

# MPB e Indústria Cultural nos Anos 60

## *MPB (BRAZILIAN POPULAR MUSIC) AND CULTURE INDUSTRY IN THE SIXTIES*

**Resumo** O artigo propõe uma nova perspectiva de análise histórica da música popular brasileira (MPB), considerando não apenas a dimensão político-cultural da música popular, mas também a sua dimensão econômico-cultural. Nessa outra perspectiva, levanta dados sobre a relação entre música popular e indústria cultural, mercado e meios de comunicação de massa. Dentro dessa proposta, faz um exercício de análise histórica da MPB na crucial década de 1960, analisando com destaque os estilos bossa nova, música de protesto e tropicalismo, bem como os festivais de MPB. Conclui que a MPB teve função essencial na estruturação do mercado cultural juvenil, no tocante à indústria fonográfica. Ou seja, não apenas a MPB no anos 60 foi crucial para a mobilização político-cultural dos jovens de classe média brasileiros, mas também deu início à instituição de um mercado juvenil consumidor de artefatos culturais produzidos pela incipiente indústria fonográfica, já em conjunção com os meios de comunicação de massa igualmente incipientes, notavelmente a televisão.

**Palavras-chave** MÚSICA POPULAR BRASILEIRA – INDÚSTRIA CULTURAL – MERCADO CULTURAL.

**Abstract** This article proposes a new perspective of historical analyses of MPB (Brazilian Popular Music), considering not only the political/cultural dimension of popular music, but also the economical/cultural dimension. In this other perspective, information must be collected about the relationship among popular music and culture industry, market and mass media. The article, in this proposal, makes a historical analysis of MPB in the crucial Sixties, especially the styles of bossa nova, protest songs and tropicalismo, as well as the MPB festivals. It concludes that MPB had a key function in the formation of the youth culture market, of course regarding the record industry. Not only was MPB in the Sixties crucial to the political/cultural mobilization of young middle class people in Brazil, but also started the institution of a youth consumer market for culture products made by the new record industry, together with equally new mass media, especially television.

**Keywords** BRAZILIAN POPULAR MUSIC – CULTURE INDUSTRY – CULTURE MARKET.



**LUÍS ANTONIO GROppo**

Centro Universitário Salesiano, Unidade Americana (SP)  
[lagrosso@bol.com.br](mailto:lagrosso@bol.com.br)

## CANÇÃO DE “MASSA”, MÚSICA POPULAR E FOLCLORE



objetivo deste artigo é descrever um momento crucial do desenvolvimento da indústria musical brasileira, os anos 60. Durante esses anos, a incipiente indústria cultural brasileira incorporou alguns estilos musicais populares, com o objetivo de constituir uma música juvenil de mercado. Tais estilos ou gêneros, que se encontravam então na transição entre a música popular e a canção de “massa”, foram a jovem guarda e a música popular brasileira (MPB). Nos anos 70, haveria uma nova tentativa com o rock nacional, que imitava o rock internacional.

Defende-se aqui a tese de que, ao contrário do que possa parecer, des- ses três, o gênero mais importante na criação de uma música juvenil comercial foi a MPB. As raízes da formação de uma indústria produtora e um mercado consumidor de pop/rock no Brasil estão muito mais próximas da MPB (da tropicália à MPB dos anos 70) que da jovem guarda (que colaborou mais na música sertaneja e sentimental) ou do rock “imitação” dos anos 70 (que teve penetração mínima no mercado fonográfico). A história da música juvenil de mercado no Brasil contemporâneo revela-se indissociável da história da MPB. Não se pode construir a evolução da indústria musical brasileira sem levar em conta as músicas de origem popular e nacionais que serviram de conteúdo para a consolidação dessa indústria.

A indústria cultural no Brasil desenvolveu-se, de modo genérico, em duas “fases”: a incipiente, levada a efeito principalmente por agências e empresas internacionais e multinacionais – com destaque às norte-americanas – até os anos 60; e a da consolidação de um mercado de bens culturais, nos anos 70 e 80. Sobre a segunda etapa, mesmo que essa consolidação não se tenha dado igualmente em todos os setores, ela caminhou no sentido de um “progressivo momento de autonomização na esfera da cultura brasileira”,<sup>1</sup> ou seja, no sentido do aumento da importância do elemento nacional como criador (artistas, jornalistas etc.) e produtor (cinema, televisão, gravadoras etc.) da cultura de mercado.<sup>2</sup>

Não se trata do nacional no sentido “autêntico”, muito menos da não existência do elemento internacional. Significa, na verdade, que a fonte de criação de bens culturais, a base produtora e a sede consumidora tornaram-se tendencialmente nacionais. Ainda nos anos 80, contudo, os temas e produtos da indústria cultural perdem cada vez mais as suas referências culturais locais e nacionais, não em benefício de alguma outra cultura internacional – como pensavam os teóricos da “invasão cultural norte-americana” –, e sim para a introdução da cultura mundializada ou modernidade/mundo no Brasil. Antes

<sup>1</sup> ORTIZ, 1988, p. 192.

<sup>2</sup> “É claro um desenvolvimento diferenciado dos diversos setores ao longo desse período. A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 60, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 70. O mesmo pode ser dito de outras esferas da cultura popular de massa: indústria do disco, editorial, publicidade etc.” (*ibid.*, p. 113).

disso, porém, é preciso destacar como a indústria da música de mercado iniciou-se e consolidou-se no Brasil, bem como quais os produtos que utilizou para chegar a um estágio tecnológico e cultural relativamente avançado dentro da indústria cultural mundial contemporânea.

Sobre a indústria musical no Brasil, percebe-se que, através de sua história, teve um desenvolvimento com maiores nuances e contradições em comparação com a publicidade, o cinema e a televisão. Produtor de culturas e músicas populares variadas e vivas, inclusive nas cidades, com certa semelhança aos estados sulinos norte-americanos do início do século XX, o Brasil musical aparentemente teria sido mais “nacional” na fase incipiente da indústria musical (com o auge do rádio e o tempo dos festivais) e mais “estrangeiro” na fase de consolidação, já nos anos 70.

Citam-se o que parecem ser as evidências desse desenvolvimento contraditório: quando a indústria fonográfica deu seus primeiros passos, no início do século XX, com a Casa Edson, já gravava canções populares em vez do clássico/erudito. Desde os anos 30, paralelamente à rádio norte-americana, a rádio/empresa brasileira ganhava amplo público nas classes populares, especialmente através do samba, dos programas de auditório e das radionovelas.<sup>3</sup> Já na fase de consolidação, nos anos 70, houve o desenvolvimento de uma MPB que utilizava referências do pop/rock estrangeiro e era mais modernizada tecnologicamente, ao mesmo tempo que houve o aumento dos lançamentos de discos de matrizes estrangeiras, chegando a superar, em alguns momentos, os lançamentos de artistas nacionais.<sup>4</sup>

Na verdade, a música popular no Brasil teve uma dupla função, o que começa a explicar a sua singularidade no processo de consolidação da indústria cultural brasileira: apesar de ter sido um produto musical amplamente utilizado pela indústria cultural em seu estágio incipiente e no início de sua expansão, ao mesmo tempo foi usada como um substituto do erudito nas críticas à padronização da indústria cultural. No Brasil, de certo modo, a valo-

rização do erudito não pôde acontecer, dado o País não ter desenvolvido uma tradição nem um depositário representativo de obras clássico/eruditas. Curiosamente, porém, os argumentos que denunciavam a tendência padronizadora da indústria cultural e valorizavam uma prática de “autenticidade”, no caso do Brasil, basearam-se no chamado “popular”, pelo menos desde Mário de Andrade, que já nos anos 30 denunciava a redundância da música industrializada/comercial.

