

MPB

A provocação da integração



Photo: Mario Thompson



Dorival Caymmi

A extraordinária capacitação brasileira de incorporar, de deglutir, de ruminar as mais várias culturas – a meu ver, de resto, a contribuição mais original do Brasil para a história das civilizações, neste milênio – vai encontrar, justamente no nosso cancionário, seu espelho mais veemente, provocador e estimulante.

Devo observar que as músicas populares de outros países como Alemanha, França, Portugal, Espanha, Rússia, Itália, toda a Escandinávia e tantos outros (à exceção dos Estados Unidos, onde o jazz se desenvolveu com vigor diferenciado) são muitíssimo mais discretas e – aí sim – avaliadas em modesto patamar cultural. Por quê? Porque a elas faltam as labaredas rejuvenescedoras tanto da miscigenação, quanto as de um país jovem.

Não será apenas por incorporar a palavra popular que a MPB pode exibir, com tamanho luxo, sua melhor e mais nobre configuração: a interface da solidariedade que ela propõe. E – mais que isso – o que ela, concretamente, vem realizando ao longo deste último século.

Mas, dirão alguns, não haverá exagero da parte de exegetas apaixonados em atribuir a um conjunto de canções e artistas do povo tal nível de importância sócio-cultural? Sim, até poderia haver, se a esse conjunto que hoje tem o simpático apelido de MPB faltasse um dado revitalizador chamado miscigenação.

Pois sempre é útil lembrar-se que nossa música popular é fruto direto – e indissociável – do encontro interracial que culminou no país mulato que somos nós.

A meu ver, a história da música popular brasileira nasce



no exato momento em que, numa senzala negra qualquer, os índios começam a acompanhar as mesmas palmas dos negros cativos e os colonizadores brancos se deixam penetrar pela magia do cantarolar das negras de formas curvilíneas. Esse amálgama maturado sensual e lentamente, por mais de quatro séculos, daria uma resultante definida há cerca de cem anos, quando é criado, no Rio, o choro e quando surgem o maxixe, o frevo e o samba.

Daí para cá, esses últimos cem anos, abertos tanto pela Abolição da Escravatura (1888) quanto pela Proclamação da República (1889), assistiram à consolidação de uma revolução cultural que nos redimiu: a dramática ascensão e formatação da civilização mulata no Brasil. E com ela, a consolidação de sua filha primogênita, a mais querida e a mais abrangente, a MPB.

A história desses cem anos é, também, a história dos preconceitos e dos narizes retorcidos da cultura oficial, encastelada na burguesia e na aristocracia oligárquica. Duas exceções à regra geral do preconceito devem ser registradas, até porque envolvem duas mulheres, logo elas que viviam sob o jugo das

botas de seus maridos. Refiro-me à maestrina e compositora Chiquinha Gonzaga, filha de marechal do Imperador, que teve a coragem de abandonar um casamento e montar casa própria onde ousava ensinar não só piano, mas até violão, considerado maldito. E cito também uma rara pioneira –dama culta (era cartunista e pintora), Nair de Teffé, (a RIAN), casada com o Presidente Marechal Hermes da Fonseca, que teve igualmente o topete de abrir o Palácio do Catete em 1912 para saraus de MPB, onde pontificavam poetas e músicos populares, como Catulo da Paixão Cearense e Anacleto Medeiros.

Mesmo assim, os muitos sofrimentos impostos aos músicos e poetas do povo espalhavam-se pelas ruas das cidades do Brasil. Sofrimentos que – como me testemunharam pioneiros do samba e do choro, como João da Bahiana, Pixinguinha, Donga e Heitor dos Prazeres – culminavam com o fato de serem presos nas ruas apenas pelo pecado de portarem um violão, “coisa de capadócio, de desocupado, da negralhada”. Ou de serem obrigados a entrar pela porta dos fundos do Hotel Copacabana Palace (Rio) por serem músicos e “ainda por



cima negros”, isso lá por volta dos anos 20, mesmo depois de os Oito Batutas de Pixinguinha terem excursionado, e com sucesso, a Paris, centro da cultura e da insolência comportamental do “*années folles*”.

Na verdade, acredito que, apenas no século XIX, a história da música popular fixaria os primeiros grandes nomes daqueles que iriam formar as bases do que é hoje considerada, com pompa e circunstância, a música popular brasileira. Ressalte-se, desde logo, que música popular constituía uma criação que é contemporânea ao aparecimento das cidades. Deve-se deixar claro que música popular só pode existir ou florescer quando há povo. Nos três primeiros séculos de colonização houve tipos definidos de formas musicais: os cantos para as danças rituais dos índios e os batuques dos escravos, a maioria dos quais também rituais. Ambos fundamentalmente à base de percussão, como tambores, atabaques, tantãs, palmas, apitos, etc. Finalmente, as cantigas dos europeus colonizadores que tinham berço nos burgos medievais dos séculos XII a XIV. Fora desse tipo de música, o que preponderava era, com certeza, o hinário religioso católico dos padres. Ainda a registrar os toques e as fanfarras militares dos toscos exércitos portugueses aqui sediados, que foram os primeiros grupos orquestrais ouvidos, ao ar livre, no Brasil.

