

# Sobre um Nome, que Virou Sigla, que Virou Nome

Rafael José de Menezes Bastos<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

## Resumo

A sigla “MPB”, abreviando a expressão Música Popular Brasileira, passou a ser usada no contexto dos festivais da canção promovidos a partir de 1965 por TVs de São Paulo e Rio de Janeiro. Hoje, distanciada dessa cena, passou a ser, ela mesma, uma expressão autônoma: “Emepêbê”. Os festivais referidos tinham como público principal estudantes universitários que se avaliavam como política, moral, estética e musicalmente avançados. Seu cenário era o regime militar de 1964 e a guerra fria. A sigla sempre foi seletiva, indicando gêneros de canções – sambas, sambas-canções e baiões, entre outros – e excluindo todos os outros. Seu caráter seletivo sempre provocou contestação por parte dos excluídos – especialmente de integrantes dos mundos do rock, choro, música instrumental e da chamada música brega –, sob a argumentação de que as características pretensamente herdadas da Bossa Nova e tidas como marcas da MPB eram falsas e arrogantes, apontando antes para razões de mercado. Este texto é uma breve antropologia dessa história.

**Palavras-chave:** MPB. Bossa Nova. Antropologia Histórica. Tropicalismo. Clube da Esquina.

## About a Name, Which Transformed Itself in an Acronym, Which Transformed Itself in a Name

### Abstract

The acronym “MPB”, abbreviating the expression Brazilian popular music, started to be used in the context of song contests promoted from 1965 on by TVs in São Paulo and Rio de Janeiro. Today, being far from the cited context, it is itself an autonomous expression: “Ehmeh-peh-beh”. Those festivals had as main public college students who evaluate themselves as politically, morally, aesthetically and musically advanced. Its scenario was the military regime of 1964 and cold war. The acronym always was selective, indicating song genres – samba, samba-canção, baião, among others – and excluding all the other. This selective mark always provoked refutation by the excluded – typically from the worlds of rock music, choro, instrumental music and of the so called “música brega” –, with the argument that the characteristics pretensely inherited from Bossa Nova and built as symbols of MPB were false and arrogant, expressing rather market reasons. The text is an anthropological brief study about this history.

**Keywords:** MPB. Bossa Nova. Historical Anthropology. Tropicalismo. Clube da Esquina.

Recebido em: 29/08/2021

Aceito em: 06/12/2021



Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

## 1 Introdução

A sigla MPB abreviando a expressão Música Popular Brasileira passou a ser usada no contexto dos festivais competitivos da canção promovidos a partir de 1965 por estações de TV das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Esses festivais tinham como público principal estudantes universitários que se viam como política, moral, estética e musicalmente avançados. Seu cenário nacional era o regime implantado pelo golpe de 1964. No plano internacional, vivia-se a guerra fria (MELLO, 2003). A sigla sempre foi seletiva, indicando gêneros de canções – pertinentes, entre outros, aos mundos do samba, samba-canção e baião – e excluindo aqueles não considerados pelos integrantes de seu círculo como avançados dos pontos de vista citados. Note-se que o jogo entre inclusão e exclusão sempre foi aqui ambíguo, podendo-se até mesmo dizer que as fronteiras da MPB sempre foram fluidas e moventes, como todas, aliás, as fronteiras dos círculos artístico-musicais em geral. Os praticantes da MPB, que se consideravam herdeiros da Bossa Nova, são até hoje atuantes no mundo da música, incluindo nomes ligados originalmente ao Tropicalismo, Canção de Protesto, Clube da Esquina, além de nomes individuais como Chico Buarque, Edu Lobo, Jorge Ben Jor (então chamado de Jorge Ben), Alceu Valença, João Bosco, Tim Maia, Ivan Lins, Paulinho da Viola; e grupos como MPB-4, Os Mutantes; além de Nara Leão, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina e muitos mais.

O caráter seletivo mencionado sempre provocou contestação por parte dos excluídos – especialmente os integrantes dos mundos do rock, choro, música instrumental e da chamada música brega –, sob a argumentação de que as características pretensamente herdadas da Bossa Nova e tidas como marcas da sofisticação da MPB eram sinais de uma retórica arrogante, apontando antes para razões de mercado (CAIADO, 2001)<sup>1</sup>. Entre essas características estariam a sofisticação harmônica, melódica, rítmica, instrumental, do arranjo e da letra. Hoje, os grandes nomes da MPB são consagrados no Brasil e no exterior, tendo forte presença no mercado e nas narrativas sobre a música popular brasileira. A partir dos anos de 1970, a MPB passou a incluir nomes de sucesso de uma geração mais jovem de músicos – como “Os Novos Baianos”, “O Som Imaginário” e o “14 Bis”; Djavan, Arrigo Barnabé, Itamar Assunção, Cazuzza, Marina Lima, Lenine, Cássia Eller, Adriana Calcanhoto, Arnaldo Antunes, Marisa Monte, Carlinhos Brown, Chico César, Paulinho Moska e muitos outros –, tornando-se cada vez mais pop. Sua sigla paulatinamente distanciou-se da expressão que abreviava e transformou-se em rótulo

