

Considerações Finais

O que precisamos, ao que parece, não é de idéias grandiosas nem do abandono completo das idéias sintetizadoras. Precisamos é de modos de pensar que sejam receptivos às particularidades, às individualidades, às estranhezas, descontinuidades, contrastes e singularidades, receptivos ao que Charles Taylor chamou de ‘diversidade profunda’, uma pluralidade de maneiras de fazer parte e de ser, e que possam extrair deles – dela – um sentimento de vinculação, de uma vinculação que não é abrangente nem uniforme, primordial nem imutável, mas que, apesar disso, é real [...] É que existem quase tantas maneiras de reunir essas identidades, fugazes ou duradouras, abrangentes ou íntimas, cosmopolitas ou fechadas, amistosas ou sanguinárias, quantos são os materiais com que uni-las e as razões para fazê-lo.

Clifford Geertz, 2001.

Comparei a “MPB” que surgiu e se consolidou como categoria musical em meados dos anos 1960 com a música “popular” feita atualmente nas periferias do Brasil, dando ênfase à sua assimilação por Chico Buarque. Nesta última parte, ao invés de tecer “conclusões” da análise das relações entre música “popular”, “nação” e “camadas populares” nesses dois momentos da “MPB”, preferi lembrar as principais características que as definiram. Depois dialogo com outras concepções contemporâneas sobre os “países” e suas camadas subalternas.

Inicialmente foi imprescindível ressaltar que a “invenção” da MPB em meados dos anos 60 ocorreu num ambiente cultural marcado pelo projeto nacional-popular. A oposição aos motivos estrangeiros na “música popular brasileira” demonstrou-se na preferência dos artistas que integravam parte da elite intelectual brasileira pelo desenvolvimento de ritmos do “povo”, sobretudo “nordestinos” e dos morros cariocas. O apuro formal das composições distinguia a MPB de outros segmentos musicais, como, por exemplo, o “iê-iê-iê”, ritmo da

Jovem Guarda. A corrente nacional-popular a caracterizava pela “banalidade” com que combinava melodia, harmonia e letra (Napolitano, 2001). Além disso, o “engajamento nacionalista” de muitos artistas da MPB se diferenciava da postura “comercial” dos músicos da Jovem Guarda: se os primeiros, através da elaboração do “populário” e de temas sociais, propunham um “comentário” do “Brasil”, os últimos lidavam com a recriação da produção *pop* americana e europeia, não se baseando nos elementos “populares” do Brasil.

A acepção de “popular” deste primeiro momento mencionava uma idealização de “povo autêntico”, ainda não incorporado totalmente pela modernização capitalista. Neste sentido, artistas e intelectuais se lançaram como representantes dos interesses das “camadas populares”, visando à educação e à conscientização do “povo”, para torná-lo livre da dominação “estrangeira”. Os músicos tropicalistas, a partir de 67, se dirigiram diretamente aos públicos da comunicação de massa, tomando rumos bem distintos aos trilhados por artistas na primeira “fase” da MPB. Esses músicos não se representavam como enviados da “esquerda” nacional para salvar o “povo” e faziam uma junção do rock e do *pop* com ritmos “tradicionais” de algumas regiões do Brasil, como o samba e o baião. Inovaram com o timbre das guitarras elétricas nos arranjos de “música popular brasileira”, solucionando de certa forma o impasse vivido entre a MPB e a Jovem Guarda desde 65. Ao invés da procura por uma “totalidade brasileira”, suas canções expressaram um país integrado com o mundo, mudando o significado original da categoria “MPB”.

Observei que a “música popular brasileira” atualmente inventada nas periferias das grandes cidades se configura por uma prevalência dos discursos das “comunidades” sobre possíveis comentários da “nação”. *Carioca*, de Chico Buarque, acompanhou este processo, sendo definitivamente, segundo o próprio autor, o disco mais “carioca” que já compôs. Não apenas pela “linguagem musical”, como ele mesmo realçara, mas pelas temáticas desenvolvidas. A primeira faixa, “Subúrbio”, por exemplo, alude aos diversos segmentos e ritmos musicais das “camadas populares”: “funk”, “pagode”, “rap”, “hip-hop”.

