



Artigo / Artículo / Article

“Só ponho bebop no meu samba...”: trocas culturais e formação de compositores na formulação da MPB nas décadas de 1960-70¹

Luiz Henrique Assis Garcia

Universidade Federal da Minas Gerais, Brasil

lhag@ufmg.br

Resumo

Meu intuito é realizar uma discussão sobre as trocas culturais procurando encontrar, por um lado, as linhas gerais de desdobramento do tema da identidade nacional na produção da música popular brasileira, e, por outro, os traços particulares das escolhas realizadas por alguns dos principais criadores da MPB. A abordagem que proponho adota como referenciais os estudos sobre música popular que têm refletido sobre as dimensões locais, regionais e globais, e as discussões contemporâneas sobre trocas culturais que utilizam conceitos como hibridação ou transculturação. Irei discutir o tema das trocas culturais na música popular brasileira, em dois momentos. Inicialmente parto de apontamentos que emanam do debate sobre a existência de uma identidade nacional particular –uma “brasilidade”– presente nas discussões sobre a história da música popular brasileira. O segundo momento, por sua vez, trata da formação musical de membros centrais da geração dos nomes centrais da MPB nos anos 1960-1970. Ao privilegiar os depoimentos dos músicos e suas escolhas estéticas decisivas, procuro demonstrar que estavam mais preocupados em pensar modos de hibridizar do que puramente aceitar ou rejeitar os elementos considerados estranhos, o que foi decisivo na composição do que veio a ser chamado de MPB.

Palavras-chave: MPB, trocas culturais, hibridação, identidade nacional

¹ Este artigo é uma versão modificada do 2º capítulo da minha Tese de Doutorado “Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)”, defendida no PPG-HIS/FAFICH/UFMG em 2007 e ainda inédita. Se beneficiou ainda de reflexões recentes sobre memória social e patrimônio cultural realizadas no âmbito do projeto “Patrimônio urbano e música popular: os sentidos dos lugares”, financiado graças ao apoio do CNPq.



“Só ponho bebop no meu samba...”: intercambios culturales y formación de los compositores en la formulación de la MPB en las décadas de 1960 y 1970

Resumen

Mi objetivo es llevar a cabo una discusión sobre el intercambio cultural buscando encontrar, por una parte, las líneas generales asociadas al tema de la identidad nacional en la producción de la música popular brasileña y, por otra, los rasgos particulares de las elecciones hechas por algunos de los creadores de la MPB. El enfoque que propongo toma como referencia los estudios de música popular que han reflexionado sobre las dimensiones locales, regionales y globales, y los debates contemporáneos sobre los intercambios culturales que hacen uso de los conceptos de hibridación o transculturación. Voy a discutir la cuestión de los intercambios culturales en la música popular brasileña en dos etapas. En la primera encaro el debate sobre la existencia de una identidad nacional particular –una “brasilidad”– presente en las discusiones acerca de la historia de la música popular brasileña. En la segunda, a su vez, me refiero a la formación musical de los miembros principales de la generación de los nombres centrales de la MPB entre 1960-1970. Al centrarme en los testimonios de los músicos y sus opciones estéticas, busco demostrar que estaban más preocupados en pensar maneras de hibridar que puramente aceptar o rechazar los elementos considerados extraños, lo cual fue decisivo en la composición de lo que hoy designamos por MPB.

Palabras clave: MPB, intercambios culturales, hibridación, identidad nacional

“Só ponho bebop no meu samba...”: Cultural Exchanges and Background of the Composers in the Formulation of MPB During the Decades of 1960 and 1970

Abstract

My objective is to discuss cultural exchange seeking to find, on the one hand, the general lines associated to the subject of national identity in the production of Brazilian popular music (MPB) and, on the other, the particular features of the choices made by some of the creators of such music. The approach I propose takes as a reference the studies of popular music which have reflected on local, regional and global dimensions, and the contemporary debates over cultural exchanges which have made use of the concepts of hybridization or transculturalization. I discuss the question of cultural exchanges in Brazilian popular music in two stages. In the first one, I deal with the debate over the existence of a particular national identity –a “brazilianness”– present in the discussions on the history of Brazilian popular music. In the second one, in turn, I refer to the musical background of the principal members of the generation of the central names in Brazilian popular music between 1960 and 1970. On focusing on the testimonies of those musicians and

their aesthetic choices, I try to demonstrate that they were more worried about thinking of ways of hybridizing than purely accepting or reflecting on the elements considered alien, which was decisive in the composition of what today we designate as Brazilian popular music.

