

DECANTANDO A REPÚBLICA

INVENTÁRIO HISTÓRICO E POLÍTICO DA
CANÇÃO POPULAR MODERNA BRASILEIRA

VOLUME I

OUTRAS CONVERSAS SOBRE OS JEITOS DA CANÇÃO

Berenice Cavalcante
Heloisa Starling
José Eisenberg
Organização

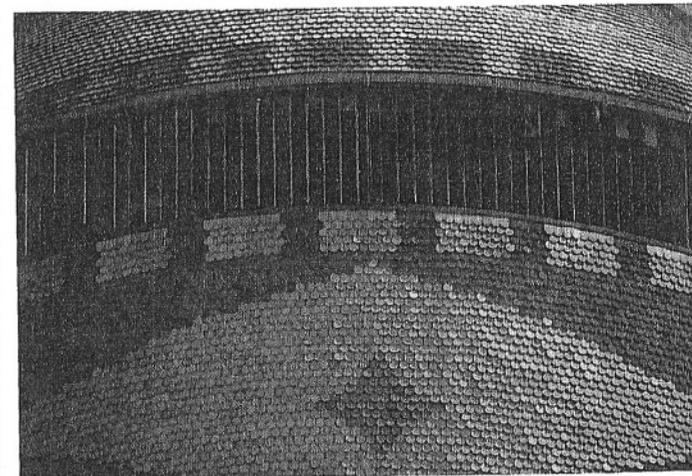
Prof.: Flavio
Disc.: Música
cultura e nação


EDITORA
NOVA
FRONTEIRA


EDITORA FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO

→ Adeus à MPB

CARLOS SANDRONI



"Há várias formas de fazer MPB, eu prefiro todas."

*“Há uma dificuldade para a democracia.
Não saberíamos mais o que seja exatamente o povo.
O povo nacional romântico? O trabalhador marxista?
Os diversos e disparatados subpovos que se organizam
em movimentos sociais na sociedade contemporânea?”*

(L.C. Bresser Pereira, *Folha de S. Paulo*,
suplemento “Mais!”, p. 18, 9/12/2001)

Não foi sem esforço que escrevi o título desse artigo. Tanto como músico, quanto como cidadão, sinto-me ligado de maneira profunda ao conjunto de noções estéticas e ideológicas que ecoam na sigla “MPB”. Três acontecimentos, no entanto, contribuíram para abalar, senão meu amor por ela, ao menos minha fé na sua capacidade de representação.

Antes de falar deles, quero apenas sublinhar que esse texto parte da constatação de que a idéia de “música popular” tem um pressuposto comum à república: trata-se, é claro, da idéia de “povo”. Quem pensa em música popular brasileira tem em mente alguma concepção de “povo brasileiro”, tanto quanto quem adere a ideais republicanos.

Pois bem. O primeiro acontecimento dos que mencionei liga-se à minha chegada à França para um período de estudos, no início dos anos 1990. Um dos inúmeros problemas de adaptação lingüística que encontrei tinha relação com as pesquisas que me propunha fazer. Aconteceu muitas vezes, ao empregar a expressão *musique populaire* para me referir a determinados gêneros de música brasileira, que os colegas franceses manifestassem viva objeção. “— Mas isso não é *musique populaire!*”, eles diziam. “Isso é música escrita, música de compositor, música comercial! *Jobim n'est pas de la musique populaire, le choro n'est pas de la musique populaire, même pas les disques commerciaux de samba ne sont de la musique populaire!*”

Essa foi uma das primeiras lições práticas de etnologia que uma viagem de estudos pôde proporcionar-me. De fato, logo percebi que a expressão *música popular*, em que, seguindo o exemplo dos compatriotas, me acostumei desde cedo a acomodar uma série de autores, intérpretes e práticas musicais, não era tão universal quanto ingenuamente supunha.