Diferentemente dos anos 60, quando Chico Buarque surgiu no cenário musical, identificado às questões do “povo” (e este era super-representado pela *intelligentsia* (Ridenti, 2000)), atualmente, numa concepção “ativa” de participação, as próprias “camadas populares” defendem seus interesses. Foi

importante lidar com o exemplo deste compositor para discutir as rupturas empreendidas por artistas de novas musicalidades, ligadas às “periferias”, que descartam a mediação de nomes “nacionais” da MPB para se fazerem escutar. Prestei a atenção à recepção da crítica musical ao seu Cd, visto como “hermético” e “experimental”, afastado do gosto “popular”. Este suposto distanciamento entre Chico e o “povo” me possibilitou ainda discutir novas representações sociais das “camadas populares”, num processo assinalado pelo declínio da atuação da *intelligentsia* nos rumos da “pátria” e pela dificuldade em se definir quem é, afinal, “povo” no Brasil. Dizer que seriam simplesmente os “pobres” e “excluídos” da modernização econômica não é mais suficiente, já que a noção de cidadania, como interpretou Canclini (2005), se encontra intimamente vinculada ao consumo de bens culturais, nacionais e transnacionais.

Entre uma geração e outra, concretizou-se nos estudos culturais o paradigma da “pós-modernidade” como o tempo da implosão das principais características pelas quais se pensava e vivia desde, pelo menos, o fim da Segunda Grande Guerra. Fala-se, geralmente, do estreitamento da relação tempo-espço, do fim das “meta-narrativas” e das grandes “histórias” revolucionárias. Muito já se debateu, neste sentido, sobre o fim dos “ismos”, da “utopia” e da dicotomia estruturante entre “esquerda” e “direita”.¹

Privilegiou-se cada vez mais, de 60 para cá, a alteridade dos diversos grupos e atores sociais, levando à idéia, segundo Harvey (1989), “de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima (Harvey, 1989, p. 52)”. Lembro mais uma vez Octavio Paz (1984), para quem esses seriam movimentos de expressão das singularidades oprimidas e postas em segundo plano durante o período de expansão do Ocidente. Então, particularidades de todo tipo – étnicas, sexuais, raciais, etc – vieram à tona na segunda metade do século XX, clamando pelo reconhecimento imediato de suas realidades (Paz, 1984).

A recente globalização econômica, os avanços tecnológicos e a aproximação de múltiplos “universos sociais” deram à luz, segundo Suely Rolnik (2000), a

¹ Segundo Clifford Geertz (2001), no “pós-modernismo”, “a busca de padrões abrangentes deve ser simplesmente abandonada, como um resto da busca antiquada do eterno, do real, do essencial e do absoluto. Não existem, segundo se afirma, narrativas mestras sobre a ‘identidade’, a ‘tradição’, a ‘cultura’ ou qualquer outra coisa. Há apenas acontecimentos, pessoas e fórmulas passageiras, e, mesmo assim, incoerentes” (Geertz, 2001, p. 194).

“novas maneiras de viver [...] em incontáveis os mundos possíveis”, contribuindo para o enfraquecimento de subjetividades fixas e estáveis, expressas na referência identitária. A palavra de ordem parece ser o surgimento de identidades *globalizadas flexíveis*, extraídas de *kits de perfis-padrão*, produzidos por subjetividades cuja experiência extrapola os limites geográficos da “cultura” e da “nação” (Rolnik, 2000).

As transformações nas maneiras de pensarmos a identidade e a “nação”, sugeridas pela “pós-modernidade”, foram paralelas ao esgarçamento da idéia de “MPB” enquanto categoria musical, expressão do “povo” do “país”. Mas, se desde a década de 80 esta perdeu a *centralidade* que ocupava no mercado fonográfico brasileiro, não deixa ainda, conforme observamos no último capítulo, de suscitar instigantes discussões no meio musical e acadêmico.² As principais, a meu ver, dizem respeito às suas possibilidades atuais de expressar, através das canções, uma “nação” e um “povo” brasileiros. Ainda mais se considerarmos que a sigla recentemente passou a representar, de acordo, por exemplo, com Jaldes Reis de Meneses,

[...] uma espécie de vasta zona de fronteira mutante, incorporadora das mais díspares origens e influências (inclusive estrangeiras), uma amálgama de ritmos, sons, atitudes e referências poético-literárias cujo chão social significa a presença de um público repleto de afinidades eletivas (Meneses, 2007).

