

## NOTAS SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA MPB NOS CRÍTICOS MUSICAIS

Daniela Vieira dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** A presente comunicação visa a analisar as representações da MPB em críticos musicais brasileiros como: José Ramos Tinhorão, Nelson Motta, Ana Maria Bahiana, Tárík de Souza, Júlio Medaglia e Walter Silva, valendo-me do conceito de ideologia e lutas ideológicas segundo Stuart Hall. A principal questão que orienta este trabalho consiste em demonstrar até que ponto as representações forjadas por estes críticos ressignificaram o passado e a tradição já consolidados da música popular brasileira. Ou seja, centrada principalmente no debate sobre o nacional, tenho como objetivo compreender como alguns críticos musicais representaram a MPB num âmbito de evidentes “lutas ideológicas”.

**Palavras-chave:** MPB, representações, lutas ideológicas, mediadores culturais.

Para compreender a história da música popular brasileira e cotejá-la com a realidade social é necessário percebê-la como uma “rede de recados” não isenta de conflitos e contradições sociais, políticas, estéticas e ideológicas. Dentre os vários impasses que acompanham a trajetória da música, o referente à sua questão política “esteve na separação, levada a efeito pelos grupos dominantes, entre a música ‘boa’ e a música ‘má’”<sup>2</sup>. Além disso, valendo-me de uma citação de Thomas Mann (“a música é sempre suspeita”), sugiro que não só o material e a forma musical são “suspeitos”, mas que, sobretudo, as representações<sup>3</sup> que envolvem a música também o são.

Por isso, a fim de analisar e reavaliar o campo já “institucionalizado”<sup>4</sup> da música popular dentro de uma perspectiva sociológica e historiográfica, este artigo centra-se nas representações da MPB tecidas por alguns críticos musicais brasileiros ao longo das décadas de 70 e 80 do século XX; especialmente José Ramos Tinhorão, Nelson Motta, Ana Maria Bahiana, Tárík de Souza, Júlio Medaglia e Walter Silva. Interessa-me demonstrar até que ponto as representações forjadas por estes críticos ressignificaram o

<sup>1</sup> Doutoranda em Sociologia pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia da Unicamp. E-mail: [daniunesp@yahoo.com.br](mailto:daniunesp@yahoo.com.br). Bolsista da Fapesp (Fundação de Amparo á Pesquisa do Estado de São Paulo)

<sup>2</sup> Cf. WISNIK, José Miguel. 2004, p. 170-200.

<sup>3</sup> Utilizo-me dos conceitos de ideologia e lutas ideológicas segundo Stuart Hall (2003). Este autor entende a ideologia como “sistemas de representações”.

<sup>4</sup> CF. Napolitano, Marcos (2001).



passado e a tradição já consolidados da música popular brasileira. Ou seja, centrada principalmente no debate sobre o nacional, tenho como objetivo compreender como alguns críticos musicais representaram a MPB num âmbito de evidentes “lutas ideológicas”<sup>5</sup>. No entanto, como críticos entendo não apenas os profissionais, porém, aqueles que emitiram qualquer juízo de valor sobre a produção musical, sejam estes escritores, músicos, teóricos etc. Eles são os responsáveis pela mediação e cristalização de valores e, principalmente, pela construção/ “invenção” de uma tradição<sup>6</sup> da música popular brasileira, pois estão inseridos e legitimados na hierarquia sócio-cultural desse campo<sup>7</sup>. Embora exista na música popular uma relativa autonomia, as manifestações artísticas não ocorrem sem as mediações sociais, tampouco, sem as interferências mercadológicas. Conforme Adorno (1983, p.265), tanto a forma quanto o conteúdo musical são mediatizados socialmente e, assim, “o compositor não só está preso às condições sociais objetivas da produção, como a sua façanha mais pessoal, uma espécie de síntese lógica de natureza particular, é nela mesma social. O sujeito da composição não é individual, mas coletivo”.

Parto do pressuposto de que a cena musical segmentada do pós-68 rotulou entre os mediadores sócio-culturais posições político-ideológicas gestadas pelo debate ocorrido na música popular desde a década de 30 e legitimado na década de 60. Com isso, não desconsidero importantes mudanças político-culturais ao longo da história: a passagem de uma cultura nacional-popular a uma cultura mundializada<sup>8</sup>, bem como de um governo ditatorial à redemocratização do país. Porém, os anos 30 e, principalmente, a década de 60 constituíram-se em balizas fundamentais às representações da MPB na década posterior; seja com o intuito de superar, seja na intenção de manter e/ou ressignificar elementos importantes a MPB nessa década.