---

<sup>1</sup> A bibliografia sobre a MPB, especialmente sobre os círculos citados é muito grande. Alguns títulos de interesse sobre os citados círculos são: Garcia (1999), Barros (2015), Dapieve (2015), Alexandre (2013), Diniz (2013), Borém e Araújo (2010), Melo (2007), Araújo (1987), Aragão (2014), Oliveira (2014).

de um grande guarda-chuvas de gêneros. Entre 2009 e 2015, surgiu e se consolidou em São Paulo a chamada Nova MPB, movimento musical ligado à denominada Vanguarda Paulista, conforme argumenta Giorgio (2005), envolvendo nomes como, entre outros, Tulipa Ruiz, Marcelo Janeci, Tiê, Karina Buhr e Tatá Aeroplano. Tratava-se de um círculo musical que tinha entre suas ênfases retóricas a independência do mercado e o uso da internet como canal (GATTI, 2015), o que explicitamente o liga à Vanguarda Paulista. Esta, como afirma Santos (2015), havia eclodido em São Paulo no final dos anos de 1970, incluindo integrantes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Vânia Bastos, Tetê Espínola, Grupo Rumo, Premeditando o Breque, Isca de Polícia, Língua de Trapo, Hermelino Neder, Eliete Negreiros e Passoca. Tratou-se de um movimento ligado à música erudita, muitos de seus membros sendo na época estudantes na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

## 2 Contexto Social, Cultural e Histórico

Em 1965, a TV Excelsior realizou o Primeiro Festival de Música Popular Brasileira em São Paulo. Depois, muitos outros foram promovidos, nessa cidade e na do Rio de Janeiro, constituindo até os anos de 1970 a principal arena de um novo universo de música popular, com público jovem, formado principalmente por estudantes universitários (MELLO, 2003; RIBEIRO, 2002; VILARINO, 1999). Foi nesse contexto que a expressão Música Popular Brasileira – abreviada pela sigla MPB – passou a ter novo uso. Até os anos de 1960, a expressão era empregada nos meios letrados – com base em seu uso pelos folcloristas – para apontar o que hoje se conhece como música folclórica, pensada como rural e de tradição oral. Alvarenga (1960 [1947], p. 283-301) cristaliza essa acepção de acordo com a qual somente alguns gêneros de música tida como urbana – modinha, lundu, maxixe, samba, choro, marcha, frevo e outros – mereceriam o qualificativo de populares. “Música popularisca” era o rótulo pejorativo para todo o resto.

Entre os críticos e cronistas musicais dos meios jornalísticos dos anos de 1950-1960, esse sentido da expressão ganhou uso próprio, pois o que era residual na acepção dos folcloristas (o urbano) paulatinamente tornou-se centro. Rangel (1962) é um dos primeiros a aplicar a expressão para apontar para a música popular como um tipo genuíno, similar aos folclórico e erudito. Porém, essa genuinidade era ali também seletiva. Seu texto abordava somente o samba e o choro cariocas. Vasconcelos (1964) ampliou essa perspectiva em termos históricos, tendo ainda o Rio, entretanto, como nicho quase exclusivo<sup>2</sup>. Com Tinhorão (1966), a inclinação consolida-se, incorporando uma postura mais sociológica e política e muito mais abrangente em termos brasileiros. Com os festivais dos anos de 1960, a expressão, sinonimizada com a sigla MPB, foi adotada para identificar o universo de tendências também chamado de música universitária, reconhecido como herdeiro da Bossa Nova. Tudo o mais foi feito residual.

Os festivais em consideração tiveram como modelo internacional o de São Remo na Itália. Mas tinham também um forte lastro na tradição – ligada ao rádio brasileiro – dos

<sup>2</sup> Menezes Bastos (2005) trata criticamente como o Rio de Janeiro despona em todos esses e muitos outros contextos, como, por assim dizer, a sede da música popular brasileira. O autor batiza essa tendência muito forte como a do “carioquismo”.

concursos de composição, realizados desde os anos de 1930 e vinculados ao Carnaval do Rio, assim como, posteriormente, na tradição dos *shows* ao vivo – objetivando a seleção de talentos – conhecidos como programas de auditório e programas de calouros (TINHORÃO, 1981, p. 175-177). Salienta-se que a televisão no Brasil sempre encontrou no rádio e, não, no cinema – como nos Estados Unidos – o lugar de origem de seus praticantes (ORTIZ, 1988).

Os festivais possibilitaram o surgimento de uma nova situação da música popular no Brasil, envolvendo a televisão, o rádio e a imprensa em geral, a indústria fonográfica e do divertimento como um todo, os músicos e letristas, suas audiências, a sociedade civil e o estado. Tendo como cenários a ditadura militar de 1964 e a guerra fria, a oposição entre direita e esquerda era significativa para sua audiência, embora, devido ao faccionalismo (nos níveis musical, estético e moral), tendesse a perder sentido: os cultores da música tida como avançada tecnicamente e não tradicionalista do ponto de vista moral – quanto à sexualidade, orientação sexual e às relações de gênero – acusavam de conservadores a autoproclamada esquerda política, constituindo-se como uma pretensa verdadeira esquerda. A participação do público nas transmissões ao vivo dos festivais era muito combativa, marcada pelo uso de palmas, gritos, vaias e aplausos, às vezes, atingindo as vias de fato.