Mesmo em sociedades culturalmente tão próximas como o Brasil e a França, a maneira de delimitar estilos de música pode sofrer variações importantes. A *musique populaire* francesa não corresponde à “música popular” brasileira, mas antes ao que chamamos no Brasil de “música folclórica”. Por outro lado, a expressão francesa *musique folklorique* está carregada de conotações pejorativas que, no caso brasileiro, se existem, não são tão fortes.

Fui incapaz de encontrar na língua de Molière um equivalente exato da expressão brasileira “música popular”. Na França, fala-se, por exemplo, de *musique de variétés*. Este termo, no entanto, também está carregado de certa conotação de inferioridade artística. Um autor tão valorizado como Georges Brassens não costuma ser incluído na categoria de *variétés*, mas na de *chanson française*, ao que parece, mais nobilitante. Ora, no Brasil, “música popular” é expressão valorativamente neutra, ou mesmo tendencialmente positiva, na medida em que as práticas musicais às quais se aplica são em muitos casos consideradas como estando entre as principais manifestações da cultura nacional.

Essas diferenças de nomenclatura expressam diferentes maneiras pelas quais os dois países construíram meios de lidar com suas respectivas diversidades musicais. Sendo bastante claro que as músicas que fazemos e escutamos são artefatos culturais, talvez seja menos óbvio que as categorizações através das quais elas são vividas — por assim dizer, nossos estilos de delimitar estilos musicais — também são; mas, pensando bem, como separar uma coisa da outra?

Percebe-se assim que expressões como “música popular” e “música folclórica” não designam realidades naturais e imutáveis, mas, como dizem os antropólogos, “categorias nativas”, expressando decupagens do mundo da música particulares aos que as empregam.¹ Essa percepção levou-me a formular questões sobre a gênese da categoria MPB, com resultados que passo a expor.

A primeira coisa a notar é que até os anos 1940 usava-se correntemente no Brasil a expressão “música popular”, com sentido similar ao que hoje prevalece na França. O melhor exemplo desse uso é o livro de Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileira*, lançado em 1947, que dedica apenas vinte de suas 374 páginas à música urbana. Mas a associação do “popular”, em arte, ao predominantemente rural, remonta a nossos primeiros folcloristas, como Celso de Magalhães (e seus artigos pioneiros sobre “A poesia popular brasileira”) e Sílvio Romero (e seus li-

¹ Mesmo se elas podem ser traduzidas mais fielmente pelas expressões inglesas *popular music* e *folk music*, acredito que as expressões empregadas no Brasil se revestem de certa especificidade, que tentarei esclarecer nos parágrafos seguintes.

vros sobre os “Contos e cantos populares do Brasil”). Tal associação chegou a Oneyda por via de seu mestre Mário de Andrade.

Mário apreciava aspectos da música popular urbana. É o autor do que talvez seja o primeiro ensaio dedicado, no Brasil, à música dos discos (“A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, escrito em 1937, em que elogia, entre outros, Moreira da Silva e o Bando da Lua²). Mas não pode haver dúvidas sobre o predomínio do mundo rural em sua caracterização do popular. Tanto as pesquisas feitas nas viagens de 1927-29 quanto as que orientou, como as da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, voltaram-se para a música tradicional do Nordeste. Se, em alguns casos, suas investigações aconteceram nas capitais, elas sempre se debruçaram sobre manifestações culturais de origem rural.

Embora Mário também empregasse a palavra “folclore” para se referir a seu assunto predileto, e tenha empregado, pelo menos uma vez, o qualificativo “popular” para falar de música urbana³, o mais comum era que empregasse a expressão “música popular” quando o assunto era rural, e “popularesca”, quando urbano⁴. Percebe-se a forte carga pejorativa dessa última expressão. Augusto Meyer, em seu *Cancioneiro gaúcho*, dela nos dá uma definição em que tal carga não é dissimulada: “aquela transição da poesia popular propriamente dita para o aproveitamento caricato de seus motivos e a desajeitada imitação de sua linguagem”⁵.