Uma música reconhecível como brasileira começaria a aparecer quando a interinfluência desses elementos produzisse uma resultante. Isso ocorreu, com mais clareza e maior configuração histórica, quando as populações das cidades começaram a se ampliar e a ocupar um espaço físico majoritário. Nesse quadro geopolítico despontaram Salvador, Recife e Rio de Janeiro, todas com forte influência negra. Essas popu-

lações, espalhadas pelas cidades, demandavam novas formas de lazer, ou uma produção cultural. E essa produção se fez representar no campo da música popular pelos gêneros iniciais de lundu e de modinha. O lundu – basicamente negro no seu ritmo cadenciado – ostentava a simplicidade do povo nos seus versos quando cantado, comentando na maioria das vezes a vida cotidiana das ruas. Já a modinha – basicamente branca na sua forma de canção européia – exibiu versos empolados para cantar o amor derramado às marmóreas musas, quase sempre inatingíveis. Dentro dessa configuração, começam a aparecer os primeiros que assumiram a chamada música popular com prioridade. Ou seja, com a exclusividade de abraçar uma qualificação musical capaz de ser cantada, ou tocada, ou até dançada, fora dos salões da aristocracia. Nas ruas, nas praças, nos coretos ou nos guetos mais pobres.

Um dos primeiríssimos personagens de música popular dentro desse contexto foi Xisto Bahia, que retomou a tradição de Domingos Caldas Barbosa, cujas modinhas irônicas levadas à corte portuguesa no século XVIII se tinham transformado em árias pesadonas quando D. João VI aportou no Rio em 1808, fugido da avalanche promovida por Napoleão Bonaparte na Europa. Nessa época, alguns poetas românticos começaram a escrever versos para serem musicados não apenas por músicos de escola mas por simples tocadores de violão. Um desses, e dos mais prolixos, foi o Lagartixa, apelido com que se tornou popular o poeta Raymundo Rebello, cujas músicas logo ganharam os violões anônimos das ruas.

Acredito que Xisto Bahia foi um dos mais completos compositores exclusivamente populares do início da MPB do Brasil. Xisto, violonista, compositor e ator, começou sua carreira em Salvador, onde nasceu em 1842, atuando para uma tímida classe média, que então já se esboçava. No Rio logo depois, chegou a ser co-autor de Arthur Azevedo e foi aplaudido pessoalmente pelo imperador. Com o fim do Império, Xisto entrou em desgraça e morreu pobre e abandonado. Tragédias, as da pobreza e do esquecimento, que cairiam como maldição por sobre a grande maioria dos vultos da música do povo, a partir daí.

No século XIX, a música ouvida pelas elites era, em geral, as óperas, as operetas e a música leve de salão. Os negros ou os brancos amestiçados das camadas baixas executavam e ouviam, via de regra, os estribilhos acompanhados por sons

de palmas e violas. A reduzida classe média – que começou a se incorporar no segundo império – ouvia apenas os gêneros europeus, ou seja, música leve dos salões das elites: a polca, chegada ao Brasil em 1844, a valsa e ainda a schotish, a quadrilha, a mazurca. Dentro dessa realidade, eis que aparece um raio de luz e de invenção, o mulato Joaquim da Silva Callado. Ele criaria o primeiro grupo instrumental de caráter refinadamente carioca e popular no Brasil: o choro, palavra que inicialmente indicava apenas uma reunião de músicos e só depois o nome de gênero musical. A criação do choro representa um momento mágico de interação da mistura de raças no Brasil, porque fruto do gênio e da criatividade do mulato brasileiro. O novo gênero, uma música estimulante, solta e buliçosa, era executada à base de modulações e de melodias tão trabalhadas que exigiam de seus executantes competência e talento. E, muitas vezes, um virtuosismo que a maioria não possuía. A ponto tal que os editores nem queriam mais editar Callado, que chegaria, contudo, a ser condecorado pelo Imperador com a Ordem da Rosa (1879), morrendo logo depois vitimado por uma das muitas epidemias que grassavam no Rio de cem anos atrás, insalubre e sem esgotos sanitários.

Dentre todos os pioneiros, todavia, duas chamam individuais logo se destacariam dos demais: Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

De 1877 até pouco antes de sua morte, a primeira grande autora de música popular no Brasil fez 77 peças teatrais e 2 mil composições, entre as quais jóias como o tango “Corta Jacá” e a modinha “Lua branca”. Chiquinha ainda teve coragem e tempo para abraçar as causas mais nobres de sua época, como o abolicionismo, saindo muitas vezes de porta em porta para recolher donativos. A revolucionária Francisca também deitou modas, desenhou seus próprios vestidos, fumou charutos, tornou-se notícia, caiu na maledicência popular. Mas fez de sua vida um ato de pioneirismo e coragem até hoje insuperáveis.

A pedido do cordão carnavalesco “Rosa de ouro”, Chiquinha compôs em 1899 a primeira marcha carnavalesca para o carnaval, o “Abre alas”. Foi ainda a fundadora da SBAT (1917) e morreu no Rio com 89 anos, cercada por uma áurea de mito, um ícone tanto de transgressão social quanto da consolidação da música popular.

