

O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil:

do nacional-popular à segmentação contemporânea



Material de divulgação.

Rita de Cássia Lahoz Morelli

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Departamento de Antropologia da Unicamp. Autora, entre outros livros, de *Arrogantes, anônimos, subversivos*: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 2000. rclm@unicamp.br

O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea

Rita de Cássia Lahoz Morelli

RESUMO

O artigo trata das questões interligadas da constituição e desconstituição do campo da música popular brasileira e da implantação de um mercado moderno de música popular no Brasil, com destaque para as décadas de 1970, 1980 e 1990. Sustenta a tese de que a música popular brasileira, mesmo após a modernização do mercado, teria permanecido associada a um conteúdo de origem nacional-popular, dada a permanência de sua relação com o longo processo de construção de uma nação moderna e democrática no país. Por outro lado, lança a hipótese de que, findo esse processo, o vínculo com esse conteúdo não foi substituído por outro com o conteúdo internacional-popular (conceituado por Renato Ortiz para outros campos da produção cultural brasileira), e, sim, pela fragmentação pós-moderna.

PALAVRAS-CHAVE: música popular; mercado fonográfico; construção da nação.

ABSTRACT

This article deals with issues revolving around the constitution and decomposition of the field of Brazilian Popular Music. Special attention is devoted to the formation of a modern market for popular music in Brazil, particularly in the 1970s, 1980s and 1990s. The guiding thesis holds that even after undergoing a considerable process of market modernization, Brazilian Popular Music remained attached to a popular-national imagery as a consequence of its commitment to the construction of a modern and democratic nation. On the other hand, I propose the hypothesis that by the end of that process such a commitment was by no means replaced by popular-international references (as Renato Ortiz would hold), but rather by a post-modern fragmentary pattern.

KEYWORDS: popular music; phonographic market; nation-building.



Pretendo refletir, neste artigo, sobre a viabilidade da aplicação, aos casos da indústria fonográfica e da música popular brasileira, da tese de Renato Ortiz¹, segundo a qual os processos de consolidação da indústria cultural no Brasil e de substituição de seu conteúdo originalmente nacional-popular por outro de caráter internacional-popular foram concomitantes e ocorreram entre as décadas de 1960 e 1970. Reunindo dados bibliográficos e reminiscências musicais, proponho uma interpretação alternativa, a partir da qual se considere que o lento processo de construção de uma nação moderna e democrática no Brasil teria feito com que a música popular brasileira continuasse evoluindo dentro da

¹ Ver ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

tradição anterior, vindo a transformar-se somente nos anos 1990, quando a consolidação da democracia e todas as mudanças políticas, econômicas e culturais que a acompanharam tornaram possível a emergência de novos sujeitos sociais no mercado de música.

Princípio por reinterpretar determinadas informações contidas em meu livro sobre a indústria fonográfica brasileira da década de 1970², à luz de dados e de interpretações expostos em trabalhos produzidos posteriormente³ e que fazem alusão direta ao meu, utilizando-o sobretudo como fonte de informação. Em certos momentos, entretanto, tomam-no como referência para discordar dele em aspectos pontuais⁴ e, em pelo menos um caso, para inserir alguns dos meus dados em uma reflexão que, transcendendo a interpretação ali proposta — que é relativa ao mercado de disco —, diz respeito ao processo de constituição do campo da música popular⁵. Creio que a melhor estratégia para desenvolver meu argumento seja iniciar justamente com uma apresentação das teses principais do meu livro, sobre as quais trabalharam esses autores, pois foi refletindo e tentando responder a eles que acabei formulando uma interpretação própria de todos os dados em questão e uma hipótese sobre o problema do nacional e do internacional-popular na música popular brasileira.

Década de 1970: algumas teses e suas antíteses

Em meu livro *Indústria fonográfica*,⁶ dediquei-me a estudar a indústria fonográfica brasileira dos anos 1970 sob dois aspectos: um deles, interno, concernente às relações sociais de trabalho e de produção que a constituíam e às representações sobre a natureza do trabalho artístico que sustentavam essas relações; o outro, externo, relativo às conjunturas econômicas e políticas do período e às condições impostas por elas à expansão e à consolidação do mercado de discos do país.

Quanto ao primeiro aspecto, busquei demonstrar que a mesma oposição conceitual que inspirava as críticas mais aristocráticas à cultura industrializada (a oposição entre cultura e produção material), informava também a prática cotidiana da indústria do disco da década de 1970. Isso se dava basicamente por três fatores: (1) a rígida divisão de tarefas entre o estúdio (lugar da criação artística) e a fábrica (lugar do trabalho material); (2) as formas específicas de remuneração, relativa a direitos autorais, conexos e fonomecânicos percebida pelos artistas participantes artísticos do processo de produção de discos (compositores, intérpretes vocais e/ou instrumentais e músicos executantes), em lugar dos salários pagos aos demais trabalhadores; (3) a distinção estabelecida não só pelas gravadoras como também pela crítica musical entre os “verdadeiros artistas” e os meros produtos da indústria fonográfica, os artistas de prestígio e os artistas comerciais.