A partir dos anos 1930, no entanto, as músicas urbanas veiculadas através do rádio e do disco vão se tornar um fato social cada vez mais relevante. Um dos aspectos mais interessantes e menos estudados dessa nova realidade é o surgimento de um novo tipo de produção intelectual sobre a música, feita por gente como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães (o Vagalume) — autores dos primeiros livros dedicados ao choro e ao samba —, como, Almirante (cantor, compositor, radialista, pesquisador e escritor) e Ari Barroso (pianista, compositor, radialista e vereador). Eles são, por assim dizer, os primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil.

² Andrade, M. de. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991, p. 109.

³ No artigo “Música popular”, que é sobre samba carioca. Ver: Andrade, M. de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976, p. 278-82.

⁴ No primeiro caso, A música e a canção populares no Brasil. Ver: Andrade, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, p. 153-88. No segundo, Id., *ibid.*, p. 167; Andrade, M. de. *Música, doce música*. op. cit., p. 321-2, 331, entre outros.

⁵ Meyer, A. *Cancioneiro gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1952, p. 29.

Essas pessoas não chamariam o mundo musical com o qual estavam envolvidas de “popularesco”: elas iriam, ao contrário, tomar para seu próprio uso o qualificativo “popular”. Assim, elas passariam a encarnar, no plano musical, uma outra concepção do “popular”, do que seria o “povo brasileiro”.

Para que essa concepção se consolidasse, não foi de menor importância o fato de os herdeiros de Sílvio Romero e Mário de Andrade, ou seja, o movimento folclórico que se desenvolveu entre os anos 1940 e 1960, aceitarem a nova definição⁶. De fato, num congresso de folclore dos anos 1950, Oneyda Alvarenga propõe que se adote a divisão entre “folclore” e “popular” com a definição que prevaleceu na segunda metade do século XX. Embora considere a “música popular” como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à “música folclórica” o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela atribui, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um “lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”, que é finalmente o que explica o abandono da denominação “popularesca”. Assim, a distinção deixa de ser valorativa e passa ao plano das categorias analíticas: uma, rural, anônima e não-mediada; outra, urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente). Esta maneira de conceber a diferença entre ambas se consagrou. Ela aparece, por exemplo, no subtítulo da *Enciclopédia da música brasileira*, editada em 1977: “erudita, folclórica, popular” (a ordem em que aparecem as três palavras, parece sugerir aí um resquício do sistema valorativo).

Assim, na década de 1950, criava-se no Rio de Janeiro uma revista especializada na música do rádio e dos discos à qual se deu o nome *Revista da Música Popular*. Em 1966, José Ramos Tinhorão publicava um livro polêmico sobre a mesma área com o título de *Música popular — um tema em debate*. No ano seguinte, José Eduardo (Zuza) Homem de Mello começava a fazer uma série de entrevistas com compositores e intérpretes que, publicadas em 1976, receberam exatamente o mesmo título do livro de Alvarenga: *Música popular brasileira*. Nos trinta anos que separam os dois livros, a expressão completara a transição para seu significado atual: em 1976, ela já estava nitidamente contraposta, no panorama cultural brasileiro, à “música folclórica”. Do mesmo modo que todos entenderam o título do livro de Oneyda em 1946, todos compreenderam o título do livro de Zuza em 1976. E, no entanto, eles se referiam a coisas bem diferentes.

⁶ Sobre o movimento folclórico do período, ver Vilhena, L.R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1995.

De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E, no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviriam também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas. Este campo, embora amplo o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado mais próximo do folclore) e a bossa nova de um Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita), era suficientemente estreito para excluir recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo *rock* anglo-saxão. A expressão *música popular brasileira* cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de “defesa nacional” (e nisso também ela ocupava lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores⁷). Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB.

