

# **A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982)**

**Marcos Napolitano De Eugenio**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO (SP), BRASIL

napoli@usp.br

## **Resumo**

Em meados dos anos 1960, ainda sob o impacto inovador da Bossa Nova, uma ondapolitizada marcou a cena musical brasileira. Essa renovação poético-musical foi logo percebida como um novo movimento, chamado pela crítica musical de “moderna” Música Popular Brasileira e, posteriormente, de MPB. Esta sigla, mais do que um gênero musical esteticamente definido, deve ser entendida como uma espécie de movimento sócio-cultural, produzindo novos cânones estéticos e culturais altamente valorizados pelo próprio mercado fonográfico até, ao menos, o começo da década de 1980, gerando um novo panteão de compositores e intérpretes, como Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, entre outros.

**Palavras chave:** Música Popular: Brasil; História da Canção: Brasil; Brasil: História Cultural.

## **La formación de la Música Popular Brasileña (MPB) y su trayectoria histórica (1965-1982)**

### **Resumen**

A mediados de los años 60, aún bajo el impacto innovador de la Bossa Nova, una ola politizada marcó la escena musical brasileña. Esa renovación político-musical fue percibida luego como un nuevo movimiento que la crítica musical llamó la “moderna” Música Popular Brasileña y, posteriormente, MPB. Esta sigla, más que un género musical estéticamente definido, debe ser entendida como una especie de movimiento socio-cultural que produjo nuevos cânones estéticos y culturales altamente valorados por el propio mercado fonográfico hasta, al menos, comienzos de la década de 1980, generando un nuevo panteón de compositores e intérpretes como Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, entre otros.

**Palabras clave:** Música Popular: Brasil; Historia de la Canción: Brasil; Brasil: Historia Cultural.

---

Recibido: 7-12-13 / Aceptado: 24-01-14

## 1. Introdução

A princípio, entre a revolução estética da bossa nova, de 1959, e a revolução política proposta pelas “canções participantes”, em 1968, parece haver um abismo total. Mas, além de “banquinhos e violões”, utilizados tanto pelo intimista João Gilberto quanto pelo engajado Geraldo Vandré, havia um fio tênue a unir estes dois momentos mágicos, sinalizadores de uma época em que a canção ocupou o centro da esfera pública. Em outras palavras, a canção politicamente engajada dos anos 1960 era filha rebelde da Bossa Nova que, por sua vez, era filha rebelde do samba urbano carioca dos anos 1930. Foi nessa estrutura nada elementar de parentesco que se construiu uma dada tradição musical brasileira, mesclando tradições que vinham das classes populares com o que havia de mais atualizado na música popular internacional (Napolitano, 2001). Essa mistura nem sempre foi harmônica e consensual, mas demarcou uma atitude, um procedimento criativo, que caracterizou o sistema de canções brasileiro do século XX, afirmando a ruptura na tradição e a tradição da ruptura, como afirmou certa vez Caetano Veloso.

Foram dois os cancionistas ligados à Bossa Nova que politizaram deliberadamente a canção brasileira, como um projeto estético e ideológico consciente e assumido: Sérgio Ricardo e Carlos Lyra. Entre 1961 e 1963, nos anos agitados do governo de João Goulart (presidente reformista deposto pelo golpe militar de 1964), os dois compositores gravaram clássicos da canção engajada brasileira, ainda com uma levada de Bossa Nova: “Zelão”, “Barravento” e “Esse mundo é meu” (de Sérgio Ricardo) e “Influência do Jazz”, “Aruanda” e “Feio não é bonito” (de Carlos Lyra). Estas canções traziam os elementos temáticos que se consagrariam como paradigma de canção de protesto: o homem comum do povo, simbolizado por alguns tipos ideais (o favelado, o sertanejo, o pescador) como os verdadeiros heróis da história; o estabelecimento de uma nova geografia política da nação-povo (o morro, a comunidade praieira e o sertão); o papel da canção (bem como o do “cantador”), heróis da consciência nacional-popular. O objetivo era construir, sob as bases melódico-harmônicas da Bossa Nova, um novo edifício musical, cujo acabamento, fachada e decoração finais procuravam incluir elementos da tradição popular. Ao lado de Nara Leão, lançaram as bases da “Moderna Música Popular Brasileira”, sublimando na expressão musical, a utopia impossibilitada pela reação conservadora que triunfaria em 1964, qual seja: a afirmação de um país moderno, democrático e sofisticado pela integração de classes, etnias e regiões.