---

<sup>5</sup> De acordo com Hall (2003), a ideologia apresenta um sentido discursivo e semiótico colocando-se como sistemas de significados através dos quais nos é possível representar a realidade social. Entretanto, ela não ocorre apenas no plano da linguagem, do discurso; as ideologias estão materializadas nas práticas sociais e as permeiam, pois, cada prática social constitui-se na interação entre significado e representação. Assim, o autor entende a ideologia como “sistemas de representação materializados em práticas”, mas tais sistemas de representações não são únicos, e sim plurais. Hall afirma que há vários deles em qualquer formação social. Dessa maneira, as ideologias vão operar através de cadeias discursivas, colocando-se como um local de luta quando há a tentativa de um determinado grupo de interromper o campo ideológico e transformar os seus significados pela modificação ou rearticulação de suas associações. Sendo assim, a “luta ideológica” consiste na tentativa de obter um novo conjunto de significados para um termo ou categoria já existente, de desarticulá-lo de seu lugar dentro da estrutura significativa. Cabe dizer que essa premissa teórica é significativa para entendermos as representações da MPB pelos críticos musicais.

<sup>6</sup> Cf. HOBBSAWM, Eric. 2006.

<sup>7</sup> Cf. PAIANO, Enor. 1994.

<sup>8</sup> Sobre o processo de mundialização da cultura Cf. ORTIZ, Renato (2000); MORELLI, R. (2009)

A partir dos anos 60 a legitimação das hierarquias sócio-culturais, as quais classificaram as escolhas de gosto da “boa” e da “má” música já orientavam a ação e o discurso dos próprios músicos como também a dos mediadores sócio-culturais: intelectuais, jornalistas e produtores. Como ressalta Eduardo Vicente<sup>9</sup>, os critérios de hierarquização que passaram a vigorar no campo da MPB no contexto dos festivais foram os de engajamento ou não no processo de construção da nação. Essas hierarquias tiveram continuidade na década seguinte, pois, nesse momento ocorreu a segmentação moderna do mercado de discos por intermédio da implantação dos departamentos de criação nas empresas fonográficas, evidenciando as fronteiras do campo da MPB e a associação de seus produtores a uma circulação restrita e de prestígio. Assim a cena musical de 1960, caracterizada pela Bossa Nova, Canções de Protesto, Jovem Guarda e o Tropicalismo, além de modificar o lugar social da canção - veiculada pelos discos e pela televisão -, engendrou uma série de discussões e conflitos de ordem estética e ideológica, os quais podem ser analisados pelos debates promovidos pela *Revista de Civilização Brasileira*, periódico que circulou entre 1965 a 1968.

Com o aparecimento do tropicalismo, rótulo dado pelo crítico musical Nelson Motta num artigo intitulado *A Cruzada Tropicalista*, os impasses e debates no campo da MPB apresentaram maiores proporções. A proposta estética dos tropicalistas - de abertura e explosão musical<sup>10</sup>, provocou a ruptura de certos cânones que tinham sido incorporados na música popular brasileira. Conforme constatei em jornais e revistas da época em minha dissertação de mestrado sobre os Mutantes<sup>11</sup>, muitos dos articulistas ainda que contrários ao movimento reconheceram que ali tinha surgido “algo novo”, o chamado “som universal”. Todavia, não é novidade que a inserção das guitarras (sinônimo de alienação e imperialismo norte-americano) num festival de música popular brasileira, cuja vertente principal estava ligada ao nacional-popular, causou indignação e espanto aos puristas da MPB. Com isso, uma polêmica que também já se expressava desde a década de 30: a presença do elemento estrangeiro na cultura (música) nacional colocou-se como o carro chefe desse dilema.

Para José Ramos Tinhorão, a proposta estética tropicalista apresenta as mesmas aspirações políticas defendidas pelos militares: o desejo de modernidade sucumbido à dominação estrangeira. Nessa perspectiva, Tinhorão (1998, p. 325) considera

---

<sup>9</sup> Cf. VICENTE, Eduardo, 2002.

<sup>10</sup> Cf. FAVARETTO, Celso. 1996.

