

Artigo recebido em:  
11.03.2019  
Aprovado em:  
30.03.2019

# A crítica que constrói a música: o curioso caso da MPB

**Eduardo Vicente**

Professor Associado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Coordenador do MidiaSon: Grupo de estudos e produção em mídia sonora e editor da *Novos Olhares* – revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos ([www.revistas.usp.br/novosolhares](http://www.revistas.usp.br/novosolhares)).  
E-mail: [eduvicente@usp.br](mailto:eduvicente@usp.br).

Eduardo Vicente

## Resumo

A intenção desse artigo é refletir sobre o papel da crítica musical no estabelecimento da MPB como uma “instituição” (NAPOLITANO, 2010). Nesse texto, essa produção crítica, que envolveu intelectuais e artistas de diferentes áreas, é vista como fundamental para a consagração da música popular brasileira enquanto espaço privilegiado de debate político e social. Além disso, ela também legitimou a sua sofisticação estética e a incorporação de elementos da música internacional, sem que isso colocasse em questão seu caráter de música “popular” e “brasileira”. Nesse percurso, o artigo busca retomar a trajetória dessa crítica desde a década de 1940, apontando para algumas de suas características mais significativas.

**Palavras-chave:** Crítica musical. MPB. Cultura brasileira.

## The criticism that builds music: the curious case of MPB

### Abstract

This article presents a reflection upon the role of the music criticism on the establishment of MPB as an ‘institution’ (NAPOLITANO, 2010). The production related to the critique of music, which involved intellectuals from different areas, is understood as fundamental to the consecration of the Brazilian Popular Music as a privileged space for social and political debates. Moreover, this process of institutionalization also legitimated the aesthetical sophistication and the incorporation of elements from international music, without calling into question the “Brazilian” and “Popular” features. This communication will reconstruct the course of this critique since the 1940 decade, pointing some of its most significant characteristics.

**Keywords:** Music Criticism. MPB. Brazilian Culture.

**E**sse texto busca oferecer algumas reflexões acerca da relação entre a crítica e a música popular brasileira ou, mais especificamente, a MPB. O termo “crítica” assume aqui o sentido de toda produção intelectual voltada para a discussão da música popular, considerando-se tanto o trabalho de jornalistas especializados como de intelectuais das mais diferentes áreas (história, sociologia, crítica literária, etc.). Devo apontar desde já que, evidentemente, reconhece-se que muito já foi escrito sobre o tema. Por isso, esse texto busca se circunscrever a dois aparentes paradoxos contidos na MPB e que, no nosso entendimento, são marcas definidoras de sua tradição.

O primeiro deles é o de que, apesar de movida por claras preocupações nacionalistas, a MPB não se recusa a assimilar influências da música internacional, incorporando, por exemplo, elementos do jazz, do rock, da black music, da música latino-americana, etc. O segundo é o de que ela assume o “popular” no sentido do engajamento político e não no da busca pelo público massivo. Bem ao contrário, ela comporta um considerável nível de sofisticação estética e lírica, afastando-se inclusive de tradições razoavelmente equivalentes como a “nueva canción” latino-americana ou a música folk norte-americana<sup>1</sup>.

A discussão em torno dessas questões tenta realçar o papel assumido pela crítica no processo de consolidação da MPB e, nesse percurso, iluminar um aspecto que nos parece fundamental nessa discussão, que é o de como o investimento intelectual na crítica da música popular ajudou a legitimá-la tanto como um importante espaço de reflexão sobre o país, como enquanto campo de atuação para realizadores de elevado capital simbólico. Assim, a ideia de fundo desse texto é a de que a crítica tem um papel constitutivo em relação à MPB, contribuindo para a sua legitimação e mesmo para a definição de alguns de seus paradigmas. Nesse percurso, tentarei revisitar alguns momentos marcantes da relação entre música popular e crítica intelectual no Brasil, apresentando elementos que possam nos auxiliar a compreender o conjunto de influências ligadas ao universo da crítica que acabaram por moldar a tradição de nossa música.

