

O ENIGMA DA MPB: IDENTIDADE E INTERTEXTUALIDADE NO DISCURSO MUSICAL DOS ANOS 60

Prof. Dr. Álvaro Neder (UniRio)¹

RESUMO: O gênero musical é considerado nesta comunicação uma produção social de sentido - um discurso - e como tal produz identidades. Buscando investigar o que ocorre quando os sujeitos utilizam múltiplos gêneros para migrar entre diferentes posições subjetivas, através do conceito de intertextualidade de Julia Kristeva analisa-se como identidades sociais erigidas em torno de gêneros delimitados são desconstruídas pelo rompimento das barreiras entre os gêneros provocado pela MPB, campo de forças caracterizado pela pluralidade, inclusividade e alteridade. Através do uso da MPB emerge um sujeito plural, migrante entre os discursos da militância e da corporalidade, do nacional/transnacional, do homem-mulher. Priorizando a contradição, a MPB desestruturou identidades e possibilitou múltiplas subjetivações, produzindo um avanço político e cultural duradouro.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; MPB; Tropicália; Etnomusicologia; Teoria da literatura.

Introdução

Nesta comunicação serão relatados os resultados obtidos pela tese de doutoramento *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60* (NEDER, 2007). O objeto desta tese é a MPB, prática musical popular surgida no início dos anos 60. É estudada como fato integral: como *texto* – sons musicais, em complexa relação com suas letras, performances, discursos extramusicais e o “contexto” mais amplo. Argumenta-se que tais sons, organizados em gêneros musicais, são *discursos* – processos de produção social de sentidos –, e, como tal, não apenas são mediados pelos discursos verbais, mas também os medeiam. Isto permite considerar a pluralidade que singulariza a MPB como indicativa de processos sociais mais amplos, ao mesmo tempo demarcando sua especificidade. Dessa pluralidade, talvez o aspecto que mais imediatamente capte nossa atenção é a pluralidade de gêneros musicais.

A relação entre um dado gênero musical e a construção de identidades é um fenômeno intuitivamente plausível: a identificação profunda com um gênero se faz acompanhar, muitas vezes, de escolhas de vocabulário e gíria, movimentação corporal, vestimenta, hábitos de lazer, modos de socialização, padrões de consumo e até mesmo de concepções mais amplas sobre o que é permissível ou não (moral), sobre o sentido da vida ou sobre o funcionamento do mundo como um todo (cosmogonia).

Sendo a idéia de identidade uma forma de reificação, ao invés de compreender os fatos culturais através desta categoria estática, organizada em torno de um ego transcendental, passou-se a favorecer uma concepção dinâmica do sujeito como descentrado, formado de múltiplas identificações e sem remeter-se a uma essência. No entanto, apesar desta nuançada compreensão que se tem hoje sobre a construção do sujeito nas heterogêneas sociedades contemporâneas, a quase totalidade dos estudos sobre a MPB dos anos 60 parece não haver considerado esta complexidade, uma lacuna que se procurou preencher. Isso foi realizado através da teoria da literatura, mais especificamente do conceito de intertextualidade da crítica literária e psicanalista Julia Kristeva (KRISTEVA, 1974).

¹ Álvaro Neder é doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ); atualmente está ligado ao Dep. de Música, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Endereços eletrônicos: alvaroneder@ig.com.br e alvaroneder@hotmail.com.

Quem é o sujeito da MPB dos anos 60? Era o sujeito nostálgico dos sambas de corte nolesco de Chico Buarque, como “A Rita”? O militante de “Upa, neguinho” de Edu Lobo? O local rumo ao global, como em “Travessia”, de Milton Nascimento? O sujeito da MPB dos anos 60 identificava-se com a BN, mas curtiu também um diálogo da classe média com os então esquecidos clássicos (e a comunidade) do samba, como quando Nara Leão gravou “O sol nascerá” (Cartola) ou “Luz negra” (Nelson Cavaquinho). Ou quando Maria Bethânia gravou Noel Rosa e Bata-tinha, ambos também no ostracismo naquele momento. Mas esse sujeito indeterminado também atravessava o túnel no sentido inverso, como ouvimos na canção experimental “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola. Transitando por entre todos estes discursos, esses e outros compositores e intérpretes (eles próprios discursos de um coletivo) conflitam com as determinações identitárias impostas pela ordem simbólica e sugerem-se subjetividades migrantes entre diferentes posições. O sujeito da MPB se encontra no cruzamento desta pluralidade de enunciados e enunciações, identificando-se com os discursos e posições subjetivas plurais inscritos no texto, até ser reduzido a zero – ser desconstruído, colocado em processo.