De tão grande importância quanto Chiquinha - e talvez

até maior sob uma ótica estritamente musical – Ernesto Nazareth era filho de modesta família da pequena classe média. Aluno aplicado de piano, ele lançou o primeiro tango brasileiro, “Brejeiro” que, no fundo, era quase um choro. Assim se iniciou uma carreira que o transformaria no compositor mais original do Brasil, no dizer de Mário de Andrade: é popular e erudito ao mesmo tempo. Nazareth, contudo, desprezava música popular e era obrigado a tocá-la em lugares plebeus, como ante-salas de cinemas – onde aliás, era ouvido por gente do porte de Darius Milhaud, que nele se inspirou para compor algumas de suas peças. Rui Barbosa era outro personagem famosíssimo que sempre ia ouvi-lo no cinema Odeon.

Dentro dessa linha dos primeiros compositores populares para a classe média então emergente, quero registrar ainda um outro que considero de capital importância: Catulo da Paixão Cearense. Seu prestígio se consolidaria, de fato, nos primeiros anos do século, com o advento das gravações mecânicas. Pelos velhos discos da casa Edison, na voz do cantor Mário, o prestígio de Catulo não pararia de crescer. Para que se tenha uma idéia da sua influência, ele foi o primeiro a introduzir o violão – instrumento então considerado maldito – no antigo Instituto Nacional de Música, em rumorosa audição (1908) corajosamente promovida pelo Maestro Alberto Nepomuceno.

A mais conhecida composição de Catulo, “O luar do sertão” (1910, gravada pelo Mário para Casa Edison), é usualmente considerada o hino nacional dos corações brasileiros. A famosa peça trouxe a glória definitiva a seu autor e também um “grave desgosto”, como chegou a confidenciar ao pianista e pesquisador de MPB Mário Cabral: a acirrada disputa com o violonista João Pernambuco, que se considerou desde logo o autor da música, fato veementemente contestado por Catulo. Aliás, João Pernambuco foi não só extraordinário músico, mas também autor de obra curta mas interessantíssima, na qual se destaca pelo menos um outro clássico, o choro “Sons de Carrilhão”.

Enquanto Catulo era o grande sucesso na Capital Federal do país, um Rio ainda acanhado e que dava os primeiros passos para se modernizar como grande cidade (“quando o Rio se limpava da morrinha imperial”, no dizer de Carlos Drummond de Andrade), apareceu em 1912 um menino de



Foto: Mario Thompson

Caetano Veloso

calças curtas tocando flauta melhor que gente grande. Esse menino virtuoso viria a ser o herdeiro de toda tradição musical inaugurada e cultivada por Nazareth, Chiquinha, Callado, Patápio e Catulo, e também seria - pelo menos ao meu ver - o estruturador e o patriarca de toda a música que viria depois dele: Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha.

Autor de vasta obra, em que pontifica uma das mais célebres páginas do cancionário, Carinhoso (com versos de João de Barro, o Braguinha), Pixinguinha criou inúmeros conjuntos musicais dos quais se destacou "Os Oito Batutas", o primeiro a excursionar fora do Brasil (1922, Paris), levando na bagagem o choro, o samba e o maxixe, todos eles temperados com o melhor da alma brasileira mulata e travessa. O Maestro Alfredo Viana foi também o primeiro músico brasileiro, já consagrado como flautista, compositor e chefe de orquestra, a fazer arrojados arranjos orquestrais para as marchinhas e sambas de carnaval em plena Época de Ouro da MPB (década de 30).

O samba iria nascer da música à base de percussão e de palmas, produzida por esses negros e que podia atender pelos nomes de batucada, e até lundu ou jongo. A palavra de origem africana (Angola e Congo), provavelmente corruptela da palavra "semba", pode significar umbigada, ou seja, o encontro lascivo dos umbigos do homem e da mulher na dança do batuque antigo. Pode também significar tristeza, melancolia (quem sabe da terra africana natal, tal como os blues nos Estados Unidos). A palavra samba, de resto, foi publicada pela primeira vez (3/2/1838) por Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama na revista pernambucana Carapuceiro: definia então mais um tipo de dança, sem maior interesse.

Além das rodas de capoeira e de batucada, quase sempre realizadas nas ruas e praças das imediações, ficaram célebres os festejos nas casas das hoje celebradas Tias Baianas, das quais se destacava a Tia Ciata - a mulata Hilária Batista de Almeida, dentre todas a mais festejada.

Justamente nas casas das Tias Baianas registram-se não

só o nascimento do samba mas também os primeiros nomes da sua história. O mais antigo deles todos pode ser considerado o mestiço José Luiz de Moraes, apelidado de Caninha porque quando menino vendia roletes de cana na Estrada de Ferro Central do Brasil.

Ainda nessa fase heróica de nascimento do samba há que ser assinalado o nome de Heitor dos Prazeres. Nascido em plena Praça XI, onde também morreria, o sambista Heitor iniciou-se, a partir de 1936, como pintor primitivo, condição em que se consagraria nacional e internacionalmente. A ponto de certa vez, seus quadros, mostrados em Londres, terem recebido da Rainha Elizabeth a pergunta consagradora: “Quem é este pintor extraordinário?” Heitor, que seria premiado na primeira Bienal de São Paulo, passou boa parte da vida como contínuo do antigo Ministério da Educação e Cultura, emprego vitalício que lhe fora atribuído pelo poeta Carlos Drummond, seu confesso e público admirador.