Para tanto, iremos inicialmente discutir o surgimento de revistas de crítica musical no Brasil a partir das primeiras décadas do século XX, tentando estabelecer de que modo elas ajudam, especialmente a partir dos anos 1940, a criar um primeiro movimento de diferenciação entre uma produção de música popular comercialmente orientada e outra que, no entender dos críticos, manteria tanto uma maior autonomia artística como uma proximidade com as raízes de nossa tradição musical. A seguir, discutiremos a forma como essa diferenciação se consolida e define a partir do surgimento da Bossa Nova e, posteriormente, da MPB e do Tropicalismo – momentos em que a questão do engajamento político e a crítica aos seus limites passam a assumir grande importância no debate intelectual.

## O estabelecimento da crítica de música popular no Brasil

Ao abordar a questão do desenvolvimento de uma crítica musical especializada em música popular no Brasil, Tárík de Souza (2006) lista como publicações pioneiras o *Jornal de Modinhas* (1908), a *Revista Musical* (1923-1928) e a *Phono-Arte* (1928 -1931), entre outras (SOUZA, 2006, p. 16).

O surgimento dessas publicações acompanha um processo de desenvolvimento da indústria fonográfica que também data do início do século XX. Gravações regulares de música são feitas por Frederico Figner a partir de 1902, a primeira fábrica de discos é instalada em 1913 (FRANCESCHI, 2002) e, na segunda metade da década de 1920, já temos a chegada ao país de grandes gravadoras internacionais como RCA-Victor, Brunswick e Columbia (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 12). A primeira emissora de rádio surge em 1923, a regulamentação de sua publicidade é de 1932 e, em 1941, o Estado Novo de Vargas assume o controle da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, transformando-a não apenas na principal emissora do país como também em elemento

<sup>1</sup>A expressão “nueva canción” é assumida aqui no seu sentido geral, considerando, por exemplo, manifestações como a da Nueva Canción Chilena, de Violeta Parra, Víctor Jara e Inti-Illimani; do Nuevo Cancionero Argentino, de Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa; e a Nueva Trova Cubana, de Silvio Rodríguez e Pablo Milanes, apenas para ficar nos movimentos e artistas que tiveram maior visibilidade no Brasil durante o período. Em quase todos esses casos, entendo que se tratava de uma música que, independente de sua qualidade artística, buscava transmitir sua mensagem política através de uma linguagem mais direta e uma maior proximidade de gêneros musicais tradicionais, sem o nível de experimentalismo e sofisticação estética alcançada pela MPB (embora a Nueva Trova Cubana, especialmente através de Silvio Rodríguez, fuja um pouco a essa regra). No caso dos Estados Unidos, a relação entre música folk e política tendia a se expressar de forma bastante direta nos trabalhos de artistas como Woody Guthrie, Pete Seeger e, numa fase inicial de sua carreira, Bob Dylan.

fundamental do projeto político e cultural do governo (SAROLDI; MOREIRA, 1984; GOLDEFEDER, 1990). E será através de intelectuais ligados ao Estado Novo que teremos uma discussão intensa em torno da música popular. Só que, nesse momento, dentro de uma perspectiva bastante conservadora.

<sup>2</sup> *Além disso, Vargas seria deposto e a ditadura estado-novista encerrada em 1945.*

<sup>3</sup> *A RMP era editada por Lúcio Rangel e circulou entre 1954 e 1956, com 14 números publicados.*

Élide Rugai Bastos, ao discutir o pensamento dos intelectuais orgânicos do Estado Novo, afirma que uma “ilusão ilustrada” permeia a obra de diversos desses autores, para os quais o Brasil precisava “alcançar um nível de civilização que nos tornasse pares das nações ocidentais” (BASTOS, 1986, p. 108). A revista *Cultura Política*, publicada pelo governo entre 1941 e 1944, foi um dos principais veículos de divulgação das ideias desses intelectuais. É em suas páginas que Álvaro Salgado afirma:

*O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiamos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social (...). Pouco se nos importa de quem seja ele filho (...) o samba é nosso; como nós nasceu no Brasil. É a nossa música mais popular. (SALGADO, 1941, p. 85-86)*

Pedro Anísio, outro intelectual ligado ao Estado Novo, exaltaria ainda o papel desempenhado pela Rádio Nacional em “tirar o samba das esquinas”, “vesti-lo com o smoking da orquestra” e “tratá-lo com cultura e bom gosto” (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 49-50). Assim, pode-se afirmar que, ao menos na visão desses intelectuais, transformar o samba em uma música nacional implicava num processo de apagamento de suas identificações étnicas, culturais e locais.

De qualquer forma, é necessário relativizar esse discurso de poder. O desenvolvimento dos meios de comunicação e o crescimento do mercado musical nunca permitiram que a “ilusão ilustrada” dos intelectuais do Estado Novo limitasse o samba e a música popular em geral ao modelo proposto<sup>2</sup>. Por outro lado, a importância que a música popular ganha dentro do projeto cultural e político de Vargas acaba, em alguma medida, por valorizar intelectualmente a sua produção e legitimar sua presença nos debates sobre nacionalismo – mais ligados, de um modo geral, a expressões artísticas consagradas como a música erudita, a literatura, as artes visuais, etc. Desse modo, assim como promoveu a criação de uma estrutura de comunicação que permitiu a difusão nacional do samba, pode-se dizer que o Governo Vargas também favoreceu o desenvolvimento de um debate intelectual em torno da música popular e a sua legitimação enquanto campo de atuação artística.

Já nos anos 1950, com as indústrias fonográfica e radiofônica consolidadas e com uma música popular já bem estabelecida no gosto do público, teremos o surgimento de duas publicações especializadas que assumem importante papel no prosseguimento do debate: a *Revista do Rádio* e a *Revista da Música Popular* (RMP).

Para Adélcio Machado (2016), essas publicações acabam se estabelecendo em campos distintos da crítica: enquanto a primeira concentra-se nas estrelas do rádio, ou seja, nos artistas de maior sucesso comercial, a segunda busca um maior aprofundamento das análises que apresenta e a discussão da música popular a partir de uma perspectiva histórica. Por conta disso, é a partir da RMP que são criadas, em torno do samba e do choro, “imagens de tradição e de autenticidade, que se opunham à música estrangeira e à comercialização” (MACHADO, 2016, p. 75). Simultaneamente, a publicação dedica espaço considerável a artistas de jazz como King Oliver, Jelly Roll Morton e Booker Pittman, (Idem, p. 65), estabelecendo sua proximidade com o samba enquanto música de tradição africana<sup>3</sup>.

Pelo papel que buscou assumir, a RMP foi, sem dúvida, a mais importante publicação voltada para a música popular surgida até aquele momento, tendo contado com contribuições de músicos, escritores e críticos como Almirante, Paulo Mendes Campos, Sérgio Porto, Ary Barroso, Fernando Lobo, Vinícius de Moraes, Jota Efegê, Guerra Peixe, Manuel Bandeira, Rubem Braga e Irineu Garcia, entre outros, firmando uma aproximação entre a música popular e outras áreas da produção intelectual nacional.

Além disso, pode-se dizer que a publicação antecipa o processo de estratificação da música popular que irá se estabelecer a partir da Bossa Nova. Ao operar com oposições entre comercial e artístico, nacional e estrangeiro, diluição e autenticidade, a *RMP* acaba por firmar referenciais para a autonomia artística da música popular que privilegia em suas análises diante das fórmulas mais comerciais dos “cantores do rádio”.

Além disso, o espaço que a revista dedica ao jazz e o investimento no seu entendimento como uma música da diáspora africana e, por essa via, próxima da tradição musical brasileira, oferece uma chave de legitimação para a Bossa Nova que, como sabemos, foi o resultado justamente da hibridação entre essas duas tradições.