Estudando-se o gênero musical como produção do coletivo anônimo enfatiza-se a alteridade radical presente na MPB dos anos 60, que é entendida como se expandindo para além de uma classe média universitária metropolitana para abranger o contínuo social em todo o Brasil. Se a MPB são os discursos do coletivo anônimo, a ideologia nacionalista e esquerdista (o nacional-popular) é compreendida como apenas um entre os muitos discursos conflitantes no espaço heterogêneo demarcado pela MPB, que também discutiu em seus textos a situação do negro, da mulher e de centros, setores e tradições culturais dominantes.

Uma parte importante das evidências empíricas que desencadearam o desejo de propor uma outra narrativa sobre a MPB foi obtida por meio da pesquisa reflexiva. Reflexividade é definida como uma atenção em relação à maneira pela qual o material empírico é construído, interpretado e escrito (ALVESSON e SKÖLDBERG, 2000, p. 5). Com isso busca-se explicitar que os resultados e o processo de nenhuma pesquisa são imparciais, mas dependem da situação histórica, social, biológica, mental, cultural, de gênero e etnia do pesquisador. Ou seja, de sua subjetividade.

No entanto, esta consciência não busca caracterizar a subjetividade “de maneira defensiva”, como uma “deficiência epistemológica”, acompanhada de “esforços metodológicos que busquem minimizar/eliminar possíveis parcialidades” (BREUER, MRUCK e ROTH, 2002, p. 1). Trata-se, ao contrário, de explorar, no âmbito da reflexividade, de que maneira a situação subjetiva do pesquisador pode conduzir a ganhos para a produção de conhecimento e para as comunidades estudadas.

Neste sentido, acredito que a reflexividade ajudou-me a perceber uma face da MPB que não foi enxergada por todos, como demonstra a maior parte dos relatos críticos e historiográficos. Nos anos 70, dos doze aos 16 anos, tive a oportunidade de manter intenso contato com jovens que eram exatamente o “clássico” nativo da MPB dos anos 60 e 70 – estudantes universitários de classe média, ligados ao PCB –, o que possibilitou uma sensação de não-reconhecimento quando os vi, e a suas práticas, descritos pelas abordagens predominantes da crítica e historiografia acadêmicas e jornalísticas. Entre eles, o discurso nacional-popular misturava-se ao rock e à liberação dos costumes. Quanto às produções culturais de que me lembre haver participado com eles neste período, mantenho a memória de situações que demonstraram a radicalidade com que revestiam de sentido suas vidas, e que traziam subjacente a si toda a carga libertária e contracultural daquele momento. Definitivamente, moralismo, “folclorismo” e conservadorismo não são termos adequados para descrever a juventude esquerdista dos anos 60 (e, por extensão, o sujeito da MPB), para quem realmente a conheceu.

Estas evidências obtidas através de minha vivência antes de definir-me como pesquisador foram corroboradas n’*O enigma da MPB* pela historiadora Ana Maria de Moura Nogueira, entrevistada para a tese, que durante os anos 60 e 70 era estudante secundarista e universitária e membro de diversas organizações radicais de esquerda. Tendo vivido na clandestinidade e sido presa

pela ditadura, Ana Maria demonstra, por um lado, uma adesão incondicional aos ideais de justiça social e liberdade que orientaram os jovens daquele período. Por outro lado, Ana Maria demonstra a força do conflito que a tomou de assalto (e também a muitos companheiros de clandestinidade), dividida entre as novas subjetividades oferecidas pela excitante participação na estética transnacional do rock (com os discursos acompanhantes da Nova Esquerda surgida nos anos 60) e o discurso político tradicional, expresso em binários do tipo direita/esquerda e fundado no nacional-popular. O que tanto aqueles jovens com quem convivi nos anos 70 quanto Ana Maria problematizam é a idéia de homogeneidade e unidade dos estudantes de esquerda e praticantes da MPB dos anos 60. Tanto uns como outra oferecem-se como subjetividades intertextuais, migrantes entre diferentes posições subjetivas, sujeitos em processo.