Essa disposição espalhou-se pelas universidades, imprensa e pelo mundo então em expansão das publicações especializadas em música popular (BARBOSA, 1966; SCHWARTZ 1978). A partir dos festivais, criou-se um novo tipo de programa de televisão ao vivo no Brasil, ligado aos principais integrantes da MPB. O Fino da Bossa foi o primeiro deles, instituído pela TV Record de São Paulo em 1965, após o primeiro festival. Era apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Elis Regina foi a cantora cuja interpretação ganhou o primeiro lugar no primeiro festival, com a canção Arrastão (música de Edu Lobo, letra de Vinícius de Moraes). Em 1967, a TV Record lançou o programa Disparada, sob a liderança de Geraldo Vandré, autor da letra (música de Théo de Barros) da canção com o mesmo nome que foi o primeiro lugar no segundo Festival da Record, em 1966, junto com A Banda de Chico Buarque. Por fim, em 1968, a TV Tupi de São Paulo contratou Caetano Veloso e Gilberto Gil, que haviam ganhado o terceiro lugar no quarto Festival da Record, nesse ano, com a canção Divino Maravilhoso (música de Gilberto Gil, letra de Caetano Veloso), para dirigir o programa com o mesmo título. Esse programa foi proibido pelos militares no final do ano, ao que se seguiu o exílio, em Londres, dos dois músicos. Todos esses programas tiveram consequências profundas para a MPB, constituindo-se em importantes espaços para a sua disseminação, cultivo e celebração.

Do final dos anos de 1970 em diante, a MPB expandiu-se, incluindo muitos músicos de gerações mais jovens. Também se tornou cada vez mais pop – no sentido de massiva –, sem abandonar, porém, a retórica da progressividade, ligada àquilo que Caetano Veloso chamou de “linha evolutiva da MPB” (BARBOSA, 1966). Entre esses músicos, estavam Moraes Moreira (e outros do grupo “Os Novos Baianos”), Djavan, Arrigo Barnabé, Itamar Assunção, Cazuzza, Marina Lima, Lenine, Cássia Eller, Adriana Calcanhoto, Arnaldo Antunes, Marisa Monte, Carlinhos Brown, Chico César, Paulinho Moska, Chico Science (líder da banda “Chico Science e Nação Zumbi”), Fred 04 (idem, do grupo “Mundo Livre S.A.”) e outros. A sigla aos poucos se distanciou da expressão que abreviava e

transformou-se em um substantivo de sentido cada vez mais ambíguo. Essa ambiguidade evidencia-se pela flutuação entre um pretensão caráter descritivo seu – de acordo com o qual “MPB” seria um tipo de música, como folclórica e erudita – e uma efetiva intenção seletiva, ligada a uma progressividade cada vez mais difícil de evidenciar. Esse processo se fez acompanhar da tendência à diluição. Hoje, muitos consideram a MPB como “música de barzinho”<sup>3</sup>.

### 3 Desenvolvimento

A MPB, apesar de certamente deter um ar de família, não é monolítica, inclusive no plano musical. É, pois, uma quimera toda caracterização fechada sua. Isso fica transparente quando se coteja as características dos seus vários grupos (*i.e.* Tropicalismo, Clube da Esquina e demais) e artistas individuais (Chico Buarque, Edu Lobo, por exemplo) de seu círculo. Esboço abaixo uma breve consideração comparativa entre o Clube da Esquina e o Tropicalismo, dois dos principais grupos, enquanto tais, da MPB. O Clube da Esquina e o Tropicalismo – este agora abordado somente em sua esfera musical – mantêm uma relação muito peculiar entre si, eminentemente de contraste.

De começo, pode-se dizer que o primeiro tem como marca a perenidade, o segundo a finitude. Tomando como marco a publicação do disco Clube da Esquina, de 1972, o movimento parece perdurar até o presente, o que livros, como o de Estanislau (2020), parecem evidenciar. Já o Tropicalismo, ou Tropicália, que teve como marco inicial o III Festival de Música Popular da TV Record, em 1967, entrou em colapso rapidamente, com a prisão (em 1968) e exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil (em 1969)<sup>4</sup>. Outra diferença importante está na ênfase, no Clube, na questão da identidade regional, a chamada mineiridade (DINIZ, 2013), apesar das fortes ligações do movimento com universos musicais internacionais, como o jazz e a música latino-americana. No caso do Tropicalismo, há uma busca profundamente enraizada de uma expressão pop – desde as origens, no Festival da Record, em 1967, por meio de duas de suas canções-manifesto (citadas na nota de rodapé 4). Essa busca invalida o estabelecimento de uma relação de ancoragem do Tropicalismo com raízes regionais brasileiras, e não somente baianas. Por fim, esse movimento teve ligações muito fortes com outros círculos artísticos que não exclusivamente musicais, como a literatura (por meio especialmente de Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari), as artes plásticas (Hélio Oiticica e Lygia Clark), o cinema (Glauber Rocha) e o teatro (Zé Celso)<sup>5</sup>. Outra diferença importante entre os dois grupos está no número de integrantes, o Clube sendo muito maior que a Tropicália.