A dependência dos modelos importados (até Villa-Lobos praticamente) e, logo, a falta de uma curva histórica bem delineada no campo da nossa música erudita, faz com que, no Brasil, se pense a música popular com um *status* que se assemelha aqui ao prestígio da grande música na Europa. Se correta a observação, a MPB, ao menos em seus instantes de maior intensidade criativa, se configura como um “substitutivo” do parâmetro da velha cultura numa cultura recente.<sup>5</sup>

Portanto, no Brasil, o “popular” desempenhou, no lugar do erudito, a função de crítica à cultura de massa. Enquanto na Europa atacava-se a cultura de massa através da defesa do clássico/erudito, no Brasil as denúncias contra a indústria cultural se deslocam para a “valorização do mais ‘autêntico’, de raízes visivelmente populares”.<sup>6</sup>

Pode-se perceber, assim, a especificidade que a música popular possuiu em relação às outras “artes médias” no Brasil durante a fase incipiente da indústria cultural. A música popular brasileira, antes dos anos 80, tinha o *status* de expressão musical artística, nacional e autêntica. Mais ainda que o cinema novo, o teatro e outras manifestações da década de 60, a música popular foi inundada por discursos de exaltação de sua riqueza e nacionalismo, os quais vinham de diferentes setores da sociedade: dos conservadores à esquerda, dos folcloristas aos defensores da “arte revolucionária”.

Um paradigma presente no período incipiente da indústria musical brasileira foi o da tipologia que diferenciava canção folclórica, popular e de “massa”. Todos os críticos musicais, nos anos 60,

<sup>3</sup> TINHORÃO, 1981.

<sup>4</sup> MORELLI, s/d.

<sup>5</sup> AGUIAR, 1989, p. 41.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 42.

defensores das ideologias mais diferentes, concorriam igualmente quanto à existência dessa tripartite e na valorização do popular. Nos termos do maestro Júlio Medaglia, haveria três principais tipos de manifestação musical popular: 1. folclórica; 2. popular originada da própria criação de classes populares, mas transmitida pelos novos meios de comunicação de massa; 3. popular fabricada tão somente pelos meios de comunicação.<sup>7</sup>

A música dita “folclórica” liga-se mais diretamente a determinadas situações sociológicas, históricas e geográficas, congregando em sua estrutura uma série de elementos básicos que a tornam característica de uma época, de uma região e até mesmo de uma maneira de viver. Suas formas de expressão, em consequência, são mais estáticas e menos passíveis de evolução e influências exteriores. Aqui, a estabilidade formal, a espontaneidade expressiva e a “pureza” de elementos constituem os mais importantes fatores de sua sobrevivência e força criativa.<sup>8</sup>

Já a MPB, ou a música popular urbana, tem raízes na própria imaginação popular e depois “é aproveitada e divulgada pela rádio, pela TV, pelo filme e pela gravação” e, “ainda que (...) seja flexível, influenciável e evolua de acordo com circunstâncias várias, prende-se, como é natural, às características humanas da gente que a criou”.<sup>9</sup> Ou, segundo Tinhorão, é “composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através de gravação de discos, fitas, filmes ou *video tapes*”. A MPB teria sido “criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social”.<sup>10</sup>

Segundo Guimarães, a música popular brasileira pode ser definida pelas seguintes características: 1. a forma de difusão específica, através dos meios de comunicação de massa; 2. a relação com um público socialmente heterogêneo; 3. a constituição de uma linguagem artística própria.<sup>11</sup> Nos anos 60, as músicas populares transmitidas pelos meios da cultura de massa – desde a modinha, o samba e a bossa

nova – receberam a denominação genérica de música popular brasileira. Mais estritamente, pode-se definir a MPB como estilos nacionais de música criados pelas classes médias urbanas, principalmente no eixo Rio/São Paulo, na década de 60, da bossa nova do final dos anos 50 ao auge do período 1964-1968, com o desenvolvimento dos festivais de música popular, as canções de protesto e o tropicalismo.

Finalmente, o que Medaglia chama de música popular urbana, “fruto da própria indústria da telecomunicação”, trata-se de um espécime “artificial e amorfo; [que] muda de estrutura rapidamente, pois se liga ao sucesso de determinada música, cantor ou forma de dança”<sup>12</sup> e é veiculado por “monopólios internacionais”. Segundo Medaglia, o melhor exemplo seria o iê-iê-iê da jovem guarda, música tornada popular pelos meios de comunicação no Brasil.

A concepção “populista” da música – que a tripartia em música folclórica, música popular e música “de massa” –, e a consequente valorização da produção popular, foi um paradigma de análise cultural, dominante principalmente nos anos 60, utilizado não apenas pelo então defensor dos movimentos musicais universitários, Júlio Medaglia, e por grande parte dos outros defensores e ideólogos da MPB e da “arte revolucionária”, como até mesmo por defensores do purismo musical, como José Ramos Tinhorão. O Brasil teria produzido, pelo acaso da cultura dos trópicos e pela grandeza do caráter do brasileiro, uma música popular riquíssima, representativa e inclusive de utilidade política. Para Medaglia, além de o Brasil apresentar os três tipos de música popular, eles teriam revelado um alto grau de versatilidade e criatividade: o folclore seria um dos mais ricos e até o iê-iê-iê logo adquiriu características próprias. Mais rica ainda seria a música popular urbana, “cujas raízes se encontram nas próprias características espirituais do povo brasileiro”.<sup>13</sup>

Com uma perspectiva mais distante dos engajados anos 60, poderia se perguntar hoje até que ponto a música popular urbana, a MPB, já não era tão comercial quanto o iê-iê-iê e vice-versa. Vale uma rápida comparação com o rock anglo-saxão. O rock

<sup>7</sup> MEDAGLIA, 1993.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> TINHORÃO, 1978, p. 5.

<sup>11</sup> GUIMARÃES, 1985.

<sup>12</sup> MEDAGLIA, 1993, p. 68.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 69.

teve a característica de, pelo menos até os anos 70, possuir a ambigüidade, no seu momento de criação/ produção, de ser ao mesmo tempo criação de juventudes e produção da indústria fonográfica, de ser expressão juvenil e mercadoria cultural. Ou seja, antes dos anos 80 não teria existido uma música juvenil plenamente pop, sem ambigüidades.

Semelhante ao jazz, mas principalmente ao rock, a música que é chamada popular brasileira urbana – a MPB propriamente dita – não foi uma música surgida apenas das manifestações espontâneas de grupos populares (como é a música folclórica), tampouco apenas da indústria cultural incipiente (como o pop para adultos norte-americano). Semelhante ao rock, a MPB originou-se e desenvolveu-se a partir da relação (algumas vezes ambígua e até conflituosa) entre criação “popular” e produção “comercial”. Ambos os estilos foram dotados de expectativas ideológicas e simbologias de autenticidade, utopia e, em casos extremos, de revolução política. Porém, enquanto o rock foi trilha dos movimentos juvenis de contestação (pelo menos até o *punk*), a MPB serviu como parte do ideário folclorista (até os anos 50), nacional/populista (nos anos 60) e, até mesmo, como elemento manipulado simbolicamente como parte da identidade brasileira.

Defende-se aqui que a diferenciação entre música popular “autêntica” e de “massa” é em grande parte ideológica e restrita a uma situação em que a MPB era dotada de uma carga simbólica e política muito forte, escamoteando-se mesmo o quanto os meios de comunicação de massa utilizavam a própria MPB, o mundo dos festivais e a canção de protesto para prover-se de novos artistas e novos públicos consumidores culturais. Contrariando tanto as expectativas ufanistas quanto as conservadoras, ao mesmo tempo que a MPB apresentava-se como música contestatória ou autêntica, era amplamente utilizada pela indústria musical e fonográfica incipiente e, mesmo nos anos 70, foi ela quem consolidou a indústria fonográfica. Não apenas promovendo uma conjunção com o rádio e a TV, mas, também, desenvolvendo um setor de mercado que nos países capitalistas centrais revelou-se como o principal consumidor de música comercial: o mercado juvenil.