O samba só veio a ser registrado como gênero musical específico quando o quarto desses pioneiros, o Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, filho de Tia Amélia mas também freqüentador dos folguedos de Tia Ciata, gravou uma música feita por ele e pelo cronista carnavalesco do Jornal do Brasil Mauro de Almeida, (o Peru dos Pés Frios), baseada em motivo popular que ambos intitularam “Pelo Telefone”.

Ao começo da década dos vinte, um outro personagem muito interessante personificou o gênero que então se consolidava: José Barbosa Silva, na história do samba immortalizado como Sinhô. Nascido em pleno centro carioca (Rua Riachuelo), desde molecote freqüentando as rodas de boêmia da cidade, Sinhô entrou para a história do cancionário popular como o primeiro sambista profissional. Sua popularidade atingiu a níveis tão altos que a simples cognominação de “Rei do Samba” demonstrava com clareza o enorme prestígio de que desfrutou entre 1920 e 1930, ano em que morreu. O



maior de todos os sucessos de Sinhô foi o “Jura”, gravado simultaneamente por Aracy Cortes, a maior estrela do teatro musicado dos anos 20 e 30, e por um jovem cantor da alta sociedade carioca, Mário Reis, lançado na música por Sinhô, de quem ele era aluno de violão.

Nessa época, os anos 20, as revistas musicais dos muitos teatros da Praça Tiradentes eram o maior centro comunicador e divulgador da música popular antes do advento do rádio.

O samba só viria, contudo, a ser definitivamente estruturado – em sua forma como é hoje conhecido – por um grupo que habitava o Estácio de Sá, famoso bairro de baixa classe média carioca na segunda metade da década de 20. Esse grupo de compositores, boêmios e malandros, que hibernavam de dia e floresciam à noite nos botiquins “Café Apollo” e “do Compadre”, tinha por líder o compositor Ismael Silva. O grupo do Estácio entraria para a história da MPB como consolidador do ritmo e da malícia do samba urbano carioca, até então muito influenciado pelo maxixe em sua estrutura formal – como “Pelo telefone” e quase todas as obras de Sinhô.

Ismael Silva, a quem deve ser atribuída a responsabilidade histórica de ter sido um dos estruturadores do samba urbano carioca tal como viria a ser conhecido e apreciado nos anos subseqüentes, tem ainda o crédito de ter sido o fundador da primeira escola de samba, a “Deixa falar” (1928), que ele organizou junto com Rubem Barcelos, Bide, Baiaco, Brancura, Mano Edgar e Nilton Bastos, inventor do surdo dentro da escola. A “Deixa falar” – que saíria apenas nos carnavais de 29, 30 e 1931 – tinha tanto na forma quanto na timidez de seu número de desfilantes a estrutura dos blocos carnavalescos.

As escolas de samba, na verdade, só se expandiriam com a criação das duas outras que se seguiram à Deixa Falar: a Mangueira de Cartola e a Portela de Paulo da Portela e de Heitor dos Prazeres, que vieram a tomar a forma definitiva de

escolas de samba. E a aglutinar sambistas relevantes em seu redor, com comovedora e permanente fidelidade a suas cores.

A partir dos anos 30, registra-se a história da saga gloriosa do rádio no Brasil, inaugurado pelo gênio de Edgard Roquette Pinto, (um herói modesto e cativante que ainda precisa ser avaliado melhor ao comecinho deste século) e desenvolvido pela esperteza política do estadista Vargas. O rádio (a partir de 1923) e a gravação elétrica (a partir de 1928) fizeram florescer a época de ouro da MPB, os anos 30, em que irrompem talentos nos quatro cantos do país, especialmente no eixo Rio-S.Paulo. Dele saem para o mundo Ary Barroso e Zequinha de Abreu, e, especialmente, Carmen Miranda, uma fogueira tropical que fez crepitar a Hollywood bem comportada e rigorosamente padronizada dos anos 40.

Foi exatamente em 1945, como que a saudar o fim do conflito, que surge uma figura de rara importância dentro do cancionário do povo. E que sustentaria o ritmo e as origens brasileiras pelos anos de crise para a MPB que o fim da guerra indiretamente traria: a avalanche de músicas norte americanas ou as importadas pelos Estados Unidos e despejadas em todo o mundo, sobretudo no Brasil.

O fenômeno, aliás, é de fácil compreensão quando se analisa o fato de que os Estados Unidos saíram da Segunda Grande Guerra como país vitorioso e em fase de expansão mundial, propulsionada pela exportação internacional em massa de seu poderoso parque industrializado, atrás do qual vinha a indústria da diversão. A indústria do lazer representava a consolidação cultural norte-americana no mundo: os filmes, os discos e a música popular, com todos seus modismos, ainda mais sedutores pelas engenhosas campanhas de marketing com que eram promovidos, remetendo-os quase sempre à juventude.

Essa figura excepcional a que me refiro e que teve decisiva participação dentro da afirmação de uma cultura nacional mais ligada às fontes do Brasil, foi Luiz Gonzaga.