Transformação e pluralização na música popular brasileira: o discurso musical da MPB

Uma importante questão relacionada é a da origem da MPB, que está ligada à definição de um discurso musical singularizável. Geralmente, a MPB é descrita como tendo tido início em 1965 com “Arrastão” (Edu Lobo/Vinicius de Moraes), no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior (SEVERIANO e MELLO, 1998, p. 83). Por mais que a idéia de estabelecer narrativas de origem seja um objetivo estranho aos interesses de pesquisa em questão, interrogar tais narrativas torna-se relevante para esclarecer os critérios que determinam quem ou o que pode ou não ser considerado MPB. Pois este marco de origem exclui, por definição, o que veio antes do terreno da MPB (e, por conseguinte, discursos e comunidades marginais em favor de uma instância de poder dominante).

Ao contrário, optei por levantar os discursos musicais e verbais que acompanharam a passagem da década de 1950 para 1960, em que o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek dava lugar ao esquerdismo de João Goulart, e a BN cedia espaço à MPB em formação. Analisando de perto as transformações nos estilos e gêneros musicais através do acompanhamento dos lançamentos discográficos ordenados cronologicamente foi possível demarcar certas tendências que já apresentavam elementos que caracterizariam mais tarde a assim já denominada MPB. Graças a esta decisão metodológica pôde-se compreender outras instâncias, agências e discursos na disputa pela organização do campo de forças da MPB além do nacional-popular e do CPC (Centro Popular de Cultura da UNE).

Em seus primeiros álbuns, Elis Regina, por exemplo, ainda é apenas uma cantora comum, sem um estilo pessoal discernível. Percebem-se, no entanto, experiências cheias de ansiedade para desenvolver um novo estilo ou gênero em substituição à BN – principalmente no que diz respeito à conquista de uma sensibilidade mais “moderna” e propriamente MPB para o samba (o que implicou em ultrapassagem dos eixos discursivos morais para uma “moça de classe média de boa família”, efetivando-se em uma forma de questionamento do lugar da mulher). Mas seria apenas em setembro de 1964 que Elis estrearia seu primeiro show no *Bottle's* (no Beco das Garrafas), *Sósifor agora*. Com amplo sucesso de público e crítica, a partir deste show Elis passaria a fazer parte da elite da MPB (ainda não nomeada mas já definida), e seu estilo mudaria sensivelmente.

Seu próximo álbum, *Samba eu canto assim* (REGINA, 1965) demonstra uma Elis já segura de sua interpretação. Seus arranjos modernizados, elaborados pelo baixista Luís Chaves (do Zimbo Trio) evidenciam uma diferença radical em relação aos LPs anteriores. Também o repertório, composto por autores que viriam a tornar-se canônicos na MPB, define o campo. Este já um disco de MPB, reconhecível como tal ainda que se ouvido neste momento, e não se confunde com BN, bolero, *teeny-bop* ou samba tradicional, nem com o nacional-popular.

Já em 1963, Jorge Ben havia desenvolvido um álbum que pode ser considerado MPB. *Samba esquema novo* (BEN, 1963) trazia ainda um forte sabor de BN, mas sua batida samba-maracatu é incompatível com a estética econômica da BN. O álbum também não poderia ser classificado

entre os estilos mais antigos da música popular brasileira pré-BN. Não havia ainda Jovem Guarda (JG), mas mesmo se existisse não haveria correspondência suficiente com o gênero (nem tampouco inexistência absoluta de relação). O maracatu era, então, um gênero desprezado na música comercial, sendo relacionado pela classe média ao folclore (embora fosse resultado de um espaço de embate dos negros escravos que assim foi compreendido perfeitamente pela recepção de Ben). Seu uso equivale a negar a “linha evolutiva da música popular brasileira” que deveria centrar-se no samba, segundo proporia Caetano Veloso anos depois. Inclassificável entre as categorias disponíveis no momento, *Samba esquema novo* projeta-se, assim, como talvez a primeira intervenção do campo discursivo que iria apenas posteriormente obter um rótulo, MPB.

