

ASTERISCO

* O asterisco é um sinal gráfico em forma de estrela que, quando encontrado em um texto, nos remete a alguma coisa em algum lugar. Neste caso, ao risco, que é qualquer traço, ou sulco pouco profundo, na superfície de um objeto; é o esboço; o projeto ou plano de uma construção. Enfim, por um lado, se quisermos, é o início de uma aventura e, por outro lado, é a possibilidade de perigo ou já o próprio, nesta aventura.

Na Revista, este é o espaço para o esboço da obra ou do texto que se começará a desenvolver, para as hipóteses, para o início (ou meio) de um percurso que, desde já, se anuncia possível. ASTERISCO foi inspirado em James Joyce, que principiou a escrever *Finnegans Wake* em 1922, embora somente o tenha publicado em livro em 1939. No entanto, antes da publicação, trechos do livro já eram conhecidos. Eugène Jolas, seu amigo dileto, era editor da revista *Transition*. Nesta revista, o autor deu a conhecer fragmentos de *Finnegans Wake* na seção denominada “*work in progress*”.

MÁRIO DE ANDRADE E A MPB

Rogério Luiz Moraes Costa

Mestrando no Departamento de Música da ECA –USP

Preâmbulo

Do início da década de 80 para cá é possível sentir, no bojo da consolidação da democracia brasileira, um aumento sensível da auto-estima do brasileiro com relação a sua cultura. A necessidade de afirmar uma identidade nacional que não passe (somente!) pelos estereótipos firmados no decorrer do século e que evocam os aspectos exóticos, eróticos, pitorescos, aqueles ligados à desorganização, falta de caráter, corrupção, inércia, inapetência pelo trabalho e incompetência na gerência de um projeto de construção de nação, se manifestam na valorização de qualidades do povo brasileiro e de sua terra e que, apesar de impregnadas desses mesmos estereótipos, apontariam para uma nova solução (ainda não realizada, mas potencial) que se concretizaria num fino balanceamento entre estas características – agora já não mais encaradas como defeitos – e outras até então não reveladas e que conduziriam progressivamente à implementação de um novo projeto de afirmação nacional.

Dentro desse contexto - descrito com base em impressões subjetivas - pode-se perceber claramente, de uns 10 anos para cá, uma grande valorização da chamada música popular brasileira e, por outro lado, nos últimos anos, um crescente interesse pela obra dos modernistas de 22 e mais especificamente pela obra de Mário de Andrade. Basta citar a Bienal Internacional de São Paulo de 1998, que teve como tema a “antropofagia” (tomando por base o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade) e os inúmeros espetáculos que se inspiraram ou se basearam na obra de Oswald e Mário de Andrade. Um crescente interesse pela obra de compositores nacionais e mais especificamente da escola nacionalista completam o cenário que serve de pano de fundo para as considerações que se seguem.

Introdução

De certa maneira, na MPB se realiza parte do ideário (com tudo o que este comporta de aparentemente contraditório, ambíguo, confuso e obscuro) que Mário de Andrade

estabelece nos seus textos (tomando por base principalmente o *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, o *Aspectos da Música Brasileira*, de 1938 e *O Banquete*, de 1943 a 1945) sobre o papel da arte, mais especificamente, da música e, conseqüentemente, sobre a atuação do artista para a formação de uma identidade cultural brasileira.

Deve-se levar em conta, evidentemente, o fato de que o fenômeno da MPB inscrito no universo da cultura de massa e da indústria cultural tal qual o conhecemos hoje era inconcebível no tempo em que Mário construiu seu complexo sistema de idéias (décadas de 20 a 40). Neste sistema Mário busca formular um projeto para a formação e consolidação da identidade nacional brasileira em todos os âmbitos artísticos: na música, na literatura e nas artes plásticas. Esse projeto está marcado pela convivência – conflituosa e por isto mesmo dinâmica no pensamento de Mário - entre várias realidades simetricamente opostas (que, segundo a profa. Gilda Mello e Souza (Souza, 1979, p. 93), se concretizam na grande obra literária de Mário, *Macunaíma*, na oscilação entre a “atração pela Europa e a fidelidade ao Brasil”): a cultura ocidental européia, branca, apolínea, racionalista, “cultura”, individualista por um lado, e as culturas orientais, “solares”, africanas, negras, dionisíacas, “corporais”, intuitivas, funcionais e coletivistas de outro. A estas se somam outras oposições: entre a obra de arte pura, a obra prima e a obra de circunstância, funcional; “a tensão entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, entre a tendência a mergulhar no repouso integral do mundo inorgânico, no Nirvana, e o esforço de obedecer aos imperativos da realidade, da luta pela existência, das restrições e das renúncias que caracterizam a civilização e o progresso, simbolizados por Prometeu.” , conforme análise de Profa. Gilda Mello e Souza sobre *Macunaíma* (idem, p. 58).

Música popular e música popularesca

É importante ressaltar que por várias razões Mário de Andrade aparentemente não via nesta então emergente música, por ele definida como popularesca, consistência e legitimidade que a credenciasse como um canal privilegiado do seu difuso projeto de afirmação e construção da cultura nacional.