Graças à força telúrica e à veemência vocal de Luiz Gonzaga, o baião não somente se manteria nos anos 50 – a década do samba-canção – como determinaria o aparecimento de dezenas de intérpretes e compositores, o principal dos quais, Jackson do Pandeiro, exibiria um tal sentido rítmico para cantar côcos (gênero musical nordestino de andamento bem mais acelerado que o baião) que nunca foi igualado, nem

antes dele (gente como Manezinho Araújo, Jararaca e Ratinho ou Alvarenga e Ranchinho), nem depois (gente como João do Vale, Alceu Valença, Xangai, Jorge do Altinho, Elomar ou o recentíssimo Chico César).

Voltando ao sucesso de Carmen na América, antecede ele de poucos anos a história do movimento da bossa-nova no mercado mundial, que consolida, de uma vez por todas, o prestígio internacional da MPB. A ponto de ejetar nomes como Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes para as estratosferas do olimpo musical do mundo.

A bossa-nova, aliás, foi antecédida – e até provocada –, de certo modo – pela enxurrada dos sambas-canções que inundou a década de 50, transformando a MPB num rio “noir” de lágrimas, fossa e dores de cotovelo, muitas dessas músicas escritas por talentos fulgurantes como Antônio Maria, Lupicínio Rodrigues, Dolores Duran ou até Caymmi, Braguinha e Ary Barroso, que se destacavam da mediocridade “noir” em que patinava o gênero lacrimajante.

Ao final dos 50, a Bossa Nova nasceu como uma reação ao processo de estagnação em que se encontrava a música popular nos anos 50, invadida por ritmos estrangeiros, em especial os boleros, as rumbas e as canções americanas comerciais, além dos ritmos para consumo cíclico da juventude, como o chá-chá-chá, o rock, o twist e o merengue. Havia ainda uma enxurrada de versões e de sambas canções brasileiros, de baixo nível, onde falta de talento e vulgaridade eram elementos constantes.

A bossa-nova, portanto, surgiria não apenas como uma reação a esse estado de coisas, senão também como integrante da febre pelas novidades que se abriam para o desenvolvimento do país. O governo JK prometia cinquenta anos em cinco e começava a construir Brasília, a abrir estradas de rodagem e a implantar parques industriais pesados. O Brasil vivia um clima de euforia nos 3 últimos anos da década dos 50, do qual saíam também movimentos renovadores no campo de vários outros segmentos artísticos: no cinema, o começo do chamado cinema novo; na poesia, os poetas concretistas; na música erudita, os decafonistas; nas artes plásticas, a nova figuração. Em música popular, esse processo geral de renovação encontraria seu caminho com a bossa-nova.

Historicamente, pode-se determinar o aparecimento formal da bossa-nova em 1958 quando se juntaram três persona-



gens em três setores distintos da criação musical: João Gilberto – o ritmo, Antonio Carlos Jobim – a melodia e harmonia, e Vinícius de Moraes – a letra. O mais importante deles (para a bossa-nova, que fique claro), João Gilberto, era um violonista baiano que trazia dentro do violão toda a malícia, a manemolência e até a languidez descansada de sua terra. Foi ele o criador do ritmo da Bossa Nova, com uma batida diferente e pouco usual de tocar violão, que conferia ao ritmo um sabor de samba mais lento, mais adocicado, ou mais “aguardo” - como ironizavam alguns dos algozes do novo movimento. O primeiro encontro dos três mosqueteiros da bossa-nova (abril, 1958) se daria no LP “Canção do amor demais”, em que a cantora Elizeth Cardoso cantava doze músicas da nova dupla, Vinícius e Tom. Em dois desses números aparecia o violão de João Gilberto, o principal dos quais era o samba intitulado “Chega de saudade” (o outro era “Outra vez”).

A história dos festivais dos anos 60 dá parto a estrelas incandescentes como Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento, Caetano, Gil, Ivan Lins, Gonzaguinha, João Bosco, todos alinhados – eu até ousaria dizer estimulados –

para melhor combater a burrice da censura oficial, esmagadora e intolerável entre 1968 e 1985, se bem que seus arreganhos tivessem começado a partir de 1964. A intervenção militar, de resto, provocou uma imediata mobilização de setores musicais universitários (ou pré-universitários) e que tinham epicentro no CCP (Centro de Cultura Popular) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Ali se reuniam compositores como Carlos Lyra, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, ao lado de cineastas como Gláuber Rocha, Carlos Diegues, Joaquim Pedro e Leon Hirschman, os últimos já integrados à revolução do “cinema-novo”, que usava a MPB com veemência e paixão, em suas trilhas sonoras. Esse também foi um tempo de amadurecimento e reflexões desses jovens músicos e letristas da classe média, em relação ao caldeirão musical que ainda se escondia nos morros e favelas cariocas. E aí são revalorizados personagens que andavam esquecidos como Cartola e Nelson Cavaquinho, da gloriosa Mangueira, ou Zé Ketí da Portela.

Mas como não sublinhar o triunfo em venda de discos que foi a volta do samba de raiz, a partir de Martinho da Vila,



Foto: Mario Thompson

Beth Carvalho, Alcione, Clara Nunes e Paulinho da Viola, no início da década seguinte, os anos 70, apesar de todo seu peso de chumbo do regime militar? Como não registrar, mesmo com alguma eventual insegurança, a chegada do rock brasileiro nos anos 80, com jovens poetas patéticos como Cazusa e Renato Russo dando seqüência aos pioneiros Rita Lee, Raul Seixas e Tim Maia?