No tocante ao segundo aspecto, procurei evidenciar que o crescimento vertiginoso do mercado de discos no Brasil na década de 1970 não ocorreu de modo a consolidá-lo imediatamente como mercado moderno, nos padrões internacionais. O baixo poder aquisitivo da massa dos jovens brasileiros não lhes permitia consumir mais do que compactos simples ou duplos, formatos nos quais predominava a música estrangeira. Por outro lado, os artistas brasileiros com os quais a indústria ha-

² Ver MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

³ Menciono-os em ordem cronológica: a dissertação de mestrado em Comunicações de Enor Paiano, *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*, defendida em 1994 na ECA-USP; a dissertação de mestrado em Sociologia de Eduardo Vicente, *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*, defendida em 1996 no IFCH-Unicamp; a tese de doutorado em Ciências Sociais de José Roberto Zan, *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*, defendida em 1997 no IFCH-Unicamp; a dissertação de mestrado de Márcia Tosta Dias, *Sobre mundialização da indústria fonográfica. Brasil: anos 70-90*, defendida em 1997 no IFCH-Unicamp; e a tese de doutorado em Comunicações de Eduardo Vicente, *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*, defendida em 2001 na ECA-USP.

⁴ Ver PAIANO, Enor, *op. cit.*, e DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.* Esta dissertação foi publicada em livro sob o título *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

⁵ Ver VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*, *op. cit.*

⁶ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz, *op. cit.*

via planejado conquistar pelo menos os jovens universitários para os LPs, que eram os artistas da música popular brasileira (MPB) oriundos dos anos 1960, enfrentavam problemas em meio à situação política repressiva dos anos iniciais da década. Finalmente, tanto esses artistas quanto os novos nomes da MPB que despontavam nessa época, ao conquistarem seu espaço no mercado na segunda metade do período, não o fizeram de modo a massificar o consumo de LPs entre os jovens — de tal forma que André Midani, executivo da Phonogram, que apostara na MPB desde a década anterior e que fora responsável pelo grande investimento de sua companhia na promoção de artistas desse segmento em princípios dos 70, continuava afirmando, ao transferir-se para a WEA, em 1977, que o mercado brasileiro de discos precisava ser mais jovem do que era.

Aventei então a hipótese de que a massificação do consumo de LPs entre os jovens brasileiros e, portanto, a consolidação do mercado moderno de música popular no Brasil, só se deram no início dos 80, com o *rock* urbano das bandas cariocas, paulistas e brasilienses, uma vez que o *rock* praticado pelos artistas de MPB surgidos nos 70, sobretudo o chamado *rock* nordestino, que eu estudei mais detidamente, estava marcado de influências locais e regionais que não falavam de perto à experiência urbana e cosmopolita dos jovens moradores das grandes cidades brasileiras, entre os quais o mercado precisava se consolidar. Por outras palavras, o *rock* urbano, tal como eu o concebia então, não deixava de corresponder ao conteúdo internacional-popular a que Ortiz se referia.

Mais adiante voltarei a essa hipótese, colocando-a mais diretamente em relação com a tese de Ortiz, ou seja, pensando sobre o *rock* nordestino dos anos 1970 e sobre o *rock* cosmopolita dos 1980 em termos de retomada ou não da tradição nacional, e concluindo, ao contrário do que eu concebera antes, que o *rock* cosmopolita não deixava de retomá-la, se não no conteúdo estritamente musical, pelo menos no aspecto poético e político de muitas letras. Fazendo isso, estenderei para toda a década de 1980, e até para o início dos anos 1990 — dada a mobilização havida em torno do *impeachment* do presidente Collor —, a influência de uma conjuntura política de exceção sobre a produção de música popular brasileira, como se a necessidade, sempre adiada e renovada, de construir uma nação moderna e democrática no Brasil tivesse emprestado a essa produção uma qualidade nacional-popular mais ou menos permanente, com a qual ela chegou ao contexto contemporâneo, modificando-se, finalmente, com ele.

Sigamos, entretanto, o roteiro elaborado, de modo que essas reflexões ganhem mais consistência. Como já foi dito, Enor Paiano e Márcia Dias discordaram de aspectos pontuais: de meu trabalho. As discordâncias do primeiro autor incidiram sobre minha análise da dimensão externa da indústria fonográfica brasileira dos 70, enquanto as da segunda autora recaíram sobre minha abordagem da dimensão interna dessa indústria.

Enor Paiano⁷ considera que exagerei a importância da música estrangeira na composição do mercado de discos no Brasil nesse período e que não percebi o papel que a música popular brasileira teve na expansão desse mercado de meados da década em diante, confundindo, em certo momento, as afirmações que fiz à época, baseadas nos dados empíricos de que dispunha, com a suposta defesa dogmática de uma



posição nacionalista. Creio, entretanto, que, a despeito das diferenças que aponte entre a MPB dos anos 1970 e o *rock* dos 80, quanto à sua maior ou menor adaptação ao gosto da massa dos jovens urbanos do período, eu não deixei de creditar um papel crucial aos artistas da música popular das décadas de 1960 e 1970 na preparação do mercado jovem de música brasileira para a explosão do *rock* que viria a seguir. Márcia Dias⁸, com dados talvez mais atualizados do que os meus, não só reitera a importância da música estrangeira para a expansão do consumo de discos então verificada, como interpreta isso e a prática de compor em inglês e gravar sob pseudônimo estrangeiro, muito comum naquela época, como sinais precoces de uma internacionalização do mercado brasileiro de discos que só se acirrou na década seguinte com as turnês brasileiras de grandes nomes do *pop-rock* internacional, conforme menciona Eduardo Vicente.⁹

Por outro lado, tendo analisado organogramas completos de empresas fonográficas, Márcia Dias¹⁰ expôs uma visão bem mais abrangente que a minha, que ficou um pouco restrita ao estúdio e à fábrica, embora eu tenha dado alguma atenção às práticas e ao discurso que se desenvolviam nos departamentos de imprensa. Isso levou essa autora a questionar até que ponto era procedente a oposição entre trabalho artístico e trabalho material na análise das relações de trabalho vigentes na indústria dos anos 1970, ainda que não haja formulado qualquer referência crítica à pertinência dessa oposição no que se refere às relações sociais de produção e apesar de ela mesma ter apresentado exemplos da procedência de tal oposição no tocante às representações sociais estabelecidas na indústria, sobretudo quando mencionou a distinção feita por muitos executivos entre artistas de catálogo e artistas de mercado.

