

# Cultura popular, música popular, música de entretenimento: o que é isso, a MPB?<sup>1</sup>

Henry Burnett\*

## 1

A história recente do Brasil não autoriza estabelecer uma tripartição de caráter cultural da forma como vem enunciada no título do ensaio, menos ainda se tal classificação apontar para algum tipo de hierarquização. A inserção enviesada do país no quadro das grandes economias do mundo nos tornou parecidos demais com a imagem padronizada de quase todo o ocidente e de grande parte do oriente. Porém nos parecemos com o mundo capitalista global principalmente no que há de vazio e fútil, ou seja, assimilamos os elementos ditos globais que acabam por tornar indistinguíveis os povos; esse talvez seja o preço mais alto que a padronização geral nos impõe. O resultado mais visível desse processo irreversível, no qual estamos irremediavelmente inseridos, é que nos transformamos num país que parece em muitos momentos repudiar a si próprio, através da negação das suas próprias diferenças. Estamos falando da música popular brasileira. A *verdade musical* que expressamos fora do padrão musical global recente é feia e irreconhecível diante de nossos próprios olhos. No entanto, é precisamente isso que chamamos aqui de *verdade musical* – distinta da imagem do país que está atrelada à noção de progresso – que nos resta de essencial e de constitutivo.<sup>2</sup> Quando pensamos na música popular hoje, é natural que identifiquemos como sendo boa a música que pode ser veiculada dentro de um certo padrão de exibição, mormente televisivo, mas antes de tudo reconhecível. No entanto, música popular é, antes de tudo, a expressão dessa chamada *verdade musical*, na medida em que revela no caso do Brasil, e provavelmente em todos os países onde se desenvolveu, as várias faces do povo que a produz e consome – o que contraria a hipótese inicial e indica que o Brasil também possui outras imagens além dessa face única que nos acostumamos a aceitar como normal. Nossa música tem várias especificidades para além desse formato padronizado, não raro banal e comum. É quando a tripartição proposta aqui pode ganhar algum significado.

Pensando a partir do conceito de *popular* seguindo Carlos Sandroni, podemos distinguir as mudanças de sentido que o termo sofreu durante o século XX. Até os anos 1940, música popular era sinônimo de música folclórica que, por sua vez, era identificada como música rural, do campo. Embora Mário de Andrade tenha escrito aquele que

<sup>1</sup> Este artigo é o resultado parcial de uma pesquisa de Pós-Doutorado intitulada “Indústria cultural e canção popular no Brasil”, supervisionada pelo professor Celso Favaretto (FFLCH/USP) e desenvolvida no Departamento de Filosofia da USP com apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

\* Compositor e professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

<sup>2</sup> O uso do termo *verdade* não possui aqui nenhum sentido de substancialização da realidade brasileira ou da identidade nacional. Sua utilização aponta para o que, no interior do processo de unificação global das culturas, sobra como essencial na criação musical. O conceito é vago, amplo, e de certa forma aberto.

talvez seja o primeiro ensaio sobre a música dos discos no Brasil, portanto sobre a música comercial (“A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, de 1937), quando empregava o termo “música popular” o musicólogo paulista referia-se à música rural, e quando usava o termo “popularesca” pensava na música urbana.

Depois disso, ainda com Sandroni, ocorreu uma mudança na perspectiva dos estudos sobre música brasileira, agora representada, entre outros, por autores como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães, que escreveram livros dedicados ao choro e ao samba, e Almirante e Ari Barroso; diferente de Mário de Andrade, eles passaram a não usar mais o atributo “popularesco” para referir-se à música urbana, mas apenas “popular”. Para Sandroni, essa modificação encerra uma mudança profunda no próprio olhar sobre o que seria o povo brasileiro. Tal modificação realizou-se com o assentimento dos herdeiros de Mário de Andrade, como Oneyda Alvarenga que, por sua vez, também passou a distinguir o que era folclórico do que era popular. Folclore passava a representar o caráter nacional, enquanto popular ficara ligado ao que havia de comercial e cosmopolita, como símbolo de um tipo de contaminação negativa na música – apesar da própria Oneyda Alvarenga atribuir à música do rádio e do disco um lastro de conformidade com as tendências do povo (SANDRONI, 2004, p.26-28).

Daí em diante essa distinção entre folclórico e popular não se modifica mais, antes se amalgama, como veremos. Apesar dessa nova configuração, é apenas na década de 1960 que o termo “música popular brasileira” passa a significar inequivocamente as músicas urbanas, veiculadas em canais de mídia. É nesse momento que nasce uma sigla sob a qual passava a ser identificado não apenas um estilo musical, mas um tipo de comportamento diante do mundo político de então: MPB.

Estabelecida enquanto estilo quase ao mesmo tempo em que os veículos de comunicação de massa no Brasil tornavam-se hegemônicos – e com eles profundamente relacionada –, a MPB tornou-se a representação máxima da música popular (a partir de agora tomada sempre como a música urbana), e permaneceu assim até o final do século XX. Um dos nossos principais propósitos aqui é mostrar como, nos últimos anos, essa sigla perdeu sua atribuição e abrangência original. Nossa fronteira inicial coincide com a chegada do disco no Brasil, em agosto de 1902 (SEVERIANO e MELLO, 1998, p.17).<sup>3</sup> A canção, tal como a conhecemos hoje, nasce muito próxima dessa mudança radical e definitiva no modo de se ouvir música que veio a reboque da reprodução técnica.

Já falamos em música popular e cultura popular, mas vejamos o que vem a ser, dentro dos limites deste ensaio, a designação música de entretenimento. Toda canção, desde o início do século XX, e mesmo antes, tem a função do entretenimento; isso é muito claro quando observamos sua utilização nos entrudos e nas festas de salão ainda no século XIX. Muitas delas foram lançadas em épocas de carnaval, algumas já pensadas como um produto para consumo imediato e descartável. Alguns autores, como Vasco Mariz, chegam a identificar o berço da MPB com o desenvolvimento inicial do carnaval carioca (cf. MARIZ, 2002, p.37ss). Desde o primeiro momento a música popular já era comercial, e iria tão somente aprofundar essa relação entre criação e

<sup>3</sup>Segundo os organizadores, o primeiro disco prensado no Brasil será produzido apenas no final de 1912.

venda ao longo dos anos. Mas será que compositores de sucesso no Brasil do início do século XX, como Chiquinha Gonzaga, tinham plena consciência desse caráter passageiro de suas músicas? Quantas gerações brasileiras não foram capazes de cantar os versos da primeira marchinha de carnaval consagrada por essa compositora, *Ó abre alas (Ó abre alas que eu quero passar/ eu sou da lira não posso negar/ Rosa de Ouro é quem vai ganhar)*, e, para se ter uma dimensão da mudança ocorrida de lá até hoje, quantos podem cantar os versos do samba-enredo campeão do carnaval deste ano no mesmo Rio de Janeiro, transmitido em tempo real para todos os pontos do país? Não são perguntas simples. Música de entretenimento para nós, hoje, é um produto com características próprias, onde se fundem, não rara e inescrupulosamente, todas as vertentes e estilos musicais, dando impressão de uma diversidade que não existe, mascarando sua dependência das ondas e modismos de cada ocasião.

