, ainda nos anos 60, da instituição MPB, com Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, todos com passagem pela academia (embora destes quase nenhum tenha se formado – ao menos naquela época – abandonando os cursos para se dedicarem à carreira musical).

A segunda leva, que surgiria nos festivais do início da década de 70, seria marcada pela maior pluralidade. Enquanto a geração anterior era composta por artistas do eixo Rio-São Paulo (uma exceção seriam os baianos, mas mesmo estes já haviam se instalado no sudeste antes de começarem a se arriscar mais seriamente na carreira musical), essa nova safra seria de artistas vindos de diversos estados da região nordeste, como Fagner, Belchior e Ednardo (Ceará), Elba Ramalho e Zé Ramalho (Paraíba), Geraldo Azevedo e Alceu Valença (Pernambuco). O impacto das revoluções musicais não haviam se dado da mesma forma em todos os lugares, o que ficou claro no som destes artistas.

(...)enquanto no Rio e em São Paulo parte da libertação tropicalista incluía a licença para explorar o rock, no Nordeste essa liberdade significava a eletrificação de tudo o que já estava à mão (ou no ouvido): baião, coco, xaxado, martelos, maracatus, frevos. A mistura ferve no início dos anos 70 e, a partir de 1975, é filtrada afinal para o sul, numa curiosa volta ao princípio. (Bahiana, 2006a:266).

A jornalista Ana Maria Bahiana destaca o ano de 1972 como o ano de entrada da “terceira geração de universitários”, dos quais se destacavam Gonzaguinha e Ivan Lins. Essa inserção ainda se deu via festivais, uma vez que estes artistas se viam como “Parcela escolhida da criação musical do país, detentora da continuidade da ‘linha evolutiva’, *boa demais*¹⁵ para se submeter aos ‘vexames’ dos programas de calouros e das estações de rádio” (Bahiana, 2005a:43). Reunidos em um movimento chamado M.A.U. (Movimento Artístico Universitário), estes artistas passam a estrear um programa de TV na Rede Globo, chamado “Som Livre exportação”, de curta duração, mas que garante a eles popularidade suficiente para que pudessem seguir suas carreiras posteriormente.

Outra tendência¹⁶ dentro da MPB do início dos anos 70 era a dos “malditos”, artistas ligados à contracultura, que eram bem avaliados pela crítica, mas um fracasso de vendagem. Destes podemos destacar os vanguardistas Walter Franco, Jards Macalé e Jorge Mautner

¹⁵ Grifo da autora

¹⁶ A expressão “tendência” era usada para “rotular experiências musicais que recusavam o *mainstream* do samba-bossa nova e não aderiam completamente ao *pop* sem no entanto recusá-lo” (NAPOLITANO, 2002).

(Napolitano, 2002:8). Outro elemento interessante da música deste período é a maior inserção da mulher não só como intérprete, mas também como compositora.

A presença da mulher como força de produção, na música, ultrapassando o papel de mera intérprete de canções alheias (e masculinas), é um dado importante da década de 70. Evidentemente não pertence a ela com exclusividade: há Chiquinha Gonzaga no início do século e Dolores Duran nos anos 50, para citar dois exemplos. O que se viu nesta década foi o aparecimento de uma quantidade considerável de mulheres compondo – e, de imediato, nos dois anos finais do período, uma encampação do fato pela indústria do disco, que, revertendo a máxima até então em uso, “mulher não vende disco”, passou a investir nas novas criadoras, na tentativa de empacotar e vender mais um produto que, possivelmente, atendia a novas necessidades do mercado. (Bahiana, 2005a:49-50).

Apesar da forte ação da censura, os temas políticos continuam em voga nas canções dos primeiros anos da década de 70, contando com subterfúgios para tentar driblar a repressão do governo militar, o que “ajudou a construir a mística da MPB como espaço cultural por onde o político emergia” (Napolitano, 2002:3). Porém mesmo essas estratégias foram se enfraquecendo à medida que o órgãos censores agiam.

Nos anos 70, não havia clima para a criação artística e, mesmo quando estatisticamente os problemas com a censura se reduziram, seus efeitos sobre toda uma nova geração de criadores permaneceram irreversíveis. Podados em suas primeiras investidas, estes jovens fatalmente se enquadraram na autocensura. Para eles, o certificado de liberação era algo tão normal quanto a carteira de identidade. (Autran, 2005:88)

Outra força coercitiva que atuava no período, porém em sentido contrário, partia das esquerdas ortodoxas: as chamadas “patrulhas ideológicas”. A expressão, cunhada por Cacá Diegues em entrevista ao jornal Estado de São Paulo em agosto de 1978, nomeava setores artísticos que perseguiram autores de obras acusadas de serem “alienadas” ou “adesistas” – ou seja, de prestarem serviço à ditadura militar. O cartunista Henfil tinha até mesmo um Cartum regular no Pasquim – o “Cemitério dos mortos-vivos” – onde ele “enterrava” simbolicamente os artistas que violavam as regras de conduta política do momento. Belchior, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rita Lee foram algumas das vítimas do desenhista mineiro, que batizou o grupo de “patrulha odara”. (Bahiana, 2006:292).

A partir de 1974, com o governo do General Ernesto Geisel, a promessa de abertura do regime levou a um arrefecimento da repressão, ou como disse Napolitano, “a política de ‘descompressão’ do regime militar exigia uma certa tolerância diante do consumo da cultura de ‘protesto’”. (Napolitano, 2002:5). Em 1976, várias obras que haviam sido proibidas nos anos anteriores foram liberadas e a censura às novas obras foi mais comedida.

Ao término da década, a instituição MPB está plenamente consolidada. A questão da evolução praticamente se resolve, pois como diz a crítica musical Ana Maria Bahiana

(...) a “linha evolutiva” da música brasileira não tinha sofrido nem danos irremediáveis – como os anos sombrios da repressão faziam supor – nem grandes progressos. A proposta de uma nova síntese e de uma discussão constante sobre as relações criador/ indústria/ mercado, anunciada pela Tropicália, simplesmente se viu completada e executada, incorporada ao dia-a-dia. (Bahiana, 2005a:49)

Não só isso, mas passa a “significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de ‘bom gosto’, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de ‘baixa qualidade’ pela crítica musical.” (Napolitano, 2002:4). Embora sua centralidade no mercado fonográfico venha a ser ameaçada por modismos como a *disco-music* e o *funk-soul*, seu papel no mercado de bens simbólicos do país está assegurado desde então.

1.5 – Ampliando as fronteiras: os anos 80 e o BRock

Logo no início da nova década, a MPB perde sua posição de principal produto dentro do mercado fonográfico. A partir de 1982, o novo movimento de rock brasileiro, que seria conhecido posteriormente como BRock¹⁷, passa a liderar as paradas de sucesso com bandas vindas do Rio de Janeiro e São Paulo (alguns anos mais tarde, seria a vez da cena brasiliense conseguir seu espaço). Não era a primeira vez que a música popular brasileira perdia essa condição (como vimos anteriormente), porém, um novo fato torna essa investida diferente. Com o movimento de abertura política, o BRock passa a ser visto como novo discurso representativo das juventudes brasileiras. A leitura no congresso nacional da música “Inútil”, da banda paulistana Ultraje a Rigor, pelo então deputado federal Ulysses Guimarães, selava a música das bandas da nova geração como trilha-sonora da redemocratização. A MPB tinha novamente um “outro”.

Diante disso, a postura dos MPBistas não foi de confronto, como havia acontecido na década de 60, e sim de aproximação.

A sigla passou a ser adotada de modo mais amplo. (...) Seu sentido restritivo do início¹⁸ se diluiu, permitindo que, quando nos anos 1980 o *rock* nacional ganhou novo alento, seus representantes fossem considerados, sem maiores problemas, como parte integrante da música popular brasileira. Também foi nessa década que ouvi da cantora Joyce a expressão *MPB-chato*, para designar músicos demasiado apegados a paradigmas estéticos nacionalistas. (Sandroni, 2004:30)

Em 1986, João Gilberto grava para a trilha sonora de uma novela da TV Globo a música “Me chama”, de Lobão, mas o faz “do seu jeito cool e bossa nova”(Motta, 2001:359).

¹⁷ Nome dado pelo jornalista Arthur Dapieve.

¹⁸ O autor está fazendo um contraponto com o sentido dos anos 60, ainda sob os domínios do “Nacional-Popular”.

No mesmo ano, Caetano Veloso canta em seu show “Caetano Veloso e Violão” a música da banda Barão Vermelho, “Todo amor que houver nessa vida” – que já havia sido gravada por Gal Costa em 1985 –, e “Totalmente demais”, do Hanoi-Hanoi, faixa que deu nome ao disco ao vivo lançado pelo cantor baiano naquele ano. Ainda em 1986, Gilberto Gil escreve uma letra para ser gravada pelos Paralamas do Sucesso, “A Novidade”. Podemos entender estes fatos como a MPB, que ainda ocupa a posição dominante dentro do campo musical brasileiro, legitimando alguns produtos da geração BRock, elevando-os a seu status privilegiado dentro do imaginário cultural do país. Gradualmente, o ex-vocalista do Barão Vermelho Cazuzza, em carreira solo desde 1985, é enxergado como um híbrido, alguém que faz a ponte entre o rock e a MPB. Outros artistas vão conseguir este mesmo reconhecimento em um momento posterior.

A partir de 1988, o BRock entra em declínio, e as vendas despencam, colocando em crise as empresas da indústria fonográfica. Porém, a MPB não conseguiu reconquistar o espaço central do mercado, sendo este ocupado por modismos como a Lambada (1988/89) e a música sertaneja (de 1990 em diante).

1.6 – Uma volta às origens?

Os anos 90 começam com a MPB ainda longe de ter a mesma importância no mercado fonográfico das décadas de 60 e 70. Após a era do Sertanejo (que durou até 1992) veio a moda do pagode romântico e depois da Axé Music. A MPB, numa atitude de resguardo, começou a se retrair e a ser identificada não como uma sigla que representava a diversidade da música brasileira, mas correspondendo cada vez mais a um tipo de música específica.

(...) ao voltar ao Brasil, perto do final dos anos 1990, defrontei-me com uma nova maneira de encarar a MPB, um novo significado atribuído à sigla. Ela passou a ser compreendida também como etiqueta mercadológica. (...) A partir dos anos 1990(...) a afirmação “gosto de MPB” passa a só fazer sentido se interpretada como adesão a um segmento do mercado musical. (Sandroni, 2004:30).

Mas que tipo de música seria este, que a partir do final do século XX conseguiu dominar a sigla que em um momento anterior chegou a representar toda a produção musical do país? Uma pista valiosa para se chegar a essa noção se tem ao se avaliar aquela que é tida como a grande cantora de MPB da década, Marisa Monte.

Em seu livro de memórias, Néelson Motta – o descobridor da cantora – fala do processo de escolha do repertório do primeiro show de Marisa:

Ouvimos centenas de músicas de diversos estilos e gerações (...) apesar do generation gap, tínhamos uma grande identidade de gosto musical. Além de João Gilberto, Marisa adorava Custódio Mesquita, sofisticado compositor dos anos 30/40, um dos favoritos de João. (...)

De Custódio para Tim Maia, outro favorito (...). Na seqüência, “Negro gato”, como um blues bem pesado, rascante e sensual, Billie-Holiday-no-Estácio. Outras boas descobertas: a pouco conhecida “Samba e amor” (...), que Chico Buarque compôs em seu exílio italiano, em 1970, também a ser levada em heavy blues, sexy e preguiçosa. E o hit brega de Peninha, “Sonhos”, reabilitado por uma regravação recente de Caetano Veloso. Mas a versão de Marisa teria uma dramaticidade intensa e ansiosa, deliberadamente over, como um quase tango, o ambiente musical mais adequado para sua letra de perda e abandono. (...) Marisa também gostava muito de muita coisa dos melhores autores da sua geração, como Renato Russo, Cazusa, Lobão e a rapaziada dos Titãs, que tinha acabado de lançar um novo disco. Em *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, encontramos um clássico instantâneo do rock brasileiro, de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto, que avançava a discussão política em forma e conteúdo (...). “Comida” foi imediatamente incluída no repertório, numa ambientação mais jazzística. Junto com uma nova canção de Lobão, de seu recém-lançado e estupendo Lp *Vida Bandida*, com letra de Bernardo Vilhena, que também deu nome ao show de Marisa: “Tudo veludo”. (...) Em seguida escolhemos dois grandes sambas, que Marisa conhecia desde criança, quando seu pai, Carlos Monte, era diretor da Portela: o belo samba-enredo “A lenda das sereias” e o lento e pungente “Preciso me encontrar (Deixe-me ir)”, de Candeia. E fechamos o repertório com um blues de Rita Lee e Paulo Coelho, “Cartão-postal”, uma linda versão de Augusto de Campos para a “Elegia”, de John Donne, musicada por Péricles Cavalcanti em ritmo de beguine, um clássico de Os Mutantes, “Ando meio desligado”, e uma marchinha de Assis Valente lançada por Carmem Miranda, “Good Bye Boy”. (Motta, 2004:419-421)

Neste fragmento, podemos ver que o repertório era uma verdadeira síntese da história da MPB até aquele período, não só pela músicas escolhidas em si, mas como pelas atitudes. Temos a reverência ao cancionero tradicional típica da fase nacional-popular dos anos 60, os expedientes de pastiche inspirado no tropicalismo, um pouco do poético-político dos anos 70 e as concessões à música pop e rock, presentes nos anos 80. Ainda no texto, vemos notações das referências que guiavam os arranjos das versões (“Billie-Holiday-no-Estácio”, “ambientação mais jazzística”), que nos dão mais um indício do efeito que se pretendia atingir: um ambiente de sofisticação sem perder contato com a brasilidade.