Vale considerar que essa diferenciação que a crítica estabelece dentro da música popular corresponde a uma mudança concreta em relação ao seu público consumidor. Embora as indústrias da música e do rádio tenham tido, como vimos, uma importante presença no Brasil desde pelo menos a década de 1930, para Renato Ortiz a década de 1950 corresponde ao momento de surgimento de

*um público que, sem se transformar em massa, define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música e até mesmo a televisão (...) uma audiência específica, mas considerável, formada pelas camadas urbanas médias (ORTIZ, 1994, p. 102).*

Assim, é a esse público, mais apto a compreender o papel da crítica e a ser influenciado por seus referenciais de sofisticação estética, que a *RMP* se dirige. E é ele que determinará os rumos da vertente mais visível da música popular brasileira nas décadas seguintes, com a Bossa Nova, a MPB e o Tropicalismo.

## Bossa-Nova e outras bossas

Em artigo sobre a Bossa Nova, escrito ainda em 1960 para o *Correio Paulistano* e incluído em *Balanço da Bossa*, livro de Augusto de Campos publicado pela primeira vez em 1968, o musicólogo Brasil Rocha Brito afirma que

*nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados (BRITO, 1974, p. 17).*

A própria iniciativa de Augusto de Campos, de reunir esse e outros textos publicados em jornais “num todo orgânico e numa forma de apresentação menos transitória” (CAMPOS, 1974, p. 08), já denota a importância que o debate sobre a música popular passava a ocupar numa sociedade marcada pelo golpe militar de 1964 e o conseqüente fechamento das vias tradicionais de debate político. Nesse sentido o *Balanço da Bossa* de Augusto de Campos volta-se muito mais aos herdeiros de sua tradição, como a MPB e o Tropicalismo, que eclodira apenas um ano antes, do que propriamente à Bossa Nova. Seguindo esse percurso, gostaria de retomar agora o hiato temporal entre a publicação inicial do texto de Rocha Brito (1960) e o lançamento do livro de Augusto de Campos (1968).

Marcos Napolitano aponta para o surgimento, a partir de 1960, de um dissenso no edifício da Bossa Nova que teve, entre outras causas, a da aproximação, por parte de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, de uma música mais engajada (NAPOLITANO, 2010, p. 20-21), que iria manter laços com o samba tradicional, inclusive com o samba canção, no sentido de uma maior proximidade do gosto popular<sup>4</sup>.

Já numa direção vista por alguns críticos como oposta, “entreguista”, temos a realização, em novembro de 1962, com o apoio do Itamaraty, de um concerto de Bossa Nova, no Carnegie Hall, em Nova York, que reúne 22 artistas (incluindo Carlos Lyra e Sérgio Ricardo). Para Napolitano, o concerto

<sup>4</sup>*Napolitano cita, como exemplos, trabalhos de ambos de 1960: Zelão, de Sérgio Ricardo; e Quem quiser encontrar no amor, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, composta para a trilha do curta Couro de Gato (1960), de Joaquim Pedro de Andrade, produzido pela UNE (NAPOLITANO, 2010, p. 22). Essa maior aproximação com o cinema, que seria marcante especialmente na obra de Sérgio Ricardo, também parece apontar para a busca de um espaço mais engajado (naquele momento) de expressão artística.*

*acabou se transformando num marco para as discussões sobre a Bossa Nova. Para os detratores do movimento, o seu aludido fracasso ajudava a desmascarar o charlatanismo musical do movimento. Para os nacionalistas ficava clara a necessidade de afirmar uma corrente da BN que não fosse diluída no jazz, pela própria força centrífuga do mercado norte-americano que se abria aos músicos brasileiros. (NAPOLITANO, 2010, p. 24).*

<sup>5</sup> Em termos mercadológicos, além da emergência de um público formado pelas camadas urbanas médias apontado por Renato Ortiz, o período é marcado mundialmente pela aproximação da indústria musical de uma faixa jovem de consumidores que, a partir de então, garantiria seu extraordinário crescimento. Se no cenário internacional tivemos o rock ocupando esse espaço, no Brasil a ideia da renovação, da busca por público e artistas jovens, esteve inscrita nos próprios nomes dos movimentos musicais: Bossa Nova, Jovem Guarda, Movimento Artístico Universitário, etc.