<sup>11</sup> Cf. SANTOS, Daniela Vieira dos. 2008.

equivocada a reação dos militares contra o tropicalismo, já que o movimento pode ser lido como a trilha sonora perfeita para o governo militar, sintetizando “tudo o que o Poder poderia pedir para sua tranqüila perpetuação”. Por outro lado, para Augusto de Campos (1968, p. 160), cujas análises no “calor da hora” foram fundamentais à construção da memória sobre a tropicália, “algo de novo está acontecendo: a retomada da linha evolutiva de João Gilberto; a superação do impasse entre Música Popular Brasileira e Jovem Guarda [...]”. Em linhas gerais, queremos demonstrar que desse amplo debate foi rotulada duas posições: “nacionalistas” e “vanguardistas”. Entretanto, elas “convergiam para a indústria cultural, no sentido de acreditar na possibilidade de uma inserção ativa do artista nas suas estruturas” (NAPOLITANO, 2001, p. 137).

Pelos artigos publicados por Sérgio Cabral<sup>12</sup> ao longo década de 1970, bem como pelos seus livros, percebemos uma “filiação” de caráter nacionalista à música popular, que vê no samba, sobretudo, o principal exemplo da “verdadeira” música brasileira. Em grande parte dos artigos selecionados em *ABC do Sérgio Cabral* é notável a valorização e o resgate de artistas ligados ao mundo do samba, exceto em uma entrevista com João Donato e Milton Banana sobre a Bossa Nova. A linha condutora dos seus escritos pauta-se pela vertente nacionalista dos chamados “folcloristas urbanos”<sup>13</sup>. Todavia, a representação nacional que ele confere à música popular apresenta caráter regionalista, isto é, centra-se na cidade do Rio de Janeiro. Como notou Ferreira Gullar (apud Cabral, 1979, p. 07) ele “escreve, assim, a seu modo, a história da cidade do Rio de Janeiro e de nossa cultura urbana. [...]”. Ligado à tradição do samba carioca Cabral enfatiza e valoriza o carnaval, ou seja, aquilo que é monumentalizado como “coisa nossa”. Num contexto em que a canção popular já estava marcada pelo “som universal” e a cultura (música) dava claros sinais de internacionalização, Cabral buscava no carnaval de rua e no samba a grande expressão da cultura popular, afirmando que “por mais que se diga ao contrário, o carnaval de rua ainda existe no Rio de Janeiro” (CABRAL, 1979, p. 25).

Nelson Motta, por sua vez, apresenta uma trajetória curiosa para não dizer contraditória. Advindo da Bossa Nova, ele demonstrou simpatia pelo tropicalismo e como produtor das frenéticas também adentrou no segmento da *Disco Music* que invadiu o país em meados da década de 70. Sem um posicionamento ideológico muitas

---

<sup>12</sup> Cf. CABRAL, Sérgio, 1979.

<sup>13</sup> Cf. PAIANO, Enor, 1994.

vezes claro, Motta enveredou-se nas variadas manifestações (modas!) musicais brasileiras. Parece haver entre o crítico uma tentativa de apaziguar as tensões vividas na década de 60. Ao descrever Nara Leão interpretando canções de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, Motta (1980, p. 25) declara que isso coloca-se como a “síntese dos universos criativos da Bossa Nova e da Jovem Guarda – movimentos que, na época, chegaram até a ser hostilmente antagônicos”. Aliás, reconheço que muitas dessas tensões foram relativamente esvaziadas na década posterior pelo encontro de artistas com propostas ideológicas contrárias, como o LP “Elis & Tom” (1974) e “Chico e Caetano: juntos e ao vivo” (1972). Num artigo sobre João Gilberto, a seu ver, um “artista único na música brasileira”, Motta rememora o encontro do compositor com o grupo Novos Baianos, e afirma que João Gilberto “revelou aos seus (Novos) conterrâneos os caminhos do samba e do choro”, dando ao grupo elementos para realizar um “trabalho de síntese entre formas profundamente brasileiras e a linguagem elétrica do rock” (MOTTA, 1980, p. 27). Vale lembrar, no entanto, que essa “mistura” já havia ocorrido no projeto de intervenção do tropicalismo. De toda forma, ocorre nesse artigo uma filiação ao conceito de “linha evolutiva da MPB” quando Motta sugere que “os Baianos continuaram elétricos, frenéticos – mas para sempre João gilbérticos”. Há nessa análise a criação e/ou a afirmação de um mito de origem, qual seja: a de que os Novos Baianos, seguidores da “linha evolutiva”, têm as suas “raízes” musicais na Bossa Nova. Ao eleger Caetano como “um dos primeiros mártires da MPB”, o coloca junto a João Gilberto como “gênios criadores”, demonstrando mais uma vez a incorporação da idéia de “linha evolutiva”, bem como, evidentes critérios de hierarquização ao utilizar a questionável expressão da palavra “gênio”<sup>14</sup>.