Keywords: MPB, cultural exchanges, hybridization, national identity

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2016

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: diciembre 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2017



Meu intuito é realizar uma discussão sobre as trocas culturais que procura encontrar, por um lado, as linhas gerais de desdobramento do tema da identidade nacional na produção da música popular brasileira, e, de outro, os traços particulares das escolhas realizadas por alguns dos principais criadores da MPB. Logicamente, a produção destes compositores é alvo de toda uma massa documental e uma fortuna crítica que tendem a ser retroalimentadoras, e nesse sentido certamente interferem na produção de narrativas hegemônicas sobre a história da música popular brasileira, da escrita memorialística aos trabalhos acadêmicos. Escolhê-los como objeto de análise implica justamente em tomar criticamente o lugar que ocuparam no período estudado. Considero a sigla MPB, criada em meados dos anos 1960, como signo em aposta², que deve ser abordado na dinâmica própria do contexto de sua elaboração e uso, e não como expressão sinônima de “música popular brasileira” (García 2009). Nesse sentido, a opção por centrar a análise na trajetória e na obra de compositores considerados canônicos pela historiografia, identificados a partir de diferentes instâncias de consagração, fosse o público, a crítica especializada, os meios massivos, os pares musicais e as condições particulares de trabalho que gozavam junto às gravadoras, com contratos a médio e longo prazo e relativa autonomia criativa, justifica-se na medida em que estavam na berlinda naqueles embates, fazendo as apostas mais altas, por assim dizer. Certamente parte de seu prestígio e influência decorre justamente de sua habilidade em fazer escolhas que representavam um lance forte, em sua capacidade de tensionar o estabelecido, de acrescentar procedimentos estéticos e, portanto, dizer o que seria a MPB. Assim é possível tratar a dinâmica histórica de negociação das fronteiras simbólicas da “brasilidade” na música popular confrontando narrativas que buscaram defini-la temporal e espacialmente no viés uniformizador do Estado nacional e leituras localizadas que partiram de trajetórias individuais, transgredindo e revelando os limites e as brechas daquela representação homogênea. A abordagem que proponho adota como referenciais os estudos sobre música popular que têm refletido sobre suas dimensões locais, regionais e globais, e as discussões contemporâneas sobre trocas culturais que utilizam conceitos como hibridação ou transculturação.

Irei discutir o tema das trocas culturais na música popular brasileira, em dois momentos. Inicialmente, parto de apontamentos sobre o debate a respeito de uma identidade nacional particular –uma “brasilidade”– presente nas discussões sobre a história da música popular brasileira. Entendo que este debate marca não só a produção historiográfica sobre o assunto, como também a própria elaboração da MPB, pois é possível identificar sua influência em muitos artistas e intelectuais envolvidos na discussão e na produção cultural sobre o “nacional” e o “popular” nos anos 1960-1970. O segundo momento, por sua vez, trata propriamente da formação musical de membros centrais da geração dos grandes nomes da MPB, para entender como ela influencia sua participação do debate sobre o “nacional” e o “popular”. Ao privilegiar os depoimentos dos

² Para o antropólogo Marshall Sahlins, o signo tem um valor no sistema, diferente do seu valor no uso instrumental pelo sujeito ativo. Na ação, o sujeito faz uma aposta objetiva (baseada na desproporção entre as palavras e as coisas) de que poderá obter legitimidade para seu uso “interessado” de um dado signo. Trabalhei mais detidamente a categoria MPB como signo em aposta em García (2009).

músicos sobre o período de sua formação musical, mostrarei a convivência dos gêneros populares nacionais e estrangeiros, do autodidatismo com o estudo formal e fórmulas eruditas, ressaltando a diversidade de referências relacionadas aos contatos entre os músicos, o compartilhamento de interesses musicais, o trato com instrumentos, o aprendizado e o consumo de música popular através do rádio e dos discos. Destacarei aí elementos recorrentes que permitem mostrar como os músicos, num momento de definições e escolhas estéticas decisivas, não ouviam a música popular a partir de um viés essencialista, e se mostrariam mais preocupados em pensar **modos de hibridizar** do que puramente aceitar ou rejeitar os elementos considerados estranhos.