A concepção de uma “música-popular-brasileira”, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla “MPB”, liga-se, a meu ver, a um momento da história da República em que a idéia de “povo brasileiro” — e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano — esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores. Pense-se, por exemplo, no CPC da UNE, nos artigos da *Revista Civilização Brasileira* e, sobretudo, no *show* Opinião, em que Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale representavam cênica e musicalmente a aliança estudantil-camponesa-operária.

É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de “povo brasileiro”, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos. (Do mesmo modo que nas décadas anteriores, gostar de folclore e reconhecer-se no folclore — mesmo à custa da transfiguração deste como na música de Villa-Lobos e na pregação de Mário de Andrade — era acreditar em outra versão do que era o povo.)

Essa vinculação explica em grande parte a reação hostil que uma parcela do público de então teve ao tropicalismo. Lembremo-nos da frase de Caetano Veloso, dirigida por entre vaías à platéia de um dos festivais de 1968: “Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos!” Dúvida retórica. A distinção era mais artificial do que nunca. O tropicalismo parecia divergir de

⁷ Como se nota no influente *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito por Mário de Andrade em 1928 (op. cit., p. 153-188).

certa orientação estético-política com a qual, através da MPB, o público se identificava.⁸

Esse nó estético-político, que encontra na música expressão privilegiada, atravessa os anos 1970, marcados pela censura e pelas lutas democráticas. A figura de Chico Buarque nesse contexto é paradigmática, e o que quero ressaltar é que o vínculo em questão não vale apenas para suas canções políticas. Gostar de ouvir Chico Buarque, gostar de sua estética implicava eleger certo universo de valores e referências que traziam embutidas as concepções republicanas cristalizadas na “MPB”, mesmo nos casos em que a letra passava longe da política. Penso que o mesmo vale para os outros, incluindo pretensos despolitizados, como Tom Jobim ou João Gilberto (de quem Caetano afirmou, em texto escrito para o programa do *show Totalmente demais*, de 1986, que sua arte “transformou toda a cultura e mesmo toda a vida dos brasileiros”).

Mas, a partir de então, concomitantemente à abertura política, a sigla passou a ser adotada de modo mais amplo. Assim, ela foi usada em circunstâncias tão alheias à luta democrática quanto o nome de um festival de canções patrocinado por uma multinacional e levado ao ar pela Rede Globo (“MPB-Shell”). Seu sentido restritivo do início se diluiu, permitindo que, quando nos anos 1980 o *rock* nacional ganhou novo alento, seus representantes fossem considerados, sem maiores problemas, como parte integrante da música popular brasileira. Também foi nessa década que ouvi da cantora Joyce a expressão *MPB-chato*, para designar músicos demasiado apegados a paradigmas estéticos nacionalistas.

É aqui que entra em cena o segundo acontecimento a que me referi no início. É que ao voltar ao Brasil, perto do final dos anos 1990, defrontei-me com uma nova maneira de encarar a MPB, um novo significado atribuído à sigla. Ela passou a ser compreendida também como etiqueta mercadológica. Assim, nas lojas de discos, agora CDs, era possível encontrar uma prateleira “MPB”, ao lado das prateleiras “brega”, “pagode”, “sertanejo” ou “axé”.

A maneira como as coisas se passaram leva a um irresistível paralelo com o MDB. A sigla partidária e a musical tinham em comum o caráter aglutinante. Com a reforma partidária, a antiga frente dá lugar ao PMDB, que, de início, ainda tentou ser aglutinante, mas logo se tornou uma opção entre outras, num mercado político pulverizado. O mesmo se dá com a MPB, que, a partir dos anos

⁸ Para uma análise do período dos festivais e suas implicações políticas, consulte-se o excelente livro de Marcos Napolitano (Napolitano, M. *Seguindo a canção — engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001).