Enquanto a cultura popular, no que dela ainda existe em traço folclórico, se mantém viva num país paralelo, à margem, a música popular (MPB) – que daquela sempre se nutriu – e a música de entretenimento caminham a passos largos para uma unificação definitiva. Tentaremos penetrar nesses três domínios de um modo menos historiográfico que ensaístico, procurando, ao final, estabelecer um princípio definidor do sentido de se atribuir à MPB uma característica própria e delimitada, que talvez exija uma leitura específica no interior e a partir da filosofia da música contemporânea.

## 2

Um olhar atento talvez ainda possa distinguir um artista popular, *verdadeiro*, de um artista produzido, manipulado por uma corporação midiática. O exemplo pode empobrecer, mas é inevitável aqui. Quando assistimos a um programa de televisão, ou a um show ao vivo, sentimos um estranho incômodo quando um compositor como Tom Zé aparece sob um figurino maltrapilho, cantando com pouca voz e gesticulando uma coreografia sem marcação, sob uma letra que não podemos entender imediatamente. No entanto, quando Alexandre Pires surge bem vestido, cantando canções amplamente conhecidas e assimiláveis, então recostamos levemente na cadeira e pensamos: agora sim, uma música agradável! Tal cena, descrita toscamente aqui, não é nova em sua configuração geral. Tomadas as devidas proporções, Theodor Adorno a descreveu décadas atrás quando analisou as modificações sofridas pelos ouvintes de rádio nos EUA, definindo posteriormente o conceito mais perene de seus estudos estético-musicais, o de *indústria cultural*, cuja célebre definição já anunciava uma “integração proposital” (*willentliche Integration*) dos consumidores, forçando uma união entre a arte superior [erudita] e inferior [popular] que, segundo Adorno, causava prejuízos para ambas; a arte superior seria frustrada em suas realizações por conta de uma busca desenfreada por efeitos, e a inferior, domesticada em nome de uma certa civilidade (ADORNO, 2003, p.337).<sup>4</sup> Para Adorno, ao serem submetidos à programação diária e repetitiva, que então se estabelecia como padrão nos Estados Unidos, os ouvintes perdiam a capacidade de assimilar e apreciar novos sons e tentativas musicais originais e inauditas. A possibilidade de estender

<sup>4</sup> Sobre a vida e a obra de Tom Zé, ver, dele mesmo: *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: ed. Publifolha, 2003.

a experiência de Adorno para os dias brasileiros atuais justifica-se, na medida em que aquele modelo permanece de uso corrente entre nós, levado às suas últimas conseqüências.

Tom Zé, compositor baiano alijado do mercado musical por muitos anos, apesar de ter sido um dos integrantes do movimento tropicalista – de forte caráter midiático –, é um símbolo da capacidade criativa e sempre rediviva do cancionero popular brasileiro. Suas repetidas declarações sobre uma suposta falta de talento para a música não raro confundem a análise de quem o critica musicalmente, pois se trata de um dos maiores criadores vivos e, ao mesmo tempo, de um dos maiores entraves para quem busca respostas sobre o país em sua música, pois sua obra foge a qualquer classificação (ADORNO, 2003, p.337).<sup>5</sup> Quanto a Alexandre Pires, que já vendeu CDs na casa dos milhões, simplesmente desapareceu dos programas onde era *habitué*, como quase todos os artistas que se lançam ao mercado amparados por grandes corporações e que optam por uma carreira meteórica e desprovida do que podemos chamar de essencialidade, ou seja, daquela *verdade musical* oculta sob o véu da padronização, que faz com que grandes artistas acabem parecendo sinônimos de rudeza e atraso.

Esse cenário tem ramificações que datam de 100 anos atrás. Quando Mário de Andrade, contemporâneo de Adorno, deu os primeiros passos da moderna discussão teórica brasileira sobre a música popular, nós ainda não estávamos nem sequer definidos musicalmente. Ainda não nos víamos representados regionalmente por nenhum estilo musical, como hoje podemos pensar num samba carioca, num carimbó paraense, numa milonga rio-grandense ou num baião nordestino – ainda que tudo isso possa fundir-se e amalgamar-se em vários lugares do país. Mesmo assim, Mário de Andrade atestou, entre outras coisas, que nossa particularidade residia na força do sentimento popular. De algum modo, tendo lido ou não, Mário parafraseava o “jovem Nietzsche” de *O nascimento da tragédia*, que via na melodia sentimental da “canção popular” (*Volkslied*) o que chamou de “espelho musical do mundo”, “melodia espontânea” (*musikalischer Weltspiegel, ursprüngliche Melodie*), e que seria a fonte de onde nasce, por exemplo, a poesia e a estrutura estrófica da canção popular em todas as culturas. Para Nietzsche, a melodia popular seria o elemento “primeiro”, “universal” (*Erste, Allgemeine*), que permitiria as mais diversas variações através dos múltiplos textos poéticos, e ainda afirma que a melodia “é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo” (NIETZSCHE, 1999, p.48). Deste modo, a canção popular possui um sentido histórico que não permite classificá-la diretamente no interior da categoria de entretenimento, pois sua função nem sempre foi previamente pensada. Ela está inserida em uma tradição que, de muitas formas, remete à música grega, onde, conforme encontramos no livro III da *República* de Platão, a palavra e a música eram inseparáveis.

Dito isto, podemos dizer que aquela indicação do musicólogo paulista, de várias maneiras, definiu os estudos posteriores sobre a música popular no Brasil, ainda que seja preciso criticar, por exemplo, o programa nacionalista-pedagógico que ele vislumbrava ao lado de Heitor Villa-Lobos, que pretendia fazer da música popular folclórica a fonte essencial de todas as criações eruditas, o que limitou sobrema-

<sup>5</sup>Entrevista concedida a Paulo Fernando de Castro, do site Boca a boca (Disponível em: <<http://www.bocaboca.com.br/sp/entrevistas.php?IDentrevista=16>>).

neira sua percepção da então música comercial nascente. Seu olhar parecia excessivamente contaminado por uma idéia de superioridade do músico erudito diante do emergente mercado musical popular que se insinuava no país, que parecia a ele um retrato chulo da cultura. Como lemos no ensaio de José Miguel Wisnik sobre o projeto de Mário: “O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em cheque a própria concepção de arte do intelectual erudito” (WISNIK, 1983, p.133).

Para fazer jus ao valor inegável dos seus estudos sem recair no equívoco de imaginar que podemos controlar a arte popular “ingênua”, guardamos dele essa profunda identificação com o povo, mas sem imaginar que essa noção de *popular* possa estar acima ou abaixo de qualquer hierarquia. Podemos dizer que, para Mário, a *verdade musical* brasileira repousava sobre a criação instintiva do povo. Certamente, o material musical deste estudo guarda diferenças em relação ao que ele vislumbrou àquela altura, assim como está para além de sua principal intenção pedagógica: “O projeto explícito [de Mário de Andrade] será o de fazer a composição erudita beber nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas, em suma, incorporando a sua técnica. A preocupação nacionalista, voltada para o ‘folclore’, será tomada como norma, com acentuada intransigência. Mas a passagem concreta do erudito ao popular, e vice-versa, permanecerá sendo, sempre, o grande problema” (WISNIK, 1983, p.143).

Muito se escreveu sobre a cultura popular musical brasileira desde então, sua autenticidade e originalidade, mas, a despeito da importância de todos esses precursores, ensaiar uma reflexão sobre a música popular num momento em que a MPB não se define mais como um estilo específico – pois incorpora tudo o que se faz em música dentro do Brasil – transforma a *verdade musical* da cultura em motivo de escárnio. É preciso ir contra tudo o que soa óbvio, como os produtos da indústria cultural em sua face banal – sim, pois há um lado da indústria cultural que não é descartável, como tentarei mostrar.