Marisa Monte foi o grande nome dos anos 90 no gênero, seguida por seus parceiros – Arnaldo Antunes (em carreira solo após o Titãs – a partir de 1992 – com um trabalho fortemente inspirado na poesia concreta) e Carlinhos Brown (percussionista baiano que já havia feito parte da banda de acompanhamento de Caetano Veloso, com obra de grande apelo rítmico) e do cantor e compositor pernambucano Lenine.

O caso de Arnaldo Antunes é interessante. Vindo de uma banda de rock, o artista passa a desfrutar de outro tipo de popularidade e status quando se coloca como artista de MPB. A “agressividade” associada ao rock dá lugar a uma aura de “sensibilidade”, de “intelectualidade” quando este se afasta de sua banda. Vale lembrar que tal status não se estende aos ex-companheiros nem quando estes passam a gravar discos no formato acústico e se apresentar vestidos de forma mais sóbria.

Na virada do século XX para o século XXI, devido à explosão da pirataria, artistas de MPB começam a voltar aos topos das listas de vendagem, justamente devido ao caráter fiel de seu público. Como identifica Napolitano, “A MPB ‘cultura’ ofereceu a esta indústria a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e obras de realização mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejada”. (Napolitano, 2002:4-5). Assim, o interesse na sigla surgida nos anos 60 adentra o novo milênio renovado.

2. A PÓS-MODERNIDADE E A MPB

Como pudemos observar nos capítulos anteriores, o conceito de MPB não é algo estanque e facilmente definível. Desde o seu surgimento, nos anos 60 do século XX, a sigla já foi utilizada para expressar idéias diferentes, algumas vezes quase antagônicas. No entanto, pode se notar a partir do final dos anos 80 a tentativa de conformação da MPB em um gênero musical, o que implicaria em “regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito).”(Janotti Jr., 2004). É dentro dessa lógica, fortemente atrelada ao mercado, que a expressão “Nova MPB” vai surgir. Ao contrário da sigla original, que se fez generalista, o surgimento dessa nova denominação vem justamente com o objetivo de restringir, de encerrar um sentido, à medida que uma “Nova” MPB só seria possível em contraposição à uma “velha” MPB.

E quais seriam as características dessa nova MPB? O *website* “Nova MPB”, a define da seguinte maneira:

A Nova MPB nada mais é que nova formatação num processo natural da música: a mistura entre o “novo” e o “velho”, característica que parece imperar em todas as esferas da sociedade brasileira.

Depois dos grandes artistas renomados da famosa música popular brasileira, eis que surgem no cenário musical nomes nunca ouvidos antes. Na nova MPB o som não se restringe mais a apenas um toque do violão. Hoje os novos artistas usam influências do samba, pop, eletrônico e outros ritmos malucos, traçando uma combinação caleidoscópica de ritmos e conceitos.

O tema ainda é pouco discutido na grande imprensa. E, quando é, surge sob o vocábulo de ‘MPB Pós-Moderna’. Tudo isso porque o processo de composição ora adotado incorpora novas informações de forma rápida, ágil, numa mistura de veículos, tendências, cores e sons.¹⁹

A definição do *Website*, embora não seja definitiva, abre pistas para a compreensão do que seria essa “Nova MPB”. O uso da expressão “MPB Pós-Moderna” indica um caminho para pensarmos analiticamente essa “cisma” que parece emergir no campo simbólico da MPB.

2.1. O Pós-Moderno

O termo “Pós-Moderno” está longe de ser um consenso entre os estudiosos. Alguns autores preferem chamar a época em que vivemos de “Modernidade Líquida”, “Modernidade

¹⁹ <http://www.novampb.com.br/index.php?pagina=universo>, consultado em 20/01/2007.

Tardia” ou “Ultra-modernos”. Porém, não ignorando as diferenças que cada um desses conceitos tem, o diagnóstico de nossos tempos é muito semelhante para todos esses autores.

Para Santos, “Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950)” (2006:7-8). Portanto, sob essa conceituação, podemos entender que a MPB está, desde seu surgimento, inserida num contexto pós-moderno. Porém, entende-se que estas convenções são criadas por estudiosos estrangeiros, sobretudo europeus e norte-americanos, e estão sujeitos à atrasos em países em desenvolvimento como é o Brasil. É preciso então observar mais proximamente a MPB para se ter uma conclusão sobre seu caráter pós-moderno ou a ausência deste.

Na mesma obra, Santos dá indicações sobre como se comportaria a arte nesse cenário do pós-modernismo. Um fator que é apontado como importante quando pensamos na arte pós-moderna é a tecnologia, que amplia as possibilidades de produção e, principalmente, expande o alcance da obra, gerando àquela que seria chamada de Cultura de Massas. É o que Morin chama de “uma terceira cultura, oriunda da imprensa, do cinema, do rádio, da televisão, que surge, desenvolve-se, projeta-se, ao lado das culturas clássicas – religiosas ou humanistas – e nacionais.” (Morin, 1997a:14). A definição do autor francês sobre o que seria essa terceira cultura não deixa restar dúvidas:

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas tecnologias de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de mass media); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.) (Morin, 1997a:14)

A definição de Morin da Cultura de Massas é bastante semelhante à descrição do processo artístico pós-moderno feito por Santos:

Foi contra o subjetivismo e o hermetismo modernos que surgiu a arte Pop, a primeira bomba pós-moderna. Convertida em *antiarte*, a arte abandona os museus, as galerias, os teatros. É lançada nas ruas com outra linguagem, assimilável pelo público: os signos e objetos de massa. Dando valor artístico à banalidade cotidiana – anúncios, heróis de gibi, rótulos, sabonetes, fotos, stars de cinema, hamburques –, a pintura/escultura Pop buscou a fusão da arte com a vida, aterrando o fosso aberto pelos modernistas. A antiarte pós-moderna não quer representar (realismo), nem interpretar (modernismo), mas *apresentar* a vida diretamente em seus objetos. (Santos, 2006: 36-37).

Essa descrição dota ainda mais de características pós-modernas a obra dos artistas dos primórdios da MPB, sobretudo os tropicalistas. “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso, “Volks Volkswagen Blue”, de Gilberto Gil e “Cotidiano”, de Chico Buarque são exemplos dessa valorização da “banalidade cotidiana” mencionada por Santos.

Em outro ponto, Santos afirma que “Os modernistas (veja Picasso) complicaram a arte por levá-la demasiadamente à sério. Os pós-modernistas querem rir levemente de tudo”. (Santos, 2006: 10). É isso que está fazendo Chico Buarque em 1974, ao compor (sob o pseudônimo Julinho de Adelaide) e gravar “Jorge Maravilha”, paródia ao rock feito na época que supostamente teria sido gravado em provocação à declaração da filha do então presidente da república, General Ernesto Geisel, que disse ser fã do cantor, ou ainda a um policial que havia pedido para o cantor autografar um disco para a filha enquanto o prendia (Chico Buarque não confirma nenhuma das duas versões).²⁰ Tom Zé parodia a atitude “modernista” dos compositores brasileiros em “Complexo de Épico”, de 1973:

Todo compositor brasileiro
é um complexado.
Por que então esta mania danada,
esta preocupação
de falar tão sério,
de parecer tão sério
de ser tão sério
e sorrir tão sério
de chorar tão sério
de brincar tão sério
de amar tão sério?
Ai, meu Deus do céu,
vai ser sério assim no inferno!
(...)

No entanto, este pensamento é radicalmente oposto à visão da estética pós-moderna apresentada pelo norte-americano Fredric Jameson. Para ele, o pós-modernismo artístico não se caracterizaria pelo riso parodístico. Ele seria substituído por uma manifestação mais ingênua, menos desafiadora: o pastiche.

2.2. O Pastiche

Alguns pesquisadores (Naves, 1988; Jameson, 1985) parecem concordar que o Pastiche é uma manifestação artística – ou antiartística (Santos, 2004) – típica da pós-modernidade, em contraposição à paródia, que seria típico da modernidade. Porém, o próprio conceito de pastiche não está livre de disputas. Em dissertação Naves, baseando-se em Moriconi, apresenta o pastiche como “uma retomada lúdica do texto do passado”(Naves,

²⁰ <http://www.mpbnet.com.br/musicos/chico.buarque/>, consultado em 12/12/2007.

1988: 84), em contraponto à paródia, onde “a relação com o texto da tradição é negadora, transgressiva, desviante”(Naves, 1988: 84).

Já Jameson tem uma idéia um pouco diferente do que é o pastiche. Para ele:

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor (...)(Jameson, 1985: 18)

Assim, o pastiche não seria uma manifestação “lúdica”, já que exclui-se o caráter de diversão dessa expressão, que para Jameson está presente na paródia:

(...)a paródia se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original. (...)Todavia, o efeito geral da paródia é - quer simpática quer maledicente - ridicularizar a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem. (Jameson, 1985:18)

O autor norte-americano, em sua afirmação, abre a possibilidade de uma paródia “simpática”, que não seria necessariamente “negadora” da tradição. No entanto, para se compreender como esses conceitos se aplicam à música brasileira, é preciso observar algumas particularidades do modernismo em nosso país.

A maioria dos movimentos modernistas ao redor do mundo foram marcados por uma forte preocupação com o futuro em detrimento do passado. A própria palavra “moderno” passou a ser utilizada como antônimo de “ultrapassado” ou “antigo”. No entanto, o movimento no Brasil não teve em sua essência essa rejeição à tradição.

(O modernismo brasileiro) apesar de rejeitar a cultura acadêmica institucionalizada da época, fortemente influenciada pelos padrões franceses, acaba voltando os olhos para o passado e incorporando parte do repertório cultural. Silviano Santiago trata desse assunto, tentando mostrar como representantes desta tendência, no Brasil, atuaram no sentido de ler a *tradição como novidade*²¹. (Naves, 1988:85).

Isso pode ser percebido desde o marco inicial do movimento brasileiro, na Semana de Arte Moderna de 1922, onde se rejeitava, com humor e ironia, as definições nacionais e estéticas típicas do parnasianismo (“Em ronco que aterra, / Berra o sapo-boi:/ '- Meu pai foi à Guerra/ - Não foi! - Foi! - Não foi!' O sapo-tanoeiro/ Parnasiano aguado/ Diz: - 'Meu cancionista/ É bem martelado.’”²²) e romantismo. Esse resgate da tradição não acontece por

²¹ Grifo da autora.

²² “Os Sapos”, de Manuel Bandeira, lido na Semana de Arte Moderna de 1922.

acaso. Ele ocorre como uma reação anti-colonialista, que será importante fonte de inspiração para manifestações futuras de mesmo cunho. Em seu Manifesto Pau-Brasil, Oswald de Andrade expressa essa dualidade entre o novo e a tradição e uso moderno da “tradição como novidade”:

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.
Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.
O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.
O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.
A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna. (Andrade, 1972: 10).

Assim, fica óbvio que o curso do modernismo brasileiro se deu de forma bastante diversa do que ocorreu no resto do mundo. Não era então absurdo imaginar que a ruptura deste, que marcaria o pós-modernismo, também se desse de forma diversa àquela que é descrita por autores estrangeiros. Considerando também o atraso já referido que estes movimentos costumam ter em países afastados do eixo EUA-Europa, podemos afirmar que o período de surgimento da MPB (visto no capítulo anterior), se encontra na encruzilhada entre o fim do moderno e o advento do pós-moderno.

Até mesmo o contexto sócio-político brasileiro da época contribui nesse aspecto. Num momento em que mensagens diretas de desagrado ao regime eram duramente rechaçadas pelos órgãos de repressão, um grupo de compositores da MPB começa a se utilizar do humor agressivo da paródia para tentar escapar dessa perseguição. Porém, ao fazer essa opção, se reduziu também o alcance e poder de comoção dessas mensagens. Como disse Chico Buarque, em entrevista à Ana Maria Bahiana, em 1974:

(...) vira circuito fechado. Você grava um disco para ser curtido pelas pessoas que já sabem o que é. Você não está gravando um disco, está dando um abraço nas pessoas. O que é muito bacana, mas não adianta nada. (Bahiana, 2006: 57).

Porém, com o recrudescimento do regime, mesmo estes artifícios começam a ser detectados pelos censores, que passam a visar aqueles que se utilizaram deste e de outros recursos para tentar burlar a vigilância estatal. Na mesma entrevista, Chico Buarque – passando então por um longo período de inatividade como compositor, comenta:

(...) é preciso saber até que ponto eu pego no violão e não tenho vontade de compor porque acho que não vale a pena, que não vai passar. Não é auto-censura, é um cansaço de se empolgar com um troço bonito e perdê-lo, então você antes disso, já não vai fazer pra não ter desgosto. (...) Porque é muito chato, isso de as pessoas te pararem na rua e te perguntarem pela censura, e não pelo meu trabalho. Como artista, eu quero ser julgado pelo meu trabalho. (Bahiana, 2006: 58-59)

Assim, também por causa da repressão, a paródia modernista foi perdendo seu espaço, à medida que a MPB amadurecia.

Um compositor que notadamente fazia uso do pastiche em suas obras foi Caetano Veloso. Porém, o pastiche de Caetano pouco tem a ver com a expressão inócua e insípida descrita por Jameson, estando mais próximo do procedimento “lúdico” descrito por Naves. A própria autora encontra a origem desse humor incorporado pelo compositor baiano no *Camp*.