Um conceito próximo de diluição da arte folclórica e popular por parte de artistas urbanos, já é por ele apontado e é, em grande medida, a causa da sua preocupação em proceder urgentemente à colheita do material folclórico então ainda resguardado¹. Neste contexto, é explicada por Mário a diferença entre a música “popular” (se referindo à música

folclórica) e a música “popularesca”, no texto publicado no *Mundo Musical*:

uma diferença que, pelo menos em música, ajuda bem a distinguir o que é apenas popularesco, como o samba carioca, do que é verdadeiramente popular, verdadeiramente folclórico como o “Tutu Marambá”, é que o popularesco tem por sua própria natureza, a condição de se sujeitar à moda. Ao passo que na coisa folclórica que tem por sua natureza ser “tradicional” (mesmo transitoriamente tradicional), o elemento moda, a noção da moda está excluída (Coli, 1998, p. 178).

Apesar deste tipo de afirmação a respeito da chamada música “popularesca” é público, notório e observável através de exame de sua discoteca que Mário tinha grande interesse por essas manifestações. A sua discoteca é em grande parte constituída por gravações de música “popularesca” da época (Carmen Miranda, Chico Alves, Pixinguinha, Noel Rosa, Assis Valente, etc.) e em muitas das capas dos discos se encontram anotações e comentários. Além disso, há o reconhecimento de que na música popular se encontram as raízes de uma manifestação legítima da nacionalidade. Vejamos o texto seguinte:

isto (o novo estado de consciência coletivo nacionalista que surge no período republicano), aliás, era ainda reforçado com a definitiva e impressionante fixação de nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular. Com efeito, durante a Colônia, a bem dizer não tivéramos música popular que se pudesse chamar brasileira. Esta expressão voluntariosa de nacionalidade não interessava à Colônia, e seria mesmo prejudicial à subalternidade a que a terra e seu povo tinham que se sujeitar....É só no fim do século XVIII, já nas vésperas da independência, que um povo nacional vai se delineando musicalmente, e certas formas e constâncias brasileiras principiam se tradicionalizando na comunidade, com o lundú, a modinha, a sincopação. Logo em seguida, e com bem maior exigência popular então se fixam as nossas grandes danças dramáticas os Reisados, as duas Cheganças, os Congos e Congados, os Caboclinhos e Caipós e o Bumba meu Boi, alguns destes provavelmente compendiados rapsodicamente e “arranjados” no texto e na música por poetinhos e musiquetes urbanos bem anônimos....Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a

música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça (Andrade, 1965, p. 30-31).

Claro está que Mário se refere àquilo que ele define como música popular (em oposição à chamada música popularesca) mas é necessário lembrar também que as manifestações por ele elencadas são parte do que hoje se reconhece como sendo as raízes da MPB que, com o declínio da vida cultural das regiões rurais, passou a representar com vigor aquilo que Mário definiu como “a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça.” Os tais dos “poetinhos e musiquetes urbanos” se aperfeiçoaram, se superaram e deram continuidade a uma manifestação que, por conta da imigração e do surgimento de uma força mais determinante do que os possíveis projetos governamentais - a indústria do entretenimento, que substitui outros movimentos econômicos em que se inseriam as artes em outros períodos da história da humanidade, e que é caracterizada por uma grande complexidade que envolve público, artista, empresário, lucro, qualidade, mediocridade, etc. -, hoje adquire *status* de arte culta sendo estudada nos meios acadêmicos (de alguns anos para cá, se deu a implantação de cursos de graduação em música popular em algumas universidades e em várias faculdades brasileiras) e discutida em seminários e em congressos.

Evidentemente, não há por parte de Mário uma percepção mais clara e profunda do fenômeno da moda² e de seu poder mobilizador no contexto do capitalismo moderno quando se dá a transformação da arte em mercadoria. Por outro lado, o florescimento da indústria cultural no Brasil dos anos 30 ainda não fazia prever os desdobramentos de grande envergadura que iriam tornar a MPB uma das manifestações mais amplas, ricas, diversificadas e, enfim, mais significativas e representativas da cultura brasileira (apontando para uma inequívoca “identidade nacional”). Este fato acaba credenciando a música popular brasileira no mundo globalizado, internacionalizado e multiculturalizado de hoje, como uma manifestação legítima e representativa de uma suposta contribuição diferenciada e, por isso, nacional. A enorme importância da MPB se faz sentir na diversidade e complexidade de suas formas de expressão, na constituição de uma sólida história e tradição e na abrangência de seu alcance popular e mesmo erudito que pode ser medido pelo tamanho da indústria que se construiu em redor dela. A MPB se tornou uma necessidade social inegável. Sua extrema comunicabilidade e sua ressonância social atestam sua função social dentro do cenário

multicultural internacional contemporâneo.

O projeto nacionalista

A MPB soube realizar, em certa medida, os ideais antropofágicos modernistas, sustentando sua produção e evolução nos traços característicos da cultura popular folclórica brasileira (matrizes rítmicas, formais, escalares, procedimentos melódicos, etc.) em um permanente diálogo com a cultura universal. Ela, de certa forma, seguiu o percurso traçado e almejado por Mário que previa (para a música erudita, no entanto) um período de mergulho primitivista no folclore nacional – o período por ele chamado de nacionalista -, com o intuito de se formarem as bases para o desenvolvimento de uma *cultura musical brasileira* que, enfim, propiciasse o surgimento das poéticas pessoais já aí imbuídas do espírito e da identidade nacional.