Antes do golpe militar, os cancionistas engajados tentavam conciliar suas carreiras profissionais com as atividades de militância, sobretudo na área cultural do movimento estudantil. Além de gravar discos para a indústria fonográfica, era comum participar de projetos coletivos, cantar nas praças e portas de fábricas, nos sindicatos urbanos e rurais. Depois do golpe de 1964, este elo foi cortado, com a imediata repressão aos movimentos sociais e organizações populares. A canção “Marcha de Quarta Feira de Cinzas”, composta por Carlos Lyra em 1963, ganhava uma dimensão profética, reapropriada no pós-golpe como hino da resistência: “Acabou nosso carnaval / Ninguém ouve cantar canções/.../ E, no entanto, é preciso cantar/ É preciso cantar / e alegrar a cidade”.

Curiosamente, no caso da música popular, o contexto autoritário, paradoxalmente, só fez aumentar o circuito das canções engajadas, sobretudo entre os jovens estudantes mais politizados. Em um primeiro momento, foram os espetáculos ao vivo, tais como *Opinião* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965) e os circuitos de shows estudantis do Teatro Paramount em São Paulo que ampliaram este circuito. No mesmo ano de 1965, surgiam os festivais da canção e o programa *Fino da Bossa*, na TV Record de São Paulo. No ano seguinte, essa mesma emissora assumiu a realização dos festivais da canção, consolidando a febre televisiva em torno do gênero, que durou até o início dos anos 1970.

Consolidava-se assim o conceito moderno de Música Popular Brasileira (MPB), cuja sigla passou a ser escrita com maiúsculas, como se fosse um partido político e poético, signo de resistência ao regime militar de direita que se implantava no país. Mais do que um gênero musical, a MPB transformou-se em instituição sociocultural e rótulo de mercado, chancela do gosto hegemônico às canções engajadas dotadas de qualidade poética e musical. A chegada deste tipo de música na televisão potencializaria como nunca este processo de popularização do gênero. A partir de então, além das platéias estudantis, os telespectadores de outras faixas socioculturais e etárias, teriam acesso à “moderna” MPB.

A maior estrela da “música na era da TV” foi Elis Regina, contratada pela TV Record de São Paulo para apresentar o *Fino da Bossa*. Apesar do nome, o programa veiculava canções que, em sua maioria, pareciam negar o intimismo, as sutilezas musicais e as poéticas amenas das praias da Zona Sul do Rio, que consagraram a Bossa Nova. Cantores e compositores do passado, oriundos do rádio, sambistas de morro, jovens cantores egressos dos shows estudantis, dividiam o palco sob o comando festivo de Elis Regina e Jair Rodrigues. O sucesso de audiência do *Fino da Bossa* demonstrava a