Para Márcia Dias,¹¹ a distinção crucial, sobre a qual a análise das relações de trabalho deveria centrar-se para ser esclarecedora, não seria entre trabalho artístico e trabalho material, e, sim, entre planejamento e execução, a qual permitiria vislumbrar a hierarquia embutida nos organogramas das empresas, em que os diretores dos departamentos de criação é que planejavam o que os produtores, os técnicos e os artistas executavam no estúdio e, obviamente, o que os técnicos e os operários executavam na fábrica. Não nego que essa distinção seja esclarecedora em relação ao processo de produção dos discos de muitos artistas do período. No entanto, creio que meus dados corroborariam antes a tese de que esse era o caso dos “artistas de mercado”, e não dos “artistas de catálogo”, para usar os termos por ela mesma lembrados. Em meu livro, aliás, analiso um caso em que a tentativa inusitada de interferência direta no trabalho de um artista de música popular brasileira redundou em sua desqualificação perante parte da crítica especializada, para quem ele temporariamente passou a ser um artista comercial.

A autonomia do trabalho artístico era condição de seu reconhecimento como tal, já que era o fato de terem projeto próprio (ou algo de próprio a dizer) o que garantia que certos nomes lançados ou divulgados pela indústria não se confundissem com meros produtos dela. Enor Paiano¹² chega a afirmar que a segmentação do mercado de discos — que se insinuara em hierarquias que vinham sendo produzidas havia algum tempo no campo da música popular e que tinham sido consagradas no espaço televisivo dos festivais universitários da década anterior

⁸ Ver DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*

⁹ Ver VICENTE, Eduardo, *op. cit.*

¹⁰ Ver DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*

¹¹ Ver *idem.*

¹² Ver PAIANO, Enor, *op. cit.*

¹³ Ver VICENTE, Eduardo, *op. cit.*

¹⁴ Ver MORELLI, Rita de Cássia Lahoz, *op. cit.*

¹⁵ Ver PAIANO, Enor, *op. cit.*

— consolidou-se nos anos 1970 exatamente por intermédio do surgimento dos departamentos de criação nas empresas fonográficas, os quais passaram a interferir apenas no trabalho dos artistas “populares”, evidenciando a diferença entre esse segmento e o da MPB.

Para Eduardo Vicente,¹³ a segmentação do mercado fonográfico se iniciou muito antes disso e teve como marco a fundação da Chantecler, em 1958, para a exploração do mercado “popular”. Por outro lado, ele menciona as análises que fez das carreiras de Fagner e de Belchior, das imagens públicas que projetavam e das representações que eram construídas pela indústria e pela crítica especializada sobre ambos na década de 1970¹⁴. E o faz para afirmar a persistência de uma polarização e de uma hierarquia entre posições, em relação ao mercado, que tinham sido produzidas no campo da música popular brasileira nos anos 60 em plena vigência do discurso nacional-populista de esquerda. Com base nisso, Eduardo Vicente salienta, em oposição a Ortiz, que no caso da MPB não houve precisamente uma transição do nacional-popular para o “mercado-consumo” nos anos 1970, uma vez que elementos ligados ao nacional-popular continuaram importantes no período.

O campo da música popular brasileira: alguns dados e suas interpretações

Embora tenha se tornado senso comum nas ciências sociais brasileiras a inadequação da aplicação do conceito de campo de Pierre Bourdieu à nossa vida cultural, o certo é que autores como Paiano, Zan e Vicente apontam para a possibilidade de identificação de sinais da constituição de um campo da música popular brasileira, ou pelo menos de uma esfera de circulação restrita de obras musicais populares, desde antes e para além da formação de um mercado moderno de música popular no Brasil.

Para Enor Paiano,¹⁵ foi na década de 1960 que se constituiu um campo da MPB completamente autônomo em relação ao da música erudita, dado o papel exercido pelos festivais da televisão paulista como instância própria de consagração. É interessante observar que os critérios de hierarquização que passaram a vigorar nesse campo — e que surgiam no momento diagnosticado por Ortiz como de início de implantação de um mercado moderno de bens simbólicos no país — foram justamente os critérios de engajamento ou não no processo de construção da nação, lido ainda sob o prisma do nacional-populismo de esquerda, e de rejeição ou não do mercado mais amplo e do sucesso comercial. Segundo Paiano, entretanto, essas hierarquias surgidas nos anos 1960 tiveram continuidade nos 70 — que, para Ortiz, marcam a consolidação da modernidade no mercado brasileiro de bens simbólicos —, e isso ocorreu porque, como já foi mencionado, nesse momento se deu a segmentação moderna do mercado de discos por intermédio da implantação dos departamentos de criação nas empresas fonográficas, que evidenciaram as fronteiras do campo da MPB e a associação de seus produtos a uma circulação restrita e de prestígio.