<sup>6</sup> A revista teve Ênio da Silveira como seu editor e foi publicada entre 1965 e 1968 (22 números). O debate aqui citado – Que caminhos seguir na música brasileira? – foi incluído em sua edição ano I, n.7, de maio de 1966 e contou, além de Caetano, com os críticos Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros; os poetas José Carlos Capinan e Ferreira Gullar; o cineasta Gustavo Dahl e a cantora Nara Leão.

Entre os críticos, destaca-se, União Nacional dos Estudantes (UNE), e sua presença no debate se faz por duas vias. Num plano mais geral, temos a publicação pela entidade, ainda em 1962, do *Manifesto do Centro Popular de Cultura* (CPC-UNE), no qual a produção artística é vista como um instrumento de tomada de poder, não havendo, como Heloísa Buarque de Hollanda afirma em sua análise do documento, “lugar aqui para os ‘artistas de minorias’ ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de ‘povo’” (HOLLANDA, 2004, p. 23).

Já a revista *Movimento*, publicada pela UNE entre 1962 e 1963 (11 edições), envolve-se numa discussão mais direta com a música popular, reunindo inclusive textos de críticos especializados nessa área. De qualquer forma, tanto ela como o manifesto se destacam também por representar duas vertentes definidoras do debate sobre a música popular no período: o engajamento político de esquerda que, num cenário de crescente tensão, terá um peso determinante na discussão sobre a produção artística, e o protagonismo do público jovem, universitário, fundamental na construção da “moderna música popular brasileira”<sup>5</sup>.

Napolitano acompanha o debate que se desenvolve e observa, em relação ao Manifesto, que “boa parte dos criadores engajados se recusou a exercer este populismo cultural” que ele propunha (NAPOLITANO, 2010, p. 30). O autor situa a posição do CPC como próxima a dos críticos “folcloristas” da BN – naquele momento, José Ramos Tinhorão, Lúcio Rangel e Hermínio Bello de Carvalho (NAPOLITANO, 2010, p. 30) – que recusam o seu projeto estético em favor de uma música popular mais tradicional.

Já na revista, a partir da contribuição de Nelson Lins e Barros, esboça-se um caminho diferente. Embora criticando o concerto no Carnegie Hall, Nelson, alinhando-se a nomes como Carlos Lyra, Vinícius de Moraes e Sérgio Ricardo, aponta para a valorização da BN enquanto “meio de expressão do povo, crescendo com ele, e principalmente, servindo a ele”. Nesse percurso, não só valoriza a BN como ponte entre a classe artística/intelectual e as classes populares, como legitima suas conquistas estéticas enquanto parte da evolução para “uma sociedade melhor que vamos ver, talvez, não muito longe” (NAPOLITANO, 2010, p. 34).

Desse modo, setores mais à esquerda do movimento estudantil, percebendo o potencial da Bossa Nova junto ao público universitário, compreenderam a necessidade de sua politização, e

*[...] dois caminhos se abriam para atingir tal objetivo: incorporar as técnicas musicais ligadas à Bossa Nova, fundindo-a com o material musical folclórico e tradicional, ou expurgar a sofisticação técnica das canções direcionadas às massas populares, utilizando-se dos gêneros e estilos consagrados com fins puramente exortativos (NAPOLITANO 2010, p. 12).*

Será essa primeira linha de ação que irá prevalecer nos anos seguintes, com o surgimento de uma geração de novos artistas nos festivais de música popular promovidos pela televisão e com a consolidação da sigla MPB, a partir de 1965, “como uma instituição cultural, mais do que como um gênero musical ou movimento artístico” (NAPOLITANO, 2010, p. 07). Nas obras de seus artistas, a pesquisa com ritmos tradicionais e folclóricos, assim como a temática engajada, demarcam uma aproximação das classes populares nos moldes da “nueva canción”, mas sem a recusa à experimentação e à herança harmônica e melódica da BN.