E num artigo intitulado “Os Preto Véio de New Orleans, a Negada Carioca e o Alvorecer da Refavela”, Motta (1980, p. 78) coloca o Jazz como a “grande música do século XX, do povão do século XX”, ao dizer que em “suas origens” o Jazz não é produto da elite norte-americana. É perceptível, diante disso, um diálogo contrário às posições político - ideológicas de José Ramos Tinhorão. Pois, nos termos de Motta o discurso de que o Jazz coloca-se como “veículo para dominação econômica e cultural” é uma falta de respeito ao gênero; a seu ver, àqueles que “sonham com uma arte nacional popular que poupem seus tiros em direção às influências da música negra norte-americana [...]. Não é moda, não é consumismo, é a cultura de uma raça rica e

---

<sup>14</sup> Cf. BENJAMIN, Walter, 1986.

forte, na qual os brasileiros têm algumas das mais sólidas raízes [...]” (Idem, p. 78). Nesta crítica aos mediadores que consideram o Jazz como expressão de modismo musical e/ou a imposição de uma “cultura alienígena” no nosso país, Motta, ainda que contrário à vertente mais nacionalista dos críticos musicais incorpora de forma inversa (pois dirigida aos negros norte-americanos) um discurso que, ao menos no campo das ciências sociais, foi superado a partir de fins da década de 30 com Gilberto Freyre, isto é, o conceito de raça. Além do mais, existe na sua fala certa exaltação ingênua da negritude que pode ser comparada ao elogio romântico que se fazia ao morro, pela esquerda, nos anos 60. Há uma notória estetização da miséria quando diz que o *Preservation Hall* “é um cortiço vazio, velho, sujo e de emocionante beleza” (Idem, p. 77). Assim como é impossível ver beleza na favela, me pergunto como deve haver beleza num cortiço sujo?

Numa trajetória bastante diferente de Nelson Motta e Sérgio Cabral, o maestro Júlio Medaglia apresenta em suas representações notáveis críticas ao processo de industrialização da cultura, à chamada “música ligeira” e ao nacionalismo musical. Pelos artigos selecionados em seu livro *Música Impopular* vemos que ao lado dos grandes compositores que marcaram a história da música erudita, Medaglia, ao pensar sobre a música popular, dá um estatus também internacionalizante à Villa Lobos, à Bossa Nova e ao Tropicalismo. Ao contrário de Nelson Motta, bem como em grande parte dos críticos musicais brasileiros, Medaglia considera a Bossa Nova e o Tropicalismo como movimentos cujas características são opostas (isso pelo menos nos artigos escritos na década de 70). Contudo, o maestro classifica ambos como representativos “de um dos momentos mais férteis e criativos de nossa imaginação popular” (Idem, 2003, p. 170).

Parece-me que para o maestro após a década de 60 não ocorreu mais nada de novo na música popular. A crítica e o ressentimento com a MPB são explícitos numa conhecida matéria ao *Pasquim* de 1980 cujo título é “A MPB hoje é um cocô!”. No artigo “Abaixo o orgasmo, viva a ereção”, ele demonstra certa nostalgia e decepção com os músicos consagrados da MPB quando diz que depois dos anos 60 “com sua exuberante provocação musical e comportamental [...], parece que uma letargia mental se abateu sobre nossos tão imaginativos e corajosos músicos” (MEDAGLIA, 2003 p. 192). Na sua percepção não adianta a esses músicos buscarem encontrar motivos “fora da própria atividade intelectual ou composicional ou ficar culpando instituições –

crítica, censura ou a engrenagem da televisão – pelo baixíssimo saldo criativo de nossa música no final do século XX” (Idem, p. 193). É curioso que nesse artigo, ao contrário de outros analisados, o crítico ainda apresenta uma visão complacente com os meios de comunicação, mostrando-se consciente de que esses artistas se consolidaram em meio à indústria cultural renovada<sup>15</sup>.