Vale assinalar, pois, que a identificação estadual-regional dos vários grupos da MPB no caso do Tropicalismo com a Bahia não parece ter validade analítica. Isso aponta para uma marca da MPB e de toda a música popular no Brasil – a ancoragem identitária estadual e regional é uma tendência importante que, entretanto, necessita de verificação

<sup>3</sup> Agradeço à Marina Beraldo Bastos pelas muitas conversas sobre a MPB. A frase entre aspas é de sua autoria.

<sup>4</sup> Nesse festival, foram apresentadas canções como *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) e *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), emblemáticas do movimento. Tropicália era o nome de uma obra de Hélio Oiticica (1937-1980), parte da mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967.

<sup>5</sup> Para o Tropicalismo, conforme Favaretto *et al.* (2015), Clube da Esquina (ESTANISLAU, 2020).



caso a caso, não devendo, pois, ser reificada. Observe-se que, no Brasil, entre os debates que atravessaram o século XX (como aqueles resumidos pelas oposições modernidade/tradição, urbano/rural, mudança/preservação, como afirma Oliveira (2009)), está aquele que se expressa pela oposição regional/nacional, o nacional sendo equacionado a partir dos anos de 1930 com o Rio de Janeiro (VIANNA, 1995), até 1960 a capital do país, aqui estando manifesto o que Menezes Bastos (2005) chamou de “carioquismo”. As demais expressões musicais eram consideradas regionais – até mesmo paroquiais –, atinentes aos estados ou regiões, especialmente o Nordeste, o Sul e a Amazônia.

O Nordeste é uma região muito grande e diversificada, sua música tendo também essas características (SUASSUNA, 1997)<sup>6</sup>. Grande parte da região está especialmente ligada a um paradigma musical de forte impacto no Brasil e no mundo, particularmente nos anos de 1940-1950. Esse paradigma, genericamente rotulado de forró, tem no baião o seu âmago, encontrando em Luiz Gonzaga (1912-1989) o seu nome mais celebrado (MENEZES BASTOS, 2019). Alguns nomes também importantes da música popular na região são: Dominginhos, Sivuca, Hermeto Paschoal, Elba Ramalho, Raimundo Fagner, Belchior, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Alceu Valença. O Sul tem em Vitor Ramil – com sua estética do frio<sup>7</sup> –, um artista de grande importância, sendo ele não somente músico, mas também escritor. Ainda do Rio Grande do Sul, a dupla Kleiton & Kleidir, ex-integrantes da banda Almôndegas, também é importante, além de Nei Lisboa. Há muitos outros. Do Paraná, recordo especialmente o círculo musical de Londrina, que contava entre seus integrantes com monstros como Itamar Assunção e Arrigo Barnabé, depois membros notáveis da Vanguarda Paulista. Chitãozinho e Xororó, Michel Teló, Waltel Branco e outros são mais alguns nomes relevantes da música popular na Região Sul. Por fim, de Santa Catarina, recordo Luis Henrique Rosa, Zininho, Neide Mariarosa, Alegre Corrêa, Luiz Meira, Denise de Castro e muitos outros. Note-se que, em todos os casos aqui levantados, a identificação dos círculos musicais com as respectivas regiões de origem não é fatal, embora sempre seja possível argumentar que ela é uma identificação entre outras possíveis, estilísticas por exemplo.

O Tropicalismo, como Veloso (1997) e Menezes Bastos (2005) apontaram, envolveu músicos, poetas e outros artistas das áreas do cinema, artes plásticas e teatro, principalmente da Bahia e de São Paulo, entre 1967 e 1968. Entre eles, estavam seus líderes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia, a banda “Os Mutantes”, e os arranjadores Rogério Duprat, Damiano Cozzela e Júlio Medaglia. Entre os poetas (letristas), incluíam-se José Carlos Capinam e Torquato Neto. O éthos do grupo poderia ser resumido a uma disposição geral para o deboche – espécie de carnavalização (BAKHTIN, 1997; 1999) –, sinalizando uma atitude crítica em relação às oposições tradição/modernidade, brasileiro/estrangeiro e erudito/popular. O desempenho dos seus músicos era marcado pelos trajes extravagantes e pela corporalidade teatral. Carmen Miranda, a célebre cantora conhecida como a “Brazilian Bombshell” nos Estados Unidos durante os anos de 1940-1950, foi um de seus ícones. O Tropicalismo usou de

<sup>6</sup> Anteriormente, a Região Nordeste incluía Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas; Bahia, Sergipe, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro, formando a Região Leste. A partir de 1970, o Nordeste ganhou a composição atual, com a extinção da Região Leste e a inclusão da Bahia e Sergipe na Região Nordeste.