Assim, a diferenciação entre MPB e música de “massa” parece bastante presa às expectativas e motivações de uma época. Nada impediria essencial ou estruturalmente a transposição de elementos de um gênero a outro e, nem mesmo, a utilização de um gênero para o desenvolvimento de outro – no caso, a MPB na constituição da música de mercado juvenil. Vejamos como, desde o final dos anos 50, deu-se esse processo.

## MODERNISMO E BOSSA NOVA

A indústria cultural brasileira nos anos 40 e 50, do rádio à nascente televisão, operava num ambiente de muita precariedade, o que tornava necessário uma grande improvisação. Se havia excesso de trabalho e gafes que renderam anedotas clássicas, houve também muita criatividade. No caso da música popular, a criatividade e a inventividade desse momento de insipiência tornou possível toda uma série de estilos desenvolvidos nos anos 60, a partir das classes médias, de grande riqueza e possibilidades socioculturais. Se o público não era ainda o de “massa”, no entanto, mostrava-se capaz de expandir as atividades de teatro, música, cinema e TV em proporções consideráveis. As classes médias forneceram um substrato para o crescimento das “artes médias” no Brasil, um público urbano que não existia antes, “formado pelas camadas mais escolarizadas da sociedade (exemplo: os universitários)”.<sup>14</sup>

Além da música popular, surgia nesse momento uma série de outros fenômenos culturais semelhantes ao da grande efervescência da MPB, em praticamente todas as “artes médias” brasileiras, como o teleteatro (quando até a televisão escapa do puro comercialismo e realiza teletransmissões de teatro) e o cinema novo.<sup>15</sup>

Ortiz retoma ainda a questão colocada no início deste artigo: o Brasil não desenvolveu uma cultura erudita considerável e, antes mesmo de ser capaz disso, quando mal começava a modernizar-se materialmente, foi inundado pela cultura de massa.

<sup>14</sup> ORTIZ, 1988, p. 104.

<sup>15</sup> “O historiador da cultura que um dia tiver a oportunidade de se debruçar sobre o período que vai de 1945 a 1964 decididamente não deixará de notar que se trata de um momento de grande efervescência e de criatividade cultural” (*ibid.*, p. 101).

Ortiz recoloca o tema na problemática mais geral – a espécie de modernismo que ocorreu no Brasil –, comparando o modernismo europeu do início do século XX com os movimentos culturais brasileiros dos anos 60, fenômenos estruturalmente próximos, apesar da distância temporal.

Segundo ele, o modernismo na Europa teve três coordenadas associadas: 1. um passado clássico das artes bastante institucionalizado pelo Estado, portanto, com forte tradição artística e de academismo presentes; 2. momento em que surgiam inovações tecnológicas, como o telefone e a fotografia, embora ainda restritas a poucas pessoas (momento de insipiência da cultura de massa); 3. esperança de revolução ou transformação social presente em vários setores da sociedade.<sup>16</sup>

Enquanto isso, o modernismo no Brasil teve as seguintes características:

1. diferentemente da Europa, não houve aqui um passado clássico: “no Brasil (...) existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera de cultura universal”. Na música, essa correspondência permitiu uma aproximação entre “grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, aos movimentos de música popular, bossa nova e tropicalismo”.<sup>17</sup> A bossa nova, por exemplo, incorporou elementos concretistas, não apenas na concisão e funcionalidade de suas letras, mas até nos títulos e projetos gráficos das capas de seus LPs. No teatro, esse fenômeno repetiu-se: a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, entre outros, aconteceu simultaneamente à vinda da televisão ao Brasil, fenômeno que permitiu o “livre trânsito” entre teatro e televisão;
2. semelhantemente à Europa do início do século, no Brasil dos anos 60 havia um presente técnico muito indeterminado. Foi dessa “abertura precária”, por exemplo,

que se aproveitou o cinema novo. Nos anos 60, graças à precariedade da indústria cinematográfica, o cinema novo não tinha concorrentes à altura e pôde escapar das pressões do Estado. A luta do cinema novo, como cinema de autor, contra o Instituto Nacional de Cinema (criado em 1966) não era só ideológica, mas também mercadológica, relacionada à questão da aceitação ou não da “idéia de uma arte industrial voltada para o consumo”. O cinema novo via o cinema como “matéria de reflexão estética e política”, ao passo que a política estatal o encarava como produto de consumo;

3. a esperança “revolucionária” também ocorreu no Brasil nos anos 60, mas a partir de uma “utopia nacionalista” do fim do subdesenvolvimento. Ou seja, o tema da modernidade apareceu no Brasil atrelado à questão nacional, “que encerra toda uma gama de ilusões e de esperanças”, utopias e uma série de interpretações equivocadas das profundas transformações sociais que vinham então acontecendo.<sup>18</sup>

Retomando, portanto, a questão inicial desse capítulo – o “popular” fazendo, no Brasil, papel correlato ao do erudito na Europa –, Ortiz traz novas problemáticas: 1. os meios de comunicação de massa no Brasil, em estado incipiente, serviram às vezes como transmissores de iniciativas que se propunham “eruditas” ou, pelo menos, não totalmente “comerciais”; 2. o tema da modernização no Brasil atrelou-se ao da questão nacional. Parece que a música popular nos anos 60 expressou ao máximo essas características da modernidade e da formação da cultura de mercado no Brasil, especialmente através de quatro fenômenos: a bossa nova, a canção de protesto, os festivais e o tropicalismo. São esses fenômenos da MPB que passarão a ser agora discutidos.

Seguindo-se a ordem temporal, a bossa nova significou a ascensão definitiva da música “popular” da classe média no mundo musical nacional. Segun-

<sup>16</sup> Idéias de Perry Anderson *apud* ORTIZ, 1988, pp. 104-105.

<sup>17</sup> ORTIZ, 1988, p. 105.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

do Tinhorão, o surgimento da bossa nova é reflexo do movimento de separação espacial entre classes ricas e pobres na cidade do Rio de Janeiro nos anos 50, onde, tradicionalmente, não havia tal distinção. Na década de 50, no Rio, as camadas pobres viram-se obrigadas a morar nos morros e bairros da Zona Norte, ao passo que a elite e a nascente classe média alojaram-se na Zona Sul. Tornou-se possível o surgimento de uma camada de jovens desligados das tradições culturais – e musicais – anteriores, pela ausência nas suas histórias de vida do contato com as culturas populares tradicionais, outrora onipresentes na produção artística carioca.

Na verdade, essa separação, no âmbito musical, fora iniciada com a fase do samba abolido nos anos 40. Outros músicos, como Tom Jobim, haviam chegado à música popular através do jazz, “pela frustração das ambições no campo da música erudita”,<sup>19</sup> acabando por participar da bossa nova. Nos anos 50, por outro lado, as boates em Copacabana adotaram um tipo de música de dança mais disciplinado e universal para turistas, levando à formação de pequenos conjuntos que já tocavam uma mistura de jazz e samba e com cantores influenciados pelo *cool jazz* norte-americano. Também importando discos de cantores como Frank Sinatra ou de jazz, e adotando artistas brasileiros que flertavam com a música popular norte-americana, surgiram fã-clubes no Rio de Janeiro bastante diferentes daqueles costumeiramente formados por pessoas de classes baixas para acompanhar os ídolos do rádio (como os fã-clubes de Emilinha Borba e Cauby Peixoto). Tratavam-se, sim, de jovens abastados que, desde o final dos anos 40, formavam fã-clubes, como o Sinatra-Farney (adotando Frank Sinatra e o cantor brasileiro Dick Farney, que chegou a alcançar certo sucesso também nos Estados Unidos), o Glenn Miller Fan Club, o Stan Kenton Progressive Club etc.<sup>20</sup>

Por volta de 1956, um grupo de jovens começou a reunir-se no apartamento de Nara Leão, em Copacabana, realizando privadamente o que os conjuntos de boate já faziam profissionalmente – as *samba sessions*, executando samba em estilo jazz im-

provisado e liberalmente. Em 1958, esse grupo tomou contato com o baiano João Gilberto, que trazia uma batida nova no seu violão, com improvisos dentro de acordes compactos inventados e passagens de bitonalidade em relação ao fundo instrumental, além de um estilo de cantar anticontrastante. O estilo vocal e a batida de violão de João Gilberto tornaram-se características básicas da bossa nova. Para alguns críticos, mais que o jazz, o pioneirismo de João Gilberto foi o que realmente influenciou toda uma geração de cantores, arranjadores e instrumentistas que adotariam a bossa nova. O batismo do novo estilo como “bossa nova” deu-se em 1959, costumando-se citar o lançamento do álbum *Chega de Saudade*, de João Gilberto, nesse ano, como o início do movimento.