No livro *Aspectos da Música Brasileira*, Mário descreve assim a raiz do problema que faz com que seja necessário um projeto consciente para a consolidação da cultura musical no Brasil:

[...] ela [a música brasileira] não teve essa felicidade que tiveram as mais antigas escolas musicais européias, bem como as músicas das grandes civilizações asiáticas, de um desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou pelo menos, mais livre de preocupações quanto à sua afirmação nacional e social (Andrade, 1965, p. 15).

Esse é o drama que caracteriza grande parte das sociedades colonizadas que tiveram sua formação como resultado do convívio entre várias culturas transplantadas (em princípio portuguesa, negra e ameríndia), que se moldaram às novas realidades da colonização, do exílio e da escravidão. É uma preocupação que está presente em toda a obra de Mário de Andrade.

Vejamos ainda, o que nos diz Mário através de seu personagem “Janjão” no *O Banquete* de 1945:

eu garanto que ainda no momento presente a música brasileira não está em condições de permitir aos seus compositores a pretensão de criar livremente. O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. Desse ponto

de vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como princípio pragmático de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira. A invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto [...] (Andrade, 1977, p. 151).

Já no *Ensaio sobre a música brasileira*, texto de 1928 em que Mário expõe sua visão do que deve ser o papel e a atitude do músico brasileiro, está escrito:

nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm (grifo nosso) que passar por três fases: 1° a fase da tese nacional; 2° a fase do sentimento nacional; 3° a fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é o nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos traiçoa, nosso jeito se enfraquece [...] (Andrade, 1972, p. 43).

Há ainda um ponto que para Mário justifica a necessidade de um grande projeto envolvendo a formação de uma linguagem musical e de uma infraestrutura possibilitando o exercício dessa linguagem (os instrumentistas, os conjuntos, as orquestras, os regentes, os professores, as instituições de ensino, a literatura, as editoras, etc.): é o fato da prática musical ter um caráter coletivista e comunitário. Assim ele afirma que

o desenvolvimento técnico da coletividade exerce uma função absolutamente predeterminante no aparecimento do indivíduo musical; e, historicamente, se aquela nos explica este, por sua vez o indivíduo musical nos fornece dados importantes para aquilatarmos daquela (Andrade, 1965, p. 19).

MPB, uma música com caráter

Uma música que surge nos centros urbanos como resultado de uma lenta elaboração (inicialmente, como manifestação espontânea e funcional de grupos das classes populares que lentamente se integravam na vida econômica das cidades e, posteriormente, das classes

médias que acabaram se profissionalizando como músicos com o advento do rádio, da indústria fonográfica e conseqüentemente da música com função de entretenimento já no contexto da chamada “cultura de massa”) de materiais musicais populares, folclóricos - negros, indígenas e europeus - em contato com recursos musicais provenientes da tradição musical européia – que, além de tudo, permeiam a música folclórica portuguesa e as danças de salão de origem semi-erudita como a polka, o shotish, a valsa e a modinha. A modinha e o lundu, mesmo antes do advento do rádio, no fim do século XIX freqüentavam os saraus e as serenatas dos filhos das classes médias formadas por profissionais liberais e funcionários públicos, constituem-se também como raízes da MPB. Essa música esteve desde sempre ligada a uma necessidade de lazer e entretenimento, especialmente durante os períodos de festejos de carnaval e de outras manifestações populares. Evidentemente se submeteu às razões da incipiente indústria do entretenimento (o rádio e a indústria fonográfica) que não tinha outro objetivo se não o lucro. A riqueza e a diversidade do folclore nacional (rural e anônimo – as rodas de samba e capoeira, as modas de viola, os maxixes, os cocos, os desafios e os repentes, as emboladas, etc., universo este que teve em Mário um de seus primeiros e mais importantes pesquisadores) em grande parte condicionado pelas vicissitudes geográficas e climáticas do enorme território e pela multiculturalidade da formação étnica do povo brasileiro, gerou uma base complexa que influenciou tremendamente o desenvolvimento posterior da MPB. Para muitos compositores que deram origem à MPB, o convívio intenso e significativo com alguma forma regional de folclore foi um fator determinante na constituição de suas linguagens e de seus trabalhos. É o caso de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Luis do Valle, Pixinguinha, dos criadores do samba como Donga, Ismael Silva e Assis Valente, etc. Mesmo compositores atuais já mais ligados às classes médias intelectualizadas resgatam em suas memórias um marcante contato com o folclore nos locais onde surgiram. É o caso de Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal, Sivuca, e muitos outros. O fato de o trabalho destes compositores ter sido condicionado por sua vivência com uma prática musical absolutamente nacional, funcional e socialmente inserida, garantiu a eles uma legitimidade e uma ressonância social inquestionável que se reflete até hoje no alcance e no grau de representatividade e comunicabilidade que a MPB adquiriu. De certa maneira a complexidade da cultura de massa que se concretiza na MPB no Brasil reflete a diversidade cultural, regional, racial e em última análise a estrutura de classes do país. Nela constroem as sínteses propiciadas pelo rico caldeirão racial que se sobrepôs às originais “três raças