viabilidade em veicular canções na TV numa escala até então nunca vista, para além dos programas de variedades tão marcantes na grade televisual dos anos 1950. Assim nasceram os lendários festivais da TV Record de São Paulo. Ao lado de Chico Buarque de Hollanda, outro ídolo televisual de primeira hora, Elis Regina ajudou a ampliar o circuito sociocultural que consumia MPB, agregando antigas audiências radiofônicas que não tinham prestado muita atenção nas rupturas estéticas promovidas pela Bossa Nova de 1959, pois seu estilo dialogava com a tradição das grandes cantoras do rádio, como Angela Maria e Dalva de Oliveira. Seja no plano da interpretação (Elis) e da composição (Chico), ambos apontavam para uma nova relação entre tradição e modernidade. Não por acaso, ambos foram muito criticados pelas correntes de opinião ligadas à Bossa Nova que defendiam uma canção menos conciliadora com tradição musical dos boleros e sambas-canções do rádio dos anos 1940 e 1950. Elis Regina foi duramente questionada pela crítica alinhada com a Bossa Nova, acusada de fazer a música brasileira “regredir” aos anos 1950, dado o seu exagero performático e o abuso de ornamentos e virtuosismos vocais, antítese do despojamento sofisticado e elegante conquistado a partir dos *long plays* de João Gilberto lançados em 1959 (Garcia, 1999).

Estas tensões nascidas nos anos 1960 iriam se aplacar somente na década seguinte, no momento em que a sigla MPB parecia suficientemente larga e prestigiada para abarcar todos os estilos e nomes musicais consumidos pelas classes médias de oposição ao regime militar. Sintomaticamente, dois álbuns antológicos sinalizavam que os antigos desafetos e incompatibilidades estéticas estavam superados: *Chico e Caetano Juntos e ao Vivo* (1972) e *Elis e Tom* (1974).

## **2. Festivais da canção e Tropicália**

Paradoxalmente, para a indústria do disco e da TV, a canção engajada de esquerda era um bom negócio. Isto não diminui o papel político da canção, mas o coloca diante de um amplo conjunto de dilemas e contradições que não pode passar despercebido por quem deseja conhecer aquele momento histórico de maneira mais aprofundada.

Os discos de MPB eram voltados para uma parcela com maior poder aquisitivo da população, permitindo a mobilização dos melhores músicos, técnicos e estúdios, mesmo que isto custasse mais caro do que um disco voltado para as camadas mais populares. Ou seja, ainda que vendessem menos, quantitativamente falando, possuíam maior valor agregado e apontavam para

uma vendagem de longo prazo, pois a indústria passava a oferecer *o artista* e não apenas *a canção*. O mercado de canções brasileiras, que teve um forte impulso com a Bossa Nova, ampliava-se sob a hegemonia da MPB. Para se ter idéia da importância comercial destes anos mágicos da canção brasileira, basta dizer que em 1959, cerca de 35% do mercado era ocupado por canções gravadas no Brasil. Em 1969, esta fatia do mercado fonográfico havia saltado para 65% (Napolitano, 2001). Mesmo vendendo menos do que as canções de feição mais “popular”, a MPB ocupava faixas de consumo com maior poder aquisitivo, gerando maiores lucros para as empresas.

O primeiro momento de afirmação comercial da MPB foram os lendários “festivais da canção” que ocorreram em várias televisões brasileiras entre 1965 e 1972. Sobretudo os festivais organizados pela TV Record de São Paulo foram palcos de acirradas disputas estéticas e ideológicas, em um momento raro de confluência de fórum político e de feira musical, atingindo quase 90% de audiência em São Paulo e Rio de Janeiro. Nas agitadas platéias, estudantes politizados em oposição ao regime militar, dividiam assentos com comportadas audiências e fãs histéricas, cultuando os ídolos nascentes, como Chico Buarque de Hollanda.

As premiações dos festivais confirmam a preferência de público e plateia pelas canções engajadas (Stroud, 2000). Em 1966 e 1967, os festivais da TV Record galvanizaram a audiência e mobilizaram o debate, tornando-se eventos midiáticos e sociais memoráveis (Homem de Mello, 2004). O próprio termo “MPB” consolidou-se no vocabulário sócio-cultural brasileiro neste contexto. Em 1966, as canções *Disparada* e *A Banda* dividiram o prêmio máximo, ambas sinalizando maneiras diferentes de comentar o momento histórico delicado. Este era marcado por uma ditadura que ainda não tinha assumido sua feição policial extrema, mas que dava sinais de truculência institucional crescente, sobretudo à medida que percebia a paulatina perda de apoio da classe média que havia apoiado o golpe dado dois anos antes. O festival da TV Record de 1967 foi marcado pelo auge da canção engajada, mas também pelo nascimento de sua consciência crítica: o tropicalismo.