<sup>7</sup> Conforme consta em: <https://docplayer.com.br/12970816-A-estetica-do-frio-vitor-ramil.html>, acessado em 09/06/2021. Ver <https://dicionariompb.com.br/vitor-ramil/dados-artisticos>, para informações em geral sobre Ramil.

colagens e de pastiches, suas letras sendo influenciadas pelo Concretismo, e sua estética em geral, pelo movimento da antropofagia cultural, preconizado nos anos de 1920 por Oswald de Andrade (MALTZ, 1993). Seus arranjos usavam configurações harmônicas e contrapontísticas comuns na música erudita de vanguarda da época.

O Clube da Esquina, conforme destacam Borges (1996) e Beraldo (2005), liderado por Milton Nascimento, envolveu, no final dos anos de 1960, músicos e poetas (letristas) principalmente de Minas Gerais. Entre os primeiros, notabilizaram-se Toninho Horta, Wagner Tiso, Lô Borges, Beto Guedes, Tavinho Moura, Flávio Venturini, e as bandas “O Som Imaginário” e “14 Bis”. Entre os letristas, estavam Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos. Em 1967, Nascimento consagrou-se no 2º Festival Internacional da Canção, realizado no Rio, por meio da canção Travessia (letra de Fernando Brandt). Logo, ele passou a colaborar com músicos ligados à emergente música instrumental brasileira (CIRINO, 2009), sendo que, em 1968, por meio do arranjador Eumir Deodato, viajou aos Estados Unidos, lá gravando seu primeiro LP. Isso marcou sua ascensão nacional e internacional, abrindo as portas para o sucesso também dos demais integrantes do grupo.

O perfil musical do Clube da Esquina aponta para as elaborações típicas da música instrumental, do jazz e do pop internacional. Entre 1975-1976, Nascimento selou sua presença internacional, gravando com Wayne Shorter, Airton Moreira e Herbie Hancock. Esse tipo de presença internacional foi compartilhado também pelo guitarrista e arranjador Toninho Horta. Observa-se que a internacionalização ou sua dobra internacional (MENEZES BASTOS, 2005) é congênita à música popular brasileira – conforme o caso inaugural de Domingos Caldas Barbosa (veja adiante) –, tendo envolvido, entre muitos outros, Carmen Miranda, Bola 7, Sergio Mendes, Luis Bonfá, Aírto Moreira e Flora Purim.

A comparação entre os dois círculos acima resulta na evidência de um ponto comum, expresso pela retórica do avanço técnico-musical e pela apropriação de características estético-musicais, políticas e morais ligadas a essa retórica. No caso do Tropicalismo, a vanguarda estético-musical da época aparece como espelho, irrisão e jocosidade, nele desempenhando papéis marcantes. Essa vanguarda aponta para a conexão internacional do Tropicalismo, tipicamente a irrisão e a jocosidade evocando o dadaísmo. O mundo do rock é também elemento importante dessa conexão. Quanto ao Clube da Esquina, por outro lado, é o jazz e a música instrumental que se manifestam como relevantes, seu ethos sendo identificado mais com a austeridade. Esse ponto comum explicita a conexão internacional dos dois círculos. Simultaneamente, é também comum entre eles a retórica da busca de identificação com os modelos da música tradicional brasileira, particularmente da folclórica. Pinheiro (1992) mostrou que as relações entre os músicos (e seus públicos) da MPB são conflituosas, caracterizadas por acusações mútuas, político-ideológicas, morais e estético-musicais. Piedade (2003) chegou a achados similares estudando a música instrumental brasileira (o chamado Brazilian Jazz), constituindo o conceito de fricção de musicalidades para abordar as acusações como sistema discursivo. Com base nesses e em outros relatos, pode-se dizer que no plano musical o elemento discursivo nuclear do sistema em tela é o avanço técnico-musical, o que se estende para o domínio estético em geral, já que vários círculos da MPB se ligam com o cinema, o teatro, as artes plásticas, a literatura e outras artes. Autores como Chico Buarque e movimentos como o Tropicalismo são notáveis a esse respeito. O termo “técnico” – comum no discurso dos

dois círculos acima, e outros – ao que parece busca neutralizar a arbitrariedade, sempre incontornável, pois é comum a todos os círculos, das escolhas musicais e estéticas dos artistas, apresentando-as como neutras e universais. Observa-se que aqui a referência básica está nos planos harmônico, composicional e dos arranjos.

No âmbito político-ideológico, o elemento nuclear das acusações é a lealdade (contrária à traição) para com a brasilidade e os brasileiros, particularmente com as camadas populares, suas tradições culturais e sua libertação da exploração e dominação capitalistas. Note-se que esse elemento provém do mundo das características mais fortes da tradição antiga da música popular brasileira, encontrando consolidação na MPB propriamente dita. A visão diabolizadora do capitalismo, messiânica do socialismo e a do artista como Prometeu libertador dos pobres e oprimidos é agora relevante. O que anotei acima sobre o elemento nuclear das acusações pode também ser dito sobre a visão diabolizadora do capitalismo, acompanhada das duas marcas adicionais, sobre o socialismo e sobre o papel prometeico do artista. No campo moral, o elemento nuclear do sistema é a postura tida como não tradicionalista quanto particularmente à sexualidade, às orientações sexuais e às relações de gênero. Os três elementos levantados são valores de uma ideologia (DUMONT, 1985), apontando para um ideal de perfeição que extravasa o campo profissional.