tristes”, – indígena, negra e portuguesa - as modernas influências estrangeiras (que aqui chegaram como resultado da expansão e da hegemonia da cultura *pop* norte americana a partir do fim da segunda guerra), as fusões de gêneros, e mais recentemente de linguagens étnicas disponibilizadas através dos recursos tecnológicos e pela ânsia de expansão da indústria ligada à música e à cultura no mundo globalizado. E tudo isso adquire uma feição brasileira inegável. Até o *rock* brasileiro é brasileiro, tem sotaque! Todo este processo de gestação, formação e desenvolvimento do que hoje se define como música popular brasileira (e que engloba todo um amplo leque de manifestações que incluem desde as produções mais evidentemente condicionadas pelo mercado como as grandes ondas hegemônicas tipo *axé music*, novos sertanejos, pagode, etc., até a música mais elaborada e com forte marca pessoal de músicos da chamada *mainstream* da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, passando pela música instrumental brasileira com nomes como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti) se dá de maneira mais ou menos espontânea (ou “inconsciente” como diria Mário de Andrade) e não no âmbito de um projeto cultural patrocinado pelo Estado ou mesmo por instituições culturais. Evidentemente, sempre houve e haverá grupos e movimentos que pensam e propõem caminhos para a música popular. Também por outro lado há o público consumidor e a indústria cultural que desempenham um papel fundamental nessa história. O que se quer dizer por espontânea se refere a um livre relacionamento dialético entre essas variantes : os músicos, o público e o mercado.

MPB, uma música com história

Examinemos em grandes linhas a história da MPB. Suas raízes, como já vimos, se encontram numa enorme variedade de materiais folclóricos e europeus (populares e eruditos) com características muito diferenciadas provenientes de um cruzamento de culturas diferentes. A utilização do material folclórico de origem rural e do material europeu em um contexto urbano brasileiro (principalmente no Rio de Janeiro) e com fins de entretenimento durante o surgimento da vida nas cidades faz surgir o músico urbano – profissional ou amador, com pouca ou nenhuma formação -, que se vê na situação de suprir uma demanda de música para consumo das massas populares que trabalham na cidade. Esta música é criada e consumida nas festas religiosas e folguedos comunitários. É nesse momento que surgem também os cordões carnavalescos, os grupos seresteiros de choro que reinterpretem as danças de origem européia com um sotaque brasileiro e as rodas de capoeira onde nasce o

samba carioca. Muitas vezes os músicos que interpretam as polcas nos grupos de choro são os mesmos que freqüentam as célebres rodas de samba no terreiro da Tia Ciata. Há também os músicos com formação erudita e com convívio popular que se dedicam a compor música para o teatro de revista, para os filmes de cinema mudo e para os saraus das classes médias emergentes. É o caso de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

Esse é um período a que poderíamos chamar de pré-história da música popular e nele se dá, através de um desenvolvimento espontâneo e inconsciente - quando se cruzam e se interpenetram esses vários materiais - a consolidação da primeira etapa da música popular urbana. É importante ressaltar o surgimento do samba como uma manifestação original das classes populares urbanas e mais especificamente como uma elaboração caracteristicamente afro-brasileira.

À essa fase segue-se uma lenta implantação de uma incipiente indústria de entretenimento que toma impulso a partir do surgimento do cinema, do teatro de revista e principalmente do rádio. É a época da consolidação do samba carioca através de grandes nomes como João da Baiana, Donga, Assis Valente, Ismael Silva e outros que vão aos poucos dando forma definitiva ao estilo.

É importante observar que até então não havia nenhum projeto explícito e consciente de se criar uma música que fosse expressão legítima da nacionalidade brasileira. Ela simplesmente o foi por força de seu desenvolvimento espontâneo, orgânico, necessário e absolutamente funcional. Assim, as preocupações de Mário de Andrade com relação a um desenvolvimento espontâneo da música nacional (que no caso da música erudita aparece como o problema original) não fazem sentido, uma vez que no caso da música popular, esse desenvolvimento se dá de maneira natural.

Com o aperfeiçoamento das técnicas de gravação e o com crescente prestígio do rádio a partir da década de 30, o campo de trabalho para os músicos se ampliou de maneira considerável. Os programas de auditório, as gravações de marchinhas de carnaval e a própria vendagem de discos passaram a alimentar uma crescente atividade musical que teve grande significação econômica. Com isso se multiplicaram os instrumentistas e se fizeram necessários os arranjadores e regentes (é o caso de Pixinguinha, Radamés Gnatalli e outros). Muitos deles vieram das áreas da chamada música erudita. Esse fato, que propiciou um intercâmbio ainda maior entre os artistas dessas duas áreas aparentemente antagônicas, ilustra um processo muito freqüente na história da música brasileira (tanto a erudita como a popular –

vide Villa Lobos) e que vai moldar em grande parte o seu desenvolvimento.