O *Camp* é um conceito estético descrito nos anos 60 pela crítica literária norte-americana Susan Sontag. A obra de Sontag foi fundamental para dar as bases para a recepção da *Pop Art* de Andy Warhol. No ensaio “*Notes on ‘Camp’*”²³, ela lista 58 teses do que comporia o *Camp*. Como produto da pós-modernidade, alguns dos elementos que figuram nas 58 teses de Sontag coincidem com os que já foram ditos aqui. (Estetização da vida e do viver, etc...). Porém, o traço marcante que nos interessa está descrito nas teses 41, 43 e 44:

41. O ponto central do *camp* deve ser destronar o sério. O *camp* é divertido, anti-sério. Mais precisamente, o *camp* envolve uma relação nova, mais complexa com “o sério.” É possível ser sério sobre o frívolo, frívolo sobre o sério.

(...)

43. Os meios tradicionais para ir além da seriedade - ironia, sátira - parecem hoje fracas, inadequadas ao meio culturalmente ultra-saturado em que a sensibilidade contemporânea é educada. O *camp* introduz um padrão novo: artificial como um ideal, teatralidade.

44. O *camp* propõe uma visão cômica do mundo. Mas não uma comédia amarga ou polêmica. Se a tragédia for uma experiência do hiper-envolvimento, a comédia é uma experiência do sub-envolvimento, do destacamento.²⁴ (Sontag: 1964).

Outro aspecto do *camp* que não pode ser desprezado é sua ingenuidade inerente. A tese número 18 diz: “Deve se fazer uma distinção entre o *naïve* e o *camp*. O *camp* puro é sempre *naïve*. *Camp* que se reconhece enquanto *camp* (*‘camping’*) é quase sempre satisfatório.”²⁵ (Sontag: 1964). Nesse ponto, vemos que a fusão entre o pastiche e o *camp* – mesmo que não um *camp* puro, *naïve* – , usada por Naves para definir a obra de Caetano Veloso, cumpre essa função de forma satisfatória.

²³ http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sontag_-_Notes_on_Camp.html, consultado em 12/12/2007.

²⁴ “41. The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to ‘the serious.’ One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.

(...)

43. The traditional means for going beyond straight seriousness - irony, satire - seem feeble today, inadequate to the culturally oversaturated medium in which contemporary sensibility is schooled. Camp introduces a new standard: artifice as an ideal, theatricality.

44. Camp proposes a comic vision of the world. But not a bitter or polemical comedy. If tragedy is an experience of hyperinvolvement, comedy is an experience of underinvolvement, of detachment.” Tradução minha.

²⁵ “One must distinguish between naïve and deliberate Camp. Pure Camp is always naïve. Camp which knows itself to be Camp (*‘camping’*) is usually less satisfying.” Tradução minha,

Essa passagem pode ser observada se analisarmos a obra do compositor baiano. No início de carreira, Caetano se aventurava em campos parodísticos, como no disco coletivo *Tropicália*, de 1968, onde podemos observar isso em sua interpretação de “Coração Materno”, de Vicente Celestino, e em seu primeiro disco sólo, *Caetano Veloso*, do mesmo ano, na música “Onde andarás”, com arranjos dele e letra de Ferreira Gullar, definida por Calado como “quase cafona,(...) canção tipo dor-de-cotovelo em que Caetano chegava a imitar a pronúncia e a voz empostada de Néelson Golçalves (...)” (Calado, 1997: 160).

Em um segundo momento de sua carreira, já depois do movimento Tropicalista, podemos notar – após um período mais introspectivo durante o exílio – uma guinada para o pastiche. Como diz Naves, “os componentes críticos e sarcásticos da paródia não teriam muito a ver, na verdade, com o denego baiano cada vez mais incorporado à imagem de Caetano a partir de 72” (Naves, 1988: 86). Em vários momentos de sua dissertação, ela aponta para momentos em que Caetano se entregou para o pastiche, seja em seu aspecto mais *camp*:

“Muito Romântico” (LP *Muito*, 1978), é um exemplo de puro pastiche, ao mesmo tempo que mostra um humor especial, fazendo uma imitação carinhosa de Roberto Carlos, a quem Caetano dedica à composição, bem dentro do espírito *camp*. Os recursos ingênuos e melódicos das canções de Roberto Carlos são inseridos na letra, convivendo com o estilo mais cerebral de Caetano. (Naves, 1988: 87)

Ou em seu lado menos *camp*, menos ingênuo e desprezioso:

Caso semelhante se dá em “Sampa”, do mesmo LP (...). Caetano apropria-se de “Ronda”, canção do compositor paulista Paulo Vanzolini, e toma-a como base, trabalhando-a a partir da estrutura musical. (...) Ao contrário de “Muito Romântico”, porém, “Sampa” não é *camp*, faltando-lhe, neste sentido, a ingenuidade como ingrediente fundamental. Citar Roberto Carlos como Caetano o fez é uma atitude próxima do *camp*, demonstrando apreço por um gênero musical considerado piegas e esteticamente inferior. Citar Vanzolini é diferente. “Ronda”, composição que originou “Sampa”, já representa uma experiência mais sofisticada em termos de composição popular, embora o músico paulista ambiente a sua canção no universo “brega” da boemia e das mesas de bilhar. (Naves, 1988: 88-89)

Assim, se Caetano Veloso foi um dos primeiros a utilizar o pastiche sistematicamente em sua obra, já no final dos anos 60, outros compositores já incorporavam o recurso a seu repertório. Ao narra o processo de criação de “Domingo no Parque”, Calado conta que “quando ele (Gilberto Gil) pegou o violão e uma folha de papel, decidido a fazer uma canção no estilo de (Dorival) Caymmi (...)” (Calado, 1997: 122). Tom Zé, em “Augusta, Angélica e Consolação” (do disco *Todos os olhos*, de 1973) faz uma letra que emula uma canção de desilusão amorosa, onde o narrador fala das mulheres que teriam o decepcionado:

Augusta, graças a deus,
Graças a deus,

Entre você e a Angélica
Eu encontrei a Consolação
Que veio olhar por mim
E me deu a mão.
Augusta, que saudade,
Você era vaidosa,
Que saudade,
E gastava o meu dinheiro,
Que saudade,
Com roupas importadas
E outras bobagens.
Angélica, que maldade,
Você sempre me deu bolo,
Que maldade,
E até andava com a roupa,
Que maldade,
Cheirando a consultório médico,
Angélica.
(...)

Porém, ao contrário do que pode parecer à uma primeira leitura, a letra se refere não à mulheres, mas ruas da cidade de São Paulo. Não por acaso, a música está no mesmo disco da já citada paródia “Complexo de Édipo”, o que deixa ainda mais claro o período de transição.

2.3. A Nova MPB

Como pudemos observar, a Música Popular Brasileira já flerta com o pós-moderno desde o final dos anos 60, e não seria exagero dizer que, à moda brasileira, já se faz “MPB Pós-Moderna” pelo menos desde a década de 70 do século passado. Esteticamente, é difícil enxergar alguma modificação estilística que justifique este rótulo na música produzida atualmente em detrimento da anterior. Porém, quando se observa atentamente, alguns fatos podem ser úteis para a distinção.

Tomaremos para este trabalho a definição de MPB vigente na mídia: seriam artistas novos, surgidos principalmente a partir do final dos anos 90, que começam a ocupar a cena no final dessa década e no princípio do século XXI. Esteticamente, a grande modificação se daria na incorporação da música eletrônica e dos ritmos pop contemporâneos aos gêneros tradicionais – o que não se configura propriamente em novidade quando pensamos na trajetória da Tropicália, por exemplo.

Esse gênero seria dominado pelas mulheres: a revista Veja de 11 de abril de 2007 fez um mapeamento e descobriu que em 2006, mais de uma centena de discos de intérpretes femininas foram lançados no Brasil, enquanto somente 34 álbuns com cantores haviam sido

colocados no mercado neste mesmo período. A revista aponta três razões para este predomínio:

Primeiro, o apuro técnico das cantoras vem aumentando. Elas querem que sua voz seja um instrumento versátil, e não apenas afinado. Algumas, inspirando-se num exemplo consagrado como o de Marisa Monte, até mesmo vão buscar apoio no estudo lírico. Em segundo lugar, as mulheres dedicam-se com maior afinco à tarefa de interpretar. Houve uma era em que cantores importantes faziam apenas isso: dar vida às canções de outros. Foi o tempo de Orlando Silva e Mário Reis. A partir dos anos 70, a MPB viu despontar o "cantautor" (como o batizaram alguns críticos): um compositor que também usa o microfone. A ascensão desse personagem reduziu o espaço dos intérpretes puros – mas apenas os do sexo masculino. A terceira razão da proeminência feminina é o intenso diálogo que, em geral, elas mantêm com suas precursoras. Não é difícil traçar uma linha conectando a paulistana Ana Cañas às cantoras do rádio dos anos 40. Realizar essa mesma operação unindo um cantor novo e, digamos, o venerável Francisco Alves é quase impossível. Existe uma tradição viva de canto na música popular brasileira? Sim, existe. E ela pertence às mulheres. (Revista VEJA, 11/04/2007).

Esse diálogo intenso com as precursoras acaba por resultar o pastiche. O pastiche atual pouco tem de *camp*, e dificilmente poderia ser confundido com a paródia simpática como o de Caetano Veloso nos final dos anos 60 e início dos 70. Tem mais a ver com a definição dada por Jameson, aquele “mimetismo neutro” das tradições, do que com aquela “manifestação lúdica” usada por Naves para explicar Caetano Veloso. Porém, um outro fato chama a atenção: enquanto os compositores do início do que chamamos de MPB buscavam dialogar com uma tradição de base mais popular, algumas vezes até folclórica, essa “Nova MPB” usa como referencial tradicional a obra daqueles mesmos compositores que estavam no início da MPB. É o que Tom Zé chamou, no encarte de seu disco *Com defeito de fabricação*, de “estética do plágio”: “A canção popular tem um problema de linguagem, que é estar sempre repetindo os avós. E essa repetição é permitida pela própria crítica, sem uma cobrança maior do que já houve.” (Tom Zé, 1998). Esse pensamento corrobora ainda com a afirmação de Jameson: “Estes estilos, que no passado foram agressivos e subversivos (...), que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora (...) precisamente o sistema e o inimigo” (Jameson, 1985: 17).

A reportagem da revista Veja acaba por indicar quem seriam as principais matrizes para essas cantoras da chamada “Nova MPB”:

As jovens cantoras de hoje podem ser agrupadas em vertentes. Dito de outra maneira: há certos nomes mencionados com frequência como parâmetro ou influência. A lista contém surpresas. Dela não constam, por exemplo, Gal Costa e Maria Bethânia, duas das artistas mais representativas da música brasileira nas décadas de 70 e 80. Bethânia é lembrada com veneração por umas poucas, como Vanessa Da Mata, mas Gal parece despertar um certo enfado. É possível especular, também, sobre a formação, em breve, de um grupo de cantoras que terão Sandra de Sá como referência do passado. São cantoras como Negra Li,

ligadas ao movimento hip hop, hoje forte em favelas e periferias. Aos olhos delas, Sandra de Sá representa uma ponte entre o soul e o hip hop, de matriz americana, e os ritmos brasileiros. No momento, contudo, as escolas dominantes são quatro.

Aquela que tem mais discípulas é a de Elis Regina, caracterizada pelo estilo teatral, de emoção derramada em cada nota. "Quando decidi virar cantora, a primeira coisa que fiz foi mergulhar na discografia de Elis", diz a paulista Daniela Procopio, que abandonou uma carreira de designer industrial para dedicar-se à música e concluiu recentemente o seu primeiro CD, ainda inédito. Ao lado de Bruna Caram ou Giana Viscardi, ela mostra aquela capacidade que Elis tinha de ir do sussurro ao canto aberto numa mesma canção – de maneira coerente e memorável.

A segunda escola, curiosamente, tem um homem como referência. É a escola de João Gilberto (muito embora Nara Leão também seja citada por novatas de inclinação semelhante). "Parece estranho à primeira vista. Mas não deixa de ser natural que muitas mulheres se sintam próximas de um cantor de voz tão suave quanto a dele", diz a professora de canto Regina Machado. Essa vertente atrai dois tipos de artista: aquelas interessadas na precisão técnica do canto e aquelas de voz miúda, que se inspiram na interpretação contida do papa da bossa nova. Luciana Alves, cantora do grupo do violonista Chico Pinheiro, pertence ao primeiro time. Os vocais límpidos e a graça com que se apresenta lhe rendem elogios constantes. "Fiquei impressionado com sua técnica", diz o pianista americano Brad Mehldau. Seu primeiro disco-solo sairá neste ano, com canções inéditas de Joyce e Chico Pinheiro. Érika Machado é uma expoente da segunda linha. De voz miúda, quase juvenil, ela convocou o produtor e guitarrista John Ulhoa (do Pato Fu) para criar *No Cimento*, um destaque do mercado no ano passado. São doze canções de apelo pop que poderiam muito bem figurar nos discos de um artista como o americano Beck.

A redescoberta recente do samba tradicional em redutos como a Lapa, no Rio de Janeiro, e também em casas de shows de São Paulo e Belo Horizonte fez com que Clara Nunes, depois de duas décadas de semi-ostracismo, se tornasse uma figura importante para diversas cantoras jovens. Clara, que morreu em 1983, exercitou sua voz possante entoando boleros no início da carreira, mas descobriu seu ambiente natural na peculiar mistura de alegria e tristeza que caracteriza o samba de raiz. A paulistana Mariana Aydar e a carioca Mariana Baltar são duas artistas que fazem questão de ressaltar a admiração por ela. O primeiro disco de Mariana Aydar, *Kavita*, foi um dos melhores lançamentos de MPB de 2006. Mariana Baltar era dançarina antes de se lançar como intérprete, há cerca de cinco anos. Ela foi uma das articuladoras da revitalização pela qual passou o bairro da Lapa nos últimos tempos. Seu CD de estréia, *Uma Dama Também Quer Se Divertir*, é uma bem-cuidada seleção de sambas raros, como *Deixa Comigo*, de Assis Valente, e *Ralador*, parceria de Roque Ferreira e Paulo César Pinheiro.