Por outro lado, se compreendo bem a vinculação feita por Vicente entre a persistência da polaridade entre atitudes perante o mercado e a persistência de elementos identificados com o nacional-populismo nos anos 1970, ela tem por referência a mesma tese acerca da emergência do

campo da MPB, ou pelo menos de uma esfera de circulação restrita de música popular na década anterior. Efetivamente, foi no contexto dos festivais paulistanos e do mercado de produção musical popular do período que as posturas “comerciais” ou “mercadológicas” dos artistas da Jovem Guarda foram associadas ao “estrangeirismo” das guitarras elétricas e do *rock*, em oposição às posturas nacionalistas dos artistas de música popular brasileira hegemônicos naquele campo ou naquela esfera. Apesar de que as guitarras elétricas e o *rock* já tivessem adentrado tal campo via tropicalismo no final dos 60, o certo é que nos anos 1970 ele continuava vinculado à circulação restrita de bens de prestígio, opondo-se ao conjunto dos produtos musicais de circulação ampliada, isto é, aos artistas e às músicas que tinham por trás de si os grandes esquemas de divulgação das gravadoras e das emissoras de rádio e televisão. E manter-se restrito implicava manter-se fiel àquilo que era então chamado a “linha de evolução da música popular brasileira”, ou seja, significava retomar, ainda que da forma crítica ou irônica que o tropicalismo já adotara, a tradição musical nacional-popular da década passada.

Sobre os anos 70, creio ser possível afirmar que a conjuntura política repressiva reforçava as hierarquias fundadas em atitudes opostas em relação ao engajamento, uma vez que os principais nomes da música popular brasileira, oriundos da década anterior e unidos na condição comum de perseguidos, exilados e/ou censurados pelo governo militar, continuaram sendo os de maior prestígio dentro do campo, enquanto a maioria dos novos nomes tentava posicionar-se entre eles, seja para louvá-los explicitamente, seja para tomá-los como interlocutores. Voltarei aos anos 70 mais adiante. Antes, porém, cabe uma palavra sobre a origem do processo de diferenciação interna que culminaria na emergência dessa oposição entre esferas de circulação restrita e ampliada de música popular.

De acordo com Zan,¹⁶ certa hierarquia começou a se delinear na música popular em razão do refinamento instrumental do samba carioca quando de sua transformação política em símbolo nacional. A busca de uma diferenciação quanto às expressões mais rústicas e mais “autênticas” do samba, por meio dos arranjos de Pixinguinha e Radamés Gnattali para grandes orquestras, ficou registrada nas gravações elétricas das décadas de 1930 e 1940, e revela que os critérios de hierarquização eram ainda associados aos padrões musicais eruditos. De qualquer maneira, segundo o autor, foi nesse momento de predomínio do discurso e da prática nacional-populistas que músicos e homens de imprensa e de rádio passaram a estabelecer parâmetros de distinção entre a música de “boa” qualidade e a música de “má” qualidade. E esses critérios faziam coincidir a música “boa” com aquela “verdadeiramente brasileira” e a música “ruim” com aquela que apresentasse “sinais de estrangeirismo”.¹⁷

Zan salienta que logo após o término da Segunda Grande Guerra houve um acirramento do processo de segmentação do mercado de música popular: ao lado de uma linha de repertório mais popular, que seguia a tendência de massificação do rádio, surgia outra mais intelectualizada, adaptada ao gosto da boemia de classe média e alta que freqüentava os bares e as casas noturnas do Rio de Janeiro, da qual o samba-canção “Copacabana”, composto por João de Barro e Alberto Ribeiro em 1946, é o ponto de partida. Esse estilo mais sofisticado culmi-

¹⁶ Ver ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos: Revista Científica*, v. 3, n. 1, São Paulo, jun. 2001.

¹⁷ De um outro ponto de vista, a música popular de “boa” qualidade, isto é, a música popular instrumentalmente sofisticada, que buscava alcançar padrões eruditos, podia ser vista como “desnacionalizada”. Ver, por exemplo, TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. Observe-se, contudo, que para esse autor a desnacionalização do samba teria ocorrido sobretudo a partir de 1946, em expressões como o “sambolero”.

¹⁸ A despeito de que, sob outra ótica, eles tivessem sido responsáveis por nova onda de “desnacionalização” da música popular. Ver TINHO-RÃO, José Ramos, *op. cit.*

¹⁹ Cf. MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, anônimos, subversivos*: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

²⁰ Ver PAIANO, Enor, *op. cit.*

²¹ Ver ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da música popular brasileira, *op. cit.*

nou na Bossa Nova, um pouco mais de dez anos depois. Por sinal, é interessante atentar para a existência de uma continuidade não apenas musical, como igualmente sociológica, entre a música “boa” e “brasileira” dos anos 1930/1940, da qual João de Barro e Alberto Ribeiro são representantes, e a música “boa” e “brasileira” dos 1950/1960, identificada no Rio de Janeiro com a Bossa Nova¹⁸, continuidade em defesa da qual os antigos compositores se posicionariam nos anos 1960 contra as expressões “estrangeiras” e não-cariocas da Jovem Guarda e do tropicalismo.

De fato, tive acesso a formas impressas do discurso que associava qualidade com nacionalidade no julgamento estético e político da música popular nas décadas de 1930/1940 ao estudar o campo autoral pioneiro, organizado pela geração de grandes figuras da música popular brasileira que produzia nesses anos no Rio de Janeiro, e vi que tal discurso foi mantido por eles até meados dos 60¹⁹. Por meio dele, reconheceram como pares legítimos os novos nomes ligados à Bossa Nova, mas rejeitaram completamente tanto a Jovem Guarda quanto a Tropicália, por causa sobretudo dos “estrangeirismos” presentes na música que seus artistas criavam, mas certamente também porque, ao contrário dos bossa-novistas, eles não eram cariocas e não guardavam continuidade nem musical nem sociológica com a música popular brasileira do período anterior.