1980, talvez se tenha tornado uma espécie de PMPB, ou pós-música-popular-brasileira. Não é à toa que a terceira edição da já referida *Enciclopédia da música brasileira*, já no final do século, é desmembrada em uma série de pequenos volumes, dedicados a “samba e choro”, à “música sertaneja” etc.

Creio que a força da noção de MPB nos anos 1960/70/80 estava ligada à confluência dos três fatores já discutidos: ela servia ao mesmo tempo como categoria analítica (distinguindo-se da música “erudita” e da “folclórica”), como opção ideológica e como perfil de consumo. Nesse período, quando à pergunta “de que tipo de música você gosta?”, respondia-se “de MPB”, compreendia-se que a pessoa devia ter em sua discoteca, possivelmente, de Tom Jobim a Nelson Cavaquinho, passando por Roberto Carlos e Gilberto Gil. (Era, aliás, o meu caso.) Conta-se, a propósito, que esse último teria afirmado: “Há várias formas de fazer MPB: eu prefiro todas.” Não é uma mera frase de efeito. Ela mostra que a sigla se pretendia unificadora e era mesmo capaz de unificar. Era realmente possível que pessoas como Gil e seu público, sem qualquer incoerência ou artificialismo, de fato “preferissem todas”, criando, por assim dizer, um “espectro de gosto”, diverso, mas orgânico.

A partir dos anos 1990, pelo contrário, a afirmação “gosto de MPB” passa a só fazer sentido se interpretada como adesão a um segmento do mercado musical. De fato, nem a velha sigla nem qualquer outro termo parecem capazes de unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação, a partir de então. Por exemplo: quem possuiria em sua discoteca, a não ser por obrigação profissional, *rap* paulista, pagode carioca, axé baiano, mangue *beat* pernambucano e Ná Ozzetti?

Não estou dizendo que esse conjunto é necessariamente mais heterogêneo do ponto de vista musical do que o conjunto que citei anteriormente, que ia de Nelson Cavaquinho a Roberto Carlos. Talvez não seja, e, em todo caso, a percepção de heterogeneidade ou homogeneidade musical, se depende dos sons em si mesmos, depende ainda mais do ouvido de quem ouve. O que quero ressaltar é que o primeiro conjunto podia ser sentido como expressão de um gosto musical coerente, e assim podia servir de suporte para uma identificação (como mostra a afirmação citada de Gilberto Gil). Já o conjunto seguinte, ao que tudo indica, não tem funcionado da mesma maneira. Seus componentes isolados é que, eles sim, estão servindo, e muito bem, para que grupos sociais, de variado recorte e procedência, se reúnam e se façam ouvir.⁹

⁹ Boas reflexões sobre estas novas identidades fragmentadas estão em Vianna, H. Música no plural: novas identidades brasileiras. *Revista de Cultura Brasileira*, Madri, Embaixada do Brasil, p. 299-311, 11 mar. 1998.

Mas aqui entra o terceiro dos acontecimentos a que me referi no início. Além da fragmentação das músicas populares, uma característica importante, e ainda pouco sublinhada, da cena musical brasileira a partir dos anos 1990, é a relativização da dicotomia entre aquelas e a “música folclórica”. Isto se deve, em grande parte, a que pessoas envolvidas com manifestações ditas folclóricas passaram a tomar atitudes não previstas no papel que a referida dicotomia lhes atribuía.

Em Pernambuco, onde essa tendência parece ser particularmente forte, o primeiro caso talvez tenha sido o de dona Selma do Coco. Trata-se de senhora que trabalhava como tapioqueira no Alto da Sé de Olinda, e cantava cocos¹⁰ nas horas vagas, sobretudo na época das festas juninas, como é hábito na região. Mas em 1996 sua bela voz foi “descoberta” por um produtor brasileiro que morava na Europa, e que lhe propôs gravar um CD. Neste CD foi incluído o coco “A rolinha”, que foi o grande sucesso do carnaval de Recife/Olinda, em 1998 (mesmo não se tratando, a princípio, de um gênero típico do Carnaval). Na seqüência, dona Selma desentendeu-se com o referido produtor, mas continuou fazendo CDs e *shows*, inclusive turnês internacionais.