A última grande vertente é a de Marisa Monte. Embora não tenha mais que vinte anos de carreira, ela é hoje uma figura dominante na música brasileira. "Não tenho dúvida de que Marisa inaugurou uma escola. A obsessão com a técnica e a maneira de compor o repertório são suas duas lições básicas", diz o produtor Marco Mazzola. As intérpretes atuais que melhor assimilaram essa proposta são Roberta Sá, Anna Luisa e Luísa Maita. As três estudaram canto antes de partir para a música popular. "O treinamento lírico me ajudou muito. Mas é preciso ter personalidade própria para cantar MPB", diz Roberta, uma cantora que está próxima do estrelato. *Braseiro* (2005), seu disco de estréia, mistura sambas tradicionais com criações de compositores contemporâneos como Pedro Luís e Marcelo Camelo. Uma das faixas, *A Vizinha do Lado*, de Dorival Caymmi, foi escolhida para fazer parte da trilha sonora da novela *Celebridade*, da Rede Globo. Seu novo disco é aguardado para a segunda metade de 2007. (Revista VEJA, 11/04/2007)

Apesar de poucos, podemos identificar nos intérpretes e compositores masculinos também linhas claras entre eles e nomes do passado, como Marcelo Camelo, que tem em

Chico Buarque sua declarada inspiração, e Jorge Vercilo e Jair de Oliveira, frequentemente comparados com Djavan, tanto por suas vozes quanto pelos maneirismos como compositores.

Uma última faceta que se relaciona com a idéia de “mistura entre o ‘novo’ e o ‘velho’” que é apontada como uma das características da Nova MPB é a utilização de elementos da música eletrônica como forma de atualizar o estilo. Assim, faz-se tanto versões de músicas consagradas da MPB adulteradas com elementos eletrônicos quanto novas músicas que utilizem estes elementos mas de alguma forma emulem aquelas canções antigas. Os dois expoentes dessa vertente são Max de Castro e Fernanda Porto. Mesmo isso não chega a ser completamente inédito. Nos anos 80, com a aproximação da MPB com o chamado BRock, tentativas de modernização semelhantes já podem ser encontradas. A inserção de elementos da chamada *New Wave*, com o excesso de teclados sintetizadores e baterias eletrônicas foi sentida em discos de diversos artistas da MPB – tanto principiantes como já consagrados. A tentativa de se melhorar a qualidade dos registros gravando e mixando os álbuns nos Estados Unidos acabou gerando uma pasteurização do som. Os álbuns *Luz*, de Djavan (gravado em Los Angeles com produção de Quincy Jones), lançado em 1982, e *Velô*, de Caetano Veloso, lançado em 1984, são exemplos dessa estética brasileira homogeneizada. O próprio Caetano, em 1987, já comentava o disco:

Não gosto tanto de Velô, gosto mais de Caetano²⁶. Aliás, quando eu acabei de fazer o Velô, já sabia que gostava mais de Uns²⁷, que é o disco imediatamente anterior, o que não é uma coisa muito frequente de acontecer com um artista. Tem uma porção de coisas no Velô que, para mim, pesam. Infelizmente, não sou suficientemente violento para romper coisas que eu vejo. Todo disco meu é sujo. Não sou violento. A minha visão é mais radical, mas a minha ação é mais comprometida.²⁸

Nesse aspecto, os artistas da Nova MPB saem em vantagem em relação àqueles que fizeram essa tentativa nos anos 80. As facilidades de gravação, produção e divulgação decorrentes das novas tecnologias permitem que o produto final sofra menos interferências mercadológicas, garantindo uma música mais fiel à concepção inicial do artista e mais autêntica, menos modificada em favor de uma estética vigente no mercado suscetível a modismos.

Em 29 de outubro 1978, na coluna do especial “Anos 70” do caderno Folhetim, da Folha de São Paulo, o crítico Dirceu Soares não poupava fogo contra a produção musical da década que estava acabando. Para ele, a segunda leva de “música universitária” (por ele chamada de “rock nordestino”)

²⁶ Disco do cantor lançado em 1987.

²⁷ Disco do cantor lançado em 1983.

²⁸ Extraído do *website* oficial do cantor.

nada mais era que uma imitação barata da Tropicália, sem ao menos saber o que foi aquele movimento de Gil, Caetano, Torquato Neto e Rogério Duprat. Jovens compositores, interessados em caminhos mais fáceis, salpicavam Beatles nas cantorias dos violeiros e se achavam gênios. (Soares, 1979).

Hoje enxergamos os anos 70 como uma das décadas mais profícuas da Música Popular Brasileira, mas a crítica de Soares deixa claro que isso não era unânime já naquela época. Assim, resta saber qual será o julgamento da história para a chamada “Nova MPB”.

3. A MPB E SEUS OUVINTES

Nos capítulos anteriores, tentamos fazer uma breve revisão bibliográfica acerca dos conceitos de MPB que foram utilizados ao longo das décadas, bem como observar como este foi sendo modificado por circunstâncias políticas, mercadológicas e culturais. As idéias de Pós-Modernidade foram usadas para se compreender o advento de uma “Nova MPB”, inserida neste contexto atual diferenciado.

Agora, nosso objetivo é observar como essas idéias, geradas por intelectuais e especialistas da área de música, reverberam no público em geral, que nem sempre pára para refletir a respeito de todo esse processo, embora seja indubitavelmente afetado por este.

O Estudo da Recepção é um procedimento comum na área de comunicação quando se deseja aferir como determinada mensagem foi assimilada pela audiência, podendo assim também se verificar as interferências que um discurso sofre. Existem várias formas de se conduzir um estudo dessa natureza. A seguir, descreveremos a metodologia adotada neste trabalho.

3.1. Metodologia

A pesquisa desenvolvida nessa dissertação buscou uma abordagem qualitativa em detrimento de uma coleta quantitativa. Por isso, foi decidido trabalhar com um universo mais reduzido, onde poderia se abordar questões mais complexas, do que um grupo amplo onde as perguntas teriam que tratar de pontos mais objetivos de nossa discussão. A princípio, pensou-se em utilizar grupos focais, que se reuniriam para debater os temas propostos e dariam um panorama do pensamento comum acerca do assunto investigado. Porém, apesar de satisfazer em vários aspectos os objetivos da pesquisa, esse tipo de instrumento metodológico possui algumas limitações que o torna inadequado para o desenvolvimento proposto. Os resultados aferidos neste grupo acabariam por se tornar opiniões muito “presas” na realidade social, temporal

e espacial daquele universo. As diferenças entre os pensamentos de uma região para outra se perderiam, numa opinião que tenderia à homogeneidade pela semelhança de vivências entre os indivíduos.

Por isso, buscando uma maior heterogeneidade de pensamentos, decidiu-se transportar o conceito de grupo focal de uma realidade física para o ambiente virtual. Assim, amparados

pela internet, indivíduos de vários pontos do país poderiam confrontar suas opiniões, e a pesquisa teria um caráter menos localizado.

Para operacionalizar a pesquisa, foi escolhida a página de relacionamentos *Orkut*. O *site* foi pioneiro e até hoje é o maior de sua categoria. Segundo o próprio *Orkut*, 53,94% dos usuários se declaram brasileiros²⁹ (o número pode ser maior, visto que muitos brasileiros declaram outras origens em suas páginas pessoais). A dinâmica do *site* funciona através das “Comunidades”, fóruns aos quais as pessoas se associam e podem discutir assuntos propostos assim como propor novos temas para a discussão. Além disso, dentro das comunidades é possível criar enquetes para serem respondidas e comentadas pelos usuários. Essas comunidades podem ser “abertas” (qualquer usuário pode se associar) ou “moderadas” (o criador – chamado de “Dono” – e usuários indicados por ele – “moderadores” – devem aprovar a adesão de novos membros), bem como seu conteúdo pode ser restrito somente para os membros da comunidade ou aberto para qualquer pessoa que a visite.

Para essa pesquisa, foi criado o “Grupo de Pesquisa - MPB”, uma comunidade moderada, com conteúdo restrito somente para os usuários ali cadastrados. Para compor a comunidade, fiz um convite nas principais comunidades que discutem MPB no Orkut (a maior delas, chamada “MPB – Música Brasileira” conta com mais de 350.000 membros). Também foram enviados convites às comunidades de ódio à MPB, muito embora essas fossem bem menos numerosas e tenham dado pouquíssimo retorno.

Os convites abertos nas comunidades, ao invés do uso da ferramenta “Convidar Membros”, foi proposital: com isso, buscava a adesão somente daqueles realmente interessados em discutir o assunto com seriedade. Além disso, espalhando o convite por várias comunidades, se tornaria mais fácil obter uma rede social mais diversificada, unida por aquilo que Granovetter (APUD, Moraes e Rocha, 2005, p.4) chama de “rede de laços fracos”:

Laços fortes (...) denotam um contato direto entre as pessoas que estão compondo a rede. Seriam as pessoas mais próximas do indivíduo: família, amigos próximos. Esta rede compõe-se de um grupo fechado do tipo “todos conhecem todos”. (...) Laços fracos seriam a relação entre pessoas que possuem um intermediário comum. É uma rede em que nem todas as pessoas estabelecem um vínculo direto, mas se constrói através de um intermediário. (...) Os laços fortes têm uma grande densidade, mas não são tão amplos; já os laços fracos não são tão densos, mas possuem grande amplitude. (Moraes e Rocha, 2005, PP. 4-5).

Assim, a comunidade “Grupo de Pesquisa – MPB” se configurou em uma rede de laços fracos, onde a própria comunidade e o interesse pelo assunto serviam de intermediário. Outra vantagem de uma comunidade de laços fracos é que estas, no ambiente virtual, tendem a inibir

²⁹ Dados de Junho de 2008.

menos a livre expressão, uma vez que não há uma hierarquia, e nenhum indivíduo representa um papel de liderança.

O número de participantes da comunidade foi limitado em 25, para que fosse possível o maior controle das discussões. A dinâmica estabelecida seria de que somente o dono da comunidade colocaria uma nova discussão (através dos tópicos), mas os membros estariam livres para comentar os quanto quisessem, além de poderem propor novos desdobramentos para as questões. Foram realizadas ainda pesquisas objetivas (através da ferramenta “Enquete”) para se ter uma idéia do perfil do usuário da comunidade.

Dos 25 membros ativos da “Grupo de Pesquisa - MPB”, 20 responderam todas as enquetes. Destes, a maioria (40%) se encontram na faixa etária de 26 a 35 anos. Dos restantes, 20% se encontra na faixa seguinte (36 a 45 anos) e 40% nas anteriores (20% de 21 a 25 anos e 20% de 15 a 20 anos.). Quanto à escolaridade, 45% terminaram ou estão cursando o ensino superior. 30% possuem algum tipo de pós-graduação e os 25% restantes estão cursando ou concluíram o Ensino Médio. Geograficamente, a distribuição da comunidade foi a seguinte: 45% dos membros da comunidade vivem em estados da região sudeste; 35% na região nordeste; 10% na região sul e os 10% restantes são brasileiros que vivem no exterior. Não participaram da comunidade pessoas de estados das regiões Norte e Centro-Oeste, mas não se interferiu neste ou quaisquer outros desequilíbrios para respeitar o caráter voluntário da participação na pesquisa, o que poderia contaminar os resultados obtidos.

Uma vez realizadas as discussões, as respostas foram armazenadas, codificadas e categorizadas, como orienta Bardin em sua obra *Análise de Conteúdo*. Os resultados serão apresentados a seguir.

3.2. Discussões

Neste segmento, serão apresentadas as questões que foram propostas ao grupo, com o cuidado de se tentar justificar o porquê da proposição das mesmas. Além disso, serão destacados os comentários mais pertinentes, ou que tenham se repetido ao longo da discussão. Ao final, tentarei fazer uma análise, cruzando as respostas do grupo com os dados e teorias já apresentados nos capítulos anteriores.

Os usuários de fóruns de internet – e do Orkut, em particular – se utilizam de vários códigos de escrita, que inclui abreviações, gírias, expressões de línguas estrangeiras e sinais gráficos, que não são do domínio de todos. Ao citar os comentários da comunidade, os mesmos serão adaptados ou explicados sempre que possível, para facilitar a compreensão.

Além disso, eles serão sempre identificados pelo nome que exibem em seus perfis, o que nem sempre corresponde a seus verdadeiros nomes. Por isso, essa identificação virá sempre entre aspas.

Foram seis discussões propostas ao longo de dois meses.

3.2.1. Primeira discussão

O primeiro tema proposto foi justamente a conceituação da própria MPB. Como este é um tema recorrente nos fóruns sobre o assunto, temia que sua proposição pudesse desanimar os membros que já participam dessas outras comunidades sobre o assunto. Por isso, a solução encontrada foi justamente fazer referência a essas discussões pregressas, criando assim um sentido de continuidade, estimulando os participantes a se aprofundarem mais no tema. O texto que abriu a discussão foi o seguinte:

Para vocês, o que é a MPB?