No entanto, por essa época, esses antigos compositores não mais ditavam as regras no mercado da música popular e, embora sua oposição à Jovem Guarda tenha sido coincidente com a que alguns dos novos nomes da música popular brasileira faziam a ela naquele momento, o certo é que já se haviam estabelecido novas distinções e hierarquias, baseadas agora na retomada do nacional-populismo pelas esquerdas universitárias. Paiano²⁰, como mencionei antes, acredita que foi aí que o campo da música popular brasileira se constituiu efetivamente, já que os espetáculos musicais universitários paulistanos e, acima de tudo, os festivais de música popular produzidos pela televisão paulistana a partir deles, representaram as instâncias de consagração de que esse campo carecia até então, do mesmo modo como o engajamento político no processo de construção de uma nação moderna no Brasil representou seu primeiro critério de distinção.

Para Zan,²¹ o próprio campo da música erudita brasileira moderna se formou em torno da questão nacional, mas isso não quer dizer, penso eu, que a autonomia do critério de distinção do campo da música popular brasileira em relação ao da música erudita não tenha sido conquistada em 1960, e, sim, que esses dois campos se constituíram no bojo de um mesmo processo de construção da nação, adiado e retomado inúmeras vezes em nossa história, tanto pela direita como pela esquerda — e, em certo sentido, interrompido somente no contexto das transformações contemporâneas do discurso e da prática política no país.

De qualquer maneira, é preciso considerar que, se em um primeiro momento o engajamento no processo político de construção da nação — que distinguia a “boa” música popular brasileira da música “ruim” e “alienada”, de circulação mais ampla — esteve associado à crítica ao “estrangeirismo” do *rock* e das guitarras, o tropicalismo, surgido quase imediatamente depois e sendo consagrado pelos mesmos festivais, trou-

xe justamente o *rock* e as guitarras para o circuito restrito da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que se manteve ele mesmo enredado na questão nacional, à qual respondeu de modo crítico, irônico e independente, sem dela conseguir se desvencilhar. Mas isso significa afirmar também que o tropicalismo deu um primeiro passo no sentido inverso, levando a música popular brasileira para o *rock*. O passo seguinte, que só seria dado muito mais tarde, envolveria a massificação do engajamento da MPB via *rock* dos anos 1980. Chegarei a esse ponto mais adiante.

Antes, gostaria de registrar duas observações feitas por Zan. A primeira se refere à maior amplitude dos espetáculos musicais universitários paulistas em comparação com os ambientes intimistas em que aconteciam as apresentações em bares e casas noturnas do Rio de Janeiro até a Bossa Nova²². A segunda diz respeito à continuidade que pode ser estabelecida entre o *rock* “engajado”, ou *rock*-MPB, dos tropicalistas — em oposição ao *rock* “alienado” da Jovem Guarda e até de seus precursores dos anos 1950 (Toni e Cely Campelo, por exemplo) — e o *rock* dos 1970 e, notadamente, dos 1980, quando este se definiu como uma tendência e passou a ser conhecido como *rock* brasileiro ou *BRock*.²³

Temos aí elementos que me permitirão avançar umas tantas reflexões. A meu ver, o engajamento no processo de construção da nação como critério de hierarquização do campo da música popular brasileira, ocorrido na década de 1960, teve por base uma mobilização política que, embora capaz de aumentar a amplitude dos espetáculos, se mantinha ainda restrita, como a própria MPB, aos circuitos universitários. Já o *BRock*, herdeiro da MPB via tropicalismo, foi contemporâneo de uma mobilização política de massa, que irrompeu no Brasil nos anos 1980, graças às campanhas pelas eleições diretas e pela eleição de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral em 1984, seguidas pela eleição presidencial de 1989 e pelo *impeachment* de Collor em 1992. Dentro dessa perspectiva, o *BRock* teria levado a MPB e o engajamento no processo de construção da nação para as massas, ao mesmo tempo em que teria provocado, até nos jovens urbanos de menor poder aquisitivo, o hábito de consumir LPs.

O campo da MPB nas décadas de 1970 e de 1980

Fiquemos por um instante na década de 1970. Como já foi dito, ainda vigoravam hierarquias calcadas em posições antagônicas em relação ao mercado. Elas orientavam não só a crítica especializada como a prática da indústria fonográfica²⁴, pois havia um consenso em torno do fato de que a produção musical popular de circulação mais restrita, ou seja, a MPB, era de melhor qualidade que a de circulação ampliada. E a conjuntura política repressiva, como vimos, reforçava também as hierarquias fundadas em atitudes opostas em relativas ao engajamento.

Dos nomes que despontaram nos anos 1970 alguns chegaram a engajar-se explicitamente no processo de construção de uma nação moderna e democrática no Brasil, antecipando de alguma maneira o que viria a ser comum na década seguinte, isto é, a composição, por artistas de MPB, de canções de temática diretamente relacionada a episódios presentes da vida política do país. Penso sobretudo em João Bosco e Aldir

²² Cf. *idem*.

²³ Ver ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*, *op. cit.*

²⁴ Ver MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica*, *op. cit.*, e VICENTE, Eduardo, *op. cit.*



²⁵ Ver SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 304 e 305.

²⁶ Ver VICENTE, Eduardo, *op. cit.*

Blanc, com sua bela canção “O bêbado e a equilibrista”, composta em 1979, servindo de fundo musical para a campanha pela anistia, que precede por exemplo, “Menestrel das Alagoas”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, de 1983, composta em homenagem a Teotônio Vilela, que foi muito cantada por Fafá de Belém nos comícios pelas eleições diretas.