É dentro desse cenário que aparece uma figura como Noel Rosa, proveniente da classe média carioca, que reinventa o samba dando-lhe maior densidade poética e coloca, talvez pela primeira vez, a questão da importância artística da música popular em termos mais amplos e não somente no âmbito do entretenimento. Segundo Luiz Tatit, “a profundidade chegou à canção popular brasileira pelos estratos narrativos da composição de Noel Rosa [...] Em outras palavras, ele percebeu que uma pequena extensão de linha melódica é suficiente para içar conteúdos complexos, desde que o texto dê margem a tal exploração” (Tatit, 1996, p. 35-36). Aparentemente, não havia por parte do próprio artista a pretensão da criação de uma “obra de arte”. Ela continua sendo, nos termos de Mário de Andrade, uma “obra de circunstância”, absolutamente funcional. Mas o fato é que, a partir de um processo de crescente sofisticação (tomando Noel Rosa como um marco), a arte de se fazer canções no Brasil passou ter um valor estético e cultural significativo e manifestou uma forma privilegiada de expressão da cultura brasileira.

A partir deste momento a música popular brasileira seguiu uma história consistente onde cabe traçar um paralelo com o discurso do Pastor Fido em *O Banquete*:

é ainda uma comparação com a literatura que eu conheço mais que você. Essa noção não me toques do plágio, já vai sendo abandonada na literatura brasileira. Só nela, e não em nenhuma outra arte, por quê? É justamente porque a literatura já tomou corpo, já tem uma produção muito grande de compositores 'normais', como Janjão diz, isto é, excelentes compositores que não são águias, nem picos, mas apenas bons. De maneira que esse enxame de artistas normais, pela união que faz a força, já não se amolam de seguir a lição dos seu maiores....E assim o corpo se completa: tem tronco comum, que é o Brasil, e tem cabeça, algumas cabeças, e muitos membros (Andrade, 1977, p. 152-153).

É assim que a MPB realmente toma corpo e aos poucos vai recebendo as influências das várias regiões do país: na década de 40, com Luis Gonzaga, Dorival Caymmi, Jackson do Pandeiro e outros, o rico universo da música nordestina se introduziu no corpo principal da MPB (que tem seu centro de difusão desde aquela época e até agora, no sudeste, mais especificamente no eixo Rio – São Paulo, os pólos econômicos do país). Já na década de 60, aparece o movimento que internacionalizou³ a música brasileira (em ambos os sentidos,

de dentro para fora e de fora para dentro) : a bossa nova – que se originou num grupo de músicos da classe média carioca e contando ainda com a contribuição fundamental daquele que, para muitos, é um dos músicos mais originais da MPB, João Gilberto - trouxe a sofisticação das harmonias e das melodias do *jazz*, da música erudita pós-romântica e da chamada escola nacionalista (especialmente Villa Lobos e Camargo Guarnieri⁴) e, numa elaboração totalmente antropofágica, inaugurou uma nova maneira de se fazer samba. A bossa nova é, até hoje, a música brasileira de maior alcance internacional.

Seguiram-se então inúmeros movimentos – muitas vezes simultâneos - que iam traçando um consistente caminho pelo qual a MPB refletia as mudanças que ocorriam na história brasileira e que iam integrando, aos poucos, as manifestações tipicamente regionais no seu corpo principal.

A Jovem Guarda refletiu a influência da música *pop* norte americana direcionada especificamente para um público jovem e foi, aparentemente, o primeiro movimento projetado com mais consciência pela indústria de entretenimento. Não quero dizer que ela tenha sido artificial ou que não tenha surgido como resposta às necessidades do público, mas que marcou um momento em que a indústria passou a ter maior controle e planejamento dos processos envolvidos na criação, não só do produto musical mas também de toda uma série de fatores vinculados à suposta rebeldia dos jovens e somados como possibilidade de lucro. É importante notar a ênfase cada vez maior que se dá à construção da imagem do ídolo *pop*, tendência que se inaugurou com os Beatles e com Elvis Presley.

A Tropicália como um movimento mais conceitual procurou lidar conscientemente com algumas das questões que a Jovem Guarda colocou, ou seja, as relações da MPB com a cultura de massa: a veiculação consciente da música como produto da indústria, agora, como projeto de seus artistas; a questão da incorporação dos avanços tecnológicos dos meios de gravação e performance; a negação do nacionalismo como atitude excludente e, ao mesmo tempo, a incorporação dos diversos regionalismos brasileiros fazendo-os soar em fusões com os gêneros estrangeiros devorados. Num certo sentido, a tropicália foi um novo antropofagismo que não poucas vezes resvalou num vale-tudo predatório e iconoclasta. A violenta reação a esse movimento foi marcada por uma suposta consciência nacional.

De outro modo e um pouco mais tarde, esse mesmo tipo de movimento caracterizado pela apropriação de influências estrangeiras (*The Beatles*, o *rock* progressivo inglês, música latina, etc.), e utilização de materiais regionais (no caso, impregnados da forte religiosidade

legada pelo Barroco Mineiro, movimento que, num certo sentido, pode ser considerado como a primeira manifestação artística legitimamente nacional, produção antropofágica dos primeiros brasileiros legítimos) se repetiu com o chamado “Clube da Esquina”, que trouxe a produção de Minas Gerais para o centro da cena musical e introduziu artistas como Milton Nascimento, Lô Borges e muitos outros.