Há alguns meses, uma enquete na comunidade MPB - Música Brasileira fez essa pergunta, propondo interessantes alternativas:

Opção 1) Todo tipo de música popular que seja feita no Brasil. Ou seja, ritmos e gêneros tradicionais como samba, baião e choro e outros mais atuais e “globalizados”, como rock, o funk e o sertanejo.

Opção 2) Somente música de boa qualidade.

Opção 3) Somente música ligada às tradições culturais do Brasil, independente da qualidade.

Opção 4) Uma sigla discriminatória que coloca em “guetos do mau gosto” artistas com tendências mais “populares”.

O que vocês acham? Concordam com alguma dessas alternativas? Se concorda, justifique. Se não, como você definiria a MPB?

Essa discussão tinha como objetivo aferir como as pessoas conscientemente enxergam a MPB. Na enquete que deu origem a essa discussão – criada pelo usuário “Nobre ...” na comunidade “MPB – Música Brasileira”, a maioria dos mais de duzentos votantes até o momento escolheu a Opção 2 (46%), seguido pela Opção 1 (25%), Opção 3 (21%) e Opção 4 (6%). É interessante observar como as pessoas que naquela comunidade optaram por definir a MPB como “somente música de boa qualidade” não enxergam nessa atitude uma ação discriminatória. O resultado na “Grupo de Pesquisa – MPB” foi um pouco diferente. Além disso, também vale ressaltar a semelhança entre as opções e alguns estágios da MPB apontados no capítulo 1. A primeira opção nos dá uma visão ampla, generalista e inclusiva da

MPB, semelhante àquela defendida a partir do tropicalismo. A opção 2 – “Somente música de boa qualidade” – nos remete àquela idéia de MPB que começou a surgir nos anos 80, quando algumas figuras proeminentes do BRock eram “elevadas” aos status de MPB se possuíssem qualidade suficiente. Já a terceira opção me parece mais alinhada com o pensamento pré-tropicalista, onde a defesa das tradições era bandeira dos CPCistas e derivados, enquanto à quarta opção coloca a MPB em uma categoria de “Gênero Musical”, como Sandroni afirmou que vinha acontecendo desde os anos 90.

Neste tópico, as opiniões se mostraram bastante divididas, com superioridade da opção 1. A usuária “Kika Seixas [CAS]” concorda com a primeira alternativa, mas faz ressalvas:

O termo MPB surgiu com o sentido da opção 1, em toda a sua abrangência. Não é música erudita? Então é popular. Incluindo, sim, pop-rock e todas as outras músicas feitas em território nacional, com maior ou menor influência externa.

Estritamente falando, essa deveria continuar sendo sua acepção. Mas o uso acaba modificando, delimitando (ou limitando) os sentidos, e eis que “Ême-pê-bê” vem a designar uma certa geração de artistas, em geral adeptos de banquinho e violão, e suas eternas reencarnações.

“Ela é cantora de MPB”. Que imagem, hoje em dia, vem à mente? Não de uma Rita Lee mutante, esgoelando um “Meu Refrigerador não funcioooooona”, mas já de uma Rita Lee cantora de bossas joaninas. Los Hermanos não são MPB; Marcelo Camelo, sim. Maria Rita (eu disse reencarnação?), certamente. Fernanda Takai, para meu grande desgosto, inventou de se candidatar a essa classificação.

Enfim. Para mim, Kika Serra, “MPB” se tornou uma coisa meio pejorativa, como deve dar pra notar. (...)

Nessa fala, notamos que, apesar de acreditar na conceituação generalista da MPB, a usuária reconhece o processo de delimitação em gêneros descrito por Sandroni e vê esse gênero sendo utilizado de forma qualitativa, como designa a segunda opção. O usuário “Luciano Jr.”, apesar de optar por outra alternativa, corrobora o que foi dito por “Kika Seixas”:

Não tenho ainda plena certeza quanto a um posicionamento nesse ponto. Mas sem sombra de dúvidas, o costumeiramente chamado “MPB”, é bastante impopular em nosso país. Não sei quem cunhou esse termo e muito menos quem definiu os seletos integrante dessa “tribo”, mas ele não corresponde a realidade e é no mínimo ambíguo, dúbio, “tríplico”. (risos)

Inclino-me numa primeira visão para a 4ª opção.

Estes dois comentários resumem o pensamento que se mostrou predominante durante a discussão. No entanto, alguns argumentaram de forma diferente. A fala do usuário “Gustavo Oliveira.” parece justificar a escolha de alguns pela segunda opção:

Opção 2) Somente música de boa qualidade.

Bom... Fazendo uma reflexão superficial, o que eu entendo quando se fala em MPB é a classificação ou agrupamento de determinados artistas (cantores/compositores) que fazem

trabalhos mais rebuscados, ou seja, criam letras com conteúdo, utilizam mensagens subliminares, utilização de palavras incomuns ao nosso cotidiano, melodias e arranjos mais elaborados. O canto também é diferenciado... Existe um maior rigor quanto à técnica vocal dos intérpretes.

Resumindo: a MPB é entendida como música de boa qualidade!

A MPB ficou marcada como a música popular de qualidade do Brasil. Isso já virou senso comum. É dessa forma que as pessoas se referem a ela em detrimento aos grupos de pagode, axé, forró, duplas sertanejas, etc.

Agora se formos classificar 'MPB' de acordo com o significado das palavras que formam esse termo, devemos considerar que todos os artistas que fazem música, populares e originárias do Brasil estão no mesmo patamar.

Volto a salientar que os defensores desse argumento não a enxergam como discriminatório, mas ainda assim, reconhecem a sigla como um gênero específico, o que pode ser notado ao se observar a descrição dos procedimentos técnicos que geram a MPB – “(...)fazem trabalhos mais rebuscados, ou seja, criam letras com conteúdo, utilizam mensagens subliminares, utilização de palavras incomuns ao nosso cotidiano, melodias e arranjos mais elaborados(...) Existe um maior rigor quanto à técnica vocal dos intérpretes.”. Dessa forma, poderíamos dizer que a opção 2 e 4 falam praticamente o mesmo, o que difere são as intenções de quem as escolhe: os que optam pela quarta alternativa normalmente são mais críticos quanto a essa transformação da sigla num gênero musical específico, enquanto os que escolhem a segunda opção tendem a naturalizar o processo. (A usuária “Regiane Casseb” rebate o comentário anterior argumentando que “Se ocorrer exclusão numa classificação de boa/má qualidade, na prática, ela será totalmente pessoal.”, ao que “.Gustavo Oliveira.” se defende dizendo que “(...)pode-se atribuir qualidade a tudo... Me refiro à questão de comprovação ou definição de parâmetros. Agora quanto ao gosto pessoal e percepção da realidade já é outra história.”).

A posição tradicionalista também é defendida na discussão. O usuário “Cado: Navegador do Imponderável” expõe argumentos em ressonância com os partidários da MPB como resgate do “Nacional-Popular”:

Para se definir uma música como parte desse universo amplo e multifacetado que chamamos de MPB, entendo imprescindível que essa música seja representativa de algum domínio cultural e estético. Porém, identifico-me com a idéia de que não se pode chamar de MPB qualquer produção brasileira. Acho que é necessário perceber no trabalho do autor/intérprete alguma seriedade e respeito por um conhecimento mínimo necessário pra se produzir qualquer coisa que possa ser chamada de música.

Porém, a opinião que parece predominar é a de MPB ampla, como deixou claro o usuário “MdC Suingue”, que postou o último comentário da discussão:

Apesar do rótulo 'emepebe' ter sido criado para definir um momento da música brasileira, eu não aceito que se apropriem da definição "Música Popular Brasileira" para imporem regras estéticas ao que foi feito antes e depois.

Para mim MPB é a música que nosso povo cria. Quer eu goste dela ou não. Se é influenciada pela tradição ou pela tradução de influências globalizadas tanto faz. Quanto a isso, devo lembrar que os únicos que podem dizer que fazem música brasileira "pura" são nossos indígenas e faz muito que eles sumiram de nossas paradas de sucesso... O resto é resultado deste grande talento de nosso povo, que é se apropriar de vários ritmos e influências estrangeiras e remixá-las, remoldá-las e recriá-las até parecer uma coisa toda nossa.

A diferença dos rumos da discussão proposta na comunidade “Grupo de Pesquisa – MPB” para aqueles obtidos na comunidade “MPB- Música Brasileira” podem ser explicadas pelo perfil dos usuários que as compõe. Enquanto a primeira foi formada por pessoas interessadas em discutir o assunto de maneira mais aprofundada, o segundo é povoado em sua grande maioria por pessoas que demonstram afinidade com o tema, sem necessariamente se dedicar a refletir o mesmo. Assim mesmo, vale lembrar que as ressalvas feitas nos comentários sobre a opção 1 demonstram que essa foi a mais escolhida por representar, na opinião dos usuários, não só o que é a MPB, mas sim o que deveria ser a MPB; e que estes mesmos usuários percebem de maneira crítica uma postura hierarquicamente superior da MPB dentro do campo musical estabelecido.

Podemos então concluir que, na opinião da maioria, a MPB deveria ser compreendida como o somatório de todas as expressões musicais produzidas no Brasil por brasileiros, mas que, no entanto, a sigla cada vez mais é usada para designar um gênero específico de música.

3.2.2. Segunda discussão

Neste segundo tópico, o objetivo era averiguar como os usuários do fórum avaliam o espaço ocupado pela MPB nos meios de comunicação. Além disso, é uma primeira tentativa de se verificar se há uma concordância entre o conceito de MPB expresso na primeira discussão e aquele que é utilizado no dia a dia. O texto que abria o tema era o seguinte:

A MPB e a mídia:

Onde vocês procuram informações sobre a MPB? A grande imprensa dá cobertura adequada à MPB? O que vocês acham das rádios especializadas nela? Quando ela é tema dos cadernos culturais dos jornais ou das revistas, o que vocês acham do tratamento a ela dispensado?

Nesse tópico, pudemos verificar que praticamente todos os usuários elegeram a internet como principal meio de se obter informação sobre MPB – embora não devamos desconsiderar que esse tipo de resultado não chega a ser surpreendente pela metodologia aplicada privilegiar um tipo de ouvinte mais aberto à mídia digital (os usuários do Orkut). Porém, os dados obtidos através das perguntas seguintes nos dão mais dicas sobre a percepção da audiência a respeito da MPB.

Podemos dividir as respostas em três categorias: A primeira, e majoritária, é daqueles que acham que a grande mídia não dá o devido espaço para a MPB por se render a artistas mais populares, de maior alcance. Uma segunda corrente, que difere sutilmente da primeira, é a dos que acreditam que os meios de comunicação são ineficientes em divulgar a MPB por estarem corrompidas pelas estruturas comerciais da indústria musical, através do chamado “Jabá”³⁰. Uma terceira categoria que foi identificada, apesar de ser a que teve menos adeptos, é a de que o espaço existe, porém é utilizado de forma muito conservadora pelos grandes veículos.

Ao observar que a maioria julga o espaço para a MPB na grande mídia como pouco ou mesmo inexistente, vemos que apesar de a maioria dos usuários adotarem o discurso de que a MPB é “todo tipo de música produzida no Brasil”, na prática eles criam uma distinção entre o que é ou não digno da sigla dentro da música brasileira. O usuário “Eli ヽ Lobo” deixa isso claro no comentário: “A grande imprensa dá cobertura pra massa, pro comercial... Geralmente trabalha em cima do que se destaca.” A usuária “BiA ♡ Sampaio” explicita ainda mais essa oposição ao citar em sua resposta uma cantora popular (“A imprensa acha que só existe Ivete Sangalo”). Podemos dizer assim que a distinção se dá em grande parte por fatores que não simplesmente musicais. Ao se diferenciar da massa, do comercial, vemos novamente a MPB sendo colocada em um espaço superior na hierarquia. Vemos que, apesar de ter sido rechaçado quando apresentado pelo usuário “.Gustavo Oliveira.” na primeira discussão, no imaginário popular realmente existe a idéia de que a MPB é uma música mais sofisticada, mais rebuscada, e que por isso é superior aos demais. A profecia de Edgar Morin (1997a), de que de dentro da cultura de massa surgiria uma expressão que “emularia” a alta cultura parece ter se concretizado nesse pensamento, expresso pela maioria dos membros da comunidade.

A segunda idéia, de que toda exposição midiática, o a falta de exposição, conseguida pelos artistas de MPB são decorrentes das relações promíscuas entre indústria musical e meios

³⁰ Jabá, ou Jabaculê, é o nome dado à propina paga pelas gravadoras para que se execute uma determinada música em um veículo de comunicação. Para saber mais, consulte a entrevista de André Midani à Folha de São Paulo em 21/05/2003 (disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/foha/ilustrada/ult90u33266.shtml>).

de comunicação de massa, também demonstram uma falha no pensamento totalizante da MPB descrito na discussão anterior. O comentário do usuário “Fábio Eça .” deixa isso claro em seu comentário:

A imprensa não dá cobertura adequada à MPB, pois há muito sendo produzido. Infelizmente não há espaço para todos. Por outro lado a imprensa também dá espaço a muito lixo. Grande parte da imprensa está nas mãos de grupos políticos e seus interesses e isso pode comprometer uma divulgação saudável dos assuntos ligados à cultura. Quase todas as rádios são jabazeiras, mesmo aquelas tocam boa MPB. Então ouvimos uma mesma música vinte vezes por dia. As gravadoras quase sempre estão metidas nas rádios. Isso prejudica bons artistas que querem mostrar seu trabalho e só tem a internet como meio de divulgação. Com o jabá correndo solto nunca haverá bom tratamento à música brasileira.