A guitarra elétrica, vista pela esquerda nacionalista como símbolo do imperialismo cultural, foi motivo até de passeata, ocorrida justamente, um pouco antes do III Festival da Record, em julho de 1967. Dois compositores praticamente estreantes –Caetano Veloso e Gilberto Gil– que até então faziam parte dos quadros da MPB inseriram a guitarra elétrica nos festivais, causando um certo escândalo nos defensores do nacionalismo musical. Ambos defenderam suas canções inovadoras –*Alegria Alegria* e

*Domingo no Parque*— que não apenas veiculavam letras com temas mais urbanos e cotidianos, menos épicas e heróicas, mas apresentavam ousadias formais, arranjos com instrumentos elétricos, dialogando com o *pop-rock*, verdadeira heresia para os cultores do violão acústico e dos instrumentos de percussão afro-brasileiros como símbolo da “pureza musical brasileira”. Estavam lançadas as bases do Tropicalismo musical (Villaça, 2004).

O Tropicalismo consagrou-se logo no início de 1968, como movimento que pretendia ampliar o conceito de crítica social e política, presente nas canções de MPB, para uma crítica de tipo comportamental e cultural, inspirada nos temas da contracultura e nas estéticas mais radicais da vanguarda literária modernista, como a Antropofagia de Oswald de Andrade (Favaretto, 1995). O “Festival da TV Record” de 1968, foi o palco de consagração dos tropicalistas que, além de tudo, ganharam um programa de televisão próprio (*Divinos e Maravilhosos*), do qual, infelizmente, nada sobrou, ao que se sabe. No “III Festival Internacional da Canção” (FIC), do mesmo ano, ao defender a polêmica canção “É proibido proibir”, Caetano Veloso provocou a ira da platéia politizada, pois a música não apenas mergulhava de vez na estética da contracultura, criticada pela juventude politizada de esquerda, como também apresentava uma letra na qual a revolução era apresentada na sua forma libertária, erótica e rebelde. Aos berros, Caetano reagiu contra o conservadorismo musical da platéia: “Mas é isso que é a juventude que quer tomar o poder (...) Se vocês forem em política, como são em estética, estamos feitos”.

Alguns dias depois, na final do III FIC a politização da canção brasileira também atingia o ápice, indo na contramão da Tropicália e suas ousadias formais e diálogos com o *rock*. Geraldo Vandré apresentava uma versão musical de revolução, mais aceita pela juventude de esquerda da época: “Pra não dizer que não falei das flores”. Os “indecisos cordões” que “ainda fazem da flor seu mais forte refrão / e acreditam nas flores vencendo o canhão” eram criticados, em uma crítica direta aos pacifistas e aos *hippies*. Havia chegado a hora da luta armada contra o regime militar, os grupos guerrilheiros já estavam em franca atividade e o Brasil já tinha a sua Marsehesa (Ridenti, 2010; Ventura, 1988): “Vem, vamos embora/ Não espera acontecer/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer”.

### **3. MPB e resistência ao regime militar**

Para o campo da música popular, os efeitos do Ato Institucional nº-5, o draconiano decreto que aprofundou ainda mais o caráter ditatorial e policialesco do regime militar, foram imediatos. O período de efervescência