Toda a história desse século inicial de MPB, argamassada pela paixão e tendo como pilares as fraldas da sociedade, deságua agora neste comecinho de século.

Esses últimos anos configuram e dão seguimento, com uma certa eloqüência, a todo o legado da MPB, que é hoje, e disso eu não tenho a menor dúvida, o produto número um da pauta de exportação cultural com que conta o país.

Estamos melhores ou piores, em música popular? Afastando-me do pecado do maniqueísmo e da tentação da crítica individualizada, eu diria que a MPB, vai, como quase sempre esteve, muito bem, obrigado, apesar de alguns pesares.

Inicialmente, há que se sublinhar um fato histórico que considero relevante e que é a expansão dos festejos (ou festas)

populares de grande porte, sejam as tradicionais, sejam as novas. Uma e outras assumiram nesta década uma dimensão nunca vista antes. E elas se celebram e se constituem a partir da música popular, ou seja, aquelas canções que têm autores definidos (já que a música folclórica se estriba na tradição do anonimato). As festas ou espetáculos para grandes massas e/ou platéias nascem nas franjas da sociedade e atingem a vários níveis, provocando uma solidariedade social muito rara. E muito valiosa, portanto, para um país de enormes contradições e diferenças sociais como o Brasil.

As escolas de samba do Grupo Especial do Rio fazem, especialmente a partir dos anos 90, o espetáculo mais arrebatador do mundo: seus cerca de 50.000 desfilantes são aplaudidos por 80.000 pessoas em duas noites e vistos via tevê, por dezenas de milhões no Brasil e em várias partes do planeta.

Estudiosos afirmam que a indústria do lazer é a que mais cresce no mundo. E também a que mais gera empregos e a que apresenta o maior faturamento. Uma em cada 16 pessoas empregadas no planeta trabalha em atividades ligadas ao lazer. Calcula-se que só no Brasil a indústria da diversão estará recebendo investimentos de cerca de US\$ 5 bilhões de dólares até o ano 2.000. O turismo musical emerge neste contexto, como uma das atividades a priorizar. No mundo todo, o turismo gera em torno de 212 milhões de empregos, além do fato de que se trata do setor de menor investimento por emprego gerado. Portanto, o velho dito popular que define o Brasil como "o país do carnaval e do futebol" deve ser repensado em termos econômicos.

Por quase quatro séculos o carnaval carioca respirou apenas o entrudo português. Somente na segunda metade do século XIX tomou ares europeus, não exclusivamente lusitanos.

Até a terceira década do século XX o Carnaval evoluiu sem a intervenção do poder público.

Com a falência das tradicionais bases de sustentação econômica da festa, formadas pela solidariedade de grupos, jornais patrocinadores e Livros de Ouro, o Carnaval passou a ser gerenciado pelo Poder Público, de forma paternalista e política. Por isso, a festa jamais trouxe benefícios econômicos à cidade.

Mesmo a transformação dos desfiles das Escolas de Samba em grande espetáculo pago, não produziu retornos



financeiros para o Estado, por falta de tratamento profissional.

Na década de 80, o carnaval carioca perdeu quase por inteiro a diversificação que o caracterizava desde o início do século, reduzindo-se praticamente à sedução esmagadora do desfile principal das Escolas de Samba.

A indústria do Carnaval na cidade do Rio de Janeiro começa a funcionar efetivamente quando as quadras de ensaio das Escolas de Samba recebem os concorrentes do concurso dos sambas-enredo, a partir de agosto-setembro. Nesta época, também os barracões iniciam os trabalhos plásticos dos preparativos do Carnaval. A partir do mês de janeiro, a indústria do Carnaval esquenta nas quadras de ensaios e barracões, entrando em pleno funcionamento.

Não existe ainda um entrosamento mais eficaz entre os responsáveis pela movimentação da indústria do Carnaval: Poder Público (Embratur, Riotur, Turisrio), Escolas de Samba (LIESA) e Agências de Turismo (ABAV). Não há comunicação entre essas entidades capazes de planejar, por exemplo, visitas turísticas no pré-Carnaval.

Vale dizer que as alas de compositores, tanto do Grupo Especial (Grupo I), quanto do Grupo de Acesso (Grupo II) gravam CDs, a cada ano, e que chegaram a vender cerca quase um milhão de cópias. Assim também procede o Grupo Especial das escolas de samba de S. Paulo, com vendagem mais discreta e prestígio mais modesto, se bem que em fase ascensional.

Quanto às festas e espetáculos de massa e que se consolidaram nesses últimos anos, como deixar de citar a sedução de Parintins (um espetáculo monumental em plena selva amazônica) e a energia das micaretas e carnavais de inverno, hoje em quase todos os estados nordestinos?

Pois é a música popular, a mais pura música popular, produzida pelos trios elétricos e grupos de frevos, maracatus e sambas, que lhes dá essência, substância e conformação de folgado.

Quanto aos ritmos com que sempre contou o país – aliás, nunca celebramos como deveríamos este extraordinário tesouro capaz de engrandecer qualquer povo – vão eles sendo bem aproveitados. Como não exultarmos com a volta do forró a partir de 97/98, pilotado por Alceu Valença, Elba Ramalho e Lenine, trazendo todo o cadinho energético do nordeste e que tem como epicentro Pernambuco? É por isso e por intermédio deles que voltam agora os cocos, as emboladas, os xotes, os xaxados, os baiões e as toadas, além das cirandas, maracatus e frevos.