O que se tem é que a MPB embalou todas as campanhas pela redemocratização do Brasil nesse período, e o fez até mesmo de modo indireto, graças à rápida e aparentemente espontânea adaptação do sentido de canções que haviam sido criadas para outros fins às conjunturas mais inesperadas, tal como ocorreu com a música “Coração de Estudante”, de Milton Nascimento e Wagner Tiso, concebida originalmente, em 1983, para o filme *Jango*, de Sílvio Tendler, e que virou fundo musical da cobertura televisiva dos três dias de funeral de Tancredo Neves.²⁵

Se pensarmos, entretanto, no chamado *rock* nordestino dos 7, constatamos que, apesar do conteúdo crítico das letras de algumas canções de Belchior, particularmente as duas gravadas por Elis Regina em 1976 (“Velha roupa colorida” e “Como nossos pais”), e de determinadas referências ao contexto repressivo e à luta pela anistia, esparsas em outras letras desse autor, esse movimento musical não teve no engajamento político sua marca registrada.

Seja como for, artistas como Belchior e Fagner, justamente porque faziam *rock* com sotaque cearense na década de 1970 — assim como, na mesma época, Alceu Valença fazia *rock* com sotaque pernambucano e Zé Ramalho fazia *rock* com sotaque da Paraíba, só para citar outros dois ícones do *rock* nordestino —, estabeleceram certa continuidade simbólica com o que tinha sido consagrado por último no campo restrito da MPB, já que o tropicalismo não deixava de ser visto como expressão de algo parecido com um *rock* baiano, especialmente pelos que defendiam a tradição mais “autêntica” e carioca da MPB, via Bossa Nova, e/ou sua tradição mais engajada e paulista, via canção de protesto.

O sotaque regional, como tradição que sucedia tanto a tradição da “boa” música carioca quanto a da “boa” música paulista, já irrompera no campo da MPB, juntamente com o *rock* e/ou seus instrumentos, e era essa recente tradição da música popular nacional, inaugurada pelos baianos, que esses novos artistas tentavam retomar seja de modo efetivo, seja como recurso de *marketing*. Por isso, talvez, outros nomes da época, ligados, a um *rock* brasileiro sem sotaque, tais como Raul Seixas e Rita Lee, alcançaram sucesso muito mais amplo do que o deles. Inspirando-me em Eduardo Vicente²⁶, diria que o que determinava a maior ou a menor penetração popular dessas diferentes expressões do *rock* era na verdade o pertencimento ao campo restrito da música popular brasileira que o sotaque inerente à primeira delas revelava. Mas isso me leva a explorar a hipótese de que o próprio *BRock* dos anos 1980, a despeito da ausência do sotaque, não representou uma retomada pura e simples desse *rock* mais urbano e de maior sucesso dos 70 e não se constituiu, dessa forma, modo, em expressão direta do internacional-popular no campo da música popular brasileira, na medida em que também retomou, a seu modo, a tradição poética e política da MPB, engajando-se no processo de construção da nação. Contudo, segundo essa minha hipótese, o *BRock* teria incorporado a tradição da MPB para massificá-la, para ampliar o

circuito de sua circulação e de seu consumo, ao mesmo tempo em que a mobilização política assumia características igualmente massivas, com o acirramento das campanhas pela redemocratização do Brasil.

Nesse sentido, o *BRock* teria oferecido à indústria fonográfica o produto capaz de modernizar o mercado de música popular no país, tornando-o jovem, não porque fosse desprovido de sotaque, e, sim, porque, compartilhando, na maior parte das vezes, o prestígio da MPB, tornava massivo o apelo ao engajamento no processo político, fazendo-o na linguagem musical das massas jovens internacionais. De fato, como ressaltou Vicente²⁷, quando LPs e compactos dominavam o mercado de música popular havia uma hierarquia entre esses suportes que não deixava de estar associada à maior ou menor consagração no campo musical: o LP vendia os artistas, enquanto os compactos vendiam apenas música. E, se nos lembrarmos de que nos anos 1970 a música estrangeira era a mais consumida em compactos simples ou duplos pela massa dos jovens urbanos, seremos obrigados a reconhecer que a transformação e a modernização do mercado brasileiro de música tinham mesmo que passar pela consagração como artistas de uma geração de músicos brasileiros que se dispusessem a fazer no Brasil a música internacionalizada que antes era adquirida em compactos. E mais, que a consagração desses músicos como artistas só podia decorrer, naquele momento, da retomada poética e política da MPB.

A persistência do nacional-popular no mercado moderno brasileiro de música

Atenho-me agora a essa retomada para encaminhar minhas conclusões relativas à questão da substituição do nacional-popular pelo internacional popular no campo da MPB e no mercado moderno de música popular no Brasil. Se Eduardo Vicente²⁸ afirma que ela não se verificou imediatamente nos anos 1970, quero argumentar aqui que não ocorreu também nos anos 1980, ainda que, tanto numa década como na outra, existiam exemplos mais que convincentes de internacionalização do mercado musical no país, como manifestações associadas ao Black Rio, em meados da primeira²⁹, ou, no período posterior, das turnês brasileiras de grandes lendas da música pop mundial³⁰. E creio que não se deu fundamentalmente por duas razões: em primeiro lugar, como eu já disse, porque o processo político de construção de uma nação moderna no Brasil ainda estava em andamento e até se acirrava, sob alguns aspectos, nesse momento; em segundo lugar, porque os artistas vinculados ao *BRock* pertenciam, em sua quase totalidade, às classes médias urbanas, de escolarização bem-sucedida, o que não apenas lhes proporcionava acesso ao conhecimento do campo da MPB, como ainda lhes assegurava uma identificação, por mínima que fosse, com a tradição política nacional.

Talvez essas qualidades sociológicas do *BRock* fiquem mais evidentes se compararmos suas expressões mais ligadas à tradição de engajamento no processo político de construção da nação com manifestações contemporâneas de um engajamento político de natureza completamente diversa, qual seja, aquele que ganha corpo por intermédio do *rap*.