Caetano Veloso, em debate promovido pela revista *Civilização Brasileira*<sup>6</sup>, em 1966, defenderá a importância da valorização do uso dessa informação estética, inclusive

de fontes internacionais:

*Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. [...] Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. [...] a informação da modernidade musical é utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. (VELOSO et al., 2008, p. 21).*

A proposta da “linha evolutiva” de Caetano já prenuncia o caminho que ele e Gilberto Gil irão seguir a partir do ano seguinte com as composições defendidas por ambos no III Festival de Música Popular da TV Record. O termo “Tropicalismo” surge poucos meses depois, em fevereiro de 1968, a partir do “manifesto-blogue” *Cruzada Tropicalista*, publicado por Nelson Mota no jornal Última Hora e assinado por diversos de seus amigos, com destaque para os cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Luiz Carlos Barreto (NAPOLITANO, 2010, p. 194).

Mesmo brutalmente interrompido no final de 1968 pelo AI-5 e pela prisão e exílio de Caetano e Gil, o Tropicalismo teve um impacto profundo sobre a MPB, estabelecendo suas feições definitivas. Entre outros feitos, seus artistas romperam as resistências à incorporação da influência rock e da música pop nacional e internacional como um todo, assumiram bandeiras comportamentais e identitárias da contracultura, colocaram em curto-circuito posições tradicionais da militância política universitária e utilizaram-se de forma declarada dos mecanismos de promoção da indústria para a amplificação do alcance de suas obras e provocações<sup>7</sup>. Eles também foram uma presença constante nos debates intelectuais e na produção crítica que se desenvolveu<sup>8</sup>.

Além disso, suscitaram uma aproximação ainda mais ampla da música popular com diferentes áreas da produção artística, como o teatro (José Celso Martinez Correa), as artes plásticas (Hélio Oiticica e Carlos Vergara), a música erudita (Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia), a literatura (Augusto de Campos) e o cinema (vários dos nomes citados acima).

## Conclusão

Mais do que apontar para publicações ou críticos, buscou-se elencar aqui os temas e impasses que passaram a ser relacionados à música popular e, desse modo, deram a essa produção artística um lugar privilegiado dentro do debate cultural, social e político do país.

Entendo que esse percurso demonstra que a música popular brasileira ou, mais especificamente, a MPB, surgiu como resultado de um investimento de sentido e de uma grande elaboração intelectual levada a cabo não só por seus realizadores, mas por um amplo espectro de intelectuais que, através de sua produção crítica, ajudaram a legitimar e definir os rumos de uma produção que, ao mesmo tempo em que trazia um claro posicionamento político de esquerda e de defesa de demandas populares, não abriu mão de suas conquistas estéticas e, especialmente no caso do Tropicalismo, de sua proximidade das vanguardas artísticas e de diálogo com a produção cultural internacional.

Seria fácil questionar esse edifício apontando-o como elitista e, nesse sentido, distante das classes populares que afirmava representar. Essa sensação, que poderia ser estendida a toda MPB, incluindo o Tropicalismo, certamente se intensifica se compararmos as vendagens dos trabalhos de seus principais nomes com as de cantores populares do período, como Amado Batista, Benito de Paula ou Odair José, ou, mais grave ainda, com a repercussão midiática de grandes destaques atuais do funk ou do sertanejo universitário.

<sup>7</sup> Com Roberto Schwarz chegando a afirmar em 1968 que seu “lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado” (SCHWARZ, 1978, p. 75).

<sup>8</sup> O já citado livro de Augusto de Campos (1968), por exemplo, traz depoimentos inéditos de Gilberto Gil, Torquato Neto e Caetano Veloso.