Outro elemento fundamental proposto por Ben em seu primeiro álbum foi a referência à África por meio das letras e principalmente dos processos musicais, com destaque para o falsete, usado talvez pela primeira vez na música popular brasileira de forma a definir o estilo de um cantor. Naquele momento, a conscientização da diáspora negra ou atlântica produzia a possibilidade de que identidades nacionais se relativizassem frente a preocupações transnacionais com identidades étnicas. Na música popular brasileira, Ben teria sido o primeiro a aderir às preocupações com a negritude que entravam na ordem do dia nos EUA com o movimento pelos direitos civis. Era mais um traço definidor da singularidade da MPB – o virar as costas para a ideologia mulata –, diferenciando-a da BN e de todos os estilos precedentes.

Finalmente, nesta confusão de faixas que se estabelece nos anos 60 em torno da definição de um novo espaço de encontro plural, é ainda imprescindível citar Roberto Carlos, a JG e a relação de ambos com a nascente MPB. Vários dados são levantados para afirmar que, apesar das narrativas estabelecidas, estas instâncias não estavam tão bem delimitadas. Em outras palavras, índices de vendas de discos e audiência televisiva, composições de orientação nacionalista pelos artistas de JG e a estética dos programas de rádio e TV apontam para uma fluidez de público entre JG e MPB. Além disso, vários informantes da classe média universitária nos anos 60 relataram que, apesar de intelectualmente estar mais identificados com outros tipos de músicas, a JG representou, para eles, uma “descontração” que não havia nas canções nacionalistas da MPB.

É interessante notar que a JG se desfez logo depois do lançamento da Tropicália, o que sugere que o público da MPB passava a encontrar dentro da própria MPB todos os elementos críticos que desejava obter junto com os novos comportamentos transnacionais e libertários do rock. Talvez se pudesse pensar que o constrangimento criado pelos ideólogos do nacional-popular tenha dificultado a percepção de um quadro de construção identitária por meio da música mais complexo do que geralmente se acredita. Em que o público da MPB também usufruísse do mundo identitário prometido pelo rock e pela JG, antes da existência da Tropicália, mesmo que não o admitisse publicamente.

Conclusão

As conclusões obtidas a partir da tese *O enigma da MPB* sugerem que a MPB não se reduz à dicotomia tradicional direita/ esquerda ou ao projeto nacional-popular, e possibilita uma quantidade muito grande de interpretações que demonstram discursos paralelos, não oficiais. Neste sentido, a tese sugere que talvez fosse mais adequado perceber como a MPB e a Tropicália – discursos sociais – se inserem em um projeto inclusivo e radicalmente novo proposto pelo coletivo anônimo – para o qual múltiplos atores daquele momento histórico chamaram a atenção, como Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Caetano Veloso, Chacrinha, Arnaldo Jabor, Silviano Santiago e nossa entrevistada Ana Maria.

O exame dos textos – entendidos como representações etnográficas ao lado de outras formas de registro – demonstra as marcas desse coletivo e indica situações de grande fluidez entre as

duas instâncias, MPB e Tropicália. Esta fluidez sugere a necessidade de abordagens mais flexíveis para a música popular dos anos 60.

A compreensão que emerge desta pesquisa leva a entender a MPB como campo de forças multiforme e contraditório, empregando, pela primeira vez na história da música popular brasileira, uma caleidoscópica pluralidade de gêneros musicais (discursos). Priorizando o conflito, o debate e a contradição, a MPB desestruturou construções identitárias reificadas e possibilitou múltiplas subjetivações e posicionamentos, produzindo no interior da sociedade brasileira um avanço político e cultural influente e duradouro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NEDER, Á. S. C. *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60*. 2007. 487f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ALVESSON, M.; SKÖLDBERG, K. *Reflexive Methodology: New Vistas for Qualitative Research*. Londres: Sage, 2000.

BREUER, F.; MRUCK, K.; ROTH, W.-M. Subjectivity and Reflexivity: An Introduction. In: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [Revista Acadêmica On-line], v. 3, n. 3, 2002. Disponível em: <http://www.qualitative-research.net/fqs/fqs-eng.htm>. Data de acesso: 4 maio 2007.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2: 1958-1985. 3. ed. São Paulo: 34, 1998.

KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

REFERÊNCIAS SONORAS

BEN, J. *Samba esquema novo*. [LP] Philips P 632.161, 1963.

REGINA, E. *Samba eu canto assim*. [LP] Philips P 632.742 L, 1965.