Essa opinião, contudo, radicaliza-se a partir de fins da década de 70, ainda que algumas notáveis contradições sejam percebidas. Ao contrário de Tinhorão para quem a tecnologia e, conseqüentemente, a modernidade é catastrófica aos rumos da “verdadeira” música popular, para Medaglia (2003, p. 213) os modernos meios de comunicação ao mesmo tempo em que são “uma das maravilhas da criatividade humana [...]”, também são “uma de suas mais insolúveis tragédias culturais”. Em entrevista concedida ao rádio Roquete Pinto (1978), percebemos que ele tece uma crítica ao incipiente processo de globalização ao salientar que “depois que começou a funcionar o satélite que transformou a humanidade numa ‘aldeia global’ [...], a mesma humanidade não passou a conviver com a música de Bali, da Índia ou de Caruaru [...]”. O que se ouve em Caruaru, por exemplo, são as produções “de Nova Iorque ou Los Angeles. Às vezes coisas interessantes, às vezes lixo cultural [...]” (Idem, p. 213).

A década de 70, ainda que tenha melhorado em termos de tecnologia, ou como ele diz “apesar da produção exemplar, mais rica e profissional” já não seduzia as pessoas, pois, se tornou “redundante, um resíduo da década anterior” (Idem, p. 217). E além de criticar o rock, segundo ele, “um roquinho linear, pobre” e “mediocre que adentra o país no bolso do paletó do produtor da multinacional”, Medaglia (2003, p. 218) também se mostra decepcionado com os músicos que voltaram do exílio e, suspeito que a sua fala dirigiu-se a Caetano Veloso e Gilberto Gil: “os nossos ídolos é que, ao voltarem, passaram a viver dos juro da produção anterior, adaptando seus showzinhos do Canecão e gracinhas na TV. Se empanturraram de grana e abandonaram a luta...”. Em fins da década de 70, em termos ideais, Medaglia apostava na inserção dos músicos nas redes de comunicação de massa como uma possibilidade para subverter a sua condição de crise. Entendo que para o maestro o problema não estava na consolidação de uma indústria cultural, porém, na falta de capacidade dos músicos para

---

<sup>15</sup> Mais especificamente diz: “Esse papo de que a televisão é um veículo insensível à boa música também é furado. Toda essa geração de músicos, atuando ainda hoje, foi fruto exclusivo da televisão” (Idem, p. 194).

subverter o “sistema” dentro do mesmo. Talvez na década de 60, período em que a indústria cultural consolidou-se no país, ainda houvesse espaço para a realização de músicas com um alto valor cultural dentro do nascente processo de racionalização da cultura brasileira. Todavia, recorrer ao passado na perspectiva de “solucionar” problemas presentes é incorrer num romantismo.

Contudo, num artigo sobre o rock intitulado “*Rock: AIDS da Música Atual*” ele se mostra mais crítico em relação ao processo de industrialização da cultura. Ao comparar o rock da vertente Beatles pós- *Sgt Pepper’s* com o rock pós-1975, tanto no contexto nacional quanto no internacional, Medaglia (2003, p. 264) declara que “o que não havia [...] naquela época e que permitia uma certa flexibilidade nessa movimentação de idéias era a forte indústria cultural [...]”, a qual exerce uma “ação castradora”. Nesse sentido, ocorre nos anos 80 a padronização do rock, a seu ver uma manifestação sem conteúdo devido à falta de um grupo forte em paralelo à ampliação do mercado. De manifestação revolucionária, ele se transforma em “reacionário”; e em âmbito nacional ficou reduzido a “um imenso e imundo pára-lamas de sucessos, através de um rockinho tupiniquim” (Idem, p. 269). Ainda que suas críticas da década de 80 sobre a indústria cultural tenham se tornado mais acentuadas do que ao sentido da ação dos músicos dentro desse processo, as contradições em relação à atitude dos músicos num contexto dominado pela severa mercantilização da cultura ainda se faz presente. Para o maestro “o músico [...] é que deve resolver o problema de como municiar essa [...] máquina de consumo com novas e brilhantes idéias e fazê-la trabalhar para si. Essa máquina é amoral. Se o produto é criativo ou não, não interessa. Desde que ele seja profissional e venda, ele veicula” (Idem, p. 270).