Em “O Cosmopolitismo do pobre”, Silviano Santiago (2004) alude à “instável e pós-moderna aldeia global”, movida pelos círculos econômicos do mundo globalizado, e distingue dois tipos de pobreza: uma anterior à Revolução Industrial, em que predominava uma representação romântica do “autóctone”, adverso à modernização (basicamente o “camponês” isolado); e outro, surgido logo após, caracterizado por sua inserção “desigual” na sociedade capitalista. Desde então se intensificariam as migrações de trabalhadores entre os países. Segundo Santiago, esta modalidade do capital transnacional junto às nações periféricas levou a uma forma de desigualdade social inédita, que

² Antonio Carlos Miguel, em artigo para *O Globo*, em 2006, observou que a “indústria do disco” no Brasil, em meio à crise promovida por novas formas de produção e execução musical, continua investindo no relançamento de obras antigas de artistas da “MPB”: “[...] os velhos catálogos da música brasileira têm sido uma fonte inesgotável. E a sigla MPB – que, num sentido mais restrito, se aplica à geração pósbossa-novista, surgida nos grandes festivais dos anos 60 – ainda é moeda forte no mercado”. In: “MPB, a revanche”. *O Globo*, Segundo Caderno, 27/08/2006: 1.

[...] não pode ser compreendida no âmbito legal de um único estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que convoca os novos pobres para a metrópole pós-moderna é transnacional e, na maioria dos casos, também é clandestina. O fluxo dos seus novos habitantes é determinado em grande parte pela necessidade de recrutar os desprivilegiados do mundo que estejam dispostos a fazer os chamados serviços do lar e de limpeza e aceitem transgredir as leis nacionais estabelecidas pelos serviços de migração (Santiago, 2004, p. 51).

De acordo com ele, movidas por nossa ideologia da *cordialidade*, amplamente discutida nos anos 30, as diferenças entre os diversos “povos” formadores do “Brasil” moldaram uma cultura nacional “original”. Referindo-se à noção *andersoniana* das nações como “comunidades imaginadas”, Santiago nos lembra que a idéia de “comunidade” nacional, tal como apresentada por Benedict Anderson (2000) e formulada no caso brasileiro, reforça um ideal em que as diferenças e desigualdades se amenizam, em prol de um “companheirismo profundo e horizontal”:

As diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, foram escamoteadas a favor de um todo nacional íntegro, patriarcal e fraterno, republicano e disciplinado, aparentemente coeso e, às vezes, democrático [...] A construção do Estado pelas regras desse multiculturalismo teve como visada prioritária o engrandecimento do estado-nação pela perda da memória individual do marginalizado e em favor da artificialidade da memória coletiva (Santiago, 2004, p. 58).

A economia transnacional e a fonte multirracial de países periféricos e hegemônicos, seguindo Santiago, fizeram com que os “estados-nações” se tornassem co-extensivos com o resto da humanidade, num processo em que sua soberania, referente à “leis e modelos civilizacionais”, foi duramente posta à prova. Deflagrando a ineficiência das políticas públicas e as injustiças “históricas”, a crítica dos “marginalizados” contemporâneos se construiria menos nas instâncias da política oficial dos governos e mais no diálogo entre culturas afins, “que se desconheciam mutuamente até os dias de hoje”. Ao perder a condição utópica de “nação” – sustentada secularmente pelas elites –, formula-se uma “reconfiguração cosmopolita” do país, abrangendo tanto novos habitantes quanto os “excluídos” pelo processo histórico. De acordo com Santiago, a “cultura nacional” assume novo feitio, levando os atores culturais “pobres” a se exprimir

por uma “atitude cosmopolita”, “até então inédita em termos de grupos carentes e marginalizados” (idem, p. 60).

O autor apresenta alguns exemplos desta nova “configuração cosmopolita” dos “pobres” e “excluídos”. Ele chama a atenção para o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), que luta “pela permanência do camponês num mundo motorizado e tecnocrático que os exclui (idem, p. 50)”, através de um caráter internacionalista de ação, como prova a página do grupo na internet (www.mst.org.br), disponível, além do português, em várias línguas estrangeiras. Conforme discutidas no capítulo anterior, as novas modalidades de música “popular”, expressas no *rap* e no *manguebeat*, seriam também bons modelos de “cosmopolitismo do pobre”.

Marcelo D2 e Chico Science, por exemplo, recorreram às influências estéticas do mercado *pop* mundial, mesclando-as com temáticas e ingredientes sonoros “locais”, integrando-se, pela internet e pelo contato direto, a redes de compositores de outras “periferias” do planeta. A “atitude cosmopolita” destes novos atores sociais “pobres”, a meu ver, empregaria à “cultura nacional” caráter bastante distinto ao que possuía em meados dos anos 60. Naquela época, a linha nacionalista, unindo vários setores artísticos, levou compositores de “música popular brasileira” (quase todos de classe média) a se integrar com a música “tradicional” e com o “folclore”, visando a uma “cultura popular brasileira” (Lins e Barros, 1965).