Trajectoria histórica da música popular e identidade nacional no Brasil

É preciso ver a música popular em sua trajetória histórica, cujo início pode ser situado entre a metade final do século XIX e início do XX. Sua emergência e consolidação estão intimamente relacionadas às transformações próprias da modernidade, como a urbanização, a presença das massas na cidade e a introdução dos meios massivos de comunicação e da indústria cultural, que “dariam o tom” das transações culturais. Os sujeitos que faziam música popular experimentavam os dilemas da modernidade de perto, na medida em que sua própria linguagem musical era uma expressão inequívoca destas contradições:

A música popular, produto típico do novo mundo urbano-industrial surgido no século XX, é um termômetro sutil dos complexos processos de transformação e inter-relação entre significados tradicionais e modernos, refletindo as experiências sempre cambiantes das várias camadas sociais que conformam nosso mundo (Carvalho 1992: 404).

Como aponta Marcos Napolitano, a música popular urbana apropria-se de elementos da música erudita, folclórica e do cancionário de domínio público, produzindo uma forma adaptada às necessidades de entretenimento das novas camadas urbanas e “[...] intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...)” (Napolitano 2002: 11). Em sua *História Social do Jazz*, Eric J. Hobsbawm aborda a tendência da vida urbana em transformar a produção “artística” em “entretenimento”, ressaltando que mesmo na cidade pré-industrial estas atividades passaram a ser exercidas por especialistas pagos. Ele mostra a ligação entre entretenimento urbano e música popular, chamando a atenção para a presença desta em espaços destinados ao lazer dos pobres, como bares, parques e salões de dança, ou nos bailes, teatro de vaudeville e shows itinerantes (Hobsbawm 1990: 178). Este aspecto comercial, incluindo aí o profissionalismo dos músicos, é fundamental na caracterização da música popular, mesmo antes do surgimento do desenvolvimento da indústria fonográfica, se considerarmos a fase em que circulou predominantemente através das “folhas de música” (*sheet music*) (Negus 1996: 71-74). Entretanto, a consolidação da música popular, em sua forma assumida no século XX, é indissociável de sua ligação com a indústria cultural e, particularmente, a fonografia.

Partindo dessa premissa, um tópico recorrente em trabalhos que procuram definir a música popular é sua relação com as músicas erudita (também referida como artística ou de concerto) e folclórica. Simon Frith indica, em um mapeamento do gosto musical europeu do século XIX, como

as distinções entre música popular e erudita foram sendo redefinidas pelas transformações de identidade ocorridas nas classes médias urbanas, à medida que a música de “arte” imbuída de um ideal de transcendência adentrava a vida social das famílias burguesas enquanto a “popular” era interpretada como expressão vulgar e mundana (Frith 1998: 28-29). O próprio Frith, entretanto, problematiza este esquema evitando tratar estas divisões como reflexo da estrutura de classe, citando estudos de caso que mostram como tais fronteiras operavam conjuntamente de modo mais ou menos flexível. Ainda que ele próprio adote um modelo tripartite (artística/folclórica/popular) do que chama de “mundos musicais”, ressalta que o importante é pensá-los como “[...] três discursos que evoluem historicamente através de um mesmo campo [...]” (Frith 1998: 42).

Para Menezes Bastos (1996), a definição de “música popular” opera com a negação de outras duas categorias: a “música artística” (erudita, acadêmica ou de concerto), da qual questiona o elitismo dos mestres compositores cultivados e geniais, e a “folclórica”, a qual se opõe pela falta de compromisso com a tradição e a autenticidade do “povo” anônimo do campo, na medida em que responde às demandas do mercado pela novidade, inserindo-se na ciranda efêmera das modas. Daí o tratamento pejorativo por parte dos críticos eruditos e dos estudiosos do folclore, tratando-a como música “vulgar”, “decadente”, “degenerada”, “popularesca”. Para os adeptos da música de concerto, representava o êxito do compositor medíocre que recorria a fórmulas simplórias e redundantes, de gosto duvidoso. Para os folcloristas, violava a “pureza” das formas rurais e anônimas, legítimas expressões da “alma do povo”. Um denominador comum entre estas perspectivas, portanto, é o caráter híbrido da música popular.