Também inserido na movimentação cultural dos anos de 1960, os artigos de Walter Silva da década de 70 vinculam-se à memória da “fase áurea” da MPB. Numa espécie de manifesto “contra a invasão” da música estrangeira veiculada pelo rádio, o jornalista afirma que “chegou a hora de percebermos que estamos sendo envolvidos pela música, usos e costumes alienígenas” (Idem, p. 51). A sua posição torna-se mais clara quando sublinha que “já não cantamos nossas coisas, nem boas nem más. Cantamos e sabemos, isto sim, as coisas boas, más, mais ou menos, mas dos outros” (Idem p. 52). Medaglia, embora atento ao processo de fechamento da indústria fonográfica, dirige a sua crítica não ao fato das gravadoras e dos rádios estarem divulgando músicas estrangeiras, mas sim ao “lixo cultural” que elas veiculam ( seja este nacional ou



internacional). Já pela fala de Walter Silva percebemos que a seu ver não importa tanto nesse contexto a qualidade da música, porém, que ela seja nacional. Com isso não afirmamos que o jornalista seja acrítico com relação à “qualidade” da produção musical brasileira, e sim, estamos reiterando que dado o seu nacionalismo ele prefere uma música cantada em português, independente da sua qualidade estética, do que a “invasão” das músicas internacionais. Conforme o autor, ele estaria realizando uma “campanha” pela “MÚSICA BRASILEIRA NO RÁDIO E NO DISCO”, já que apresenta “um espírito altamente patriótico” (SILVA, 2002, p. 59). Assim, sugere que “o caminho a ser seguido são as ‘nossa raízes’” (Idem, p. 67).

Numa clara posição nacionalista da música popular, porém, divergente ao nacionalismo de José Ramos Tinhorão e do nacionalismo “carioca” de Sérgio Cabral, Silva não condena a Bossa Nova. Num texto sobre a canção “Águas de Março” coloca Tom Jobim como um compositor “definitivo” e João Gilberto como o artista que está “mil anos luz adiante de tudo o que se faz em música aqui no Brasil [...]” (Idem, p. 192). Pelo o que compreendo, para o jornalista as “raízes” da música popular não estão somente no samba ou nas manifestações regionais e sim, calcadas na Bossa Nova.

Todavia, mesmo contrário à veiculação de música estrangeira diz que não é “contra a música de consumo”. Ao escrever matérias sobre Sidney Magal e Hebe Camargo, bem como pelos textos saudosistas que buscam encontrar artistas tal como aqueles da glorificada “era dos festivais”, suspeito que para o autor a “verdadeira” cultura nacional popular- se expressa nas manifestações daquilo que é do gosto da maioria<sup>16</sup>. Se em alguns artigos da década de 70 o jornalista manteve a referência da produção musical dos anos 60, criticando a emissão de música estrangeira no rádio e na televisão, já nos 80 vislumbra possibilidades de melhora no campo da MPB<sup>17</sup>, ao tecer elogios a canção de Caetano Veloso “trilhos urbanos” veiculada pelo rádio.

Por outro lado os escritos de Ana Maria Bahiana, jornalista da década de 70 e, em especial do rock, contribuiu, entre outras coisas, para a legitimação de uma vertente do rock na linha do “som universal” iniciada pelos Mutantes e depois pelos Secos & Molhados, Raul Seixas etc. Não interessada pelo samba, pode ser colocada como uma

---

<sup>16</sup> Cf. SILVA, Walter, 2002, p. 186.

<sup>17</sup> Nos seus termos: “não é possível deixar de reconhecer que a música popular brasileira ganhou uma execução maior neste ano em todas as emissoras de rádio do país” (Idem, p. 190)

representante das manifestações musicais da contracultura, auto intitulado-se “roqueira” e com a “cabeça contraculturalista”. No artigo “Rock com Banana” de 1975, responde a todos que acham o rock um “modismo” estrangeiro, afirmando que ele não chegou ao país por uma “imposição de mercado externo”. Pelo contrário, ele já chegou se “misturando, sem nenhuma correspondência com a ‘matriz’”, sendo consumido não por uma necessidade de “copiar o estrangeiro” (Idem, p. 100). Nessa direção, para a jornalista é tarde demais ficar discutindo a validade ou não da “informação rock na música brasileira”. O que se deve fazer no “mínimo é tentar entender o fenômeno. Num artigo no qual podemos suspeitar o prenúncio do BRock da década de 80, diferente de Medaglia diz que “não foi a propaganda de ninguém que convenceu os frios executivos do show business de que o rock era a redenção da juventude brasileira (BAHIANA, 2002, p. 381). E no artigo intitulado “Rock x MPB” (1979), ao contrário dos escritos de Walter Silva, diz que não se importa pelo “fato de o rock vir de uma cultura industrial americana”, afirmando que o gênero “nunca foi campeão de vendas no Brasil. Nem, no cômputo geral, a música estrangeira” (Idem, p. 385). Para ela, o rock brasileiro é um assunto muito atacado, contudo, pouco analisado.