Um caso parecido é o de mestre Manoel Salustiano. Nascido na Zona da Mata Norte, região de Pernambuco cuja riqueza em manifestações folclóricas é notória, ele se criou entre o trabalho nos canaviais e a diversão nos maracatus e bumbas-meu-boi, e aprendeu a tocar rabeca com seu pai. Na juventude, porém, transferiu-se para a região metropolitana, instalando-se num subúrbio de Olinda e ali criando seu próprio maracatu. Talvez tenha sido a “redescoberta” da rabeca por artistas como Antônio Nóbrega e “Siba” Veloso (do grupo Mestre Ambrósio), que o estimulou a criar também, por volta de 1996, um grupo para realização de *shows* musicais profissionais, que batizou de O Sonho da Rabeca. Mestre Salu, com seu grupo, já lançou vários CDs e realizou várias turnês, nacionais e internacionais, sempre interpretando adaptações dos gêneros musicais tradicionais.

Em outros estados, pessoas cuja história de vida tem pontos comuns com as de Salustiano e Selma estão obtendo relativo sucesso no mesmo tipo de empreitada. É o caso, por exemplo, de dona Tetê do Cacuriá, no Maranhão, de Bule-Bule e seu samba de roda, na Bahia, e do grupo de jongo da Serrinha, no Rio de Janeiro. Mas talvez o exemplo mais sensacional, e certamente o mais conhecido, de trans-

¹⁰ Gênero musical-coreográfico tradicional, encontrado de Sergipe ao Ceará (ver Andrade, M. de. *Os cocos*. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL, 1984; Ayala, M.I.; Ayala, M. *A brincadeira dos cocos — alegria e devoção*. Natal: UFRN, 2000).

gressão de fronteiras entre manifestações “folclóricas” e “populares” seja o do Boi de Parintins, cujas toadas — para ater-se ao aspecto mais diretamente musical da questão — têm sido gravadas em dezenas de CDs, vendidos aos milhares.

Dirá o leitor que transgressões como essas sempre aconteceram na música brasileira, e terá razão. Afinal, o que é o samba carioca senão a mais bem-sucedida delas? E Luiz Gonzaga, mesmo com todo o seu respeito a Januário, e Jackson do Pandeiro, com seu “Coco social” que passava sem cerimônia “do canavial ao salão”, antecipando assim em décadas os nossos Salus e Selmas de hoje? Mas talvez a novidade do que, nessa área, tem acontecido nos últimos anos, esteja justamente em uma possível mudança na maneira como é concebida a relação entre “canavial” e “salão” (e aqui, como se fosse por acaso, voltamos a tangenciar as idéias republicanas...).

De fato, a MPB inteira é, em grande parte, resultado de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais “folclóricas”. (Não vai nisso nenhuma crítica: ao contrário, muito do que há de maravilhoso nela está na maneira como conseguiu combinar, a estes processos, as injunções e os recursos da indústria cultural, do saber musical acadêmico e da criatividade de seus artífices.) Mas esse grande movimento de “tradução cultural”, devido a suas circunstâncias históricas, recalcava aqueles materiais e práticas, ao mesmo tempo que os transfigurava. A passagem do canavial ao salão, pelo menos no nível das representações dominantes, fazia desaparecer o primeiro sob a rubrica do folclore, espécie de relíquia eternamente agonizante, a depender de apoio oficial e de abnegação de folcloristas. Para voltar ao exemplo de Luiz Gonzaga: se a canção “Respeita Januário” expressa sua admiração pelo pai — sanfoneiro “local”, que nunca gravou seus próprios discos, nem tocou no rádio a não ser como acompanhante do filho —, ela exprime sobretudo, em sua maravilhosa ironia, a vitória deste e de seu reluzente “fole prateado” sobre a velha sanfona de oito baixos do genitor, a qual provavelmente irá, dali em diante, receber o respeito merecido descansando em algum museu.