Outro tópico importante é o relacionamento entre música popular e a construção de identidades, seja de grupos sociais, étnicos, de gêneros, gerações ou nações. Menezes Bastos destaca a emergência da música popular como “fenômeno global” e elemento integrante da produção de identidades nacionais, mas pensada dentro de um quadro inclusivo/contrastivo internacional:

[...] o maxixe dialoga com o tango, que conversa com a habanera, que proseia com o blues, com o foxtrote, [...] num processo de diálogo no qual a delimitação de fronteiras atende simultaneamente às setas contrastiva e inclusiva. [...] [e] o diálogo, em vez de dissolver, o que faz é exatamente constituir os interlocutores como outros entre si (1996: 175).

Também Napolitano aponta este papel da música popular na afirmação de identidades nacionais nas Américas, ressaltando não ser:

[...] mera coincidência o fato de que os grandes gêneros musicais americanos se consolidaram nas três primeiras décadas do século XX, momento histórico que coincide com a busca de afirmação cultural e política das nações e do reordenamento da sociedade de massas (2002: 18).

Vale ressaltar que não se trata de um processo unívoco, pelo qual os Estados nacionais e elites governantes lograram impor suas concepções de “nação” e “povo” como se fossem produtos “naturais” que emergem de sua própria história. Em *O local da cultura*, Homi Bhabha discute o conceito de “povo” no âmbito da produção dos discursos sobre a “nação”, procurando

esquadrinhar os conflitos entre a pedagogia nacionalista que quer representá-lo como “totalidade social” e a emergência da heterogeneidade dentro da nação, em que as interpelações a interesses e identidades desiguais desestabilizam a ideia do “povo homogêneo”. Para ele, “o conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos [...] é também uma complexa estratégia retórica de referência social [...]” (Bhabha 1998: 206). Assim, há uma tensão entre o viés pedagógico que enuncia o “povo” como “presença histórica” e o viés performativo, em que diferenças e antagonismos estão postos no “povo” presente. Tal perspectiva informa o texto em que Florencia Garramuño faz a crítica às leituras tradicionais que projetam relações homológicas entre sons e os grupos que os produzem, preferindo identificar o samba e o tango como espaços de negociação cultural (2000: 70). Para ela, acontece uma articulação de “diferenças” para construir pertencimento, o que permite entender o deslocamento da identificação do samba e do tango com grupos específicos para uma abrangência nacional, na medida em que passaram a ser vistos como denominadores comuns das diferenças de gênero, classe e raça (Garramuño 2000: 77).

Contudo, se “a incorporação e ‘domesticação’ da diferença musical é um processo essencial da etnicidade musical”³ (Stokes 1997: 17), a música popular acaba por “escorregar”, na medida em que “[...] oferece os meios pelos quais as hierarquias de lugar são negociadas e transformadas”⁴ (Stokes 1997: 4). Essa capacidade de surpreender as demarcações bem definidas e confundir ouvidos atentos ou distraídos é exatamente o que sublinha Wisnik para o caso da música popular brasileira, uma vez que esta “[...] não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles [...]” e “[...] não tem um regime de pureza a defender” (2004: 178). Ao percebê-la como “[...] rede de recados (pulsões, ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos) abertos num leque de múltiplas formas (xaxado, baião, rock, samba, discoteque, chorinho, etc. etc. etc.)” (Wisnik 2004: 186), ele aponta a existência de um mínimo múltiplo comum, que pode ser entendido como um índice de identificação a partir da pluralidade e da flexibilidade. É recorrente a caracterização da música popular brasileira a partir da mistura. Vejamos, por exemplo, este sintético parágrafo escrito por José Miguel Wisnik:

Na canção popular brasileira das últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas, com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral (2001: 183).

Este mesmo autor chama a atenção para o fato de que a canção não é apenas uma forma de expressão, mas também de reflexão sobre a cultura brasileira (2001: 183). Aliás, como aponta Suzel Reily, a própria investigação sobre a música brasileira foi instigada pela problemática da identidade nacional. A autora chama a atenção para o fato de que também pesquisadores que não são brasileiros adotaram esta interpretação canonizada. Na literatura sobre a história da música popular brasileira, os autores “frequentemente projetaram suas próprias preocupações nacionalistas sobre o passado, e suas narrativas representam o passado como processo contínuo e

³ “The incorporation and ‘domestication’ of musical difference is an essential process of musical ethnicity”.

⁴ “[...] provide the means by which the hierarchies of place are negotiated and transformed”.

inevitável, no qual a música produzida no Brasil é progressivamente nacionalizada” (Reily 2000: 6).