Os cadernos culturais estão cheios de incompetentes, que não entendem nada de música e sempre falam bobagens. Aqui na Bahia ainda é pior. Praticamente não existem cadernos culturais. Todos são propriedades privadas. Fora a parte de agenda, aqui eles são uma espécie de caderno de fofocas sobre a indústria do axé.

Vemos aqui uma clara oposição entre o que ele chama de “indústria do axé” e a MPB. Além disso, ao dizer que a imprensa “dá espaço a muito lixo”, fica implícito que há um critério qualitativo no que diz respeito à conceituação da MPB. Outro comentário que expressa idéias nesse mesmo sentido é o de “Cado: Navegador do imponderável”, que coloca:

Acho que a MPB é tratada com absoluto descaso pela grande mídia, mas tem seu espaço garantido em veículos sérios. Não percebo uma total desconsideração desse domínio musical, mas uma tendência a eleger "o artista do momento", e a desgastar a imagem de tal artista com uma super exposição.

Por várias vezes, o tipo de público da MPB foi referido como “selecionado” ou “restrito”. Isso demonstra mais uma vez que há um sentimento de que somente iniciados neste universo de “bom gosto” conseguem ter plena fruição da MPB, enquanto a “massa” e seus sons mais “simples” formariam outra categoria.

A terceira idéia expressa está mais de acordo com a idéia ampla de MPB defendida na discussão anterior. Para os usuários que defenderam essa tese, o problema não é a falta de espaço para os artistas da MPB, e sim a falta de renovação dos mesmos. A usuária “Kika Seixas [CAS]” dá exemplos do que foi chamado na comunidade de “conservadorismo”:

São sempre as mesmas caras aparecendo na grande imprensa. Nem creio que toda cobertura jornalística seja - como acontece com a radiodifusão - fruto do jabá, mas certamente resulta do gosto engessado da geração que hoje está na chefia dos veículos de comunicação, essa turma do "aquário" das redações, que foi jovem nos anos 60 e insiste em acreditar que nada que preste foi feito desde então. Tenho vontade de chorar toda vez que um 'Segundo Caderno' dá uma capa para a "polêmica" sobre quem foi o verdadeiro criador do termo Bossa Nova ou se Caetano Veloso fica bem ou não de roxo. Falta sangue novo na chefia das editorias culturais. Até os jornalistas encarregados de dar esse viés mais moderno aos jornais (Tom Leão, Carlos Albuquerque, Bernardo Araújo no caso do Globo) já estão meio passadinhos: simplesmente têm outra década (a de 80) como

referência. Creio que é próprio do ser humano se fixar na estética dos anos dourados de nossas vidas, e que jornalistas não são imunes a isso. Acabam por propagar - e, o que é pior, dar legitimidade - à idéia burra de que só o que é velho (ou imita o velho) é bom.

Aqui vemos uma idéia de que há uma certa supervalorização do passado, dos artistas identificados como “fundadores” da MPB, que acabam por não permitir que esta se renove com a velocidade necessária. O usuário “Carlos (Swancide)” chama a cobertura midiática da MPB de “desproporcional”, ao que emenda:

Parece que estamos nos anos 60. A MPB não representa o que se faz e se pensa no Brasil, nem uma tentativa de ser a futura vanguarda do que se fará e pensará. Vive numa espécie de bolha dos anos 60.

Note que, ao direcionar suas críticas não a determinados artistas ou aos veículos de comunicação, e sim à própria MPB, parece que o usuário está mais uma vez abandonando o significado totalizante da sigla e assumindo a mesma como gênero musical.

3.2.3. Terceira discussão

A terceira discussão proposta teve como objetivo retornar à questão da hierarquização da MPB como música de boa qualidade. A questão inicial foi simples:

Você acredita que ser classificado como MPB faz um artista ser mais "respeitado"?

Por exemplo: Concordando ou não com a classificação, a banda carioca Los Hermanos mudou de status depois que a grande imprensa e boa parcela do público começou a considerá-los um grupo de MPB ao invés de uma banda de Rock?

Com isso, afasta-se um pouco a resposta da opinião do usuário e se obtém uma resposta que diz mais respeito à percepção dele sobre essa classificação para o público em geral. O exemplo da banda Los Hermanos foi retirado da comunidade “MPB – Música Brasileira”, onde eles são freqüentemente citados como uma banda que fez essa passagem. Vale salientar que dentro da própria questão está implícito o conceito da MPB como um gênero musical. Tal “armadilha” foi proposital, para verificar se isso causaria alguma estranheza aos usuários, uma vez que pelo significado mais amplo da sigla, o Rock brasileiro já faria parte da MPB. No entanto, apenas um usuário (“MdC Suingue”) notou tal contradição e a denunciou – respondendo que somente quem optou por uma visão mais restritiva de MPB na primeira discussão perceberia esse tipo de status diferenciado.

Para os demais, no entanto, a resposta foi praticamente a mesma: existe sim uma diferenciação positiva na percepção do trabalho de um artista quando este passa a ser considerado como MPB. O usuário “.Gustavo Oliveira.” Comenta como se dá essa diferenciação:

Acredito que sim!!

A idéia que me passa é de uma classe musical mais intelectualizada, mais culta... Que têm algo importante ou interessante a passar com suas canções.

Esse pensamento se repete nas falas de praticamente todos os outros usuários. Porém, algumas ressalvas interessantes merecem ser notadas. O usuário “Carlos (Swancide)” fez uma interessante separação entre os campos da MPB e do Rock, mas salientou que o primeiro tem melhor aceitação da sociedade do que o segundo.

Sobe de status na MPB e cai de status no Rock. Tudo é relativo.

No Brasil, Rock é coisa de bandido e MPB coisa de "respeitáveis artistas".

Outro preconceito é achar que letras de Rock são triviais e que letras de MPB fogem do óbvio.

MPB é 99% previsível e repetitiva.

Rock também, mas só 88%

Em uma brincadeira, ele acaba por explicitar os espaços ocupados pelo Rock e pela MPB dentro do imaginário popular: o primeiro é visto como algo simplório, a ser consumido por pessoas não instruídas, enquanto do segundo se pensa algo de maior valor, sofisticado. Porém, o usuário “Cleiton Profeta s” demonstra que essa sofisticação também cria impedimentos:

Acho que aumenta o prestígio, mas cria barreiras para um público mais "popular".

Mais uma vez, temos expressa uma oposição entre cultura de massa e cultura de elite. A simples mudança de tratamento inibiria o consumo de MPB pela massa. Isso nos explica a diferenciação das duas primeiras categorias da discussão anterior: o gênero identificado como MPB estaria fora da mídia não só por uma questão de opção econômica das gravadoras em investir ou não parte de seu orçamento em determinados artistas. Os artistas da MPB seriam preteridos por serem “sofisticados demais” para serem consumidos pelo público geral, que preferiria os artistas classificados como “populares” pela simplicidade dos mesmos. Esse isolamento da MPB – apesar de muitas vezes ser lamentado – acaba por cumprir uma função desejada por muitos, ao menos secretamente: emprestar ao ouvinte da MPB a aura de sofisticação e bom gosto atribuído ao gênero. Assim, quando o usuário “.Gustavo Oliveira.”

classifica os artistas da MPB como “mais intelectualizados”, ele acaba por atribuir o mesmo rótulo aos ouvintes desse gênero musical.

3.2.4. Quarta discussão

Neste ponto, houve uma tentativa de se abordar o tema da Nova MPB, discutida teoricamente no capítulo anterior. O assunto foi introduzido da seguinte forma:

A partir do final dos anos 90, começa a se falar de uma "Nova MPB", não como uma nova onda da MPB, mas como algo isolado. O website "Nova MPB" definia a Nova MPB assim:

A Nova MPB nada mais é que nova formatação num processo natural da música: a mistura entre o “novo” e o “velho”, característica que parece imperar em todas as esferas da sociedade brasileira.

Depois dos grandes artistas renomados da famosa música popular brasileira, eis que surgem no cenário musical nomes nunca ouvidos antes. Na nova MPB o som não se restringe mais a apenas um toque do violão. Hoje os novos artistas usam influências do samba, pop, eletrônico e outros ritmos malucos, traçando uma combinação caleidoscópica de ritmos e conceitos.

O tema ainda é pouco discutido na grande imprensa. E, quando é, surge sob o vocábulo de ‘MPB Pós-Moderna’. Tudo isso porque o processo de composição ora adotado incorpora novas informações de forma rápida, ágil, numa mistura de veículos, tendências, cores e sons.

O que definiria essa "Nova MPB"? Quais seriam as principais diferenças (estéticas, temáticas, etc) dessa em relação a MPB tradicional? Quais artistas fariam parte dessa "Nova MPB"?

Aqui, o objetivo era descobrir se a existência desta “Nova MPB” era percebida pelos ouvintes. Caso isso se confirmasse, o próximo passo seria verificar se esta se tratava de um movimento legítimo dentro do campo musical. Em seguida, se elencaria as marcas estéticas do estilo, para então finalizar reconhecendo que artistas se enquadrariam dentro dessa nomenclatura.

No entanto, as respostas dos usuários quebraram essa cadeia logo no início. Apesar de reconhecerem o uso do tema, os membros da comunidade virtual foram quase unânimes em repudiar o rótulo. A maioria dos membros da “Grupo de Pesquisa – MPB” acreditam que não houve um momento de ruptura que justificasse a distinção de uma “nova MPB” em oposição a uma “velha MPB”. Alguns vêem esse momento como um processo natural, resgatando até mesmo a idéia de evolução. O usuário “Alexandre Dias” resume essa idéia ao comentar:

Eu acho que não exista isso [Nova MPB]. É tudo a mesma coisa, uma continuação. Eu vejo um grupo de artistas novos, buscando novidades... E geralmente estes são mal recebidos e muito criticados.

ligeiramente diferente, há também o pensamento de que não há novidade porque o que acontece em hoje não difere em nada do que já vinha acontecendo na MPB desde seu princípio. O usuário “Cleiton Profeta s” ilustra bem a questão com exemplos:

O Brasil sempre foi um país de mistura, mistura de raças, de cores, de sons. Não há nada que se faça hoje que não se tenha feito na década de 70, 80 etc. Raul Seixá chegou a colocar até elementos de "Disco", "Tango", fora o "Rock" e o "Baião", tudo isso ainda na década de 70. Mutantes fizeram muita coisa do gênero. Música eletrônica eu já ouvi e vi até em shows do Oswaldo Montenegro... A "Nova MPB" não é nada de novo na MPB. Assim, todo artista que grava um disco hoje é novo...

Ou como coloca o bem humorado “Carlos (Swancide)”, “Nova MPB é gente nova fazendo música velha sob tutela dos velhos.”. Assim, o movimento seria mais de atualização – ou como diria o usuário “Luciano Jr.”, reciclagem – do que propriamente inovação. Há ainda quem rechace o uso da expressão não por não enxergar diferenças, mas por crer que o rótulo cause um juízo de valor equivocado. O usuário “Caio Varela” argumenta nesse sentido:

O conceito de "Nova MPB" talvez tenha sido mal formulado. Não há porque pegar praticamente tudo que é novo ou inovador na MPB e chamar de Nova MPB, isso é partir a cultura de um país em duas partes e, ainda por cima, de maneira equivocada, como se não tivessem ocorrido inovações como a Bossa Nova, o Tropicalismo. A música brasileira só pode ser dividida em vários movimentos, ou então deve ser apenas um. Não há como juntar vários momentos distintos e agrupar num só e depois pegar outros tantos e dizer que é outro. Tentar fragmentar o "mesmo" tipo de música em dois é loucura

Assim, mais importante se tornou verificar as razões da existência de uma “Nova MPB” não serem aceitas pelo público e o porquê da insistência em utilizá-lo. Para a maioria, os motivos são comerciais: a criação de um novo rótulo e associação de alguns artistas (geralmente pouco conhecidos) a este, dando uma idéia de coesão e coerência estética, facilitaria a popularização dos mesmos e, por consequência, aumentaria as vendas de seus discos. Em tom de protesto, o usuário “MdC Suingue” argumenta:

É apenas mais um rótulo criado por jornalista preguiçoso para leitores preguiçosos. A música brasileira evolui constantemente, quer tenha jornalista prestando atenção ou não. Inventar um divisor de águas é ignorar a premissa acima e subestimar a inteligência do ouvinte.

Como na segunda discussão, o “Jabá” é apontado como uma das causas para a utilização do rótulo. As expressões “para o mercado” e “para vender” foram recorrentes. Podemos dizer que o termo causa desconforto entre os usuários da comunidade por estes o identificarem como um sintoma da mercantilização da arte, não correspondendo a um momento de mudança e novidade, e sim à necessidade de se criar um salto diferencial numa manifestação que sofreu poucas mudanças, ou que as sofre de maneira lenta e gradativa.

O único a legitimizar o rótulo “Nova MPB” em sua fala, “.Gustavo Oliveira.” entende que as grandes mudanças que ocorreram dentro da MPB nos últimos anos são conjunturais:

Eu acredito que esse termo surgiu devido às influências do atual contexto sócio-político-econômico, ou seja, o período pós-ditadura.

Porque se formos analisar, o termo MPB surgiu no início da ditadura militar e na época dos grandes festivais, onde imperava as músicas de protesto e os movimentos musicais (Tropicalismo, Clube da Esquina, Novos Baianos, etc...).