(Que o “fole prateado” aparece, na canção, como expressão de poder, é algo que aflora na comparação “120 botão preto bem juntinho como nego empareado”; e a ironia ainda ressalta com o uso do português dialetal, sem flexão de grau.)

É esse conjunto de representações sobre as relações entre diferentes contextos musicais no Brasil — do qual a idéia de MPB não pode ser dissociada — que vem sendo posto em xeque também pelas novas práticas adotadas por alguns atores da história. Estes parecem não mais estar tão cómodos no papel de relíquias, se é que alguma vez estiveram; parecem, em todo caso, querer alterar as

regras que regeram, nos tempos de Gonzaga e Jackson, as condições de trânsito e visibilidade mútua (ou antes, audição mútua) entre canavial e salão. É o que se tira da simples escuta de CDs como os de Selma e Salu: CDs comerciais, em que não há a mão de folcloristas ou antropólogos, mas cujas sonoridades estão mais próximas do que efetivamente se escuta nos folguedos populares do que estão as de qualquer disco comercial de música popular produzido no Brasil antes dos anos 1990¹¹.

Em resumo, a distinção entre música popular e música folclórica no Brasil esteve ligada também à idéia de que a primeira estava viva, e a segunda, morta. A integração de aspectos de manifestações folclóricas ao mercado musical moderno é apenas uma das maneiras pelas quais tal concepção vem sendo posta em xeque nos últimos anos. O renovado interesse de antropólogos, músicos e instituições culturais por tais manifestações aponta no mesmo sentido.

À guisa de conclusão, parece claro que o que ficou dito mostra uma redefinição em curso no campo das categorias musicais empregadas no Brasil. Onde tal redefinição nos levará, não me arrisco a prever. Mas noto que, se o paralelo que procurei traçar ao longo dessas linhas — nove fora seu reducionismo latente — faz algum sentido, perguntar-se sobre o que se entenderá por música popular brasileira daqui para a frente, ou se a expressão ainda será usada no futuro, é também perguntar-se sobre o que se poderá entender por “povo brasileiro”; pergunta que não diz respeito apenas a música, mas também a nossos maltratados ideais republicanos.

Referências bibliográficas

- ALVARENGA, O. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, M. de. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. In: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1976.
- _____. *Os cocos*. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL, 1984.

¹¹ Espero não ser necessário defender-me da acusação de estar imaginando, em tais CDs, o espelho de alguma verdade última da música popular. Aliás, se ela existisse, há boas chances de que fosse incompatível com os suportes digitais.

- AYALA, M.I.; AYALA, M. *A brincadeira dos cocos — alegria e devoção*. Natal: UFRN, 2000.
- BRESSER PEREIRA, L.C. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 9 dez. 2001. Mais!, p. 18.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira — erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira — samba e choro. São Paulo: Publifolha, 2000.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira — sertaneja. São Paulo: Publifolha, 2000.
- HOMEM DE MELLO, J.E. *Música popular brasileira*. São Paulo: Edusp, 1976.
- MAGALHÃES, C de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973.
- MEYER, A. *Cancioneiro gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1952.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção — engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- ROMERO, S. *Folclore nacional — contos e cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, v. 3.
- TINHORÃO, J.R. *Música popular — um tema em debate*. Rio de Janeiro: JCM, s.d. (1966).
- ULHÔA, M.T. Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates. Pós-Graduação em Música da Unirio*, n. 1, p. 80-101, 1997.
- VIANNA, H. Música no plural: novas identidades brasileiras. *Revista de Cultura Brasileira*, Madri, Embaixada do Brasil, p. 299-311, 11 mar. 1998.
- VILHENA, L.R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1995.