### 3

É bem incomum, certamente, invocar um dogma pré-nietzscheano – a noção de *verdade* – para esboçar uma compreensão sobre o lugar e o não-lugar da música popular no Brasil do século XXI. Falar em *verdade musical* da cultura pode soar tão anacrônico e arriscado quanto imaginar ainda nos dias de hoje uma música pura, completamente isolada da indústria cultural. Ainda assim, gostaria de partir desse ponto quase insustentável: o que seria a *verdade musical* popular do Brasil? O que seria a MPB em seu sentido original, considerada como uma definição estilística?

Em 1967, Roberto Schwarz analisou uma entrevista feita pelo maestro Júlio Medaglia com quatro compositores contemporâneos e de vanguarda: Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Correia de Oliveira e Gilberto Mendes. Schwarz lia nas declarações uma resposta

<sup>6</sup> Uma possível resposta vem de uma atividade prática. Recentemente, um grupo de São Paulo chamado A Barca empreendeu uma tentativa bem sucedida de refazer uma viagem, nos moldes daquelas empreendidas e organizadas por Mário de Andrade na primeira metade do século XX, em busca de material musical popular pelo interior do Brasil. O resultado pode embaralhar a resposta para a questão supracitada. Entre o que Mário de Andrade coletou, entre os anos de 1927 e 1928, e o que os pesquisadores-músicos registraram, entre dezembro de 2004 e fevereiro de 2005, quase nada se modificou essencialmente nessas manifestações musicais. Podemos atribuir isso a um conjunto de fatores: um subdesenvolvimento perene; uma certa consciência das comunidades, que parecem saber a essa altura que suas festas são um produto raro; a miséria constante que ainda isola grande parte do povo. Cf. o material editado em 3 CDs e 1 DVD, Trilha, toada e tripé, São Paulo, Cooperativa de Música/Maracá/Petrobrás, 2006 e Mário de Andrade – Missão de pesquisas folclóricas (6 CDs e 1 livreto), São Paulo, SESC - Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, 2006.

comum: todos afirmavam que a música, daquele momento em diante, deveria ser composta como mercadoria, ou seja, com a intenção de circulação comercial: “A ponta extrema da vanguarda paga tributo ao filistismo e alcança, qual uma vitória, a integração capitalista. (...) os mass-media são parte de uma constelação em que o elemento ‘artístico’, na sua acepção tradicional, está minado, seja porque sustenta posições e linguagem do individualismo burguês, desmentidas no interior do próprio capitalismo, pela socialização parcial da produção, seja porque não vende” (SCHWARZ, 1978, p.46). Schwarz deduz da dualidade de algumas declarações – onde vê “a mistura de veneração e desprezo pelo consumo” – o ponto chave daquele impasse dos artistas diante da indústria cultural. Em sua interpretação, os compositores pareciam entregar os pontos diante do que parecia inevitável: o fim das vanguardas. Cito este e não outro texto – como “Cultura e política, 1964-69”, do mesmo livro, onde o crítico tratou diretamente da música popular – porque está sintetizada nele a posição de compositores de vanguarda, daqueles que, *por natureza*, operam em função do rompimento, ainda que isso possa ocorrer também no ambiente da música popular. Schwarz cita, por exemplo, o lugar ímpar que Chacrinha ocupava entre as manifestações de vanguarda para os mesmos compositores, cuja blague aparente, em contraste com o mote ‘ignore a qualidade’, resultava numa pergunta: “talvez [Chacrinha] não seja blague?”, quer dizer, era mesmo sério o que diziam? E aí a conclusão: “Porque vende bem, Chacrinha foi declarado vanguardista, e porque vende bem é declarado folclore, juntamente com Altemar Dutra, Roberto Carlos etc”. A crítica de Schwarz aponta para um suposto conformismo diante da idéia de que o capitalismo parece ser “o melhor dos mundos: obtém a coincidência do mais avançado e do espontaneamento popular” (SCHWARZ, 1978, p.48). Sua reflexão ilumina bem os dias que correm e mostra que há tempos a música não carrega mais nenhuma aura de originalidade e ineditismo, tampouco de revolução.

Há muito de Adorno no texto de Schwarz, o que indica que o crítico esteja pensando a música como uma possibilidade de cesura com a ordem estabelecida. Mas, a despeito disso, há um entrave e um desfecho bem distinto daquele que se insinua em seu comentário e na intenção comercial manifesta pelos autores. Esses compositores ainda hoje trabalham à margem da indústria, nunca se inseriram, a despeito da aparente vontade inicial imaginada por Schwarz. Prova disso é a declaração de Gilberto Mendes, diretor artístico da 40ª edição do *Festival Música Nova*, de 2005, vitrine da música contemporânea no Brasil. É o mesmo Gilberto Mendes entrevistado por Medaglia e citado por Schwarz. Num depoimento para divulgação do evento, a respeito das dificuldades de produção do festival, o compositor afirmou: “Eu não queria ir atrás de bastante dinheiro. Eu não sou nem empresário e nem produtor. Na verdade eu preferiria um festival de porte pequeno, mas que não desse trabalho. Se tivesse muito dinheiro na minha mão eu teria que alugar umas duas salas, ter secretárias e ficar trabalhando o tempo todo com a organização do festival, mas não é o meu campo esse aí (*risos*), eu sou compositor”<sup>6</sup>. Vê-se que as coisas não caminharam na direção imaginada nem pelos compositores e nem pelo crítico.

Podemos dizer que o Brasil e a sua música refletem-se mutuamente, um inspira o outro, nascem e renascem constantemente. A cultura popular, que, de uma certa forma e em alguns lugares ermos, conseguiu manter-se avessa à comercialização de massa, pode ser considerada viva ainda hoje em sua configuração originária, isto é, como um produto das camadas populares de um fundo inconsciente do país?<sup>7</sup> É comum que essa produção, vez por outra, se entrelace com os meios de comunicação de massa, mas, ainda assim, ela conseguiria preservar sua autenticidade?<sup>8</sup>

Partindo dessa hipótese, poderíamos imaginar a existência, em paralelo ao funcionamento do mercado musical-comercial, de um Brasil “possível”, “verdadeiro”, nutrido por camadas populares tradicionais de valor artístico indiscutível; uma sociedade paralela à imagem padronizada global? Ao que parece não. O projeto mais amplo de uma nação ordenada e justa, algumas vezes esboçado inclusive através de manifestações e movimentos musicais, nunca foi alcançado. Sempre há um entrave de alguma ordem a impedir o desenvolvimento social do país. Nossas potenciais virtudes ficam sempre de fora, vingando o que há de pior e mais precário na soma de nosso instável amadurecimento. Acompanhando essa curva negativa do país, nas últimas décadas vemos também na música um paradoxo da mesma natureza. O que é *menor* no cancionero – amparado quase sempre pela indústria cultural em sua face mais limitada – também ofusca o *maior*, pois há algum tempo nossa grandeza tem sido preterida em nome de nossa mediocridade.<sup>9</sup>

Assim, como resultado histórico, não há dúvidas de que haja um entrave acerca do destino da canção. Se ela pode ser considerada como uma forma lítero-musical elaborada – se considerarmos que o cancionero nacional possui uma curva histórica progressiva ímpar, que resultou na inclusão das letras cantadas em uma esfera estilística própria e autônoma, reconhecida no interior de nossa crítica literária – e se, ainda assim, sua continuidade está de fato ameaçada, é porque ela pode estar decaindo junto com a idéia de nação. Cabe a pergunta: se as novas canções não representam e interpretam mais o país – como o fizeram as produções anteriores durante muitas décadas – é porque o país se modificou, ou simplesmente porque a canção que segue à terceira margem da mídia fala de um país que não quer ser visto?