Daí os trabalhos remeterem à modinha e ao lundu como formas iniciais da música popular urbana, operando exatamente pelo viés da mistura. Isto é ressaltado até na indicação de um mulato, Domingos Caldas Barbosa, como “primeiro compositor reconhecido historicamente” no Brasil. Como estilizador e divulgador da modinha, Caldas Barbosa fez sucesso na Lisboa do último quartel do XVIII, tendo mesmo influenciado os compositores portugueses (Vianna, 1995: 38-39). José Ramos Tinhorão (1975 e 1998), em seus trabalhos, viria a ressaltar, no século XIX, o que chamou de “repopularização e renacionalização” da modinha, já com a vinda da corte portuguesa.

Vianna aponta ainda para a fluidez das fronteiras entre músicos populares e eruditos, citando o caso de Carlos Gomes, compositor de óperas em italiano, mas que também assinou várias modinhas (Vianna 1995: 39; Napolitano 2002: 43). Napolitano comenta também a “febre musical” das danças de salão vindas da Europa no século XIX, acompanhadas de um considerável aumento da presença do piano nas casas de “boa família” da corte, e, por consequência, do aparecimento de um mercado musical baseado na comercialização de partituras. Evidências, portanto, de uma internacionalização articulada à incipiente indústria cultural. Editoras, por exemplo, além do Rio, só em São Paulo, Bahia, Pernambuco e no Pará. O autor resalta ainda que “tanto a disseminação dos gêneros musicais brasileiros quanto a consolidação das modas musicais estrangeiras [...] são inseparáveis da história das casas de impressão e editoras musicais” (Napolitano 2002: 44).

Neste ponto, a literatura tende a ressaltar o reprocessamento local dos gêneros importados – polca-lundu, maxixe, etc. (Perrone e Dunn 2001: 8; Machado 2002: 75-76; entre outros). É significativo que José Miguel Wisnik, no ensaio *Machado Maxixe: o caso Pestana*, destaque através das palavras “requebro” e “saracoteio” o procedimento rítmico que sugere a aplicação da síncope à polca (2004: 45). Através dos dilemas do protagonista do conto *Um homem célebre* (1896), Pestana, bem sucedido músico popular que almeja compor uma sublime obra clássica, Machado de Assis penetra nos conflitos e cruzamentos que marcam a vida musical brasileira no final do século XIX, revelados, por exemplo, através da passagem da polca ao maxixe (Wisnik 2004: 21).

Como bem nota Sandroni, a síncope deve ser contextualizada enquanto conceito culturalmente condicionado, elaborado a partir do “lugar” da música clássica ocidental. Assim, se a regra, neste sistema, é a da rítmica regular, a síncope passa a ser vista como exceção, irregularidade (Sandroni 2001: 21). Ora, no século XIX, os autores de formação acadêmica, desejosos de representar em partitura essa diferença rítmica, só poderiam mesmo, no limite do sistema, expressá-la pela síncope. Argutamente, Sandroni observa então que “se a noção de síncope inexiste na rítmica africana, é por síncofes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita [...]” (2001: 26). Mais interessante, prosseguindo junto com o autor, é notar que a categoria “síncope” tornou-se um índice de brasilidade, como ele mostra ao avaliar o uso da expressão “brasileirismo”, para caracterizá-la, em textos de Mário de Andrade (Sandroni 2001: 55).

Assim, algumas formulações sobre influências “externas” acabam por negligenciar, ou talvez com mais propriedade, “desvalorizar”, as fissuras sociais marcantes da sociedade brasileira,

fissuras essas que se expressam inclusive nos trânsitos culturais, como no caso do vínculo da elite com o academicismo europeu. Vejamos uma passagem representativa:

A internacionalização implica o desenvolvimento e evolução da música popular brasileira desde a segunda metade do século dezenove. A relação do sistema de formas nacionais com os modelos europeus e americanos é fundamental (Perrone e Dunn 2001: 8).

Como Gupta e Ferguson clamam, é preciso politizar a atribuição de sentido ao espaço. Para eles, partir da premissa da descontinuidade entre os espaços –ver o mundo como uma coleção de países, cada qual com sua cultura– acaba por ocultar uma topografia do poder, que pode ser revelada quando se pensa em espaços hierarquicamente conectados (Gupta e Ferguson 2000: 32-33). Para compositores de formação acadêmica, em que “ordem” estaria posto o problema a ser equacionado? Seria a valsa algo “alheio” e o batuque próprio? A modinha, “nacional”? Trata-se de formulações híbridas, certamente. Mas é preciso considerar linhas de força. Em relação a gêneros como modinha ou choro, concordo com Machado: trata-se da “cristalização de um longo processo de fusões e transformações da prática dominante da cultura musical europeia com a prática dominada da cultura musical africana e afro-americanas” (2002: 75).