Segundo Tinhorão, a partir da bossa nova, a MPB nos anos 60 dividiu-se claramente em duas grandes tendências e dois diferentes públicos: a música popular tradicional e a linha da bossa nova (a MPB propriamente dita). A linha tradicional continuou desenvolvendo-se ainda numa interação campo/cidade e nas camadas mais baixas, preservando seus frevos, marchas, sambas de carnaval e de enredo, toadas, baiões, canções sertanejas e românticas etc. Ela se manteve acompanhando a situação social e econômica inalterada das classes populares, assim como suas condições culturais e de lazer, ou seja, prosseguiu criando canções para o carnaval ou tentando aliviar as pressões socioeconômicas e a falta de perspectiva de ascensão social, compondo canções de grande lirismo, sentimentalismo e dramaticidade.

Já os primeiros bossanovistas e seus admiradores não vinham das classes populares, como na linha tradicional da música popular, mas das classes alta e média do Rio: “os boêmios de segunda classe são trocados pelos amantes do uísque estrangeiro”. A bossa nova intelectualiza a canção, abrindo o popular para “rapazes introspectivos e pensantes”, trocando o espontaneísmo pela mescla popular/formal. Se o samba era música dos negros, o choro dos caixeiros e o samba-canção das empregadas domésticas, a bossa nova era a música dos jovens ricos da Zona Sul carioca. Nas apresentações de bossa nova, trocam-se as “macacas de auditório” por uma

<sup>19</sup> TINHORÃO, 1978, p. 223.

<sup>20</sup> CASTRO, 1990, p. 47.

platéia “à altura” do artista de bossa nova, troca-se o auditório pelo teatro, a gritaria popularesca pelo “silêncio respeitoso”, o fã/clube pelas abordagens da crítica e o ritmo fixo por harmonias requintadas: “na bossa nova tanto o jazz se sobrepõe ao samba, quanto o compositor branco, bem-sucedido e formado, ao negro espoliado”.<sup>21</sup>

Mais positivamente, a bossa nova trouxe à improvisação característica da música popular brasileira um maior cuidado com a técnica e a produção. Influenciado também pelo jazz moderno – *be bop e cool jazz* –, segundo Rocha Brito, surgiu um dos mais característicos aspectos estéticos da bossa nova: o canto que não procura efeitos contrastantes, que não é melodramático, nem afetado ou forçosamente virtuosístico, opondo-se a praticamente toda a tradição de canto da música popular brasileira. Por outro lado, os textos na bossa nova não são valorizados apenas como conteúdo, mas pela incorporação de aspectos musicais, fazendo com que vários autores vissem na bossa nova influências ou, ao menos, um paralelismo com a poesia concreta (que se desenvolvia na mesma época).

Além disso, para Rocha Brito, seria uma das características estéticas da bossa “o culto da música popular nacional no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela”.<sup>22</sup> Caso essa afirmação esteja correta, significa, no mínimo, que a bossa nova tentou, tardiamente em relação à autonomização artística europeia, realizar a tarefa ao mesmo tempo erudita e favorável à indústria cultural de retirar músicos, público, gravadoras etc. da prisão de tradições, regionalismos e folclorismos: a bossa nova propôs que o “popular” tradicional deveria se integrar ao “popular” universal.

É claro que desde muito tempo era possível notar na música popular brasileira momentos esparsos de integração de recursos de origem estrangeira (desde a polca, que dá origem ao maxixe e ao choro, ao bolero misturado com samba). Mas em nenhum momento essa integração dera-se de modo tão generalizado e “radical” quanto na bossa nova. Porém, haveria diversas interpretações desse “popular” uni-

versal, que tanto poderia ser o erudito (nas primeiras tentativas de Tom Jobim) quanto o nacional/populismo (tendência que iria se tornar a mais forte da época, através da qual os movimentos estudantis e da esquerda retiraram contribuições da bossa nova e desenvolvem a “música de protesto”) ou a cultura de massa (futura e definitiva tendência).

A bossa nova, colaborando novamente na emancipação da cultura nacional, também propôs superar o amadorismo musical, embora no sentido mais “artístico” do que “profissional”, exaltando o exercício, o treinamento, o estudo vocal e instrumental, a pesquisa sonora etc. Também a produção da bossa nova era mais rebuscada, enfatizando inicialmente mais o consumo através de LPs do que a radiodifusão, ameaçando mesmo desenvolver um setor de selos e gravadoras semi ou independentes para a nova MPB. A gravadora Elenco, fundada em 1963, contava com os mais importantes músicos de bossa nova da época, entre eles, Tom Jobim, Baden Powell e Vinícius de Moraes. Além dela, houve a etiqueta Forma e a Som Maior (posteriormente aco- plada à RGE).<sup>23</sup>

Por outro lado, em 1960, grandes gravadoras já brigavam pelo controle da bossa nova, particularmente a Phillips e a Odeon. Elas chegaram a organizar festivais separadamente (na mesma noite e na mesma cidade, o Rio de Janeiro). Eram *A Noite do Amor, do Sorriso e da Flor*, na Praia Vermelha, com a turma do Ronaldo Boscoli, João Gilberto e Vinícius de Moraes (contratados pela Odeon), e *A Noite do Sambalço*, na faculdade da Gávea, destacando Carlinhos Lyra e a discutível adesão de Juca Chaves (pela Phillips). A imprensa incendiou a rivalidade entre possíveis diferentes tendências da bossa nova, que, na verdade, resumia-se a uma disputa entre gravadoras: “Era nitidamente o show da Odeon contra o da Phillips, mas nem todos os seus participantes sabiam disso. Quanto ao público, nem desconfiava”.<sup>24</sup> A disputa tinha os seus motivos, pois os LPs de bossa nova atingiam então interessantes índices de vendagem – era o caso dos dois primeiros LPs *Chega de Saudade* e *O Amor, o Sorriso e a Flor*, de

<sup>21</sup> AGUIAR, 1989, pp. 105-106.

<sup>22</sup> BRITO, 1993, p. 24.

<sup>23</sup> MEDAGLIA, 1993.

<sup>24</sup> CASTRO, 1990, p. 296.

João Gilberto, cada um com cerca de 35 mil cópias vendidas.