Se pudéssemos reviver Mário de Andrade por alguns momentos, nacionalismos à parte, apenas para refletir sobre a idéia de país que ele imaginou possível em alguns dos seus escritos e poemas – principalmente sobre a necessidade de se ouvir um outro lado do Brasil, distante desse que até hoje plana na superfície sofisticada do centro econômico da nação – ganharíamos décadas de análise. Em um de seus poemas encontramos essa necessidade exposta com grande beleza:

*Abancado à escrivantina em São Paulo  
Na minha casa da rua Lopes Chaves  
De sopetão senti um friúme por dentro.  
Fiquei trêmulo, muito comovido  
Com o livro palerma olhando pra mim.*

<sup>7</sup> Sobre a diferença entre música popular e música de massa norte-americana e brasileira, importante para os argumentos deste estudo, Rodrigo Duarte afirma: “Registra-se aqui [no texto ‘Sobre música popular’, de Adorno] uma confusão, que não é normalmente feita por Adorno nos textos em alemão, entre ‘música de massa’ e ‘música popular’. Para um norte-americano parece quase impossível fazer essa distinção, já que a autocompreensão dos EUA como uma cultura própria, independente da europeia, se dá às vésperas da consolidação dos monopólios culturais. No Brasil, ainda podemos, felizmente, diferenciar – pelo menos em termos parciais – a cultura popular mais enraizada, daquela totalmente fabricada para o consumo, ainda que tenha raízes supostamente populares” (DUARTE, 2003, p.192).

<sup>8</sup> Menor e maior aqui são juízos de valor do autor, partindo da idéia de que, nos últimos tempos, a indústria destruiu algumas verdades em nome de produções em larga escala, na maioria esmagadora dos casos desvirtuando tradições como a da música caipira (convertida em sertaneja), do pagode e do samba de roda

(que virou axé-music). Esse procedimento é menor diante das criações populares, sejam elas comerciais ou não. Aqui, em nenhum momento, se está considerando mediocres artistas de apelo popular – como Amado Batista, Odair José, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned, Benito Di Paula entre outros –, mas “movimentos musicais” inventados por grandes corporações. Sobre o papel dos artistas populares vale a consulta ao livro de Paulo César Araújo, *Eu não sou cachorro não*. São Paulo: ed. Record, 2002. A bem da verdade, as mais recentes produções de massa têm uma característica nova: algumas delas são produzidas independentemente das grandes corporações, como é o caso da banda Calypso, do Pará, que pela primeira vez na história da indústria musical brasileira vendeu na casa dos milhões sem amparo de gravadoras – o que não configura nenhuma revolução propriamente estética, mas apenas comercial.

<sup>10</sup> Ver Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão*, Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 2002; publicado em 1963 (e relançado juntamente com Vanguarda e subdesenvolvimento). No capítulo “cultura popular”, Gullar mostra que este termo, antes de tudo, significa uma tomada de posição política, tratando-se de uma questão revolucionária e imprescindível para os rumos da discussão sobre os rumos do país: “A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira” (p. 23).

*Não vê que me lembrei lá no norte, meu Deus!*  
*[muito longe de mim,*  
*Na escuridão ativa da noite que caiu,*  
*Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos*  
*Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,*  
*Faz pouco se deitou, está dormindo.*

*Esse homem é brasileiro que nem eu...*

(“Descobrimento”, de *Dois poemas acreanos*,  
 ANDRADE, 1987, p.203).

Não se trata de retomar o nacionalismo didático do musicólogo, mas de reescrever com tintas contemporâneas uma página óbvia que, ademais, está viva: o valor popular do cancionário do Brasil através de um conceito gasto e aparentemente fora de moda, o de cultura popular. O cancionário popular arcaico – fruto daqueles resquícios pré-capitalistas apontados por Adorno e que, segundo ele, estariam eliminados nos EUA no início do século passado, como a transmissão hereditária de tradições populares, a falta de luz elétrica e a vida comunitária rural – parece nos envergonhar muitas vezes. Não precisamos ir longe para saber que aqueles tais resquícios estão vivos no Brasil, e que não se restringem mais às zonas rurais. Segundo, não deve ser fácil ver um homem desdentado nos representando num documentário na televisão, dentro ou fora do Brasil, como não raramente acontece em documentários sobre cultura popular em canais de TV – ainda que este homem esteja a destilar versos contendo séculos de história inconsciente. Quando as TVs públicas brasileiras – que ainda produzem programas desse nível – apresentam especiais sobre cultura popular, não raro exibem alguém miserável; o cenário é incontornável. No entanto, esse homem não é como nós, que habitamos um país bonito, tropical e solar que, além do mais, exhibe grande riqueza em alguns pontos isolados de centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. A discrepância social é arruinadora nesse caso. Que Brasil esse pobre cantador popular representa afinal nessa sua miséria-sublime, meio desgraçado meio poeta?<sup>10</sup>

Falar em um *impulso melódico-instintivo* para expor essa produção popular miserável pode ser perigoso. Mas há um ponto importante: alguns desses artistas populares não sabem que existe uma indústria da emoção, isolados pela miséria. Mas eles existem, e a música para eles é uma experiência mista de ascese religiosa e devaneio profano. Eles compõem esse Brasil pobre, religioso e, reitero o termo, sublime. E então eis o cúmulo diante do qual precisamos nos colocar: radicalmente, desvendá-los é o mesmo que condená-los, ouvi-los é o mesmo que esquecê-los.

Há quem o faça com propriedade, como o diretor Andrucha Waddington. O documentário *Viva São João* (Conspiração Filmes, Brasil, 2002) é um bom exemplo. Não vou criticá-lo tecnicamente aqui. Quando assistimos as belas imagens gravadas no nordeste do Brasil no período das festas de São João, estamos diante de uma das *verdades* mais indelévels do país. O filme é um produto cultural da indústria do entretenimento, com todos os elementos, mas alguma coisa está alheia à produção, o que chamarei aqui de povo-público. Ao que parece, as



peçoas que aparecem a todo o momento no documentário não querem se exibir no sentido artístico-comercial da palavra, elas festejam o São João a partir de sentimentos terrais de grande simplicidade, o culto religioso-profano faz parte de suas vidas desde sempre. Estou falando obviamente do público e não dos artistas que se apresentam alternadamente no filme: Gilberto Gil, Dominginhos, Alexandre Pires, Elba Ramalho, entre outros. Esse povo-público está fora da exibição, não são artistas, mas sim parte do cenário nordestino. Não há a menor sombra de uma manipulação de suas falas e de suas declarações, a despeito de estarem circunscritos dentro de um produto final editado.