criativa e debates estéticos e ideológicos que marcaram a “era dos festivais da canção” sofriram um corte abrupto. Ao longo de 1968, a cena musical brasileira se agitou com o debate entre “tropicalistas” ligados à contracultura e “emepebistas” tributários do nacional-popular de esquerda. Em janeiro de 1969, o quadro era outro. Os principais ídolos musicais dos festivais eram forçados a sair de cena. Caetano Veloso e Gilberto Gil, os “tropicalistas” mais conhecidos, foram presos, ainda no natal de 1968. Geraldo Vandré, o autor da “Marselhesa brasileira”, a canção “Caminhando”, saiu do Brasil clandestinamente para reaparecer no Chile alguns meses depois, já na condição de exilado. Chico Buarque, mais popular de todos, preparava-se para deixar o Brasil, depois de ser “aconselhado” a fazê-lo pelos militares no poder. Edu Lobo partiu para os EUA em 1971, a título de aperfeiçoar-se musicalmente. Para os artistas consagrados que ficaram no Brasil (Elis Regina, Vinícius de Moraes, e outros), o regime tratava de estabelecer uma vigilância constante, tal como atestam os documentos produzidos pela polícia política brasileira, recentemente liberados para consulta (Napolitano, 2004). A vigilância da polícia política se complementava pela intensa censura às canções, cujos compositores eram obrigados a enviá-las para exame e liberação prévias a qualquer apresentação ao vivo ou gravação em disco.

No plano da criação, a censura<sup>1</sup> era incorporada como uma espécie de superego pelo compositor e causava um bloqueio que, em alguns casos, impedia a própria criação. Foi o caso de Chico Buarque, em 1974, quando se declarou um “ex-compositor”, à medida que tinha chegado à autocensura. Entre 1971 e 1975, a censura esteve muito ativa e tornou-se um fator estrutural na criação musical e na produção de canções, mesmo enquanto *commodities* de mercado. Conforme Rita Morelli: “contexto de repressão política vivido pelo país a partir da edição do AI-5 (...) impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada Música Popular Brasileira” (Morelli, 1991: 48).

A censura também prejudicava a produção industrial das canções, e isto ocorria num momento em que a indústria fonográfica vislumbrava ótimas perspectivas de crescimento. A necessidade de enviar as canções para o crivo dos censores, a demora de alguns pareceres, a falta de critérios claros para o exercício do veto, a mudança exigida nas letras (que acabava prejudicando toda a estrutura da composição), tudo concorria para o atraso e a indefinição de cronogramas de produção fonográfica. Muitos álbuns eram planejados de um modo e acabavam sendo gravados de outro, prejudicando o planejamento empresarial e financeiro das gravadoras. Os casos mais notórios foram os Lps *Chico canta*<sup>2</sup> (1973) de Chico Buarque e

*Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento (1974). Nestes casos, a ação da censura simplesmente destruiu o produto, vetando a letra da maior parte das canções, o que obrigou os cantores a improvisar arranjos instrumentais e vocais de última hora. Nomes em ascensão no mercado, como Raul Seixas e Gonzaguinha tiveram a maior parte do material projetado para os seus álbuns de 1974, completamente vetados. O “Festival Internacional da Canção” (FIC) de 1972, que prometia ser um grande acontecimento musical, após o fracasso do ano anterior, foi cerceado não apenas pela vigilância policial do regime militar, mas também pela própria Rede Globo, que tentava interferir nos resultados finais. O resultado foi um festival tumultuado, com muitos conflitos nos bastidores e no próprio palco.

Em 1974, com a posse do general Ernesto Geisel como presidente da República, a canção popular foi uma das primeiras expressões socioculturais a configurar a nova sensação de esperança com a promessa de distensão política, controle da repressão policial e fim da censura, que demoraram muito a se efetivar. Apesar disso, as vozes críticas na sociedade civil foram se ampliando e as canções de MPB começaram a vislumbrar um mundo onde o prazer poderia voltar a ter vez, e a sublimação poética da violência e da opressão poderia ceder espaço à sublimação poética da paz e da liberdade, configurando-se como trilha sonora de uma pequena utopia democrática que começava a se ampliar na classe média e nos setores populares, como se a volta da democracia política fosse a redenção de todos os males econômicos e sociais do Brasil.