Parênteses

Cabe aqui um paralelo com as fases previstas por Mário de Andrade para a implantação da música nacional (música da nação e não nacionalista)⁵. A fase da tese nacional não se encaixa nesse início da história da MPB uma vez que a sua consolidação se deu de maneira absolutamente inconsciente, como resultado de necessidades claras de um público fruidor, sem que se fizesse necessária nenhuma declaração de princípios, mesmo porque, uma tese nacional só pode surgir como um projeto ideológico no bojo de um pensamento global.

Já a fase da consciência nacional despontou gradualmente num contexto em que a MPB surgiu como uma das manifestações culturais que conseguiu concretizar uma expressão legitimamente brasileira. Ari Barroso, importante compositor da década 30 e 40 – em pleno Estado Novo, ditadura de Getúlio Vargas - colocou, com o seu samba de exaltação (*Aquarela do Brasil, Na Baixa do Sapateiro, O Tabuleiro da Baiana*, etc.), a MPB a serviço da construção de uma consciência de nação – sem entrar no mérito do teor ideológico desse tipo de discurso – ao descrever as belezas e qualidades do Brasil e de sua gente. No contexto dos embates ideológicos entre a esquerda e a direita, com o fim da segunda guerra e a conseqüente polarização entre o bloco comunista e os EUA e principalmente com o golpe de 64, a MPB – já em grande parte nas mãos de artistas oriundos das classes médias do meio universitário - se tornou um palco dessas disputas e refletiu as contradições cada vez mais agudas no seio da sociedade brasileira. Os nacionalistas e engajados politicamente que tinham nas figuras de Edú Lobo, João do Valle e Geraldo Vandré seus representantes mais populares, se bateram contra a alienação e a internacionalização da MPB, representada pela invasão do *rock* americano e suas guitarras, levada a cabo de forma ingênua e inconsciente pela Jovem Guarda e de maneira mais conseqüente e consciente pelos tropicalistas.

MPB contemporânea, retratos do Brasil

Atualmente, a ação nefasta e predatória de gravadoras e meios de comunicação (TV

e rádio) - respaldados na incultura popular - movidos unicamente pela ganância e sem a mínima visão da diversidade de necessidades e manifestações que compõem a rica aquarela brasileira, acabam por inundar o mercado com modas concretizadas em ondas hegemônicas, verdadeiros projetos de dominação comercial através do marketing, que acabam afogando as outras manifestações e tornando difícil a vigência de um mercado estratificado que comporte toda a multiplicidade contemporânea. Apesar disso, a MPB tem se firmado cada vez mais como uma manifestação cultural de importância e como elemento que, em grande medida, traduz a diversidade genuinamente nacional da sociedade brasileira, num contexto de globalização.

Luiz Tatit, numa visão talvez exageradamente otimista, chega mesmo a relativizar o papel negativo da indústria e afirmar o vigor e o sentido de permanência da MPB contemporânea, em artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*:

parece que o mercado descobriu que o valor supremo é essa cumplicidade do público com o artista. É isso que pode fazer durar uma convivência e, do ponto de vista financeiro, é o que permite obter um planejamento de custos e benefícios. Os picos de vendagem desafogam a empresa, trazem euforia, mas não podem durar por sua própria natureza: são descontinuidade no processo cultural....Iniciou-se então uma luta pela permanência que vem se intensificando nesta década em várias frentes: 1. Na reabilitação de artistas que já desfrutavam a cumplicidade do público, mas que, por esta ou aquela razão, caminhavam um pouco à margem dos projetos comerciais das gravadoras. Essa empreitada, que já reabilitou há 20 anos Erasmo Carlos, reergueu recentemente Jorge Ben Jor, Tim Maia, Tom Zé, Paulinho da Viola, Elza Soares, Luiz Melodia, e, em outro plano, até Rita Lee e os Titãs. Afinal, são dicções indissociáveis do mundo musical brasileiro; 2. Na prática de convites de participação no disco do colega. Nada como a presença de um artista de "permanência" garantida no mundo do disco para dar um empurrãozinho nas vendas, mas, sobretudo, para transferir um pouco de perenidade do seu carisma ao novo trabalho; 3. Nas regravações de antigos sucessos. Nunca houve tanta retomada do repertório fartamente consagrado. Desde os relançamentos de discos antigo em CD até a compilação dos melhores momentos da carreira, passando pelos songbooks e pelas reinterpretações de clássicos do cancionero nacional e internacional, tudo isto revela uma preocupação com a preservação das dicções; 4. Na chegada dos novos não

tão “novos”. Seja pela faixa etária acima dos 30, seja pela experiência acumulada no ramo (alguns já em “segunda” carreira), boa parte dos novos artistas já trazem na bagagem um currículo respeitável, conquistado com anos de estrada. Hoje já há um lugar no mercado (mesmo que sem a plenitude desejada) para dar respaldo à densidade de um Antônio Nobrega, à singularidade de um Arnaldo Antunes ou de um Itamar Assumpção, todos fazendo exatamente o que querem. Chico César, Ná Ozzetti, Zélia Duncan, José Miguel Wisnik, Lenine, Cássia Eller e tantos outros são os artistas que já chegaram prontos e com credibilidade garantida. São dicções que vieram para durar [...] (Tatit, 1998).