Essa impressão extemporânea que esse público transmite pode ser pensada a partir do papel do público de arte grego. Susan Sontag, num de seus ensaios, afirmou o seguinte: “Pelo menos desde que Nietzsche observou, em *O nascimento da tragédia*, que um público de espectadores como o conhecemos, aquelas pessoas presentes que os atores ignoram, era desconhecido entre os gregos, uma boa parcela da arte contemporânea parece movida pelo desejo de eliminar o público da arte, uma empresa que, com frequência, se apresenta como uma tentativa de eliminar a própria Arte” (SONTAG, 1987, p.15). Essa bela imagem das pessoas presentes e ao mesmo tempo ignoradas pelos atores e artistas mostra que a arte nem sempre se faz presente a partir de uma *exibição*, de uma busca de *efeitos* na platéia, como disse Nietzsche ao se referir a Wagner e sua constante preocupação em impressionar o público com sua *obra de arte total*.

O que difere abissalmente o cenário sertanejo da apreciação sobre os gregos é que, aqui, no Brasil, a consciência do artista está invertida, como não podia deixar de ser. Os artistas não sabem que é esse povo-público quem protagoniza, em última instância, aquela encenação de que estão tomando parte no documentário, o que força à pergunta se não estaria quebrado o vínculo que sempre existiu entre cultura popular e música popular no Brasil. A *verdade musical* da exibição está quase sempre com o público e não com os artistas. O povo-público é a cultura popular naquele momento. Todos parecem ignorá-lo. A posição que ocupam – ou que não ocupam – é central para que pensemos a respeito da arte que eles produzem.

Uma das personagens, Dona Luzia, de Junco do Salitre (Juazeiro/BA), diz ao entrevistador: “São João? São João pra mim é cultura, que desde que eu nasci que eu vejo São João, passar São João em minha vida. Eu já tenho 56 anos e nunca vi falar de não ter um ano o mês de São João no correr do ano. Noite de São João eu faço é me divertir, dançar, eu faço comidas gostosas ‘mode’ eu comer, convido minhas pessoas, só assim; ah eu gosto de fazer é canjica, pipoca, pamonha, é... milho assado, isso aí, coisa de milho, mungunzá, sabe o que é mungunzá? [- A senhora conheceu Luiz Gonzaga né?] Conheci, conheci foi muito. Ah, eu acho a música de Luiz Gonzaga um, sei lá rapaz, uma coisa que não se acaba nunca, parece que ele ‘veve’ vivo na terra de novo né? parece que ele nunca morre, que a música dele sempre a gente gosta, todo mundo gosta da música de Luiz Gonzaga, quem já conheceu ele, e quem não conheceu também, vai continuar na mesma coisa, (canta) *Ai São João São João do carneirinho/ ele é tão bonzinho/ fale lá com São José/ que é pra ele me ajudar/ pra meu milho vê se dá vinte espiga em cada pé//*. Gostou de minha cantiga?”

Suas palavras simples contêm alguns aspectos de grande importância. Ela sabe que cultura, sinônimo para ela das festas de São João, é algo que sempre existiu, já que desde a infância nunca deixou de acontecer, de passar em sua vida naquele mês de julho. Esse eco de eternidade se materializa quando ela faz de Luiz Gonzaga quase uma entidade atemporal. Aquele que não se acaba nunca, não morre, porque suas músicas refazem a infância, a história e a própria vida dela. Seu Luiz Gonzaga funda o nordeste a partir da canção. Quando ela diz parecer que ele sempre existiu é como se dissesse que ele está para além do tempo de sua própria vida. Ela nasceu e vai morrer ouvindo o seu canto. Na letra da canção “Baião atemporal”, do CD *Tropicália 2*, Gilberto Gil disse a mesma coisa, sob outra forma, quase num registro esotérico: “Porque os tempos passaram e passarão/ tudo que começa acaba, e outros cabras seguirão/ cruzando o atemporal do tao do baião.”

As palavras de Dona Luzia nos aprisionam diante de um fato pouco compreensivo: onde começa e onde termina a dimensão popular das festas brasileiras? Como acreditar que ali, no meio do sertão nordestino, exista um modo de relação externo à indústria da cultura sendo filmado de dentro dos limites de uma produção midiática? Invariavelmente nos vimos diante de um enigma, já que nada indica estarmos diante de mais um fenômeno pífio da indústria. Para isso, precisamos exercer a capacidade de ver o que é e o que não é verdadeiro na cena. Entender a *verdade* de nossa música parte necessariamente de uma vontade prévia de se integrar a ela, movimento que não se dá por uma ação deliberada, mas por uma condição intrínseca daqueles que dela sempre fizeram parte.

Num ensaio dedicado a analisar as relações entre a revolução de 30 e a cultura nacional, Antonio Candido comentou a respeito da penetração da canção popular em todas as camadas sociais e a importância que esse momento histórico exerceu no futuro do estilo no Brasil, ressaltando ainda a ligação posterior essencial entre a poesia popular e a poesia erudita. O crítico escreveu a passagem, que cito adiante, num *post scriptum* do ensaio. Trata-se de outro momento e outro ambiente da recepção da música brasileira dentro da academia, mas Candido apontou para uma historiografia estilística linear da música popular que tem a ver com uma linha de continuidade que adere perfeitamente à noção de *verdade musical* sugerida neste estudo: “Aqui [no ensaio ‘A revolução de 30 e a cultura’] foram abordados alguns aspectos da vida cultural posterior a 1930; mas haveria muitos outros, relativos ao teatro, rádio, cinema, música, que escapam à minha competência. Lembro apenas que na música popular ocorreu um processo equivalente de ‘generalização’ e ‘normalização’, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração

com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário” (CANDIDO, 1989, p.198). O crítico toca num ponto essencial e determinante: a canção popular, como fruto acabado de nossa tradição, contém os elementos de um estilo musical singular, determinado por essa mencionada quebra de barreiras que nada tem a ver com uma distinção entre alta e baixa cultura, antes indica a implosão dessa polarização, resultando na geração de um estilo ímpar e delimitado onde se fundem aqueles dois domínios considerados inconciliáveis sob a ótica de Adorno, a arte “superior” [erudita] e a “inferior” [popular].

Na verdade, essa passagem tem enorme importância para uma correta apreciação do que chamamos de música popular aqui. De fato, não há muitos exemplos desse cruzamento – dessa “quebra de barreiras” – entre canção popular e poesia erudita fora do Brasil; pelo menos não na mesma escala. Quando há, essa fronteira não é efetivamente rompida a ponto de transformar seu substrato musical em matéria de análise, ou de adquirirem a intensidade de uma via de interpretação nacional. As exceções são notórias, como Bob Dylan nos Estados Unidos ou, mais intensamente, na canção francesa, com Georges Brassens, Jacques Brel e Leo Ferré.

No entanto, quando o compositor popular é equiparado ao poeta erudito no interior do conceito de cultura algo de muito distinto ocorreu. Não se trata de uma segmentação entre alta e baixa cultura, mas de uma fusão das duas esferas. Antonio Candido é muito preciso ao historiografar a música popular a partir dos anos 20 vinculando-a aos anos 60, quando ela definitivamente penetra nos limites da poesia culta, leia-se, nos domínios de poetas como Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e, principalmente, Vinicius de Moraes. O crítico está certamente pensando na geração dos festivais de música, e, ainda mais, nos compositores-poetas que ganharam fama e reconhecimento internacional a partir daquele momento. De modo programático, e não por acaso, podemos dizer que as figuras de Chico Buarque e Caetano Veloso são a síntese antitética desse momento referido pelo crítico. José Miguel Wisnik dá bem a dimensão de suas obras: “(...) é realmente nesses dois artistas que a tensão poética em jogo atinge a sua parada mais alta. As correspondências, afinidades e diferenças entre Chico Buarque e Caetano Veloso precisam ser acompanhadas de perto, porque elas contêm as relações mais significativas. Não é à toa que freqüentemente um é jogado contra o outro: sabe-se que são realmente duas forças (...). Caetano lê o destino através do labirinto de labirintos da linguagem, do labirinto de canções, ele sabe ir e voltar por esse labirinto; e ao voltar ao começo, solitário/solidário, indica o que existe lá. É assim que ele penetra fundo na existência. Chico Buarque, artesão habilíssimo, lê as entranhas dos homens: sua lírica dramática é extremamente sensível ao corpo que sofre e que goza. Sua poesia-música está cheia de imagens de contundência e de intensidade corporal: ela capta e *entranha sensível*, e por isso é tão fina para o *erótico*, o social (lendo o futuro tal como ele se inscreve nas vísceras dos que sofrem) e o *feminino*” (WISNIK, 2004, p.189).