O início da saída de cena MPB como movimento central da indústria fonográfica, coincidentemente, deu-se a partir de 1982, justamente quando o processo de abertura política experimentava os seus limites. Não havia, obviamente, relação causal entre os dois processos –político e fonográfico–mas, sem dúvida, havia uma sinergia de ordem sociocultural, com rupturas e mutações nas identidades e subculturas juvenis, cada vez mais voltadas para o consumo de pop-rock, em detrimento da MPB, embora esta também dialogasse com as tendências internacionalizadas. Após o chamado *verão do rock*, em 1982, e o estouro da banda *Blitz* em faixas de consumo antes ocupadas pela MPB, a indústria percebeu o potencial do novo gênero, cujo processo de afirmação no mercado se consolidaria em 1985. Dois fatores estão por trás dessa guinada na cena musical brasileira:

a) Adequação da faixa etária dos consumidores de discos no Brasil: Apesar da preferência estudantil pela MPB, o comprador de discos brasileiro, nos anos 70, ainda tinha mais de 30 anos, para atingir a média no mercado mundial que era de 13 a 25 anos (Dias, 2000: 82).<sup>3</sup>

b) O *rock* adequava-se melhor à conjuntura de crise econômica que afetava a indústria fonográfica, no início dos anos 80. O produto-rock tinha um baixo custo de produção, dez vezes menos, em média, em relação à MPB (Dias, 2000: 85).

Apesar disso, a MPB, ainda alavancada pela demanda de arte politizada após a censura, manteve não apenas o seu prestígio cultural, como também a relativa importância comercial no mercado fonográfico. No final de 1988, em pleno auge do rock brasileiro, as classes B e C ainda representavam 60 e 65% do mercado, com forte penetração do gênero MPB nestes segmentos.

O papel da música popular na resistência à ditadura, seja no seu período inicial, nos “anos de chumbo” ou no período de abertura, teve a peculiaridade de aliar consumo cultural de massa à expressão de valores políticos, principalmente através de letras que conciliavam a tradição lírica das emoções subjetivas com a expressão épica dos desejos coletivos. Diferente do cinema e do teatro, pólos importantes na cultura de oposição ao regime, que optaram (bem como foram impelidos pelo mercado), nas suas expressões mais críticas e criativas, pelo isolamento das demandas do grande público e do chamado “gosto médio”, a música popular assumiu sua vocação de cultura de massa, mesmo no seu segmento mais crítico e criativo.

#### **4. MPB, resistência e mercado**

Havia uma relação atávica entre a música popular urbana e o mercado de bens culturais, cujo processo foi potencializado pela eclosão da Bossa Nova, na medida em que se passou a vislumbrar a constituição de um importante produto cultural direcionado para um novo público consumidor, normalmente conhecido como “classes médias” com razoável nível escolar, econômico e intelectual, fruto das mudanças do capitalismo brasileiro desde meados dos anos 1950, na direção de uma industrialização acelerada baseada na oferta de bens de consumo duráveis. Essa mudança do “lugar” social da produção/distribuição/consumo da canção acirrou a relação tensa e ambigüidade entre o músico e o mercado, num jogo de aproximação/distanciamento que não foi externo ao processo de constituição da moderna indústria cultural brasileira (Ortiz, 1988).

Uma rápida análise do mercado fonográfico brasileiro nos permite situar melhor a MPB, como movimento musical específico, dentro das estruturas de mercado e entender a aparente ambigüidade da inserção social de um tipo de canção de herança nacionalista e crítica, ao mesmo tempo, produto fundamental para a consolidação e para o crescimento do mercado comandado por multinacionais, num processo cultural semelhante a outros

países (Flichy, 1991). Beneficiada pela modernização capitalista patrocinada pelo regime, a indústria fonográfica brasileira tinha na canção de esquerda seu principal produto, à medida que era um tipo de música consumida pelo segmento com maior poder aquisitivo, as classes médias escolarizadas. A consolidação da era do *long playing* de 33 rotações por minuto (LP), aliada à estabilização do *cast* de compositores foi paralela, do ponto de vista sociocultural, à consolidação da música popular como sistema e da MPB como movimento (Napolitano, 2001). A MPB desempenhava um papel importante neste mercado, pois atraía o consumidor jovem (tendência mundial), aglutinava um *cast* nacional e fornecia parâmetros às gravadoras para a manutenção de mercado ao longo prazo. Neste sentido, a MPB não foi meramente uma concessão da indústria ao “bom gosto”, como reza certa memória social do período, mas um produto fundamental para sua consolidação. O que não diminui sua importância política, mas complica o olhar de quem deseja conhecer o período.