Esses fatos apontados por Tatit (somados a fatos recentes como a enorme literatura produzida nos últimos anos sobre a MPB que engloba análises de movimentos, antologias, biografias, histórias, *songbooks* dos artistas já hoje tornados clássicos, etc.) parecem apontar para a última das fases preconizadas por Mário de Andrade. A fase da cultura nacional se dá quando já se estabeleceu uma tradição, através de uma história consistente, e quando já é possível um olhar para o passado, para os clássicos, procurando estabelecer conexões para o futuro. É quando já não é perigoso o contato com as culturas estrangeiras, pois a dicção nacional já incorpora, sem se desfigurar, toda e qualquer contribuição cultural. É também o momento em que já é possível aos artistas a busca individual de um projeto altamente pessoal e ao mesmo tempo plenamente inserido no consistente empreendimento da MPB.

MPB: o tupi e o alaúde

A herança africana rítmica, corporal, com apelo altamente coletivizador (a reiteração, a ênfase no pulso, a simplicidade harmônica, a clareza melódica e por vezes o modalismo, são elementos que evocam as manifestações de caráter ritualístico resgatados nas formas de música afro-americanas fazendo forte apelo à dança tais como o *rock*, o *reggae*, o samba, a salsa, a rumba, o mambo, etc.) é, na MPB, um componente fundamental que vem se somar à sofisticação melódica e harmônica herdada da tradição europeia e que se manifesta, por exemplo, na bossa nova. Na rica tradição da canção popular brasileira se dá toda sorte de alquimia na mistura desses materiais em função de um projeto poético que envolve também a veiculação de um texto. Também as rupturas que se verificaram no sistema tonal (sem que ele na verdade tenha deixado de ser um referencial sempre presente, uma vez que, o que se

pretende é preservar a comunicabilidade) se refletem na MPB com experiências melódicas-harmônicas modais, atonais e por vezes até no uso do dodecafonismo. As pesquisas timbrísticas e a utilização cada vez mais intensa dos recursos de gravação tornaram o estúdio um instrumento em que se incorpora as últimas experiências da música eletro-acústica (a MPB nunca teve pudores em buscar no convívio com a música erudita elementos que pudessem aumentar suas possibilidades expressivas e sua eficácia comunicativa). Some-se a tudo isso a rica tradição da música instrumental brasileira que nasce com os grupos de choro e que aos poucos incorpora a tradição de improvisação jazzística norte-americana e teremos um panorama em que o cruzamento entre todas essas tendências, muitas vezes antagônicas, acabam por criar um corpo completo em que convivem as mais variadas maneiras de expressão com ênfases muitas vezes completamente diferentes mas onde se percebe uma identidade cultural. Na MPB se dá, de certa maneira, a fusão do tupi com o alaúde que é a chave da análise de *Macunaíma* efetuada pela profa. Gilda Mello e Souza (*op. cit.*). Apesar de não almejar um *status* de arte erudita, incorpora seus recursos, reprocessando-os. Mesmo mantendo-se como forma de entretenimento ligado à imediatez das circunstâncias, muitas vezes se concretiza em verdadeiras obras primas em sua clareza e simplicidade, transcendendo assim à sua condição funcional e circunstancial. Por outro lado, nesse sólido processo de construção, a MPB erigiu uma infraestrutura envolvendo razoável competência e profissionalismo nas áreas que dão suporte à sua concretização: bons músicos (arranjadores, regentes, instrumentistas e principalmente compositores), bons estúdios e técnicos de gravação (se bem que nestas áreas o Brasil ainda tem um potencial enorme a ser desenvolvido e que não se compara ao que se conseguiu – através da educação - nos EUA, por exemplo), enfim, um apurado artesanato que torna possível que a indústria fonográfica brasileira seja a segunda maior do mundo.

A questão da pronúncia

Tocando em outra das preocupações de Mário - a questão da pronúncia cantada da música brasileira –, a MPB parece ter chegado a soluções sólidas que podem ter desdobramentos muito frutíferos no âmbito da música erudita nacional. Vejamos o que diz Mário a respeito desse assunto:

trata-se especialmente de realizar um belcanto mais nosso, que vise o Brasil, em vez de visar a Europa, que vise cantar Villa Lobos ou Camargo Guarnieri, em vez de Schubert ou Granados. Trata-se de preferir um canto nacional simplesmente. Um

canto de acordo com a pronúncia da língua que é nossa e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso canto popular.... A discoteca pública exprime o seu voto ardente de que o canto erudito nacional se conforme com mais exatidão ao timbre, dicção e aos acentos em que se fez a nossa música popular e a que já se fizeram com tanto lustre, os nossos compositores eruditos (Andrade, 1965, p. 140-141).