²⁷ Ver *idem*.

²⁸ Ver *idem*.

²⁹ Ver ZAN, José Roberto. *Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio*. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, Edufu, 2005.

³⁰ Ver VICENTE, Eduardo, *op. cit.*

A continuidade do BRock em relação à tradição de engajamento nacional é explícita, por exemplo, em “Brasil”, de Cazuza, de 1988. Na voz de Gal Costa, essa composição foi o tema de abertura da novela *Vale tudo*, da Rede Globo, exibida no mesmo ano, com o que se radicalizava a massificação do protesto que o rock já havia possibilitado. Era, todavia, como sempre fora no campo da MPB, um protesto pelas massas, e não das próprias massas, e é por isso que ainda se reportava à tradição nacional, dirigindo-se ao Brasil, mesmo que fosse para exigir-lhe que mostrasse “sua cara” e para recusar-se a “pagar sem ver” por algo que já vinha sendo “malhado” desde antes de o autor nascer, como consta da letra — e mesmo que Cazuza, para fazê-lo, se colocasse poeticamente no lugar de alguém que, ao contrário dos jovens de sua classe social, não fora convidado para a festa, não fora eleito “chefe de nada” e não tinha nas mãos outro “cartão de crédito” senão “a navalha”.

Em relação à tradição nacional de que faz parte, a canção de Cazuza não deixa de expressar a massificação do processo político, o que se percebe pela simples comparação entre o sujeito poético que nela fala e os que se manifestavam em três composições anteriores que igualmente podem ser tomadas como emblemáticas do engajamento da música popular no processo de construção da nação: “Aquarela do Brasil”, “Sabiá” e “Tropicália”.

O nacionalismo ufanista de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, datada de 1939, é enunciado por um sujeito objetivamente integrado às forças políticas que orientavam o processo de construção da nação naquele momento. Tal não aconteceria com a triste evocação de uma nação “que já não há”, simbolizada pela palmeira a que faz referência “Sabiá”, de Chico Buarque de Holanda, composta em 1968, na qual se expressa um sujeito que se opõe às forças políticas no poder, mas que de qualquer forma participa do jogo político, a tal ponto que se encontra exilado. Por outro lado, em “Tropicália”, de Caetano Veloso, também de 1968, o sujeito que se manifesta parece guardar uma distância objetivante em relação aos dois primeiros, denunciando a continuidade ainda existente entre eles — “viva a banda-da-da, Carmen Miranda-da-da-da-da” —, mas estabelece com eles um diálogo bem-informado, como seu par no campo restrito da música popular e da militância político-cultural, até quando resolve misturá-los àquilo que eles não queriam ser, isto é, à música “ruim”, tanto comercial e estrangeira quanto “alienada” — “que tudo mais vá pro inferno, meu bem” — e quando decide ele mesmo projetar uma nova imagem de nação, na qual fragmentos das mais diversas origens se juntam (a miséria, o mercado, “Amaralina”, o “planalto central”), e não somente para evocar a própria fragmentação.

Finalmente, na canção de Cazuza, o que se expressa é o ponto de vista de quem está totalmente excluído desses dois campos — e da própria nação que eles ajudaram a construir simbolicamente —, e que, portanto, se dirige a essa nação não para descrevê-la, e muito menos para afirmar-se como parte integrada ou exilada dela, mas para posicionar-se como seu interlocutor.

Essa interlocução pode ser tomada como sinal do pertencimento de Cazuza aos campos dos quais o sujeito fictício de sua composição estava excluído, pois, quando sujeitos reais situados em categorias sociais diferentes daquela a que pertenciam os grandes nomes da MPB e do



BRock passaram a manifestar seu protesto político por meio das letras de *rap*, por exemplo, não foi à nação brasileira que se remeteram, e, sim, a seus pares de periferias desarticuladas dessa unidade e espalhadas pelo mundo inteiro.

George Yúdice³¹ e Micael Herschmann³², em dois artigos escritos em meados da década de 1990, mostraram, com bastante acuidade, o modo como o *rap* e o *funk* revelavam o novo Brasil que emergia — e não deixaram de evidenciar que estava rompido o pacto social nacional anterior, em torno do qual, na opinião deles, as desigualdades e os conflitos sociais tinham sido tradicionalmente contidos pelo mito da democracia racial e da cordialidade. Surgia, segundo eles, uma representação do país muito mais pluralista, dada a visibilidade adquirida pelas expressões culturais próprias de camadas sociais tradicionalmente subalternas, sobretudo das populações juvenis dos subúrbios e das periferias do Rio de Janeiro e de São Paulo. E chama a atenção, nesse contexto, que essas tais manifestações culturais tenham sido aquelas que os jovens *rappers* e *funkeiros* paulistanos e cariocas compartilhavam com jovens das periferias urbanas do mundo inteiro, porque aí se encontra, a meu ver, a demonstração mais clara dessa quebra do pacto social nacional no campo musical.

Herschmann chega a sustentar a hipótese de que, ao contrário da cultura hegemônica, que valoriza a originalidade e a identidade, o *funk* e o *hip-hop* norte-americanos enfatizam a repetição, de tal maneira que ele denomina a estética desses movimentos de estética da versão. Com isso, ele nos oferece uma medida da grandeza do golpe que se desfere contra a tradição nacional em música popular. Ao submeter-se à mera cópia do que vem de fora, abdicando da atitude dos roqueiros nordestinos, por exemplo, que elaboravam sínteses originais entre *rock* e ritmos locais, ou dos roqueiros paulistas, cariocas e brasilienses, muitos dos quais continuavam se reportando poeticamente à tradição nacional, esses novos sujeitos do campo musical dão as costas a essa tradição, como se não partilhassem de experiência social alguma com os demais segmentos sociais e musicais do país, particularmente com os responsáveis pela construção daquela tradição.