Diferente dos críticos até o momento analisados, Bahiana não demonstra saudosismo com a tradição consolidada da MPB. Já atenta para o processo das indies, Bahiana (2006, p. 319) destaca a chegada de “uma geração sem ilusões e sem fantasias, sem medo de sujar as mãos”. E em outro texto, ao discutir a relação das produções independentes com a indústria fonográfica, sublinha que esses artistas estão rompendo “com a atitude servil do eterno esperar favores” e colocando “a mão na massa” para tomarem “os chamados meios de produção” (Idem, p. 323). Diante disso, conclui: “não ousaria prever as alterações que esses independentes podem causar tanto no mercado como na produção musical do País. Talvez até nenhuma, quem sabe: o dragão ou São Jorge, quem é o mais forte?” (Idem, p. 323). A jornalista se mostra consciente da fragmentação da música popular e, como uma profissional do seu tempo, não rememora a década anterior, (como percebemos em Walter Silva e em Júlio Medaglia), nem busca saídas pelo romântico retorno ao passado. A discussão entre nacional *versus* estrangeiro também se faz presente nas suas análises, contudo, ela se mostra acrítica com relação ao processo de mercantilização da cultura.

Também nessa linha os artigos do jornalista Tárík de Souza vinculam-se, por assim dizer, vinculada às implicações da contracultura no Brasil. Para o crítico, o rock

no contexto internacional diluiu-se na década de 70 e o punk coloca-se como “uma espécie de assumido depósito de lixo do capitalismo” (SOUZA,1983, p. 74). Tárík demonstra que em detrimento da moda punk, o que se destacou no país foi a *discothèque* que “atende a todos os apelos da ascensão social (ilusória, escapista e figurada [...]) do momento nacional”. Mesmo adepto a uma vertente contracultural, é curioso a sua afirmação de que o tropicalismo no final da década de 70 “anistiou ampla, geral e irrestritamente o chamado mau gosto nacional”. No entanto, ele demonstra aceitação ao conceito de linha evolutiva da MPB, contudo, é crítico aos desdobramentos da estética tropicalista quando afirma: “depois de um período de contrição estética, onde a linha evolutiva da MPB, empinada pela bossa nova, subia aos céus do apuro harmônico e poético, de novo era permitido lambuzar-se de cafonice, vestir-se de acrílicos, boleros e lamês” (Idem, p. 130). O jornalista percebe que dentre as várias aberturas permitidas pelo movimento tropicalista, o qual se consolidou junto com todas as manifestações musicais da década de 60 dentro do mercado, o seu desenrolar (enquanto performance e não enquanto movimento) foi a abertura aos vários gêneros tidos por ele como de má qualidade. E, além disso, coloca Torquato Neto como “o grande filósofo do movimento” (Idem, p. 131). Nesta afirmação, Tárík contraria o mito quase hegemônico de que Caetano Veloso é o grande “cérebro” da tropicália. E assim questiona-se: “mas, e a linha evolutiva da MPB? Teria sido apenas uma nuvem passageira, diante desses tempos essencialmente mercadológicos?”. Diz que essa tese não pode ser adotada de forma radical, porém, assevera que “as exceções confirmam a regra. Não em essência, mas em substância [...], o tropicalismo está no poder” (Idem, p. 131), sendo o “dono das vendagens; fornece e alimenta o brilho das maiores estrelas. Deixou de ser incômodo amuleto de prestígio, para entrar pela porta da frente das grandes gravadoras, recebido entre carpetes e conjuntos estofados”. E numa crítica direta ao considerado líder do movimento, diz: “isso, a despeito do auto-exílio político e semântico do incontestado Messias, Caetano Veloso” (Idem, p. 131).

Contudo, a partir da década de 80, em oposição a Bahiana, Tárík considera o samba como o principal gênero musical brasileiro, demonstrando em seu livro *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*, o quanto esse gênero esteve presente na Bossa Nova, MPB, no pagode, no funk e no rap. Utilizando a monumentalizada expressão “samba de raiz”, pontua o “neo pagode” como a sua continuidade. Crítico aos desdobramentos comerciais do tropicalismo, porém, não condizente ao ideário mais nacionalista da

crítica musical, ele se mostra aberto para a análise dos novos gêneros e manifestações musicais do país, analisando todos os vários segmentos que apareceram na cena musical pós-68.