No caso de Chico Buarque, o uso do enredo em praticamente todas as suas letras dota-as, e à sua obra como um todo, de uma coesão que beira o extremo. Caetano é um poeta-cantor das palavras sintéticas, bem ao gosto da poesia com a qual se relacionou tanto, o concretismo, mas para quem o ato de recriar dá-se no âmbito da interpretação ou da reinterpretção de temas diversos. Não pretendo analisar aqui suas letras-poema na ânsia de demonstrar a veracidade, de resto inequívocas, das palavras de Antonio Candido e de J. M. Wisnik. É preciso, entretanto, demarcar que é essa ligação *consciente* da música popular com a poesia erudita e com a indústria cultural que a diferencia da cultura popular; a música popular é um produto de consumo cultural e sabe-se assim – embora não existam fronteiras estanques, quer dizer, não há uma fórmula que permita distinguir com clareza objetiva alguns momentos onde os dois estilos se interpenetram. Para efeito quase didático aqui, tentemos demonstrar onde começa e onde acaba o vínculo entre a cultura popular e a música popular enquanto estilos e origens diferenciados.

Até poucas décadas atrás a sigla MPB (Música Popular Brasileira) era sinônimo de um estilo musical. Para chegar no ponto exato da diferenciação em questão, precisamos pensar no dado nada simplório de que o adjetivo *popular* que lhe caracterizava não denotava uma relação de consumo e de reconhecimento público, e sim identificava, entre outras coisas, uma música que nascia *a partir* do povo – embora não feita diretamente por ele, já que era elaborada de uma forma próxima da poesia culta e da indústria cultural. É bem verdade que isso contraria o significado legítimo do termo *popular*, que pode mesmo representar algo adaptado ao gosto das massas. Mas a história da música popular do Brasil não é exatamente lógica e auto-explicativa. Durante as décadas de 50, 60 e 70, MPB identificava mesmo uma música consumida por um público que se autodefinia culto. Basta pensarmos nas infundáveis polêmicas entre os partidários da bossa nova e do tropicalismo, dos debates entre o engajamento e a alienação dos artistas. A música estava ligava direta ou indiretamente à história política do país. Não se tratava de nenhuma incoerência ou exclusão sociocultural, antes de um dado puramente histórico. Basta pensar que o samba, retrato das camadas populares e uma das bases da bossa nova – idéia que não é unânime – continuou sendo consumido pelo povo como se fosse um estilo primitivo diante do gênero nascente, cuja ligação com o jazz e à canção americana deu sempre a idéia de um estilo identificado com o progresso e a modernidade aos quais está, de fato, vinculado (cf. MAMMI, 1992). Os limites entre esses gêneros sempre foram muito tênues. De fato, música, cultura e política estavam integradas naquele momento, era a chamada “música universitária” (cf. BAHIANA, 2005, p.38-52). Quem representava esse estilo musical nos *mass-media* eram nomes como Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Gilberto Gil, para ficar apenas alguns nomes do cânone autoral. A identidade nacional mais marcante e perceptiva, de muitas formas predominante até hoje, é justamente a que veio atrelada às obras desses compositores. O Brasil se via representado em suas canções.

É inegável que alguns desses compositores – senão todos – têm trânsito livre nos domínios da cultura popular. Mas essa penetração não se dava apenas por uma vivência direta com o povo, mas sim através da

*consciência* com que se utilizam os elementos populares. Os exemplos são quase infinitos. No domínio da música popular, são três os níveis de relação: com a cultura popular, com a poesia culta e a sua posição híbrida, ora subserviente ora distante, diante da indústria cultural. Tal lugar ímpar pode dificultar sobremaneira nosso entendimento a respeito dessa ligação umbilical entre os dois domínios, o comercial e o popular, já que os elementos se mesclam ao mesmo tempo em que são díspares. Para tentar atingir esse lugar tão escorregadio e contrastante – música popular/cultura popular, música popular/poesia culta, música popular/indústria cultural – pensemos na figura daquele que talvez seja o maior intérprete da história da canção do Brasil e talvez a figura chave onde todos esses domínios se cruzam: João Gilberto.

A idéia de que a bossa nova é uma antítese do samba e da música brasileira anterior ao movimento está ligada ao fato de que a nova forma de interpretação estabelecida por João Gilberto virou uma página da história, com sua economia de volume e extensão vocais, tão diferente dos cantores que lhe antecederam e que eram a grande imagem da chamada era de ouro. Mas a ligação visceral entre João Gilberto e esse chamado “samba tradicional” passa quase sempre despercebida em seu sentido mais profundo. A grande chave simbólica de grande parte dos seus discos – pensando principalmente naqueles que não fazem parte oficial do movimento, mas que, talvez justamente por isso, têm a marca indelével de escolha e execução do próprio cantor, como, por exemplo, *João* (Polygram/Philips, 1991), *Eu sei que vou te amar* (Epic, 1994) e *João voz e violão* (Universal, 2000) – reside na sua opção em gravar sambistas que, em sua maioria, foram proscritos pela história. Claro que João será sempre o intérprete máximo da obra de Tom Jobim e que, portanto, siga gravando-o em quase todos os discos, mas pensemos nesse lugar tão destacado onde ele põe, com igual maestria e cuidado, o chamado “samba de raiz”, qual seja, ao lado de Tom & Vinicius, Cole Porter, Ari Barroso, Dorival Caymmi.

A seu modo, João Gilberto narrou, através das suas recriações interpretativas, parte da história daqueles que, de uma certa forma, “perderam” ou ficaram de fora desse cânone onde ele próprio é um dos ícones. Ironia da história, a bossa nova hoje não passa de um trunfo do passado aos olhos da indústria cultural, não raro utilizada como produto de exportação clichê, tema de telenovelas passadistas – a despeito da sua inicial “distância” do povo – enquanto o samba de raiz se reafirma como rejuvenescimento da mesma cidade que viu a bossa nova nascer: o Rio de Janeiro – bom lembrar que o próprio Tom Jobim declarou que existiam muitos tipos de samba e que a bossa nova era apenas mais um. O crítico de artes plásticas Rodrigo Naves dá um belo depoimento sobre a importância histórica de João em sua ligação com essa tradição: “João Gilberto é o que podíamos ter de melhor: a capacidade de lidar com o passado, com o que fomos, de maneira a nos tornar mais livres, possíveis. O admirável em sua relação com a tradição musical brasileira não se limita somente à excelência das escolhas, um bom gosto espantoso, que retira um Zé da Zilda ou um Bororó da massa quase anônima de compositores populares e revela a grandeza do que parecia apenas mediania. Fabuloso de verdade é o dom de encontrar a forma de abrir o passado, de torná-lo poroso, significativo no presente” (MELLO, 2001, p.82).