A importância da MPB para o mercado fonográfico brasileiro, o 6º maior mercado do mundo em 1979, apoiava-se na relação complementar, embora tensa, entre “artistas de marketing” e “artistas de catálogo” (a MPB fornecia quadros para este último tipo). Em 1977, foram 47 milhões de unidades vendidas, já em 1979 foram 64.104 mil unidades vendidas (40.624 de música nacional). A proporção de vendas, e 65% à 80% de música nacional contra 20 a 35% de música estrangeira, era uma constante desde o final dos anos 60, e tinha tudo a ver com a afirmação da MPB com o carr-chefe do mercado. Os artistas de catálogo absorviam maior investimento em produção. Desta lógica deriva o fato dos LPs de MPB eram mais luxuosos e bem produzidos, em todos os sentidos (gravação, mixagem, arranjos, arte da capa, etc.) e os “artistas de marketing” recebiam maior investimento em promoção (Dias, 2000). Além disso, destaco que os produtos dos “artistas de catálogo” tinham maior valor agregado, assim mesmo vendendo menos do que os gêneros e artistas mais populares, davam maiores lucros para as gravadoras.

Uma prova da importância da MPB para o sistema comercial-fonográfico da música no Brasil, foi a presença de um elenco estável de compositores ligados ao gênero para todas as principais gravadoras multinacionais que atuavam no Brasil. A MPB, a partir da segunda metade dos anos 1960 até o início 1970, poderia ser considerada um monopólio da Polygram/Philips, multinacional holandesa, graças à acuidade comercial e sociocultural de André Midani, um dos mais importantes empresários da época (Midani, 2008). Em 1973, a Phonogram/ Philips tinha cerca de 80%

do *cast* da MPB. Com a crise do petróleo, em 1973, cujos efeitos foram imediatos na área fonográfica na medida em que o produto era uma das matérias primas para fabricação do disco de vinil, houve uma reorganização do mercado. Enquanto a Philips demitia uma série de artistas de MPB com menor vendagem (Jards Macalé, Luiz Melodia, Fagner), outras gravadoras iniciavam um processo de contratação de compositores ligados ao gênero, processo este que se consolida por volta de 1975.

A entrada da WEA (1975) e da Ariola (1979) agitaram o mercado em torno da disputa de contratos de “monstros sagrados” da MPB, como eram chamados os artistas que surgiram e se consagraram no contexto dos festivais da canção. A WEA, quando abriu seu escritório no Brasil em julho de 1976, pretendia ganhar cerca de 8% do mercado com lançamentos de LPs de artistas brasileiros: “sucesso de vendas de um artista nacional, quando ocorria, era sempre muito maior do que o sucesso de qualquer lançamento internacional dado que o artista brasileiro contava com uma faixa mais profunda de público” (Morelli, 1991: 52). Entre 1978/1980, a gravadora conseguiu contratar Elis Regina, Gilberto Gil e Ney Matogrosso. A alemã Ariola, por sua vez, tirou Chico Buarque da Phonogram, causando muito rumor na imprensa da época.

O arrefecimento da censura, que foi particularmente acirrada entre 1970 e 1977, acabou por estimular a demanda por música popular politizada, principalmente nos segmentos médios da sociedade. A MPB beneficiou-se desta demanda, pois era sinônimo de música engajada e sofisticada, a um só tempo.