Como todo discurso é, por definição, inconsistente, fragmentário e contestável, vale escrutinar alguns relatos que apontam para contra-argumentos em relação à positivação dos valores apresentados. Caiado (2001) comparou transcrições de execuções da Bossa Nova realizadas por João Gilberto com as de alguns sambas e choros da chamada velha guarda, concluindo que as segundas são mais complexas – seja lá o que isso possa vir a ser – que as primeiras, quanto às estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas. Nesse sentido, a progressividade técnica, pedra de toque da retórica da Bossa Nova e de seus herdeiros (GARCIA, 1999), é contraexemplificada. Adicionalmente, a retórica em tela passa a ser considerada por Caiado não só como falsa e arrogante, mas como um artifício mercadológico – nesse sentido, ele procura também evidenciar como, a partir da consagração da Bossa Nova e da MPB, muitos músicos da velha guarda perderam posições no mercado. Note-se, porém, na contramão desse contra-argumento, que a notabilidade de João Gilberto sempre se evidenciou no plano, não propriamente da complexidade, mas da originalidade, particularmente de sua forma de cantar e tocar.

Importa considerar também que o tipo de análise levada a termo por Caiado toma como pressuposto que a Bossa Nova de um lado e o samba e o choro da velha guarda – eu também acrescentaria o bolero e o seu parente, o samba-canção – de outro se relacionam tipicamente na linha das diferenças e contrastes, deixando de levar em conta que os dois universos mantêm também relações de continuidade e de semelhanças. O pressuposto de Caiado parece assim ser conduzido pelas retóricas dos universos referidos, retóricas concorrenciais em um mundo concorrencial, envolvendo dominantes e dominados, no sentido clássico de Bourdieu (2002 [1972]), conforme aponta Wacquant (2013). Sugiro que mesmo os círculos tão diferenciados quanto os citados certamente partilham traços comuns, tipicamente de ordem simbólica, ordem, aliás, das regras seguidas pelos integrantes do campo. Assim, a concorrencialidade referida deve também ser abordada na linha, como disse acima, da continuidade e semelhanças. Recordo que os textos originais



de Bourdieu, nos quais essa ideia é inseminada, deixam claro que não pode haver “**concorrência**” (já no sentido étimo, digo eu) sem jogo – realizado por suposto em um campo –, um jogo somente podendo ser realizado caso os seus jogadores entrem em **acordo** no partilhamento de um conjunto de regras, por excelência, simbólico. A existência desse acordo é uma evidência de que o significado da concorrência de forma alguma nega sua sustentação básica, a de que ela acontece em um campo em que os polos concorrenciais integram um **mesmo** mundo, suas diferenças, sendo assim, tipicamente construídas.

O texto de Midani (2008), empresário da indústria fonográfica no Brasil, é um contra-argumento forte em relação ao que chamei de “lealdade ao povo brasileiro”, elemento nuclear do sistema em análise no nível político-ideológico. Como dito, essa lealdade tem como corolários a demonização do capitalismo e, complementarmente, uma espécie de messianismo socialista, equacionados respectivamente com o Bem e o Mal. Simultaneamente, o artista assume um papel prometeico. Sugiro que estamos aqui em um campo ético-político por excelência. Midani ocupou postos importantes em empresas fonográficas de peso nos planos nacional e internacional, como a EMI-Odeon, Capitol Records, Companhia Brasileira de Discos (filial da Phonogram) e Warner Music, entre o final dos 1950, época de nascimento da Bossa Nova, até os 1980, idade de ouro do BRock, sigla por meio da qual ficou conhecido o rock brasileiro da citada década (MENEZES BASTOS, 2005). O referido empresário teve papel fundamental no lançamento, no desenvolvimento e na consolidação das carreiras de nomes cruciais como os de João Gilberto, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e das bandas de rock “Ultraje a Rigor”, “Titãs” e “Barão Vermelho”. Seu texto, acima referido, contraexemplifica de maneira cabal o maniqueísmo no qual a “lealdade” em análise se assenta, a indústria fonográfica, pois, não devendo ser simplesmente generalizada e equacionada com o *status quo*. Ela certamente tem muitas dobras, não devendo ser vista como um tecido liso, mas cheio de fraturas fendas e descontinuidades.

Por fim, existe contra argumentação também quanto à postura não tradicionalista – em outros termos, libertária – ligada ao círculo da MPB em comentário no que diz respeito à sexualidade, às orientações sexuais e às relações de gênero. Conforme disse, esse é o elemento nuclear do sistema discursivo em análise no plano moral, apontando de um lado para o exercício de uma sexualidade pretensamente livre e de outro para a igualmente pretensa simetria das relações entre os parceiros na relação afetivo conjugal, heterossexual ou homossexual. Embora os textos sobre o tema ainda sejam raros no Brasil – por assim dizer, estão no armário –, com base naqueles existentes é possível lançar a hipótese de que o éthos referido à sexualidade – particularmente às relações entre casais – dos integrantes do círculo da MPB está muito longe de ser libertário, apresentando características similares àquelas consideradas como conservadoras (GROSSI, 2000), inclusive no que diz respeito à questão da violência conjugal (CANTERA, 2007; NUNAN, 2004; FAOUR, 2006)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Note-se que a violência conjugal evidentemente também pode existir em uniões homoafetivas. Ver <https://www.tjmg.jus.br/portal-tjmg/noticias/lei-maria-da-penha-tambem-e-aplicada-a-homossexuais-1.htm#.YMzykWhKg2w>, para uma nota do Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais, intitulada “Lei Maria da Penha também é aplicada a homossexuais (é possível a analogia para casais do mesmo sexo)”.