Também revitalizam-se, a partir do Rio, as resistências esgrimidas pelos pagodes e pelos sambas de Martinho da Vila, Ivone Lara, Zeca Pagodinho, Leci Brandão, Beth Carvalho e Alcione, antepondo-se ao baixo nível do pagodinho chinfrim e mauricinho, imposto pelas gravadoras à mídia.

Nesses últimos anos, os líderes da geração de 60 continuam a mil, criando espetáculos e discos especialmente sedutores, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, João Bosco, Ivan Lins, Djavan, com os quais correm o Brasil e, quase sempre, o exterior.

As duplas caipiras, de larga penetração junto à massa, ganharam a adesão da mídia, reconciliando pontas que se afastavam. Desse modo, Xitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano ou Leandro e Leonardo, dupla tragicamente desfeita pela morte do primeiro em junho de 1998, passam a receber as simpatias amplas, gerais e irrestritas que antes lhes passaram subtraídas, ou exclusividade tributadas a talentos mais robustos como Sérgio Reis, Renato Teixeira, Pena Branca e Xavantinho ou Almir Sater.

Também a partir dos anos 90, especialmente no quinquênio 93-98, detectam-se sintomas de novas absorções e misturas na Bahia, celeiro primordial da capacidade brasileira de aglutinar e digerir culturas diversas. A partir do que se conveniou chamar de “axé-music”, irrompem talentos individuais do porte de Daniela Mercury e Carlinhos Brown, que desa-



Paulinho da Viola

guaram na sucessão de bandas de aceitação comercial inegável, como Ê o tchan, Mel, Netinho, Cheiro de Amor etc, sucessoras legítimas do modismo internacional que foi a lambada, poucos anos antes.

Mas como falar-se em música popular sem que seja reservado um lugar de honra para o músico do Brasil? Pois é o instrumentista brasileiro consagrado no mundo desde Pixinguinha, o flautista de gênio, que bem pode ser considerado o patriarca da MPB, até por ser o primeiro (junto com Os Batutas) a excursionar à Europa para mostrar o samba e o choro, recém-criados pelo nosso gênio mulato (Paris 1922).

Quando o músico brasileiro excursiona para fora do país, ele é quase sempre absorvido e, por vezes, fica por lá. Aqui no Brasil, contudo, há uma queixa histórica de que ele não é tão prestigiado quanto poderia e deveria. De há muito ouço lamentos de grandíssimas figuras que vão de Waldir Azevedo, Jacob e Pixinguinha a Sivuca, Altamiro Carrilho, Luiz Bonfá e até Tom Jobim e Baden Powell, ou mesmo jovens como Leo Gandelman, César Camargo Mariano, Carlos Malta, Hélio Delmiro, Nonato Luiz ou Guinga e Rildo Hora. Todos se queixaram das poucas oportunidades de tocar, de gravar, divulgar e exhibir música instrumental no Brasil. Ao menos, em relação a outros países por onde eles

excursionam com certa frequência.

Mas, afinal, por que acontece isso com uma música tão estimulante?

Vários, por certo, são os fatores das queixas dos músicos, a começar pela demasiada sedução da música cantada, com letristas e poetas tão antenados em nossa realidade, anseios e sonhos.

Por sinal, ainda sobre esse assunto quase crônico, quero lembrar o que Radamés Gnatalli comentou comigo certa manhã, quando fui buscá-lo em casa para levá-lo ao Museu da Imagem e do Som para um histórico depoimento para a posteridade. Ele estava recebendo dois jovens estudantes, em busca de suas partituras e ensinamentos. O Mestre foi curto, grosso e dramaticamente verdadeiro: “– Olhem aqui, meus filhos, para tocar minhas músicas, vocês vão ter que importar dos Estados Unidos. Aqui nunca editei nada.” Isso foi no final dos anos 60. Hoje a situação já melhorou bastante, mas ainda assim, os esforços para editar mais partituras continuam.

Portanto, nutrir-se melhor este personagem essencial da MPB, que é o músico, sempre vale e valerá a pena.

Como estão valendo – e cada vez mais neste começo de século – os selos (mais, ou menos, independentes) que gravam preferencialmente CDs de músicos em estúdio, ou extraí-

Milton Nascimento



Foto: Mario Thompson

dos de gravações realizadas ao vivo em espetáculos públicos.

Quanto à indústria do disco no Brasil, não há como deixar de comemorar-se um salto vertiginoso de vendas nesses últimos trinta anos. Para que se tenha uma idéia mais precisa, vejam-se esses números, fornecidos pela ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco): em 1972 venderam-se 15.492.652 unidades de discos, em 1984 o número subiu para 43.996.565 e em 1996 para 94.859.730 unidades de disco em todo o país. O que vale dizer um aumento muitíssimo significativo.

Todo o faturamento do disco no Brasil envolveu uma soma de quase 1 bilhão de dólares ao começo do novo século, mesmo com crises econômicas, sendo o setor responsável por 8 mil empregos diretos e 55 mil indiretos, em áreas como shows, radiodifusão, comércio varejista, gráficas, editoras e “designers”, os chamados segmentos correlatos.