Essa imagem de alguém capaz de abrir o passado e torná-lo poroso revela a história passada através de um reavivamento do que, melhor dizer agora, supostamente fracassou. Contra essa imagem vitoriosa que entronizou mitos estanques na música popular – por vontade própria ou por desígnio imperativo da indústria de bens culturais, ou ambos –, João Gilberto faz essa contra-história, e a reescreve cantando, contra a continuidade da cultura e da história dominantes. Se quisermos ir ainda mais fundo, não parece nenhum exagero pensar em João Gilberto como um narrador capaz de fazer “emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente. Para fazer isso, é necessária a obtenção de uma experiência histórica capaz de estabelecer uma ligação entre esse passado submerso e o presente” (GAGNEBIN, 1994, p.58).

Poderia-se elencar várias objeções até verídicas ao fato de que o movimento da bossa nova, desde sua origem, esteve atrelado à imagem do estado nacional desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e, portanto, de uma certa forma cooptado pelo mercado de bens de consumo que estava a reboque daquele momento social – ainda que indústria cultural e música popular de qualidade nem sempre tenham sido excludentes entre si. Mas perderíamos o real sentido da revolução estética gerada pela integração entre o violão e a voz de João Gilberto. Esse emblema marcou profundamente o Brasil e exige ser compreendido. José Estevam Gava diz muito corretamente em que nível se deu essa revolução: “Levando em conta que ele [João Gilberto] sempre foi basicamente um intérprete, tratando a canção popular como uma pedra preciosa e buscando a lapidação mais perfeita, colocando, pois, a realização de um ideal estético acima dos interesses de mercado, não seria exagero elevar João Gilberto à categoria de um músico erudito” (GAVA, 2002, p.35).

Essa sua elevação à categoria de músico erudito junta as pontas aparentemente desconexas entre aquela canção popular não-letrada – nascida no início do século XX – e seu acabamento “final”, com os compositores-poetas surgidos com os festivais de música da televisão. Ao sintetizar a canção popular através de seus compositores, João Gilberto não só refaz a história do gênero, mas também mostra suas nuances, que vão desde Marino Pinto e Zé da Zilda (“Aos pés da cruz”) até Tom Jobim (“Águas de março”). No entanto, ao contrário do que possa parecer, aqueles compositores da chamada fase pré-bossa nova não possuíam nenhuma ingenuidade no trato com o material poético. Por exemplo, a frase “o coração tem razões que a própria razão desconhece”, utilizada por Marinho Pinto em “Aos pés da cruz”, é uma citação de um aforismo do filósofo francês Blaise Pascal (cf. SEVERIANO & MELLO, 1998, p.206-7). Tal construção em paráfrase nada mais é do que uma antecipação, uma forma prévia que, de muitas maneiras, vai desembocar no “samba mais bonito do mundo”, “Águas de março”, nos termos de Arthur Nestrovski (NESTROVSKI, 2005). A evolução da música popular seguiu uma linha ascendente e ininterrupta dos primeiros compositores de canção na virada do século XIX para o XX, até a geração dos festivais com os poetas-cantores.

Uma eventual forma de circunscrever a MPB é talvez tentar delimitá-la, atribuindo-lhe como característica geral a união entre a palavra poética e a música; mas isso talvez não dê conta de seu significado mais amplo. Se uma de nossas particularidades reside no papel destacado que a canção popular ocupa em nossa história social, essa distinção se dá muito mais pelo valor da palavra do que pela elaboração musical de nossos cancionistas. A força de intervenção que a palavra cantada exerceu em momentos chave da nossa história recente – como no período ditatorial militar que eclodiu em 1964 – se deve ao fato de que havia um pensamento, um discurso articulado nas letras das canções. Tal discurso, que precisava ser ouvido e interpretado, além de consumido, agia com tanta ou mais intensidade que qualquer intervenção de ordem teórica. Esse papel eminentemente político da música popular criou o segmento chamado de *canção de protesto*. Essa importante função da palavra obriga que o estudo sobre a canção popular seja também um estudo sobre o texto, talvez mais do que sobre a música – e com isso não quero dizer que não existam momentos em que a criação musical de alguns compositores tenha atingido níveis de grande elaboração. Quando se deu alguma modificação substancial na estrutura musical – é o caso da bossa nova – tal transformação foi imediatamente tratada como revolucionária.

Poucos desses letristas-poeta podem ser chamados de músicos na acepção corrente do termo, já que não passaram por estudos formais. É uma característica do cancioneiro nacional essa experiência de seus autores com a história cultural em que nasceram e conviveram, em detrimento de uma formação basilar em música e literatura. A despeito da penetração irreversível da indústria cultural, o Brasil sempre fez música popular de forma diletante. No ensaio de Lorenzo Mammì referindo-se à bossa nova, lemos: “Tom Jobim, profissional desde sempre, parece aceitar o pendor amadorístico da bossa nova como uma convenção do gênero, um elemento do estilo que não pode ser totalmente eliminado. (...) João Gilberto é o caminho contrário. Sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do diletante ao limite extremo da rarefação – pois é diletante também aquele que leva o acabamento do produto muito além das exigências do mercado”. (MAMMÌ, 1992, p.65-6). Mammì está tratando desse suposto aspecto amadorístico em referência ao modo de criação tão nitidamente profissional do jazz, e mostra que o diletantismo é antes uma opção que uma deficiência dos protagonistas do movimento da bossa nova. Se for possível atribuir esse amadorismo ao estilo da bossa nova, em prol de sua própria especificidade, o que dizer de todo o cancioneiro popular gerado por poetas não-letrados e por compositores que escrevem a partir de fontes tão próximas desse ambiente da cultura popular?

De fato, quando pensamos na forma como a canção nasce através de seus artistas populares, não podemos deixar de pensar em um ambiente ainda infestado por resíduos pré-capitalistas, que age, meio inconscientemente, como uma antítese ao processo industrial massacrante da cultura, de alguma forma virando pelo avesso as conclusões de Adorno, e quase confirmando Walter Benjamin como uma espécie de antídoto ao pessimismo adorniano. Jeanne Marie Gagnebin,

em referência a Benjamin, descreve de forma indireta e enviesada este ambiente, àquela altura em vias de desaparecimento: “Uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato. (...) O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo pra contar. Finalmente, de acordo com Benjamin, os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora: já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra” (GAGNEBIN, 1994, p.9-11). Tais vínculos entre a mão e a voz, o gesto e a palavra têm aqui a capacidade de sintetizar esse clima profundamente interiorano – brasileiro – em que ainda nasce grande parte da nossa música popular. Se o comentário supracitado trata da história e da literatura sob a ótica da crítica de Benjamin, parece pertinente que o tomemos aqui tendo como horizonte a ligação entre a canção popular e a literatura poética que, juntas, estão umbilicalmente ligadas à história cultural do país.