Pelo o que foi dito acima, é notório que o samba, a bossa-nova e a MPB são os três pilares constituintes da tradição da música popular, tal como demonstrou Napolitano (2007). Nessa linha, com base nas correntes ideológicas (folcloristas urbanos, nacionalistas, tropicalistas, bossa-novistas) que se firmaram ao longo do processo de “institucionalização” da MPB, tentei delinear como alguns críticos expuseram suas representações dentro do campo musical, valendo-me para análise do conceito de “lutas ideológicas” de Stuart Hall. Em termos gerais nas décadas de 70 e 80 – e arrisco dizer que ainda hoje - havia entre os críticos brasileiros duas posições opostas: uma que privilegia a música em suas características nacionais e outra atenta às transformações de uma cultura mundializada. A tão buscada superação dos impasses a fim de se realizar a síntese da problemática nacional x internacional, que acompanha a história cultural brasileira há tempos, ainda dá indícios de sobrevivência nesse *Ornitórrinco*.

## **Bibliografia**

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORHKEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: \_\_\_\_\_. **A dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 113-156.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Idéias para a sociologia da música**. In: Adorno, T.W. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada Será como Antes**: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAHIANA, A.M; WISNIK, J.M; AUTRAN, M. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda, 1979-1980.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

\_\_\_\_\_. **ABC do Sérgio Cabral**: um desfile dos craques da MPB. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1979 (coleção edições do Pasquim; v. 55).

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, Desiguales y Desconectados**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CONTIER, Arnaldo. **Brasil Novo**: música, nação e modernidade. Tese de Livre Docência, História/USP, São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.18 n° 35, 1998.

CAMPOS, Augusto de. **Balanco da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Coleção Debates).

DIAS, Márcia Tosta. – **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOSSE, François. "A contribuição do sociólogo Maurice Halbachs". In: **História e Ciências Sociais**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

\_\_\_\_\_. "O reapropriar-se da memória pela história". In: **História e Ciências Sociais**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Função da Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália** – alegoria, alegria; prefácio de Luiz Tatit. São Paulo: Ateliê Editorial, 1966.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo, Ed. Annablume, FAPESP, 2005.

\_\_\_\_\_. A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80. **Métis: História e Cultura. Revista de História da Universidade Caxias do Sul**. v.3, no. 6, jul/dez 2004, Caxias do Sul, RS: Educs, 2004, p. 155-178.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

HALBACHS, Maurice - **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006

HOBSBAWM, Éric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2001.

MEDAGLIA, Julio. **Música Impopular**. São Paulo: Editora Global, 2003.

MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. In: Revista **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 84-97, jan- jun. 2009.

MOTTA, Nelson. **Música, Humana Música**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1980.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Síncope das idéias**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica In: Revista **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

NAPOLITANO, M; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (orgs.). **A MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. 1994. 241f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 1994.

PARANHOS, Adalberto. **O Brasil dá samba**. Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. Disponível em [www.samba-choro.com.br](http://www.samba-choro.com.br), acesso em 23 set. 2008.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não Vá se perder por aí*: a trajetória dos Mutantes. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - FCL, UNESP, São Paulo, 2008.

SILVA, Walter. **Vou te contar**: histórias de música popular brasileira. São Paulo: Códex, 2002.

SILVEIRA JUNIOR, Walter Garcia da. **Melancolias, Mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. 2005. 256f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - FFLCH, USP, São Paulo, 2005.

SOUZA, Tárík; ANDREATO, Elifas. **Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: LP&M Editora, 1979.

SOUZA, Tárík. **O Som Nosso de Cada Dia**. Porto Alegre: LP&M Editora, 1983.

\_\_\_\_\_. **Tem mais samba**: das raízes à eletrônica. São Paulo: Editora 34, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo, Editora 34, 1998.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular**: de olho na fresta. São Paulo, Grall, 1977.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2007.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Comunicação) ECA, USP, São Paulo, 2002.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento**: música, festivais e censura. São Paulo: Olho d' Água, 2001.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: \_\_\_\_\_. **O nacional e o popular na cultura brasileira (música)**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sem Receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 169-196.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. In: **Eccos**, Revista Científica, n.1, v. 3, p. 105-122, jun. 2001.