Essa crítica, no entanto, apresenta uma armadilha importante, que é a de legitimar o “mais vendido” como realização da vontade popular, equiparando, desse modo, democracia a uma questão mercadológica. Nesse sentido, entendo que definir como elitista tudo o que não seja maciçamente reproduzido nas rádios e redes é, antes de tudo, uma postura politicamente conservadora, que busca definir como democrático um fenômeno que, quase invariavelmente, está vinculado ao investimento de empresários e gravadoras, bem como à eliminação dos aspectos mais críticos ou polêmicos das obras. Mais importante que isso, significa negar relevância a qualquer voz que não tenha a reverberação comercial dos milhões de *likes* e *views*.

Quando Marcos Napolitano aponta que a MPB se firmou como uma “instituição cultural”, é claro que isso tem sentidos positivos e negativos. Não se pretende negar, por exemplo, que o caráter de instituição da MPB possa ter, em alguma medida, deslegitimado as produções não acolhidas no seu edifício, tornando-as menos respeitáveis ou dignas da crítica.

Por outro lado, deve-se reconhecer a capacidade de diálogo da MPB, que acolheu o Tropicalismo em 1967, boa parte da *black music* dos anos 1970, e se aproximou de movimentos musicais como o rock dos anos 1980, o funk e o rap dos anos 1990, etc. Além disso, entendo que ela ainda se mantém como um referencial fundamental de produção para a música popular brasileira como um todo. Em estudo anterior, sobre o diálogo musical entre Criolo e Chico Buarque, observamos que a relação entre a MPB e os artistas contemporâneos mantém-se como uma via de mão dupla que possibilita uma constante “atualização e revalorização do referencial da MPB, que tem as suas contribuições estéticas e políticas ressignificadas”. Ao mesmo tempo,

*o investimento na sofisticação lírica e musical das obras, bem como o discurso de engajamento político que caracterizaram a instituição da MPB, servem como balizas para que artistas como Criolo definam com mais clareza seu posicionamento no campo de produção da música popular contemporânea, permitindo o estabelecimento de um espaço distanciado das demandas mais propriamente comerciais do mercado musical. [...] ao incorporar elementos da MPB em sua música de maneira transgressora, é o próprio rap que se expande, mas não de maneira resignada, obrigando artistas já consagrados a reconhecerem seu lugar. (SOARES; VICENTE, 2017, p. 44).*

Assim, a construção crítica e artística da música popular brasileira permanece pulsante, incorporando novos referenciais estéticos, inspirando e orientando novos realizadores e, como esse texto tenta demonstrar, mantendo-se enquanto foco de interesse de pesquisadores e de debates sobre a cultura e a sociedade contemporâneas.

---

## Referências

BASTOS, E. R. **Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira**. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1986.

BRITO, B. R. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 17-50.

CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FRANCESCHI, H. M. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GOLDEFEDER, M. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MACHADO, A.C. **O “lado B” da linha evolutiva: Nelson Gonçalves e a “má” música popular brasileira dos anos 1940 e 1950**. Tese de doutorado. Campinas: IA/Unicamp, 2016.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. Versão digital revisada pelo autor disponível em: [https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO\\_A\\_CANCAO\\_digital](https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital), 2010.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SALGADO, A. F. Radiodifusão, fator social. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, ano I, no. 6, p. 79-93, ago. 1941.

SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. **Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SOARES, R. L.; VICENTE, E. Não existe fronteira para a minha poesia: diálogos entre a cultura hip hop e a tradição da MPB. In: ALMEIDA, R. e BECCARI, M (org.). **Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias**. São Paulo: Galatea/FEUSP, 2017. p. 55-73.

SOUZA, T. de. Revista da Música Popular: a bossa nova da imprensa musical. In **Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-Te-Vi, p. 16-22, 2006.

VELOSO, C. et al. Que caminhos seguir na música popular brasileira. In: COHN S., COELHO, F. (org.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 17-28

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista** 3, n. 1 p. 7-36, 2º semestre de 2014.