A bossa nova foi musicalmente uma evolução e um alargamento das possibilidades da música popular, sobretudo ao incorporar elementos do jazz moderno, mas também por usar os novos recursos de produção e eletrônica (não para fazer “barulho”, como o rock, mas, ao contrário, para tornar audível o canto natural “baixinho” e as discretas dissonâncias do violão). Ao mercado de bens culturais significou o surgimento de um novo setor, básico para a consolidação da sua indústria musical: as classes médias. Porém, em si, a bossa nova tinha seus limites: o programa de TV *O Fino da Bossa*, que a popularizaria, serviu para descaracterizá-la musicalmente e a sua repercussão no mercado internacional não alcançou a maioria dos resultados esperados (havia uma esperança ingênua de que fizesse sucesso mundial e invertesse o fluxo da cultura de massa).<sup>25</sup>

Em 1966 Medaglia já escrevia sobre o que seriam as metamorfoses da bossa nova de então. Segundo ele, o termômetro das mudanças seria o programa *O Fino* (ex-*O Fino da Bossa*), que passou a apresentar tendências que nada tinham a ver com a bossa nova original. Em primeiro lugar, o apelo a espetáculos quase carnavalescos, como os *pout-porris* de Elis Regina e Jair Rodrigues, e a volta ao samba rasgado, batucada e orquestração de metais gritantes. Depois, o estilo de cantores como Wilson Simonal e Pery Ribeiro, voltados cada vez mais ao campo do virtuosismo vocal, com muita afetação e maneirismos. Finalmente, *O Fino* acabou adotando um certo ecletismo, deixando de ser vanguardista e tornando-se um apanhado de *hits*. Se *O Fino* teve o mérito de popularizar a bossa nova, colocando-a no palco/auditório de TV, com o passar do tempo, o programa tornou-se cada vez mais eclético, deixan-

<sup>25</sup> Limitou-se ao mítico show no Carnegie Hall, em 21 de novembro de 1962, e a alguns outros em território norte-americano, uma influência passageira na música comercial e no jazz norte-americano, alguns *hits* consideráveis nos anos 60 – principalmente nas versões em inglês, com destaque para *Garota de Ipanema* (uma das músicas mais executadas em rádios, salas de espera e elevadores em todos os tempos) – e alguns artistas que adquiriram respeitabilidade da crítica (João Gilberto e Tom Jobim) e do mercado (Sérgio Mendes e novamente Tom Jobim). É claro que não se tratou de uma presença insignificante, mas não foi nada próximo de uma “invasão” ou hegemonia da música brasileira no mercado musical internacional.

do de ser porta-voz da bossa nova “para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos *hits* da música popular brasileira”.<sup>26</sup>

Mais que uma descaracterização proposital ou descuidada dos seus artistas, o fenômeno acima revela que, fechada em suas características originais, a bossa nova era limitada em relação ao público juvenil e de classe média que ajudara a despertar. O profissionalismo “artístico” da bossa nova precisava tornar-se também “comercial” ou dirigido ao mercado. O programa de Elis, até certo ponto inconscientemente, revelava não só a necessidade de dirigir-se ao mercado, mas também a incapacidade da bossa nova para tanto. Ao mesmo tempo, contudo, a cultura tornava-se o último reduto da contestação política e juvenil contra o regime militar, em meados dos anos 60. E isso deu-se principalmente na música popular, num movimento que abocanhou grande parte dos artistas alinhados à bossa nova e, notadamente, dos músicos “populares” surgidos das universidades. Esses dois fatores – a possibilidade de uma canção de consumo e a contestação político/cultural –, até certo ponto antagônicos, resultaram em dois fenômenos que marcaram os anos de 1964 a 1968, a jovem guarda e a canção de protesto.

## CANÇÃO DE PROTESTO E FESTIVAIS

Segundo Joaquim Alves de Aguiar, a bossa nova dividiu-se, quase de imediato, em duas frentes, dando origem à canção de protesto. “A ótica da pequena burguesia esclarecida iria formar a canção de protesto, gênero, por assim dizer, dissidente da bossa nova. Eram principalmente universitários os agentes dessa linha de canção que apontava para os problemas da desigualdade social, da miséria no campo e nas cidades.”<sup>27</sup>

A canção de protesto atingiu seu auge nos primeiros anos do regime militar, e sua “derradeira obra significativa” foi *Caminhando*, de Geraldo Vandré, de 1968, pois logo depois “o gênero se extingue, juntamente com o Tropicalismo (...) dada a conjuntura repressiva criada pelo AI-5”.<sup>28</sup> Para Júlio

<sup>26</sup> CAMPOS, 1993a, p. 55.

<sup>27</sup> AGUIAR, 1989, p. 107.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 108.

Medaglia, essa “linha de participação social” a partir da incorporação da bossa nova pelos universitários (principalmente no eixo Rio/São Paulo) apareceu em duas formas: 1. na abordagem direta dos problemas do subdesenvolvimento, numa linguagem mais agressiva, como a do show *Opinião*<sup>29</sup> e do *Arena Canta Zumbi* ou como as canções de Sérgio Ricardo para o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; 2. em canções em tom de “lamento” que expõem as condições sub-humanas da vida nos morros do Rio e do Nordeste, como as de Geraldo Vandré e Rui Guerra.

Em termos de musicalidade, a canção de protesto lançou mão de vários gêneros de música popular: samba, baião, marcha, cantiga, embolada, ciranda, capoeira, frevo, valsa, reza de defunto etc. No entanto, o aproveitamento desses gêneros não significou exatamente uma valorização das músicas populares e folclóricas, pois elas eram usadas apenas como meio para levar letras politizadas. A canção de protesto estabeleceu o primado do político/ideológico sobre o estético: os músicos da canção de protesto combatiam não só a ditadura militar, mas também, radicalmente, a jovem guarda. Para Gilberto Vasconcellos, a canção de protesto cometeu o grave equívoco de relegar ao segundo plano o que deveria ser fundamental, o estético, concebendo a função social na música popular de modo unilateral e esquemático: “andavam de mãos dadas esquematismo político e pobreza estética”.<sup>30</sup>

Mais importante que a análise estética é perceber que a canção de protesto deslocou a MPB do caminho que parecia mais natural, ou seja, tornar-se música de consumo das classes médias. Impedida a estratégia de oposição política através do movimento estudantil e fechados a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Centro Popular de Cultura

(CPC) em 1964, restou, praticamente, aos jovens universitários “engajados” apenas o terreno da música popular para a expressão de seus anseios político-sociais.

O CPC, primeiro celeiro da canção de protesto, agiu entre 1962 e 1964 junto à sede da UNE, na Guanabara. O CPC desenvolveu uma teoria própria de vanguarda artística e acabou concebendo, sob preocupações ideológicas específicas de um momento determinado de efervescência política e generalização da ideologia nacionalista, o que imaginava ser a “cultura popular”. O CPC não falava como expressão das massas, mas sobre o povo e para o povo, exteriormente ao povo: são “patéticas” as produções artísticas do CPC, banindo praticamente a dimensão estética – “o povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente”.<sup>31</sup> Ao usar fundamentalmente a categoria de *alienação*, o CPC proclama que a “cultura popular” opõe-se à “cultura alienada” das classes dominantes, chegando a exageros.<sup>32</sup> Tais características mantiveram-se presentes na canção de protesto, assim como em todo o movimento estudantil e nas esquerdas, na década de 60, no Brasil.

Apesar de alguns equívocos de Tinhorão em seus comentários sobre a canção de protesto, ele aponta pelo menos uma característica realmente negativa desse movimento da MPB, aliás, do movimento universitário e das esquerdas como um todo, nos anos 60: os estudantes partiam de um sentimento de superioridade de sua cultura e de uma proposta paternalista em relação ao povo. Tal contradição se evidenciaria mais ainda nas tentativas de parceria entre músicos das camadas mais baixas e bossanovistas (como aquelas feitas por Carlos Lyra). Esses encontros não conseguiram produzir um estilo ou tendência média, uma vez que não falavam a mesma linguagem musical, apesar da tentativa de colaboração e de a canção de protesto procurar trabalhar com ritmos folclórico-populares.

<sup>29</sup> Ruy Castro observa que a definitiva separação da “linha de protesto” em relação à bossa nova tradicional deu-se com o show *Opinião*, que estreou em dezembro de 1964, dirigido por Augusto Boal e estrelando Nara Leão, João do Vale e o sambista de morro Zé Kéti. O palco era o teatro de arena do Super Shopping Center em Copacabana. Segundo o autor, o show era uma espécie de catarse do regime militar, inaugurando também a “ideologia da pobreza”, “que durante muito tempo seria a saúva da cultura brasileira” (CASTRO, 1990, p. 351). A temática era um pouco confusa, mas todas as canções falavam de miséria ou apelavam para a reforma agrária. Cerca de 100 mil pessoas assistiram ao show até agosto de 1965.