## 4 Coda

Desde os primórdios, a música popular brasileira tem tido uma grande capacidade de articulação de suas características – muitas delas, oriundas da música folclórica – com aquelas das principais tendências da música popular no mundo, latino-americanas, caribenhas, europeias, africanas e estadunidenses. Este fato – amplamente reconhecido por músicos, estudiosos e o público em geral – provém dos tempos inaugurais da modinha e do lundu, dois dos primeiros gêneros musicais transnacionais no mundo, sintetizados pelo gênio de Domingos Caldas Barbosa (TINHORÃO, 2004; MENEZES BASTOS, 2005). Observe-se que Caldas Barbosa, brasileiro, migrou para Portugal, lá tendo se tornado um influente clérigo e frequentador das altas rodas. Sua síntese da modinha e do lundu, feita em Portugal, foi algo até então inédito no plano mundial. No século XX, algo similar, ligado ao plano da globalização, se passou com o baião e logo com a Bossa Nova e com a MPB, se consolidando e se tornando uma estratégia consciente por parte dos músicos, especialmente com o Tropicalismo, o Clube da Esquina e, a partir dos anos de 1990, com o Manguebeat, movimento surgido no Recife e liderado por Chico Science e Fred 04 (OLIVEIRA FILHO, 2016; GODOY, 2013). Todas essas ondas musicais com origem no Brasil tiveram e têm como cenário o plano mundial. Essa capacidade é inerente, então, à música popular brasileira, estando na base de outro fato também de grande interesse, o de que desde os anos de 1970 até o ocaso do CD (mais ou menos em torno de 2015), o Brasil era um dos poucos países do mundo em que o consumo da música popular nacional excedia o da estrangeira. Observe-se que nos anos de 1990 a indústria fonográfica brasileira ocupava um lugar de destaque no *ranking* mundial (MENEZES BASTOS 1996). Com o desvanecimento dessa indústria e pouco a pouco o crescimento do *streaming* – o que tem começo no Brasil nos anos 1990 –, a posição do Brasil no mercado mundial hoje está em torno do 10º lugar, sendo líder na América Latina<sup>9</sup>. Observe-se que continua, o país, a consumir predominantemente a música nacional, isto é, produzida aqui mesmo, isso ao tempo em que sua vocação de mundialização também tem continuidade, ambos os movimentos se evidenciando como estratégias complementares conscientes.

## Referências

- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960. (original de 1947)
- ARAGÃO, Pedro. **Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro**. São Paulo: Folha Seca, 2014.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o Contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília, 1999.

<sup>9</sup> De acordo com Naiane Láisa, conforme <https://portalpopline.com.br/ifpi-mercado-musical-cresce-74-e-brasil-sai-do-top-10/>, acessado em 30/05/2021. Obrigado a Rafael Montorfano, codinome Chicão, pelas dicas importantes sobre o streaming e a referência preciosa a uma entrevista do falecido produtor Carlos Eduardo Miranda. Nesta entrevista, Miranda antecipa muito do que hoje vivemos no mundo do streaming (veja Barros, José Carlos e Valéria Mendonça, *Bravo* no 142, junho 2009, p. 42-44).

- BARBOSA, Airton Lima, coordenador. Debate: que caminho seguir na música popular brasileira? **Revista Civilização Brasileira**, [s.l.], v. 7, p. 375-85, 1966.
- BARROS, Lydia Gomes de. A validação do tecnobrega no contexto dos novos processos de circulação cultural. **Revista Novos Olhares**, [s.l.], v. 4, n. 1, p. 135-149, 2015.
- BERALDO, Sílvia de O. Belo Horizonte. In: SHEPHERD, John; HORN, David; LAING, Dave (org.). **Caribbean and Latin America, Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World**. Londres; New York: Continuum, 2005. v. III. p. 257-260.
- BORÉM, F.; ARAÚJO, F. Hermeto Pascoal: Experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. **Per Musi**, [s.l.], v. 22, p. 22-43, 2010.
- BORGES, Márcio. **Os Sonhos não Envelhecem**: Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática**: Precedido de Três Estudos de Etnologia Cabila. Oeiras: Celta Editora, 2002. (Original de 1972)
- CAIADO, Nelson Fernando. **Samba, música instrumental e o violão de Baden Powell**. 2001. Dissertação (Mestrado em Musica) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- CANTERA, Leonor M. **Casais e violência**: um enfoque além do gênero. Porto Alegre: Dom Quixote, 2007.
- CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais**: performance e experiência na Música Popular Instrumental Brasileira. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.
- DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DINIZ, Sheyla Castro. Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960. **Per Musi**, [s.l.], p. 1-27, 2017.
- DUMONT, Louis. **O individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- ESTANISLAU, Andréa (org.) **Coração Americano**: Bastidores do Álbum Clube da Esquina. Belo Horizonte. 2020.
- FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB**: a Evolução do Amor e do Sexo na Canção Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- GARCIA, Walter. **Bim bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GATTI, V. V. B. **Súditos da Rebelião**: Estrutura de Sentimento da Nova MPB (2009-2015). 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GIORGIO, Fábio Henriques. **Na Boca do Bode**: entidades musicais em trânsito. São Paulo: Atrito Art, 2005.
- GODOY, Ana Paula Pacheco. **O Mangubeat entre o global e o local**: a disputa na cena cultural pernambucana nos anos 1990. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- GROSSI, Miriam P. Rimando Amor e Dor: Reflexões sobre a Violência no Vínculo Afetivo-Conjugal. In: PEDRO, Joana M.; GROSSI, Miriam P. (org.). **Masculino, Feminino, Plural**: Gênero na Interdisciplinaridade. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. p. 292-313.
- LEAL, Duca. M. **Histórias de outras esquinas**. Manuscrito inédito.
- MALTZ, Bina Friedman *et al.* **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