Clifford Geertz (2001) sugere que a queda do Muro de Berlim, em 89, pôs também a baixo “um mundo de potências compactas e blocos antagônicos”, instaurando um modelo muito mais pluralista de relações entre os vários povos do mundo. O fim das “polarizações” – com o “relaxamento da rigidez ideológica e das escolhas forçadas de um mundo bipolar” – trouxe consigo, de acordo com Geertz, um estado geral de “incerteza”, não produzindo a sensação de uma “nova ordem mundial”, mas, justamente, o sentimento de “dispersão, particularidade, complexidade e estranhamento (Geertz, 2001, p. 192)”.

Neste contexto, as “nações” deixariam, segundo Geertz, de ser entendidas como “unidades de espírito e valor”, a serem contrastadas com outras supostas unidades. Ao contrário, se compreenderiam como conglomerados de “diferenças profundas, radicais e resistentes aos resumos” (idem, p. 196): “[...] o que de fato nos confronta é um mundo de dessemelhanças compactadas de maneiras diversas,

e não de Estados nacionais inteiros, reunidos em blocos e superblocos [...]” (idem, p. 198). No cenário atual, longe de convergir para um modelo único, os países passariam a se ordenar de maneira inédita, ou melhor, deixariam de seguir basicamente a “dinâmica da construção ocidental das nações” (idem, p. 202). Perguntando-se o “que é um país, se não é uma nação?”, Geertz indaga sobre as possibilidades atuais de construção de identidades coletivas “nacionais”. Afinal, teria se desencadeado nos últimos decênios um processo de “desmontagem” dos grandes conceitos totalizantes e integradores que, dentre outros propósitos, usávamos para pensar a “nação”. Tanto no caso brasileiro, russo ou canadense (a lista poderia prosseguir), essa deixou de se apresentar um “todo coeso”, passando a compreender

[...] um encontro multifacetado de “diversidades profundas”, que se desenrola num território imenso, insuficientemente conhecido, imperfeitamente concebido, não uniformemente ocupado e desigualmente dotado de recursos (idem, p. 208).

Vimos que a “música popular brasileira feita em meados dos anos 1960”, por Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré, por exemplo, buscou realizar um “recorte” da “nação” através da canção. O “Brasil” foi imaginado minimamente como uma *totalidade*, onde as diferenças musicais (e étnicas) de diversas localidades integravam algo maior: a “música (e a cultura) brasileira”, logo expressa como “MPB”. Atualmente o termo “música brasileira” tem conotação bem mais abrangente, permitindo que a música feita no Brasil incorpore recursos e linguagens estrangeiras. Além disso, ao invés de expressão musical do “país”, parecem predominar na produção mais recente, como atentei no último capítulo, os nexos dos vários discursos “locais” com o “Brasil” e o mundo.³

Eventualmente surgem canções de “música popular brasileira” que ainda tomam a “nação” como mote. “O herói”, do último Cd de Caetano Veloso, *Cê* (2006), por exemplo, é interpretada na primeira pessoa do singular por um suposto morador de “comunidade”, que “sempre quis tudo o que desmente esse país encardido”. Diferentemente da criação mais recente de Chico Buarque, em que predomina o asseio formal sobre ritmos de samba e bossa nova, o trabalho do compositor baiano foi quase inteiramente composto em base de rock.

³ Não se pode deixar de notar os nomes de alguns grupos de manguebeat e hip-hop, como, por exemplo, a “Nação Zumbi” e a “Nação Maré”, que sugerem noções de “brasilidade” bastante diferentes das que propunham as canções da “MPB dos anos 60”.

No samba “Subúrbio”, Chico Buarque comentou as novas sonoridades “populares” do Rio de Janeiro, denunciando a situação marginalizada em que se encontram as populações “periféricas” da cidade. Conforme propus, prevaleceu a postura de quem se designa um artista “brasileiro”, constituído no “canône” da música “popular” convencionada como MPB, homenageando, à distância, as “camadas populares”. Caetano Veloso, desenvolvendo a maneira *rap* de cantar, aludindo ao hip-hop, alinou-se, por sua vez, ao discurso de alguns artistas moradores de favelas que descartariam o suporte de uma identidade “brasileira”, baseada, por exemplo, no encontro mais ou menos “harmonioso” das três “raças”. Surge uma acepção que nega o ideal da “mestiçagem” como proposta para o país, sugerindo, por outro lado, “a separação nítida entre as raças”.