A MPB talvez tenha sido o produto mais eficaz na realização de uma identidade cultural nos termos do nacional-popular, na medida em que conseguiu construir uma linguagem poético-musical que articulou o “particular” (folclore, gêneros musicais locais) ao “universal” (jazz, música erudita, rock), no âmbito utópico da nação, pensada como termo médio no espaço (a síntese –ainda que assimétrica– das características regionais agregadoras da brasilidade), no tempo (a síntese entre a tradição e a ruptura) e no conjunto de sua sociedade civil (o conjunto das classes sociais). Este “termo médio”, como vimos, não esteve isento de tensões e conflitos nem foi produto de um consenso entre artistas e intelectuais, sobretudo quando se inseria nas estruturas de um mercado altamente industrializado.

O mesmo autoritarismo do regime militar que cerceava as liberdades públicas, à medida que era modernizante do ponto de vista econômico, não pode conter por muito tempo os efeitos sociais, culturais e políticos de um processo estrutural que ele mesmo incentivava, como, por exemplo, a

expansão do ensino superior e da classe média intelectualizada consumidora de arte de esquerda. Desta contradição, nasceu o Brasil contemporâneo, do qual a MPB é testemunho involuntário e sintoma cultural, ainda que a utopia que a caracterizava, “a revolução nacional-democrática anti-imperialista” tenha sido derrotada politicamente com o golpe de 1964. Se não fez a tal revolução, ajudou a construir uma memória social que, contraditoriamente, fez triunfar uma visão crítica do período do regime militar, derrotando na batalha cultural, os setores autoritários que tinham triunfado na batalha política.

## Notas

- 1 A censura prévia às artes e diversões públicas foi reorganizada no Brasil a partir de 1969, com a edição de novas leis, como o Decreto 1077, e a centralização no Serviço de Censura às Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal / Ministério da Justiça. Ver GARCIA, Miliandre (2008). “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)/ *Miliandre Garcia*. – Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS.
- 2 O LP Chico Canta foi pensado, originalmente, para ser a trilha sonora da peça Calabar – o elogio da *traição*, de Chico e Ruy Guerra. O texto revia a imagem do português Domingos Fernandes Calabar, incorporado como traidor da pátria na história oficial brasileira, pois aliara-se aos holandeses na ocupação do Nordeste brasileiro, entre 1630 e 1654. *Não apenas algumas canções*, mas a peça, foi proibida pela censura, sendo liberada somente em 1979.
- 3 Conforme declaração de André Midani apud DIAS, Marcia Tosta (2000). *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo Editorial, p. 82.

## Referencias

- Napolitano, Marcos (2001). Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Annablume/FAPESP (disponível em scribd.com)
- Garcia, Walter (1999). *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra.
- Stroud, Sean (2000). “Música é para o povo cantar”: Culture, Politics and the Brazilian song festivals 1965-72”, *Latin American Music Review*, vol. 21: Number 2: Fall/Winter, p. 87-117.
- Homem De Mello, Zuza (2004). *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2004.

- Villaça, Mariana. *Polifonia tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo, Humanitas/História Social-USP
- Favaretto, Celso (1995). *Tropicália. Alegoria, Alegria*. Cotia, Ateliê Editorial, (2ªed).
- Ridenti, Marcelo (2010). *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Editora UNESP.
- Ventura, Zuenir (1988). *1968: o ano que não acabou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira
- Napolitano, Marcos (2004). "MPB sob suspeita: a cena musical vista sob a ótica dos serviços de vigilância". *Revista Brasileira de História*, 24/47 (disponível no site scielo.com)
- Morelli, Rita (1991). *Indústria fonográfica*. Campinas, Ed. Unicamp.
- Dias, Marcia Tosta (2000). *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo Editorial.
- Ortiz, Renato (1988). *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense.
- Flichy, Patrice (1991). *Les industries de l'imaginaire*. Grenoble, PUG
- Midani, André (2008). *Música, ídolos e poder. Do vinil ao download*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