Esse convívio é possível apenas enquanto esse lugar comunitário da vida entre os pares ainda está preservado, ou melhor, enquanto o progresso técnico – que sempre amplia o abismo com as classes pobres – permanece um trunfo da minoria. Eis o paradoxo: ceder à aparentemente irreversível penetração da indústria cultural ou acreditar na sobrevivência cultural pela via da manutenção da carência? É certo que, menos por opção que por vontade deliberada, esse ambiente onde a memória cumpre esse papel ainda existe. É onde o valor da palavra dos mais velhos, cujo saber ainda tem grande valia, não só tem um papel vivo como estabelece um padrão que deve ser seguido. O tempo mais largo, o vagar, a feitura da canção da colagem do cotidiano, das amizades, dos parceiros, tudo que estaria se perdendo diante da nova face da arte na modernidade pensada por Benjamin, são elementos sem os quais não se pode pensar corretamente sobre vários dos estilos ainda vivos no cancionário brasileiro.

## 6

Esse amálgama entre a cultura popular e a música popular é o que, de uma certa forma, ainda as mantém vivas diante das mudanças avassaladoras do mercado de música. Quando tomamos o termo entretenimento, utilizado aqui em referência a um estilo específico de música, precisaríamos pensá-lo como uma característica do próprio ato de se fazer e tocar música, quer dizer, cantar e tocar é uma forma de celebração, em qualquer nível e, portanto, conteria sempre um germe de festa ou, ao contrário, de melancolia, o que é ainda uma forma de celebração; mas, de fato, não se pode ver isso com tanta objetividade, pois não é assim que se comporta o mercado fonográfico diante da música.

Música de entretenimento transmite a idéia de uma música simplória, pequena, banal, de baixa qualidade. As razões não são poucas e são complexas porque, de fato, a música de entretenimento – como está sendo tratada aqui, sob a tutela dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural – não tem preocupações estéticas de nenhuma ordem. Talvez resida nisso a grande chave da questão: a música deve ser sempre arte?



Quando pensamos no que significa entreter, olhando a partir do prisma da música popular, nos vemos diante de um emaranhado sem solução, pois o mercado engloba vertentes muito distintas da produção musical. Não se trata aqui de uma negação da diversão, mas da tentativa de retratar uma música que possa estar para além da mera audição descomprometida, ou ainda vendo-a mesmo do prisma da impossibilidade moderna de ouvir – se acatarmos a hipótese adorniana da regressão da audição que, sumariamente, “significa a incapacidade crescente do grande público para avaliar aquilo que é oferecido aos seus ouvidos pelos monopólios culturais” (DUARTE, 2003, p.33). Quer dizer, a repetição e o posterior reconhecimento *natural* da música pelos ouvintes, acaba por incapacitá-los de ouvir outra coisa que não seja o próprio produto padronizado. Normalmente, a produção da música de entretenimento parece ligada a uma idéia clara dos produtores culturais: a suposta incapacidade do ouvinte médio consumir alguma outra coisa que não seja a música banal.

No entanto, se olharmos retrospectivamente para as décadas de 60 e 70, veremos que os artistas “díficeis”, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, entre tantos, eram (e permanecem) muito populares, com penetração em todas as camadas sociais, até nas não letradas. Não havia uma incompatibilidade entre criação poético-musical e os meios de comunicação de massa. Mas esse vínculo entre a arte musical elaborada e o povo parece definitivamente perdido.

Hoje, é preciso compreender a importância da música produzida nas zonas de periferia das grandes metrópoles, mas não independente de uma apreciação mais refinada, tratando-a como se fosse apenas produto “do povo”. De outro modo, seria como uma prestação de contas atabalhoada com os excluídos, concedendo a eles, pelo menos, o direito à felicidade momentânea dos bailes. Estaríamos errando de modo semelhante a Mário de Andrade. Essa produção periférica pode ser a música do futuro.

Nas últimas décadas, com a expansão em ritmo acelerado dos meios de produção musical – tecnologia digital, programas de gravação e edição de música, veiculação virtual –, o mercado de música sofreu a mais radical de suas revoluções. A multiplicação do acesso a esses meios permitiu que o volume da produção, antes filtrado quase sempre exclusivamente por gravadoras, rádio e televisão, se multiplicasse em números impressionantes e à revelia de qualquer imperialismo fonográfico. O peso das produções independentes já se equipara ao das grandes gravadoras multinacionais. Um único exemplo pode dar a dimensão do atual cenário brasileiro. A gravadora Trama criou um site chamado Trama Virtual ([www.trama-virtual.com.br](http://www.trama-virtual.com.br)), onde qualquer compositor, banda ou intérprete pode criar uma página personalizada e disponibilizar suas músicas para audição e download. Neste momento (24/01/2007) existem 35.698 artistas cadastrados e 89.584 arquivos de música disponíveis, que podem ser baixados por qualquer pessoa conectada à internet. Esses números são ampliados a todo o momento. A Trama fornece identidades, ou classificações, que vão do choro e do sertanejo até estilos como UK garage e straight edge.

Em comparação, embora utilizando também o espaço virtual, temos o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira ([www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)), talvez um dos mais completos empreendimentos de catalogação da música popular do Brasil já realizado, iniciado em 1995 e inaugurado em 2001, cuja multiplicidade de verbetes cobre parte do século XIX, todo o século XX e início do XXI e também funciona, como se pode conferir no texto da apresentação escrito por Eduardo Portella, com o constante acréscimo de novos artistas. O arquivo disponível possui em torno de 7.568 artistas, ou seja, quase 30.000 a menos que o arquivo aberto da Trama Virtual. O dicionário se organiza em vertentes: urbana, até a década de 1950; da bossa nova em diante; samba e choro; rock, pop e gospel; pop romântico e jovem guarda; e a vertente sertaneja e rural. Portanto também cobre muitos estilos e serve como eficaz mapeamento da chamada MPB tradicional, embora possua amplo leque de abrangência, indo de Pixinguinha até o rapper B Negão.

Tal configuração instiga muita controvérsia. Se os novos meios de produção e divulgação são os únicos responsáveis pela leva de milhares de artistas que surgiram nos últimos anos – quer dizer, se já havia essa imensa produção oculta pelo formato artista/gravadora e que o meio tecnológico trouxe à tona, se a MPB é uma música superada pela nova configuração mundial da cultura pop, se não nascem mais poetas-cantores, se o formato canção dará lugar a novas formas e estruturas são perguntas para as quais não há respostas satisfatórias, pois estamos dentro de uma história que ainda está se formando e somos incapazes de ir além da superfície dos acontecimentos. Mas fica a pergunta: como abrir mão do tempo da memória, da vida comunitária, da experiência do outro que ainda nos compõe, sem cair no abismo niilista moderno em que estamos inseridos; como pensar num mundo em que os meios de se ouvir música parecem mais importantes do que a música que se está ouvindo neles?

### **Bibliografia consultada:**

- ADORNO, Theodor. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2003.
- \_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. Tradução de Luiz João Baraúna. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).
- \_\_\_\_\_. Resume über Kulturindustrie. In: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

- BAHIANA, Ana Maria. A “linha evolutiva” prossegue – A música dos universitários. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: ed. Aeroplano/Senac Rio, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: ed. Ática, 1989.
- COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1997.
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: ed. Unesp, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Introdução. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1994.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: ed. Paz e Terra, 1999.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos estudos*, São Paulo: Cebrap, n° 34, 1992.
- MELLO, Zuza Homem de. *Folha explica João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- NESTROVSKI, Artur. Águas de março. In: *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlin/Munich: Walter de Gruyter & Co./DTV, Neuausgabe, 1999. 15 v.
- NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: ed. Aeroplano e Senac Rio, 2005.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo/Faperj, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1978.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: editora 34, 1998. 2 v. (Ouvido Musical).
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villalobos e o Estado Novo). In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Sem receita*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.