<sup>30</sup> VASCONCELLOS, 1977, p. 42.

<sup>31</sup> ORTIZ, 1985, p. 73.

<sup>32</sup> “O Manifesto da UNE de 1962 leva as considerações sobre o processo de alienação às últimas conseqüências, quando distingue três tipos de objetos artísticos populares: a arte do povo, a arte popular, a arte revolucionária do CPC” (*ibid.*, p. 74).

Por outro lado, apesar de representar-se agressivamente como “popular”, genuína, antialienada, anticomercial etc., a canção de protesto viu-se logo envolvida com o movimento mais forte e geral de consolidação da indústria cultural, principalmente ao ser divulgada como matéria principal dos concorridíssimos festivais de música popular, os quais, detalhe crucial, eram transmitidos (e organizados) pelas emissoras de TV.<sup>33</sup> Centenas ou milhares de jovens nos teatros, outros tantos em frente às TVs, sintonizavam seu espírito rebelde e nacionalista às canções com letras diretas, críticas e sustentadas por ritmos regionalistas.

A canção de protesto transformava-se em momentos de quase êxtase entre a platéia e o cantor, durante programas como *O Fino* e nos festivais teletransmitidos. Invariavelmente, porém, os jovens contestadores viam seu sagrado espaço ser “invadido” por várias espécies de estranhos: o rei da jovem guarda cantando samba, antigos bossanovistas retornando, bandas de iê-iê-iê do Brasil e Argentina, músicos oriundos das classes populares tentando um lugar ao sol e, de dentro da própria “linha de frente” da MPB, artistas que fundaram o último movimento da MPB nessa década (os tropicalistas) etc. Essas “invasões” apontavam o fato de ser a canção de protesto menos poderosa que os mecanismos do mercado cultural e os interesses da indústria musical em consolidação.

Os primeiros festivais da televisão brasileira, no início dos anos 60, inspiraram-se no festival de San Remo (na Itália, desde meados dos anos 50). No entanto, eles ainda refletiam muito as características popularescas dos programas de calouros e de auditório do rádio, como também um certo clima de histeria. Em 1960, foi organizado, sem sucesso, o primeiro festival no Maracanãzinho. Apesar disso,

realizaram-se no mesmo ano três outros festivais de música popular, todos com ostensivo patrocínio comercial.<sup>34</sup>

Além de pouco sucesso, não havia nos primeiros festivais a participação de autores de bossa nova, nem do público jovem da classe média. Sucesso, músicos e público de classe média tornaram-se características apenas dos festivais de 1965, como o *Festival de Música Brasileira*, da TV Excelsior. Solano Ribeiro, seu idealizador, pensava fazer um festival de bossa nova, o que foi recusado pela TV Record, da qual Ribeiro demitiu-se para levar seu projeto à Excelsior. Recontratado pela Record, ele realiza aí no ano seguinte o 2.º *Festival de Música Brasileira*, com muita vibração e participação da platéia, que, por sua pressão, fez escolher dois primeiros lugares (*A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré). Com o mesmo sucesso e participação da platéia, acontece, ainda em 1966, o 2.º *Festival da Excelsior* e o 1.º *Festival Internacional da Canção* (promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara e pela TV Globo).<sup>35</sup>

Durante os primeiros festivais e com a tendência cada vez maior ao ecletismo do programa *O Fino*, generalizou-se a expressão MPB – um razoável rótulo capaz de englobar as mais diversas tendências e estilos em voga, excetuando-se o que não se adaptava ao nacional-populismo então hegemônico nesses meios musicais (notadamente a jovem guarda).<sup>36</sup> Os festivais passaram a ter duas funções bastante úteis à indústria musical: revelavam novos artistas (imediatamente testados pela platéia dos auditórios) e mantinham em contato freqüente com o grande público os principais nomes da nova MPB.

Para Augusto de Campos, mais ainda que revelar novos artistas, os festivais passaram a legitimar

<sup>33</sup> Vale o interessante comentário de Júlio Medaglia de que é errado afirmar que a televisão é insensível à boa música, bem como é certo afirmar que toda a geração atual de músicos é fruto da televisão. Ele cita que, quando Caetano tentava defender suas idéias tropicalistas, em 1967-1968, e “todos” eram contra, apenas a Globo de São Paulo manteve-se ao seu lado, veiculando várias vezes o seu irado discurso de *É Proibido Proibir*. O período mais fértil da MPB (1964-1972) teve a aliança da televisão, com inúmeros programas e eventos: *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda*, *Bossaudade*, *Divino Maravilhoso* (na TV Tupi, com Fernando Faro), *Som Livre Exportação* (na TV Globo), festivais da Record e o último festival da Globo, de 1972 (revelando Walter Franco, Sérgio Sampaio, Fagner, Belchior, Maria Alcina, Raul Seixas etc.). Cf. MEDAGLIA, 1988.

<sup>34</sup> Trata-se dos festivais *A Mais Bela Canção de Amor*, com patrocínio da firma O Rei da Voz, o *Concurso da Canção Brasileira – homenagem Cinzano* e o *Festival da Canção*, patrocinado pelo grupo Chateaubriand (TINHORÃO, 1981).

<sup>35</sup> O *Festival Internacional da Canção* seria um “sofisticado concurso de música popular internacional televisionado”. (*ibid.*, 1981, p. 181), que, semelhante ao Festival de San Remo, possuía duas etapas (a primeira escolhia as melhores canções brasileiras; a segunda colocava-as junto às canções internacionais, quando eram trazidos nomes do pop de fácil audição internacional, como Henry Mancini, Quincy Jones, Nelson Riddle, Jimmy Webb e Augusto Alguerró).

artistas já consagrados junto ao seu público. Os festivais da Excelsior e da Record, em 1967, receberam cada um de 2,7 mil a 3 mil canções e selecionaram apenas 36 músicas, pouco mais que 1%, para serem apresentadas ao público.<sup>37</sup> Já Ana Maria Bahiana destaca a função dos festivais na revelação de novos artistas e tendências. Ela afirma que os festivais eram “uma grande feira de amostras da música brasileira de classe média e formação universitária”.<sup>38</sup> Em outras palavras, eles eram tanto uma vitrine em que o artista mostrava-se ao seu público potencial quanto um supermercado para as gravadoras, garantindo a elas pequena margem de erro em suas escolhas.

Contudo, ainda não seriam os festivais o lugar onde a música comercial de juventude seria gestada e solidificada no Brasil. Em 1968 havia já sinais de decadência dos festivais, ou, ao menos, de que não realizariam a música juvenil de mercado. Um sinal era o conservadorismo do público, vaiando tremendamente as canções ditas “tropicalistas” de Gil e Caetano durante as eliminatórias do *Festival Internacional da Canção* (provocando um irado e famoso discurso de Caetano durante a execução de *É Proibido Proibir*). O incidente indicava que o público dos festivais e da canção de protesto fechava os olhos diante do processo de gestação de uma cultura de mercado no Brasil, acreditando ingenuamente que suas vaías espantariam a dominação da indústria cultural, tanto quanto julgavam poder derrubar o regime militar através de canções pretensamente revolucionárias, fazendo Augusto de Campos comentar na época:

<sup>36</sup> É interessante a definição de Ruy Castro para o rótulo MPB: “A sigla não queria dizer apenas música popular brasileira, que seria o óbvio, mas uma determinada música popular brasileira – que podia ser tudo, menos determinável” (CASTRO, 1990, p. 377). Não era mais simplesmente bossa nova, apesar de ainda lembrá-la; embora utilizasse o samba, não queria compromisso com ele; se queria flertar à vontade com ritmos, temas e posturas, impunha como limite aquilo que ela mais queria ser, a saber, nacionalista. O autor compara a MPB ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB): “A MPB era uma espécie de irmã menor do MDB – uma frente musical, em que cabia quase tudo que não fosse iê-iê-iê” (CASTRO, 1990, p. 377). Curiosamente, ambos os movimentos começaram na mesma época, o segundo semestre de 1965.