Os artistas daquela época tinham uma visão de mundo totalmente diferente da atual... Viviam num mundo mais reprimido e expressavam seus sentimentos de revolta, medo, esperança, frustração (causados pela ditadura) nas canções e interpretações. Acredito que a essência da chamada 'Nova MPB' é a mesma, até pela influência natural que os medalhões da MPB (Elis, Milton, Chico, Gal, Caetano, Gil, Bethania...) exercem sobre eles. O que muda mesmo é a conjuntura, as condições do ambiente, a visão de mundo, a tecnologia, a globalização... Isso gera novas influências, incorporação de outros ritmos e tendências.

Apesar de ser a voz destoante na comunidade virtual, essa visão é interessante por encaixar o conceito de “Nova MPB” em alguns elementos normalmente atribuídos à pós-modernidade. O quadro descrito no final do comentário se assemelha àquilo que Santos (2006) chama de “condição Pós-moderna” e a influência do passado que acaba por aparentar falta de novidade nos remete a situação de “fim das vanguardas” descrito por Jameson (1985).

Ainda assim, não podemos ignorar que a maior parte da comunidade não toma essa designação como válida – apesar de reconhecer seu uso. Apesar de discordarem da classificação, muitos indicaram nomes que fariam parte dessa “Nova MPB”. Os nomes mais citados foram: Maria Rita, Vanessa da Matta, Ana Carolina, Lenine, Zeca Baleiro, Zélia Duncan, Céu, Fred Martins, Jorge Vercilo, Marcelo Camelo, Ana Cañas, Roberta Sá, Chico César e Paulinho Moska.

3.2.5. Quinta discussão

Nesse tópico, o objetivo foi verificar a existência de algumas figuras na MPB que pudessem emprestar seu prestígio outros artistas, servindo assim como verdadeiras instituições legitimadoras dentro do campo da música brasileira. Uma vez confirmada a existência destas, identificá-los junto ao público consumidor, representados pelos usuários da comunidade. A questão foi introduzida da seguinte forma:

Em muitas áreas de atuação, algumas figuras atingem um tamanho grau de influência (ou legitimidade) que uma palavra deles pode servir para transferir um pouco dessa legitimidade para o referido. Por exemplo: Se um escritor como José Saramago vira e fala que o escritor novato X é "muito bom", provavelmente as pessoas procurarão a obra de X com mais interesse e com um olhar diferenciado, mais benevolente. Em compensação, se ele fala que X é "horrrível", praticamente sepulta a carreira do escritor...

Isso também acontece na música brasileira e, sendo mais específico, na MPB? Quem seriam essas figuras com autoridade suficiente para abrirem a boca e elevar ou acabar com um artista?

Após as primeiras respostas, percebi que a questão necessitaria ser brevemente esclarecida. Os usuários gostavam de se afirmar como “não-influenciáveis”, o que poderia dificultar a obtenção de resultados. “Regiane Casseb” chegou a dizer em seu primeiro comentário:

Mas, e novamente digo, no meu caso, opinião de ninguém é suficiente para fazer gostar ou não de um artista.

Não costumo sofrer este tipo de influência. (...)

"Quem seriam essas figuras com autoridade suficiente para abrirem a boca e elevar ou acabar com um artista?"

Para mim é: NINGUÉM.

Por isso, achei que seria proveitoso fazer uma emenda à questão inicial, explicitando que não se tratava de buscar as influências de cada um ali, e sim de algo mais amplo:

Corrigindo

Não quis dizer que seriam pessoas que influenciam vocês, e sim figuras que influenciam o mercado em geral, o público em geral. Se um fulano X é indicado pelo medalhão Y, ele tem mais espaço na mídia? Vende mais? Existem figuras com esse "poder"?

Isso foi suficiente para que a discussão retomasse seu foco e pudesse seguir de maneira proveitosa. As opiniões ficaram divididas. A maior parte afirmou acreditar na existência de tais figuras, embora alguns fizessem questão de ressaltar que o poder destas seria limitado, dizendo que nem todos os artistas novos passam por esse tipo de “julgamento”. O comentário do usuário “Cleiton Profeta s” demonstra como essa influência é percebida:

Infelizmente isso acontece... São os "deuses" criados pela mídia. Caetano [Veloso] falou que Led Zeppelin era brega e muita gente repetiu... Isso é triste.

Comigo funciona do modo oposto: o fato do Chico ter cantando com o [cantor sertanejo] Zezé di Camargo o fez descer um degrau do Olimpo...

A ironia do usuário “Carlos (Swancide)” dá a entender que haveria um objetivo maior, se assimilação e domesticação, no uso dessa influência:

A MPB vive do compadrio e do escárnio público. Os velhos criticam os novos, até que os novos se juntem aos velhos e criem a Nova MPB.

“Regianne Casseb” reconhece a influência destes, mas acredita que eles a exerçam de maneira mais indireta.

Na verdade, vejo poucos medalhões preocupados em avaliar artista hoje em dia. Caetano [Veloso], com toda a sua 'generosidade' não é levado a sério.

Talvez esta indicação venha mais na forma de participação em discos ou gravação de músicas... Como Gal [Costa], que ainda grava gente nova e acaba dando visibilidade. Milton [Nascimento] também se faz bastante de escada para o pessoal mais novo.

Porém, muitos colocam um outro elemento como mais importante nesse processo de perda e ganho de prestígio por parte dos artistas: a mídia. Mais de um comentário foi finalizado com frases do tipo “acho que a Globo que tem esse poder” (“BiA ♡ Sampaio”) ou “Mas a imprensa tem mais poder...” (“Damares ...”). Vemos aqui o porquê da preocupação que os membros da comunidade têm com o “jabá”: justamente por acreditarem que a mídia é a verdadeira instância legitimadora dentro do campo musical. De forma contundente, “MdC Suingue” diz acreditar que mesmo artistas experientes e renomados são “usados” pela mídia:

Tem sempre o guru da vez da mídia preguiçosa.

De vez em quando os editores inventam um 'oráculo' que vira porta voz da ignorância da própria imprensa.

À ele é perguntado tudo: desde dicas de moda até o futuro da nação. (...)

Já foi o Caetano [Veloso], o Fausto Fawcett, o Nelson Motta, o Betinho, o Romário... Hoje em dia é o último eliminado do BBB.

Pessimismo à parte, muitos elencaram quem seriam os artistas que ocupariam este espaço (nem que seja para serem “manipulados pela mídia”, como pensa “MdC Suingue”). O comentário do usuário “Caio Varela” nos dá uma noção de como a audiência acredita que se obtenha tal legitimidade.

Os artistas que tem esse "poder" geralmente são artistas com grande popularidade, com anos de carreira, que conseguiram seu lugar por insistência ou por serem bons mesmo. Quem tem esse poder no Brasil hoje é Gilberto Gil, Caetano Veloso e, até, Nando Reis, que é uma espécie de "ditador" da música feita para ser pop, mas que ainda assim critica artistas como Vanessa Camargo e Sandy & Junior, talvez por não possuírem profundidade na sua música.

Além dos já citados na fala de “Caio Varela”, também foram mencionados Chico Buarque, Roberto Carlos, Maria Bethânia e Gal Costa. Foi cogitado o nome de João Gilberto, porém este foi considerado sem visibilidade o suficiente no país.

3.2.6. Sexta discussão

A última discussão proposta diz respeito à relação entre música brasileira e música estrangeira, questão essa que vem sendo debatida praticamente desde os anos 60. Na comunidade “Grupo de Pesquisa - MPB”, o assunto apareceu da seguinte forma:

O que vocês acham da influência estrangeira sobre a música brasileira? É necessário tomar alguma medida protecionista sobre ela? As rádios tocam músicas estrangeiras demais? A exposição a estes ritmos deturpa ou deforma de alguma forma a música brasileira?

O objetivo aqui era novamente confrontar as opiniões expressas na primeira discussão com uma situação onde estes temas aparecessem de maneira diferente. Podemos lembrar que na primeira consulta, havia uma opção que definia a MPB como “Somente música ligada às tradições culturais do Brasil, independente da qualidade”. Essa foi a alternativa menos escolhida dentre as oferecidas, o que nos leva a crer que há uma boa tolerância com o intercâmbio de informações musicais entre a MPB e a música estrangeira – ao contrário do que ocorria em alguns setores da música em princípios dos anos 60. Porém, essa discussão nos trouxe algumas ressalvas.

A princípio, todos os usuários consideraram saudável a influência da música de outros países sobre a música nacional. Uma ressalva é feita por “Caio Varela”:

Acredito que apenas a influência, se adicionada a nossa música não trará nenhum problema, o que não pode ocorrer é que deixem a música brasileira cair no esquecimento.

Porém, de maneira geral, a maioria dos membros da comunidade tem uma visão aparentemente favorável à troca de influências com o mundo ao contrário de um sistema mais voltado para si próprio. O usuário “Fábio Eça” resume bem o que foi dito sobre esse ponto na comunidade:

[A influência estrangeira]É inevitável. É saudável. Não se pode isolar um país culturalmente do resto do mundo. Bobagem pensar assim. Quanto à qualidade do que entra, o Brasil também produz porcaria. Então não faz diferença. Além do mais considero a música como uma linguagem e uma arte universal. Nenhum tipo de arte ou produto cultural é propriedade exclusiva de um país ou outro.

A partir daqui, as opiniões começam a divergir. “Caio Varela” acredita que algum tipo de proteção é necessária à música brasileira:

Sim, partindo do princípio de que muitas rádios dão prioridade à música internacional, e que a maioria das pessoas se deixa guiar pela cultura difundida nas mesmas, além de canais como MTV, Rede Globo... Deveria haver cotas impondo pelo menos 75% de música nacional nas nossas rádios. Ao menos na televisão as cotas já são uma realidade em países como a França [50%], Canadá [50%] e Estados Unidos da América [75%], só pra citar alguns exemplos.

O comentário de “Caio Varela” sobre as cotas é rechaçado na própria comunidade por “Fábio Eça”:

Se isso acontecesse seria um absurdo, um retrocesso. Isso se chama CENSURA!! Não quero ninguém me restringindo de ouvir o que eu gosto, seja americano, francês, chinês... Essas medidas de restringir programações estrangeiras são reacionárias, totalitárias, parece coisa de ditador populista. (...) Essa neurose e obsessão em querer proibir, restringir e censurar a música estrangeira - seja ou não comercial - é uma idéia boboca.

Vários usuários mandaram mensagens concordando com a opinião de “Fábio Eça”. Porém, apesar de discordarem quanto às medidas protecionistas, os usuários concordam no que diz respeito ao conteúdo das rádios brasileiras. “Caio Varela” comentou:

As rádios tocam muita música estrangeira, e são apenas músicas feitas para vender, nada que acrescente cultura ao povo brasileiro. Quando eles tocam alguma música nacional tocam apenas as mais populares, impossibilitando a divulgação de inúmeros artistas.

Vemos aqui que o problema não está somente na nacionalidade das músicas, e sim no fato delas não se enquadrarem nos padrões de exigência de qualidade. O uso da expressão “mais populares” para desqualificar as músicas difundidas pela rádio deixam transparecer que, embora não tenham declarado na primeira discussão, a opinião de “.Gustavo Oliveira.” – de que a MPB seria somente música de boa qualidade e que essa qualidade se estabeleceria através de um certo intelectualismo e sofisticação – não seria tão isolada assim. “Fábio Eça” chega a fazer um comentário que nos faz também rever a baixa adesão ao terceira opção da primeira discussão – que dizia que MPB é música ligada às tradições brasileiras. O usuário disse:

Música brasileira é uma coisa, música cantada em português é outra. O chamado "rock nacional" nunca vai deixar de ser música americana. A chamada música “sertaneja” atual é puramente música americana. Todos os elementos estrangeiros quando usados de forma pesada e predominante já excluem a condição de música brasileira. E é isso o que mais existe hoje na mídia: brasileiros fazendo música americana em português. A música brasileira de fato está bem guardada e nunca será deformada ou ameaçada, pois ela já foi estabelecida com todas as suas características e ainda vem sendo produzida por muita gente boa.

Outros usuários concordaram com essa opinião, acusando alguns artistas de serem meros “imitadores”. O único contraponto em direção à concepção mais ampla de MPB, que parecia ter sido predominante na primeira discussão, vem da usuária “Regianne Casseb”, que diz:

Dependendo da ótica, podemos dizer que tudo aqui é estrangeiro, salvo a música indígena, nativa. Acho ótimo a 'influência estrangeira', desde que ela seja boa. Influências são somente, pura e simplesmente, influências. Não são determinantes para se fazer música boa ou ruim.

Vivemos num tempo em que fronteiras não são necessárias. Dificilmente uma cultura verdadeiramente pátria se 'deturpa'. Ela incorpora ao longo dos anos influências, de forma agregadora e não deformadora. Principalmente se lembrarmos que o brasileiro tem uma arte extremamente rica e variada, exatamente pela miscigenação do país.

Alguns poucos apoiaram a opinião de “Regianne Casseb”, mas, no fim, a opinião predominante foi a de “Fábio Eça” e “Caio Varela”, de que não basta ser brasileira para a música ser considerada como MPB.

3.3. Resultados

Ao final das seis discussões, além dos pontos já comentados, pudemos perceber que alguns pontos permeiam toda a reflexão sobre o assunto feita pelo público. Fica evidente que, mesmo para aqueles a que consomem, definir o que é a MPB não é uma tarefa fácil. Além disso, embora se tente evitar, muitos preconceitos – reprimidos quando se produz um discurso consciente – afloram ao lidar com questões práticas no que se refere à música. Vemos que por mais que haja um discurso que valorize o popular, boa parte desse público interessado em MPB se enxerga de maneira diferenciada, uma espécie de elite, ou – parafraseando Napolitano – um gueto do “bom gosto” dentro do campo musical brasileiro.