Algo de novo parece ter acontecido no campo da música popular brasileira e no mercado brasileiro de música popular nos anos 1990. Algumas dessas novidades não tinham mesmo como aparecer antes, pois foram contemporâneas de avanços da informática que revolucionaram os modos de produção e de circulação de música no planeta. Elas estão associadas a transformações muito importantes nas relações de trabalho e de produção na indústria fonográfica, que foram objeto de análise de Eduardo Vicente³³. A esses avanços técnicos se vincula também, de alguma maneira, o acirramento da segmentação do mercado de música ocorrido na década de 1990 no Brasil e no mundo,³⁴ sobretudo por terem viabilizado a existência de circuitos de produção, circulação e consumo de música completamente autônomos em relação à grande indústria fonográfica, que antes comandava esse processo e que agora parece estar a reboque dele.

No entanto a exacerbação da segmentação do mercado não deixa de estar associada a um processo paralelo e inusitado de segmentação do campo da música popular — ou pelo menos é assim que interpreto as

³¹ Ver YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop — globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

³² Ver HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: HERSCHMANN, Micael (org.), *op. cit.*

³³ Ver VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*, *op. cit.*

³⁴ Ver VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*, *op. cit.*

³⁵ *Idem, ibidem.*

³⁶ Ver KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: CARVALHO, Elisabeth, KEHL, Maria Rita e RIBEIRO, Santuza Naves (orgs.). *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

³⁷ Ver ORTIZ, Renato, *op. cit.*

³⁸ Ver *idem.*

³⁹ Ver PETERSON, Richard A. e KERN, Roger M. Changing highbrow taste: from snob to omnivore. *American Sociological Review*, v. 61, n. 5. out. 1996

⁴⁰ Ver DONNET, Olivier. *Les français face à la culture: de l'exclusion à l'éclectisme*. Paris: Decouverte, 1994.

observações de Eduardo Vicente sobre a relativa autonomia dos segmentos atuais, com o desenvolvimento de critérios próprios de hierarquização e de instâncias próprias de legitimação por cada um deles³⁵. E entendo que esse processo só pode ser totalmente esclarecido se pensarmos que foi no contexto dos anos 1990 que finalmente se abandonou no país o projeto de construção de uma nação moderna, seja porque a transição democrática se completou com a eleição de Fernando Henrique Cardoso para a presidência da República, em 1994, após o percalço do *impeachment* do presidente Collor, em 1992, seja porque o discurso político e a prática administrativa inaugurados por esses dois presidentes, corroborando a globalização e a flexibilização da economia em curso, reiteraram a fragmentação da unidade que se construía anteriormente no Brasil em volta da idéia de nação.

De fato, foram a existência de um projeto político de integração econômica e cultural do país — fundado na ideologia da segurança nacional — e o empenho do governo militar em executá-lo — que propiciaram a unificação do mercado moderno de bens simbólicos no Brasil, ocorrida entre as décadas de 1960 e 1970, como mostraram Maria Rita Kehl³⁶ e Renato Ortiz³⁷. Por outro lado, como vimos, o caráter nacional ou estrangeiro das expressões musicais populares serviu como critério de sua hierarquização, bem como seu engajamento ou não no processo político de construção nacional.

Ora, os novos tempos que chegaram atrasados no Brasil nos anos 1990 não substituíram os critérios da nacionalidade e do engajamento por outros quaisquer que continuassem unificando e hierarquizando o campo da música popular: assim como aconteceu no mercado contemporâneo de música popular, em que a unificação deu lugar a uma segmentação radical, não mais orquestrada pela indústria fonográfica nem por nenhuma outra agência, esse campo se fragmenta, se descentraliza, se des-hierarquiza, numa palavra, deixa de ser campo, ao mesmo tempo em que deixamos de ser uma nação que se concebe como culturalmente homogênea.

Nesse quadro, caberia perguntar se, pelo menos no caso do mercado brasileiro contemporâneo de música industrializada, seria correto dizer que o conteúdo nacional-popular foi, ainda que tardiamente, substituído pelo conteúdo internacional-popular, no sentido cunhado por Ortiz³⁸ para dar conta das mudanças verificadas anteriormente em outros campos da produção cultural do Brasil. Ocorre que aquilo que Ortiz chamava na década de 1980 de o gosto médio internacional parece não mais existir, e, salvo engano, o que temos hoje é o caráter segmentado do mercado internacional de música. Tudo indica que o gosto médio internacional, nos dias de hoje, é ele mesmo plural — e talvez não o seja somente em consequência da segmentação e dos variados investimentos identitários nos mais diferentes segmentos, mas também em razão do cultivo de uma atitude de ecletismo musical como sinal distintivo, por parte dos consumidores que têm mais acesso ao mercado mundial de música, tais como os estudados por Peterson e Kern³⁹ nos EUA e Donnet⁴⁰ na França. Então restaria indagar que nome dar à segmentação contemporânea, se fosse para contrapô-la tanto ao nacional-popular quanto ao internacional-popular. Para destacar a ausência de unidade e para referir-me com isso tanto ao processo interno de desconstrução da nação

quanto ao processo externo de pulverização do que já foi um dia o gosto médio internacional, eu a chamaria simplesmente de fragmentada ou, em outras palavras, de pós-moderna.



Artigo recebido em janeiro de 2008. Aprovado em junho de 2008.