<sup>37</sup> “A competição para valer, nos festivais, se passa, em suma, entre valores já conhecidos e mais ou menos sempre os mesmos. Os prêmios têm girado, pois, em torno de Edu Lobo, Vinícius, Vandrê, Chico Buarque, Gilberto Gil (...) e os certames assumem, cada vez mais, as características de um torneio entre os melhores entre os profissionais atuantes da música popular brasileira” (CAMPOS, 1993b, p. 126).

<sup>38</sup> BAHIANA, 1979, p. 26.

Foi pífia a resposta dos jovens que compareceram ao TUCA. Eles se comportaram exatamente como a velha Condessa de Pourtalés, quando da apresentação da Sagração da Primavera de Stravinski (...) em Paris, em 1913 (...). A vaia funcionou contra os vaiadores, como um “atestado de velhice” (...). O que decepciona (...) é que essa incompreensão, levada ao paroxismo, tenha partido de nossa juventude universitária (...). E aconteceu o impossível: “jovens” defendendo o Sistema com mais ardor e mais firmeza que as nossas bisavós.<sup>39</sup>

Censura por censura, a do governo militar acirrava-se em 1969, exilando, tirando de cena ou reduzindo a voz de praticamente todos os grandes nomes da MPB, pelo menos até 1972. Apesar da censura e da repressão direta, os festivais continuaram sendo um celeiro de novos nomes, ainda que mais modestos, para a indústria musical. Os festivais do período de 1968 a 1972 continuaram de forma decaída a tradição dos festivais do período de 1965 a 1968 (e da música de classe média do eixo Rio/São Paulo), apresentando um gradual decréscimo em qualidade das músicas e mantendo sem muitos motivos o clima áspero de competitividade dos festivais do período anterior. Os últimos festivais geraram uma música estranha e híbrida, conhecida como “música de festival” (o grande exemplo é *BR-3*, vencedor do Festival Internacional da Canção de 1970).

Apesar de algumas tentativas posteriores das TVs Tupi e Globo, em 1974/1975 os decadentes festivais praticamente se extinguíram, evidentemente não por causa da censura, mas porque tinham gradualmente perdido o seu papel artístico (neles não se realizava mais o contato do músico famoso com o público) e mercadológico (as gravadoras adotaram outras formas de buscar e testar novos “talentos”).<sup>40</sup>

Em 1969 realizou-se o último festival da Record e, em 1972, o último *Festival Internacional da Canção*, da Globo (fracasso como evento e cheio de incidentes nos bastidores, envolvendo o júri). Musicalmente, o último FIC revelou que o festival era

<sup>39</sup> CAMPOS, 1993c, pp. 256-257.

<sup>40</sup> BAHIANA, 1979.

uma fórmula gasta, nenhum movimento musical renovador surgiu e os artistas estavam mais atomizados – motivos, entre outros, que levaram posteriormente a crítica musical a julgar com reservas a MPB dos anos 70 (apesar de, ainda assim, aceitá-la). O último festival da TV Tupi também aconteceu em 1972, e entre seus artistas universitários quis a crítica aclamar a continuidade da “linha evolutiva” da MPB. Na verdade, porém, os universitários foram menos um movimento e muito mais um novo elenco de artistas de MPB para a indústria fonográfica.

Mesmo revelados pelos festivais, os universitários – como depois os “nordestinos” – só alcançariam sucesso ao serem adotados pela indústria fonográfica e depois de serem divulgados por um bom esquema de publicidade. Os festivais já tinham perdido o seu caráter legitimador de novos valores e criações dentro da MPB: enquanto Belchior, vencedor do Festival da Tupi em 1971, só gravaria seu primeiro LP em 1974, Fagner, desclassificado no último festival da Globo, gravou seu primeiro disco logo no ano seguinte. A informalidade, o apadrinhamento por artistas famosos e a própria iniciativa das gravadoras, e não mais os festivais, determinavam os artistas a serem contratados.<sup>41</sup>

## TROPICALISMO

Finalmente, voltando um pouco no tempo, no ano de 1968 iniciou-se o que é considerado o último estilo gestado pela “linha evolutiva” da MPB, a tropicalia. Ao ser entrevistado, naquele ano, por Augusto de Campos, o compositor e cantor Gilberto Gil definiu as três principais influências de sua formação musical. Elas apontavam para o ecletismo desejado e, de certo modo, alcançado pelo tropicalismo: Luís Gonzaga (o músico popular), João Gilberto (a vocação artística e evolutiva da MPB) e os Beatles (a música pop ou de massa).<sup>42</sup> Em seus relatos, Caetano Veloso costuma citar também o impacto que sofreu ao descobrir a jovem guarda, quando sentiu-se motivado a trazer roupagens mais modernas a suas canções.

<sup>41</sup> MORELLI, s/d.

<sup>42</sup> CAMPOS, 1993d.

A tropicalia foi um movimento surgido dentro da MPB e que passou a trazer de fora elementos “modernos” (guitarras elétricas, “roupas de plástico” etc.), “populares” (o *kitsch* e o mau gosto) e, ainda, das vanguardas musicais (principalmente através do maestro e arranjador Rogério Duprat) e literárias (influências inconscientes e posteriores do concretismo e da antropofagia). Além dos elementos musicais amalgamados, a tropicalia tentou unir em si as facetas socioculturais dos campos musicais que citava: buscava atingir amplas classes populares no Brasil, ao mesmo tempo que procurava continuar a “linha evolutiva” da MPB – na tentativa de continuar promovendo a contestação política, mas acrescentando novas frentes de contestação estética – e ainda queria tornar-se parte da “universal” música de consumo de massa.

A proposta tropicalista de ser um campo ao mesmo tempo popular, pop e vanguardista era realmente muito pretenciosa, mas, sobretudo, possuía a ambigüidade de apontar para o futuro – a consolidação da indústria musical (principalmente fonográfica), a formação de um mercado juvenil de consumo de discos etc. Ao mesmo tempo, era produto de um momento intermediário entre a cultura de mercado incipiente e a estabelecida no Brasil. A tropicalia percebia a eclosão da cultura de mercado, porém, ainda projetava na música popular expectativas socioculturais ligadas aos movimentos políticos de esquerda e vanguardistas dos anos 60. Indeciso entre o passado e o futuro, o tropicalismo resolveu amalgamá-los em sua estética ambígua e muitas vezes exótica.

No festival da Record de 1967, Gil e Caetano apresentaram suas canções, que, antes mesmo do movimento tropicalista, anunciavam-no, fazendo a fusão entre popular (marcha, berimbau, sentimentalismo), pop (guitarras elétricas e grupos de iê-iê-iê) e até vanguarda (nas letras cinematográficas *Domingo no Parque* e *Alegria Alegria*).