É possível perceber através deste texto que a preocupação de Mário girava em torno da questão de uma pronúncia de canto que incorporasse a naturalidade da pronúncia falada no Brasil (evidentemente sem deixar de enfatizar os aspectos de musicalidade do canto como é possível depreender deste texto de Mário citado por Luiz Tatit, em seu livro sobre a canção popular brasileira: “[...] a voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral [...]”, (1996, p. 14)). Parece também que Mário já vislumbrava o papel importante que a música popular teria na resolução desse problema ao insistir na análise da pronúncia dos cantores de rádio da época, tais como, Carmen Miranda, Mário Reis, Francisco Alves e muitos outros (Andrade, 1965, p. 121-141).

Vejamos o que afirma Luiz Tatit com relação à naturalidade na dicção do cancionista brasileiro em seu livro sobre a composição de canções no Brasil:

passai a enxergar a canção como produto de uma dicção. E mais que pela fala explícita, passai a me interessar pela fala camuflada nas tensões melódicas. Algumas razões vieram de encontro a essa linha de pensamento: (...) d) qualquer que seja o projeto de canção escolhido, e por mais que a melodia tenha adquirido estabilidade e autonomia nesse projeto, o lastro entoativo não pode desaparecer, sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo que toda canção alimenta. A melodia captada como entoação soa verdadeira. É a presentificação do gesto do cancionista. Não de qualquer cancionista, mas daquele que está ali corporificado pelo timbre e mobilizado nas inflexões (Tatit, 1996, p. 12-13).

Assim, a própria natureza da música popular conduz a uma busca de naturalidade na entoação. Esta naturalidade foi, por sinal, se intensificando no decorrer da história da música

popular sendo mesmo possível hoje afirmar que se o problema da voz cantada no Brasil ainda persiste, muito já se caminhou no sentido de uma solução por conta do tratamento dado a essa questão pelos intérpretes da MPB.

Conclusão

O intuito desse texto é mostrar que, em certa medida, a chamada música popular brasileira - esta que é hoje, em grande parte, veiculada pelos meios de comunicação e se constitui numa atividade econômica de grande importância - se transformou, com o passar dos anos e neste longo e consistente processo de formação, numa das expressões artísticas mais significativas e importantes no cenário cultural brasileiro, espelhando e ao mesmo tempo moldando uma identidade brasileira através da música, cumprindo também o papel de universalizar essa identidade através do constante diálogo com a música do mundo. Nesse sentido ela cumpre a missão que Mário de Andrade procurava destinar à música erudita brasileira e ao mesmo tempo se constitui como uma referência de diálogo para esta. É interessante notar que há hoje um intercâmbio cada vez maior entre essas duas áreas aparentemente antagônicas, não só no que diz respeito a músicos eruditos que se vêem obrigados a trabalhar em gravações e shows de música popular, mas também num nível mais profundo em que a troca de informações e influências contamina, fecunda e alimenta a criação e a reflexão que se faz nas duas áreas. Citando José Miguel Wisnik, que se refere aqui a um contexto mais global da música contemporânea:

se os pólos polarizam e produzem toda espécie de extremos, o meio é a mixagem: nunca foi tão fluida a passagem entre as músicas 'eruditas' e 'populares'. Não me refiro à média medíocre, mas àquele meio-campo que há entre os meio tons e as mutações. As faixas de onda dos mais diversos repertórios se contaminam e se interferem, levadas pela aceleração geral do trânsito de mercadorias e pelo traço polimorfo da sua base social e cultural: as músicas da Europa e da África se fundindo sobre as Américas. Esse processo bate e volta sobre o conjunto através de misturas intuitivas e desenvolvimentos reflexivos. Processos elementares convertidos em processos de alta densidade que são convertidos em processos elementares. A troca de sinais. O branco no preto. Steve Reich e Miles Davis. Hermeto Pascoal (Wisnik, 1989, p. 196).

Vale a pena citar o fato dos músicos cariocas ligados ao choro que hoje se dedicam a gravar, e com bastante competência, a obra de Villa Lobos (forjando, talvez, uma maneira brasileira e mais adequada de se interpretar este autor). O olhar musicológico que cada vez mais se debruça sobre as manifestações originais da música popular – como é o caso do choro e do samba – e suas relações com a produção dos músicos da escola nacionalista, também é um sinal da crescente influência mútua entre essas duas áreas. O repertório dos grupos de câmara e sinfônicos brasileiros cada vez mais recheados de arranjos (em grande parte das vezes de mau gosto e absolutamente disvirtuados) de MPB e alguns programas que de maneira competente e original solucionam essas fusões – como é, talvez, o caso dos programas produzidos pela atual *Orquestra Experimental de Repertório* de São Paulo, aparentemente apontam uma tendência por parte dos produtores da cultura musical erudita brasileira de intensificar o diálogo com a MPB que, por sua história, já se constitui como um inquestionável patrimônio cultural brasileiro.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- . *Ensaio sobre música brasileira*. 3ª ed. São Paulo/Brasília: INL/Martins, 1972.
- . *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)*. São Paulo: CCSP, 1993.
- COLI, Jorge. *Música Final, Mário de A....* Campinas: Unicamp, 1998.
- SOUZA, Gilda Mello. *O Tupi e o Alaúde, uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.
- . A cumplicidade do público. *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 12 abr., 1998, pg. 5.
- WISNIK, J. Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras/Clube do Livro.