Além disso, vemos uma postura desconfiada quanto a atuação da mídia dentro do campo musical. Mais do que qualquer outra figura, é ela que é apontada como a responsável pela formação do gosto da massa, embora o ouvinte de MPB tenha a tendência de se colocar fora desse raio de influência – ou seria acima?

O fim?

Este não é o fim dessa história. Não é o fim da discussão. Embora muitas das questões levantadas tenham sido respondidas ao longo dos últimos capítulos, muitas novas foram surgindo, o que nos mostra que ainda há muito para se dizer sobre a MPB. A complexidade do tema faz com que este se torne um tanto caleidoscópico: de cada ângulo que se olha, se tem uma visão nova.

A própria conceituação do que a sigla representa não é um ponto pacífico. Ao longo de sua história, MPB significou várias coisas diferentes. Serviu para nomear a música engajada do início dos anos 60, aceitou os experimentalismos do tropicalismo, herdando seus artistas após o fim do movimento. Se ampliou indefinidamente para aceitar os roqueiros-poetas dos anos 80 até ser tomado cada vez mais como um estilo musical definido, que herda a brasilidade das tradições musicais antigas, a sofisticação da Bossa Nova, o flerte com o popular e o pop principiado no tropicalismo... Para cada contexto, há uma resposta, de modo que algumas vezes parece ser quase impossível dizer com certeza se determinado artista é MPB. Mais fácil dizer que ele *está* MPB. É possível dizer isso porque parece que os diversos significados que a sigla teve ao longo das décadas continuam vigentes, ocupando e confundindo o imaginário musical brasileiro.

Carlos Sandroni trabalhou recentemente com os gêneros oitocentistas e a dificuldade de se defini-los. À época, o uso de expressões como “Tango” era diferente do que temos hoje. O autor chega a dizer:

O que é curioso, no entanto, é que não era apenas a habanera a sofrer desse problema. No Brasil, há numerosos exemplos de casos semelhantes: gêneros populares como o lundu, o fado, o maxixe e o samba foram todos em um momento ou outro chamados de “tango”. (Sandroni, 2005: 180)

Hoje, o tango é um gênero musical reconhecido, facilmente distinguível. Sandroni salienta que este uso não é fruto de erro:

A recorrência da situação mostra que não se tratava de “erros” ou de “confusões”, mas do simples fato do que na segunda metade do século XIX, e até um pouco mais tarde, a habanera e os outros gêneros mencionados podiam mesmo ser chamados de tangos, com plena consciência, e até mesmo a despeito das intenções do autor (...). Tango, de acordo com os testemunhos da época que pude consultar, era um nome genérico para canção e dança considerados de influência negra ou mestiça, no quadro do mundo ibero-americano. (Sandroni, 2005: 181)

Assim, pode ser que a dificuldade em se definir MPB aconteça por este mesmo motivo: assim como o Tango, a expressão está deixando de significar uma coisa mais ampla –

a totalidade da música popular produzida no Brasil – para se tornar algo mais específico – um gênero musical.

A Nova MPB, que parecia ser mais fácil de ser definida, se mostrou igualmente profunda. Os aspectos que deveriam diferenciá-la da “Velha MPB” são justamente os que mais as aproximam. A tentativa de se verificar se o flerte com a pós-modernidade seria uma novidade, revelou-se que a MPB desde o início tem em sua estrutura um “quê” de pós-moderno, que ficaria mais evidente em algumas horas e menos em outras. A mistura do velho com o novo – outro aspecto que é apontado como definidor da Nova MPB – parece até mesmo preceder sua versão antiga. Afinal, não teria a Bossa Nova sido influenciada fortemente pelos antigos sambas e músicas eruditas aliados a então novidade do *cool jazz*? Assim, muitos acusam a expressão de ser utilizada como mera etiqueta mercadológica, como uma tentativa de se agrupar e rotular alguns artistas para facilitar a sua entrada no mundo da indústria cultural e maximizar suas vendas, numa “produtificação” daquilo que deveria ser arte e cultura. Mas, no entanto, todos conseguem identificar sem muita dificuldade quem se encontra coberto por sua sombra: sinal de que ou esse processo tautológico foi realmente eficaz, ou verdadeiramente existe algum elemento distintivo ainda a ser descoberto.

As pesquisas com a recepção foram fundamentais para se compreender o sistema da música no Brasil de maneira completa. Saber como os diversos pontos teóricos repercutem junto ao público ajuda a ampliar nossa percepção da importância que determinados fatos na construção da imagem e do pensamento sobre a música brasileira, e em específico a MPB, tem para aqueles que a consomem hoje.

Outro ponto importante da pesquisa foi esboçar um perfil do ouvinte típico da MPB. Notando quem respondeu ao convite de participar da pesquisa, podemos perceber semelhanças entre eles: geralmente são pessoas bem educadas, que sabem se expressar bem e respeitam as opiniões dos outros debatedores – ao menos quando estão entre “iguais”. A grande maioria apresenta um bom conhecimento sobre o assunto, se interessando pela história dos movimentos e pela biografia dos artistas. No entanto, em pouco tempo percebe-se em alguns um certo tom de elitismo, um sentimento de superioridade, uma sensação de não pertencimento àquela massa a qual eles tantas vezes se referem.

Neste aspecto, a pesquisa com a recepção serviu para confirmar o que já se desconfiava desde o primeiro capítulo: a MPB ocupou o espaço de “alta cultura dentro da cultura de massa”, como havia previsto Morin(1997a). Como já havia dito Marcos Napolitano(1999), a MPB se tornou sinônimo de bom gosto, e isso faz com que seus fãs se julguem acima daqueles que não compartilham seu “gosto musical superior”.

Pudemos constatar que embora o discurso consciente se mostre inclusivo, talvez devido a pressões do que se considera politicamente correto, para estes ouvintes da MPB ela continua precisando do “outro” para se definir. Se o papel desse “outro” foi interpretado pela Jovem Guarda nos anos 60, hoje ele parece caber àquilo que comumente é chamado de “música mais ‘popular’”. Sob este rótulo se encontram o funk carioca, o pop rock, a axé music, o pagode romântico, o forró universitário e todas aquelas expressões que não são imediatamente associadas ao cânone da MPB, mas ocupam lugar de destaque nas listas de mais vendidos das gravadoras e mais executadas nas estações de rádio e canais de televisão. Assim, não por acaso, os fãs de MPB elegeram a mídia como principal inimiga. Mesmo havendo várias rádios dedicadas exclusivamente a ela, na opinião de muitos, a MPB não estaria tendo o devido espaço nos meios de comunicação massivos. A mídia, contaminada pelo jabá, estaria impedindo que mais pessoas tivessem acesso àquela música de bom gosto que eles já possuem.

Ignoram, no entanto, um princípio básico da comunicação que diz que nenhuma recepção é completamente passiva. Embora o processo de repetição influencie, ele sozinho não é determinante para se garantir a massificação – se assim fosse, as gravadoras não precisariam investir em diversidade. É o que diz o modelo teórico de Lazarsfeld:

Seus pressupostos de base estabeleciam ser característica de todo ser humano a capacidade de “fazer escolhas”. Nega, portanto, que um *público* tido por “massivo” somente “reaja”. (...) Lazarsfeld não titubeou em afirmar que cada indivíduo é capaz de procurar e encontrar um *meio de comunicação* cujo conteúdo mostre compatibilidade às suas convicções e modos de ver.³¹ (Polistchuk; Trinta, 2003: 90-91)

García-Canclini (1996) corrobora com essa tese e acredita que o consumo se dá de maneira consciente, vendo neste uma poderosa ferramenta de construção de identidade. Porém, é dessa forma que essa parcela elitista dos ouvintes da MPB justifica o afastamento de seus ídolos das camadas mais populares do gosto, o que lhes é conveniente, por manter “imaculado” o Olimpo onde se encontram seus ídolos – e de uma certa maneira, eles próprios.

Como podemos ver, cada vez que se encerra uma questão, outra parece se abrir. Por isso, seria injusto dizer que este é o final dessa jornada. Este foi somente um primeiro passo.

³¹ Grifos dos autores

Referências bibliográficas:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa, Edições 70, 1991.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Manifestos, teses de Concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

AUTRAN, Margarida. “O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento”. IN: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Ed. Senac Rio, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. “A ‘linha evolutiva’ prossegue: a música dos universitários”. IN: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Ed. Senac Rio, 2005.

----- . “Importação e assimilação: rock, soul, discotheque”. IN: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Ed. Senac Rio, 2005.

----- . “Música instrumental – O caminho do improvisado à brasileira” IN: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Ed. Senac Rio, 2005.

----- . *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

----- . *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2004.

BARROS E SILVA, Fernando de. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

----- . *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Difel/Bertrand Brasil, 1989.

CABRAL, Sérgio. “A figura de Nara Leão”. IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

CALADO, Carlos. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade – A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Entendendo o folclore e a cultura popular. Capítulo 9 do *Informe Brasil*, do MinC. Rio de Janeiro, inédito (cópia da autora).
- CÍCERO, Antonio. “O Tropicalismo e a MPB” IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.
- CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. In: *Topoi*, UFRJ, v.4, n.7, jul-dez, 2003, p. 313-333.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru, Edusc, 2002.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: O rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FAVARETTO, Celso. “Tropicália: Política e cultura”. IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.
- FREIRE FILHO, João. “Música, identidade e política na sociedade do espetáculo”. In *Interseções — Revista de Estudos Interdisciplinares*. Dossiê Antropologia e Comunicação de Massa. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais — UERJ, 2003, ano 5, nº 2, pp. 303-327.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos : conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica*. São Paulo: Ediouro, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organizacion de la cultura*. Buenos Aires: Ed. Lautaro, 1960.
- GUIBERNAU I BERDUN, M. Montserrat. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

----- . *Era dos extremos* : o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOBBSAWM, Eric J., RANGER, Terence. O.. *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem* : CPC, vanguarda e desbunde : 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JANOTTI JR., Jeder. *Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo* : uma proposta de análise midiática da música popular massiva. Apresentado no IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Porto Alegre: 2004.

JAMESON, Frederic. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. IN: Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP. 1985.

LYRA, Carlos. “O CPC e a Canção de Protesto”. IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

MACIEL, Luiz Carlos. *Nova Consciência: jornalismo contracultural – 1970/72*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1973.

MARTINS, Gustavo B. *No rastro do dendê: Influências no jornalismo cultural, pela visão dos jornalistas*. In: http://www.tognolli.com/html/mid_gum.htm . Visitado em 19/04/2006.

MÁXIMO, João. *Discoteca brasileira do século XX – 1900 - 1949*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S.A., 2007a.

----- . *Discoteca brasileira do século XX – Anos 50*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S.A., 2007b.

MELLO, Zuza Homem de. SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 1: 1901 –1958*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

----- . *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras – Vol. 2: 1958 –1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MENESCAL, Roberto. “A Renovação estética da Bossa Nova”. IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

MORICONI, Ítalo, “Tropicalismo, música popular e poesia” IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

----- . *Cultura de massas no século XX: Necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

MOTTA, Néelson. *Noites tropicais – Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, M. “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”. IN: *História: questões & debates*. Ano 16- nº31, julho/dezembro 1999. Curitiba: Editora UFPR, 1999;

----- . *Seguindo a canção: indústria cultural e engajamento político na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001

----- . *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Trabalho apresentado do IV Congresso de la Rama latinoamericano del IASPM. Cidade do México, Abril de 2002.

----- . “A canção engajada nos anos 60”. IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia; VELHO, Gilberto; MUSEU NACIONAL (BRASIL). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. *Objeto não identificado: a trajetória de Caetano Veloso*. 1988. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

NAVES, Santuza Cambraia. “Da Bossa Nova à tropicália: contensão e excesso na música popular” IN: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Volume 15, número 43, junho de 2000. São Paulo, 2000.

----- . *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

----- . “A canção crítica” IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Patrimônio: de histórico e artístico a cultural. Capítulo 7 do *Informe Brasil*, do MinC. Rio de Janeiro, inédito (cópia da autora).

OLIVEN, Ruben. “Mitologias da nação”. In: FÉLIX, Loiva Otero e ELMIR, Cláudio P. (Org.). *Mitos e heróis*. Construção de imaginários. Porto Alegre, UFRGS, 1998. pp.23-39

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

-----*Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POLISTCHUK, Ilana; TRINTA, Aluísio Ramos. *Teorias da comunicação: o pensamento e a prática da Comunicação Social*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

RIDENTI, Marcelo. “Revolução brasileira na canção popular”. IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

ROSTOLDO, Jadir Peçanha. “Expressões culturais e sociedade: O caso do Brasil nos anos 1980. IN: HAOL - História actual Online, Núm. 10. 2006.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. IN: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa M. M., EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

----- “Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista – Tangos e Habaneras”. IN: ULHÔA, Martha, OCHOA, Ana Maria (Org.). *Música Popular na América Latina – Pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SONTAG, Susan. *Notes on ‘Camp’*. 1964. Disponível em:
http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sontag_-_Notes_on_Camp.html

SOVIK, Liv. “Tropicália rex – marco histórico e prisma contemporâneo”. IN: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.

TELES, José. *Do frevo ao manguêbeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TOM ZÉ. *Com defeito de fabricação* (encarte do CD). Luaka Bop/ WEA. 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2000.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar: Ed. UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. IN: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Ed. Senac Rio, 2005.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZAN, José Roberto. *Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade*. in EccoS Revista Científica. Ano 1, volume 3. São Paulo: UNINOVE, 2001. pp. 105-122