Naquele momento político e mercadológico, Gil e Caetano, ao lado de outros artistas, pareciam vislumbrar a possibilidade de um novo e renovador movimento na MPB. Em 1968, organizaram um “disco manifesto” – *Tropicalia ou Paris et Circensis* – e, nas palavras de Gilberto Gil, afirmavam que “ago-

ra é o momento de assumir esta responsabilidade”,<sup>43</sup> ou seja, criar um novo movimento musical popular. A tropicália chegou mesmo a ter um programa de televisão, dirigido por Fernando Faro, na TV Tupi, chamado *Divino Maravilhoso*.<sup>44</sup>

As canções tropicalistas, em termos musicais e estéticos, primavam – muitas vezes de maneira quase absurda – pela convivência de elementos incongruentes de origem folclórica, pop e vanguardista, isto é, promoviam a justaposição de elementos diferenciados, ainda assim preservando suas identidades e causando o contraste. Sobre *Geléia Geral*, canção de Gil e Torquato Neto, comenta Gilberto Vasconcellos:

Os mais diferentes ritmos coexistem a um só tempo: marcação de bumba-meu-boi com guitarra elétrica, blues, samba de morro e pop internacional. Uma autêntica colagem tanto no nível do texto como no nível musical. Em outras palavras, é a perfeita adequação entre letra, música e arranjo que costuma existir nas composições tropicalistas. À maneira de deglutição antropofágica, o sofisticado e culturalmente ordenado em contexto industrial (nacional ou estrangeiro), depois de reelaborado em conformidade com a nossa experiência, vive ao lado do rústico, do folclore etc.<sup>45</sup>

Para Joaquim Alves de Aguiar, o tropicalismo teria sido uma vanguarda que, diferente das vanguardas modernistas europeias do início do século XX, buscou também ser “canção de massa”. Em outras palavras, vestiu a roupa da vanguarda, mas, diversamente das vanguardas românticas, que costumam renegar o mercado, “o tropicalismo jamais pretendeu ser algo distanciado da mercadoria. Ao contrário, foi pauta imediata de seu programa impor-se com êxito nos meios de comunicação de massa”.<sup>46</sup> Contudo, criticando a tropicália, esse autor acredita que a proposta de realizar colagens alegóricas sobre o “país dos trópicos” restringia-se ape-

nas à superficialidade dos diversos elementos citados e, como resultado de um mal acabado amálgama, promovia a aceitação como natural da condição de subdesenvolvimento e da convivência entre moderno e arcaico. Ou seja, o dado transitório do capitalismo dos países não centrais é tomado como contingente.

Apesar de simpatizar-se com o movimento, Vasconcellos também aponta esse problema intrínseco do tropicalismo, o de conceber a convivência arcaico/moderno (o que os tropicalistas chamam de a “absurdidade” do Brasil) não como algo historicamente dado e, portanto, passível de mudança, mas como intrínseco à brasilidade, petrificando-se “o absurdo como um mal eterno do Brasil”.<sup>47</sup> Entretanto, Vasconcellos perdoa o movimento, afirmando que tal sentimento de “impasse” (mais ou menos tratado carnavalescamente pelo tropicalismo) é uma sensação advinda da situação em que encontrava-se então a classe média intelectualizada, que podia comparar o moderno incipiente com o que se passava “no seu quintal” atrasado e miserável.

Nesse curioso e rico momento das artes médias no Brasil, em que ainda se passava da precariedade à consolidação do mercado cultural, músicos, diretores de cinema, atores de teatro etc. organizavam-se em “movimentos” e até arriscavam manifestos culturais. A tropicália, dentro da música popular, foi o mais consciente, o mais breve e o último desses movimentos. Caetano e Gil, ao lado de ideólogos como Augusto de Campos, perceberam o utopismo e o fim breve do nacionalismo populista das esquerdas e da música popular, além do domínio logo imponderável da indústria cultural. Porém, propuseram, na verdade, uma tentativa de eles próprios, músicos populares, realizarem essa passagem (do nacional-populismo à cultura de mercado) sem uma perda total de conteúdo crítico, político e artístico da música popular, mas sem que para tal preservação se renegasse a música de massa moderna. Parece que não foi possível tal alternativa, não só por causa das resistências dentro da própria MPB, do fechamento cultural e da linha-dura política a partir de 1969, mas também porque o sonho tropicalista tratava-se mui-

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>44</sup> O programa estreou na TV Tupi, em 26 de outubro de 1968, com Mutantes, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jorge Ben e outros.

<sup>45</sup> VASCONCELLOS, 1977, pp. 31-32.

<sup>46</sup> AGUIAR, 1989, p. 113.

<sup>47</sup> VASCONCELLOS, 1977, p. 53.

to mais de uma ilusão, logo percebida pelos próprios tropicalistas.

Contudo, o tropicalismo cedeu à MPB dos anos 70 elementos essenciais que permitiram a ela conviver com o mercado musical em consolidação e tornar-se por algum tempo a música adotada pelo nascente mercado juvenil de discos. Entre esses elementos destacam-se a utilização de instrumentos elétricos, a coexistência de informações musicais internacionais ou pop com ritmos regionais brasileiros, um posicionamento menos ambíguo do músico em relação ao mercado cultural em consolidação e uma maior preocupação de músicos e empresas com a produção dos discos e dos shows, a política de divulgação etc. De certo modo, a MPB absorveu o tropicalismo: “Isto acaba influenciando num processo onde a MPB incorpora cada vez mais informações, tanto de gêneros regionais, como de música estrangeira”. A tropicália “permite que nela se vejam expressar a troca e a fusão de informações de gêneros anteriormente estanques”<sup>48</sup> como a prática de síntese de elementos da MPB com elementos de origem estrangeira, principalmente o rock, comum nos anos 70.

## INDÚSTRIA CULTURAL, AUTENTICIDADE E MPB

Neste artigo, procurei reconstruir a história da MPB dos anos 60 de um outro ponto de vista, diferente da perspectiva político-cultural hegemônica

na análise desse movimento da música brasileira. Procurei analisar os diversos momentos cruciais da MPB – a bossa nova, a canção de protesto e o tropicalismo –, partindo de um ponto de vista econômico-cultural, ou seja, da relação desses estilos da música popular brasileira com a indústria de bens culturais aqui incipiente.

Gera-se, aparentemente, uma outra história da MPB, mostrando como cada estilo, movimento, atitude artística e até política possuía um fundo mercadológico atuante. Na verdade, conceber a história da MPB desse modo seria tão imparcial quanto a opção hegemônica nacional-populista. A história da MPB deve ser sempre considerada um processo contraditório, em que interesses ideológicos “autênticos” mesclam-se a necessidades mercadológicas (na maioria das vezes, atuantes à margem da consciência dos artistas). Talvez, o distanciamento no tempo possa nos ajudar a recriar a história da música brasileira dos anos 60, bem como da sua cultura como um todo, e até dos seus movimentos políticos, através de perspectivas mais isentas ideologicamente. A clareza e, quando necessária, até a frieza de uma análise do desenvolvimento do mercado musical no Brasil podem revelar-nos uma história da MPB menos “autêntica” ou “heróica”, mas não necessariamente menos bela como movimento criativo e – por que não? – de preocupações sociopolíticas essenciais.

## Referências Bibliográficas

AGUIAR, J.A. Música popular e indústria cultural. [Dissertação de Mestrado, Campinas: Unicamp, 1989].

BAHIANA, A.M. A “linha evolutiva” prossegue: a música dos universitários. In: BAHIANA, A.M. et al. *Anos 70. Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

BRITO, B.R. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 17-50.

CAMPOS, A. Da Jovem Guarda a João Gilberto. In: CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993a, pp. 17-50.

\_\_\_\_\_. Festival da viola e violência. In: CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993b.

\_\_\_\_\_. É proibido proibir os baianos. In: CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993c.

<sup>48</sup> GUIMARÃES, 1985, p. 83.

- \_\_\_\_\_. Conversa com Gilberto Gil. Intervenções de Augusto de Campos e Torquato Neto. In: CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993d.
- \_\_\_\_\_. A Explosão de Alegria Alegria. In: CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993e.
- CASTRO, R. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- GUIMARÃES, A.C.M. A "nova música" popular de São Paulo. [Dissertação de Mestrado, Campinas: Unicamp, 1985].
- ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MEDAGLIA, J. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- \_\_\_\_\_. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- MORELLI, R.C.L. *Indústria Fonográfica. Um Estudo Antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, s/d.
- TINHORÃO, J.R. *Música Popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Pequena História da Música Popular. Da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VASCONCELLOS, G. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

Recebido: 5/jan./01  
Aceito: 6/jun./01  
Revisado: 24/ago./01  
Aprovado: 6/set./01