Um dado significativo que ocorreu a partir dos anos 90 foi o aumento progressivo do percentual de discos com artistas brasileiros.

Ao contrário do que muitos de nós acreditávamos e contra o que sempre nos batemos, a proporção de registros fonográficos com repertório e artistas nacionais ultrapassou a 50% em 1995 e agora chega quase a 70% de tudo que é gravado no país.

Bondade da indústria multinacional de discos para com a cultura brasileira ou magnanimidade para com os músicos, autores e intérpretes que fazem música no Brasil e empregam o português como língua de expressão? Nem uma, nem outra. Pura e simplesmente uma lei de mercado, eu diria uma deliciosa imposição do consumidor brasileiro, que prefere ouvir o som de seu próprio país e confirmar sua poderosa identidade nacional.

Com isso, a exportação de música brasileira também tem crescido, especialmente para a América Latina.



Os ritmos mais consumidos do Brasil no exterior, de 1996 para cá, são a bossa-nova, a chamada música autoral (Chico, Caetano, Gil etc) erroneamente apelidada pelas gravadoras de MPB, rock, pagode, axé-music e música sertaneja.

Quanto aos Festivais de Música – não necessariamente aqueles competitivos e atrevidos dos anos 60, que bem que poderiam voltar, por que não? – mas os encontros de gente ligada à música para troca de informações, “workshops”, ensino, cursos e audições devem também merecer uma referência especial e calorosa.

A partir dos Festivais de Inverno de Ouro Preto, tanto os eruditos (dirigidos por José Maria Neves) quanto os populares (supervisionados por Toninho Horta), o Brasil desabrocha em Festivais de Música, na década de 90, especialmente no Estado do Paraná, onde se realizam vários encontros de artistas, liderados pela solidez e respeitabilidade do Festival de Londrina. Há festivais em vários outros estados, muitos deles impulsionados pela ação cultural da FUNARTE, que também editou uma valiosa coleção de livros sobre música, seus compositores e intérpretes.

Aliás, em relação à rubrica livros sobre MPB, os anos 90 foram generosos: nunca se editou tanto sobre o tema, hoje objeto de interesse acadêmico pelas universidades e “scholars” de vários níveis. Longe já lá se vão os tempos do pioneirismo dos poucos interessados que éramos nós na década de 60, pesquisadores do porte de Ary Vasconcelos, Vasco Mariz, Lúcio Rangel, Sérgio Porto, Sérgio Cabral, Marília Trindade Barbosa, Eneida, Edison Carneiro, Mozart de Araújo, Almirante, Guerra Peixe, Renato de Almeida, Albino Pinheiro, e mais uns poucos gatos pingados. De 1995 para cá, os livros e as teses sobre temas ligados ao universo da MPB cresceram 200%, segundo fontes da FUNARTE.

Os anos finais do século XX, portanto, foram animado-

res para a MPB. Fica agora muito claro que uma geração nova e novíssima começou a chegar para fecundar o final dos cem anos mais importantes para o nosso cancioneiro, o doloroso, veloz, traumático e riquíssimo século XX.

O melhor desse começo de milênio é que todas as gerações musicais convivem numa razoável harmonia. Afinal, todas elas lapidaram o legado precioso de Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha, Noel, Ary, Caymmi e Braguinha, Chico, Milton e Caetano, Martinho, Cartola, Paulinho da Viola e Noca da Portela, na certeza de que – mesmo com alguns desvios insensatos e certos atalhos inúteis – a música popular do Brasil jamais perderá seu prumo. Até porque o alicerce de seus pioneiros e seguidores é sólido e sedutor o bastante para fazê-la continuar a surpreender o mundo no século cujos passos iniciais agora são dados.

Os anos finais do século XX, portanto, foram animadores para a MPB. Fica agora muito claro que uma geração nova e novíssima começou a chegar para fecundar o final dos cem anos mais importantes para o nosso cancioneiro, o doloroso, veloz, traumático e riquíssimo século XX.

O melhor desse começo de milênio é que todas as gerações musicais convivem numa razoável harmonia. Afinal, todas elas lapidaram o legado precioso de Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha, Noel, Ary, Caymmi e Braguinha, Chico, Milton e Caetano, Martinho, Cartola, Paulinho da Viola e Noca da Portela, na certeza de que – mesmo com alguns desvios insensatos e certos atalhos inúteis – a música popular do Brasil jamais perderá seu prumo. Até porque o alicerce de seus pioneiros e seguidores é sólido e sedutor o bastante para fazê-la continuar a surpreender o mundo no século cujos passos iniciais agora são dados.

Ricardo Cravo Albin tem formação em Direito, Ciências e Letras. A sua paixão pela música popular brasileira, porém, o levou por outros caminhos profissionais no Rio de Janeiro, cidade que adotou: historiador de MPB, crítico e comentarista. Representa o Brasil em conclave internacionais sobre cultura popular e música, sendo especialmente solicitado por emissoras de rádio e tevê da Europa para entrevistas e emissões diretas. Continua exercendo ativamente nestes 25 anos as funções de autoria (roteiro) e direção de espetáculos e/ou discos sobre a história da música popular brasileira. Atualmente, supervisiona o Dicionário Cravo Albin de MPB, com cerca de 5000 verbetes.