Hermano Vianna (2004) lembra que nas discussões do início do século passado sobre a imigração no Brasil, a tendência à valorização da miscigenação demonstrou-se em clara opção pela “unidade da pátria” e pela homogeneização. Um de seus maiores entusiastas, Gilberto Freyre, defendia que a “cultura brasileira”, fruto da mestiçagem, deveria se preservar, nos singularizando enquanto “nação”. Finalmente, chamo a atenção, na letra de Caetano, para a inversão do lugar social do “homem cordial” (Holanda, 1995), não desempenhado mais pelo “mulato” – típico “brasileiro” –, mas pela “identidade disruptiva do negro” (Salles, 2002). Constituiria-se, assim, uma visão do país em que a “mistura final” deixa de ser fonte de orgulho nacional. Chega a se afastar também de certa concepção modernista – como a de Oswald de Andrade, por exemplo, para quem possuíamos uma “formação étnica rica” – segundo a qual nada seria “puro” entre nós, “tudo estaria misturado, começando a ser outra coisa a todo momento” (Vianna, op. cit., p. 105):

Nasci num lugar que virou favela/ Cresci num lugar que já era/ Mas cresci à vera/
 Fiquei gigante, valente, inteligente/ Por um triz não sou bandido/ Sempre quis tudo o que
 desmente esse país encardido/ Descobri cedo que o caminho/ Não era subir num pódio
 mundial/ E virar um rico olímpico e sozinho/ Mas fomentar aqui o ódio racial/ A
 separação nítida entre as raças/ Um olho na bíblia, outro na pistola/ Encher os corações e
 encher as praças/ Com meu guevara e minha coca-cola/ Não quero jogar bola pra esses
 ratos/ Já fui mulato, eu sou uma legião de ex-mulatos/ Quero ser negro 100%/
 Americano, sul-africano, tudo menos o santo/ Que a brisa do brasil beija e balança/ E no
 entanto, durante a dança/ Depois do fim do medo e da esperança/ Depois de arrebanhar o
 marginal, a puta/ O evangélico e o policial/ Vi que o meu desenho de mim/ É tal e qual/ O
 personagem pra quem eu cria que sempre/ Olharia com desdém total/ Mas não é assim
 comigo/ É como em plena glória espiritual que digo/ Eu sou o homem cordial/ Que vim

para instaurar a democracia racial/ Eu sou o homem cordial/ Que vim para afirmar a democracia racial/ Eu sou o herói/ Só deus e eu sabemos como dói.

O contraponto entre essas músicas de Chico Buarque e Caetano Veloso, além de distinguir, mais uma vez, a relação de cada um deles com o imaginário “nacional” e das “camadas populares”, também nos permite afirmar que a expressão “música popular brasileira”, entendida como “MPB”, ainda configura, para o espanto de muitos, significados diversos. Ambos os compositores parecem concordar que a “canção brasileira” passa por transformações eminentes – mesmo Caetano Veloso se pronunciou a respeito, dizendo que a forma canção pode vir a se abater, pois já existiriam “muitas canções no mundo” (apud Meneses). Diante da perda do referencial identitário “nacional” – culminado pelo desgaste da idéia de “Estado-nação” – e da nova “configuração cosmopolita” das camadas subalternas, nos vemos hoje rodeados por inúmeras possibilidades de criar e fruir “música popular brasileira”.

O cenário atual é marcado pela pluralidade de vozes, hegemônicas ou periféricas. Grupos de artistas com diferentes propostas musicais se integram com muito mais freqüência do que nos anos 60, quando se “inventou” a MPB. Naquele tempo, a lógica de conceitos “totalizantes” e “integradores” que regiam o entendimento do mundo se refletiu na oposição criada entre muitos gêneros e segmentos do mercado fonográfico. No Brasil contemporâneo cada vez mais se misturam ritmos de variadas “origens”, num processo de permanente reinvenção das categorias musicais.

Quais diferentes sentidos poderíamos apreender das relações entre música “popular” e nacionalidade, ou entre novas idealizações das “camadas populares” e da “nação”, por exemplo, a partir de uma roda de samba com Arlindo Cruz (compositor de sambas), MC Marcinho (compositor de “funk”), Leandro Sapucahy (ligado ao samba e aos sons eletrônicos) e DJ Tubarão? De um show em conjunto de Lenine e Marcelo D2? Ou de uma composição de Paulinho da Viola e Arnaldo Antunes? Há de se ficar atento ao significado das fusões e observar se existe, sob o enorme conjunto de relações transculturais que, afinal, as fundamentam, qualquer projeto atual de “nacionalização” na música “popular”. Será que se poderia vislumbrar ainda uma unidade estética e musical da “nação”? E em que medida esta se produziria pelos modos de interação entre artistas “brasileiros” e o imaginário das “camadas populares”?