- MELO, Rúrion Soares. O “popular” em Egberto Gismonti. **Novos estudos CEBRAP**, [s.l.], v. 78, p. 191-200, 2007.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e Caraíba: uma Antropologia do encontro Raoni-Sting. **Revista de Antropologia**, [s.l.], v. 39, n. 1, p. 145-189, 1996.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Brazil. In: SHEPHERD, John; HORN, David; LAING, Dave (org.). **Caribbean and Latin America, Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World**. Londres; New York: Continuum, 2005. v. III. p. 212-248.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. MPB, o quê? Breve História Antropológica de um Nome que virou Sigla, que virou Nome. **Antropologia em Primeira Mão**, [s.l.], v. 116, p. 1-12, 2009.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Migração como epopeia – sobre a diáspora nordestina compreendida a partir da narrativa do “Pau de Arara”, de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. **El Oído Pensante**, [s.l.], v. 7, n. 2, p. 29-41, 2019.
- MIDANI, André. **Música, Ídolos e Poder**: do Vinil ao Download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- NUNAN, A. Violência Doméstica entre Casais Homossexuais: O Segundo Armário? **Psico**, [s.l.], v. 35, n. 1, p. 69-78, 2004.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra Cidade ser Cantor**: uma antropologia da Música Sertaneja. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. Pump up the Jam: música popular e política. In: FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane; EGG, André. **Arte e Política**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 315-348.
- OLIVEIRA FILHO, Carlos Gomes. **Entreatos**: a canção crítica no tropicalismo e mangubeat. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: ATKINS, E. Taylor. **Jazz Planet**. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. p. 41-58.
- PINHEIRO, Luís Roberto Martins. **Ruptura e continuidade na MPB**: a questão da linha evolutiva. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1992.
- RANGEL, Lúcio. **Sambistas e Chorões**: “Aspectos e Figuras da Música Popular Brasileira”. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962.
- RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- SANTOS, Anaja Souza. **A Canção Oculta**: um estudo sobre a Vanguarda Paulista. 2015. Mestrado (Dissertação em História) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.
- SCHWARTZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: SCHWARTZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SUASSUNA, Ariano *et al.* O Nordeste e sua música. **Estudos Avançados**, [s.l.], v. 11, n. 29, p. 219-240, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**: um Tema em Debate. Rio de Janeiro: Saga, 1966.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa**: o Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Martins, 1964. 2v.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento**: música, festivais e censura. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.

WACQUANT, Loic. Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes. **Novos estudos CEBRAP**, [s.l.], v. 96, p. 87-103, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002013000200007>. Acesso em: 17 jun. 2021.

### Rafael José de Menezes Bastos

Bacharel em Música pela Universidade de Brasília (1968), mestre em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (1976) e doutor em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (1990). Professor Titular do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, aposentado, voluntário. Coordena o núcleo de estudos "Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe" (MUSA). Foi professor e/ou pesquisador visitante em várias universidades europeias (Portugal, França) e americanas (Estados Unidos, Canadá). Publicou mais de cem artigos e capítulos de livros, dois livros autorais e uma coletânea. Atua como conselheiro editorial de várias publicações no Brasil e no estrangeiro. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Etnologia e Etnomusicologia Indígenas, atuando principalmente nos seguintes temas: música nas terras baixas da América do Sul, Alto Xingu, música popular, Santa Catarina e música na América Latina e Caribe.

Endereço profissional: UFSC, Departamento de Antropologia, Rua Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira, Carvoeira, Florianópolis, SC. CEP: 88040-535.

E-mail: [rafael.data.base@gmail.com](mailto:rafael.data.base@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1788-6050>

### Como referenciar este artigo:

BASTOS, Rafael José de Menezes. Sobre um Nome, que Virou Sigla, que Virou Nome. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 24, n. 3, e83567, p. 56-68, setembro de 2022.