A interpretação usual da história da música popular brasileira, apresentada de uma maneira linear, tende a se concentrar nos gêneros produzidos no Rio de Janeiro, sem abordar criticamente essa centralidade. Sem sombra de dúvida, a pouca presença da indústria fonográfica, nas primeiras décadas do século XX, era basicamente concentrada no Rio de Janeiro. O tcheco Frederico Figner, pioneiro na comercialização de fonógrafos e discos, desde 1897 montara sua loja na Rua do Ouvidor, oferecendo serviços de gravação. Estudos mais recentes têm demonstrado, ao abordar escalas regionais/locais, um panorama bem menos homogêneo, e apontado os conflitos culturais e disputas em torno de tradições, identidades étnicas, de classe ou de gênero (Lucas 2000; Ulhôa 2000). Essa centralidade fica patente em estudos como o de Martha Ulhôa sobre a música romântica em Montes Claros. Ao traçar o quadro da vida musical da cidade no início do século XX, ela aponta que gravações da Casa Edson e partituras eram trazidas do Rio de Janeiro e utilizadas pelos músicos locais (Ulhôa 2000: 20). Após ter se associado à Odeon alemã, Figner fundou, em 1913, a Fábrica Odeon –a primeira a prensar discos no Brasil. A Casa Edson dominou o mercado até que a companhia norte-americana Victor Talking Machine, em 1926, alugou o Teatro Phoenix para lançar, no Rio de Janeiro, a Victrola Ortofônica Auditorium. A introdução da “eletrola” trouxe mudanças no quadro:

[...] com a supremacia das gravações e dos discos obtidos com o emprego de sistema elétrico, começam a desaparecer velhas marcas nacionais, e as patentes Odeon, que já não se mostravam mais úteis ao pioneiro Frederico Figner, permitem que a própria matriz europeia se estabeleça no Brasil, para concorrer a partir da década de 30 com a Victor e a Columbia, já estabelecidas no Brasil (Silva 2001: 3).

Por isso mesmo a construção, a partir dos anos 1930, de uma identidade nacional calcada na mestiçagem, precisa ser entendida enquanto resposta a uma crise de hegemonia para a qual concorrem o populismo varguista, a atuação de intelectuais como Gilberto Freyre, Mário de Andrade ou Villa-Lobos e as formas de mediação postas através dos meios massivos no contexto

de modernização que se evidencia na emergência das massas urbanas. No caso brasileiro, a música desempenhou um papel decisivo dentro do projeto nacionalizador (Vianna 1995; Wisnik e Squeff 1983; Martín Barbero 1997). O projeto de legitimação nacional passava então por criar uma forma de compromisso com as massas urbanas, e, portanto atender de alguma forma suas reivindicações. Mas é preciso notar que a presença de um “novo modo de existência do popular” na cidade, através das massas urbanas, “desorganiza a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional” (Wisnik e Squeff 1983: 133). A cidade, portanto, torna-se o palco de um processo de hibridações em “um mercado musical onde o popular em transformação convive com os dados da música internacional e do cotidiano citadino” (Wisnik e Squeff 1983: 148). Estas observações vão na mesma direção do apontamento de Bhabha sobre as relações entre o espaço urbano e o “popular”: “é a cidade que oferece o espaço no qual identificações emergentes e novos movimentos sociais do povo são encenados” (Bhabha 1998: 237).

No caso brasileiro isso parece especialmente marcante, pois, como aponta Wisnik, a música popular “constitui um artesanato que foi se desenvolvendo nas dobras e nas sobras, nas barbas e nas rebarbas do processo de modernização do país” (2004: 178), inserindo-se no mercado e na cidade, adotando procedimentos da poesia culta e se reproduzindo no contexto da indústria cultural, sem descolar-se completamente do contato com a cultura popular não-letrada, sem se prender aos critérios de filtragem da cultura erudita e sem adotar unicamente os procedimentos de standardização dos meios massivos. Segundo Tatit, dois eventos marcaram a produção de canções neste período: a institucionalização do carnaval e a consolidação do rádio (2001: 226). E todos dois configuram o esteio da incorporação do samba, por consequência, daquilo que Ênio Squeff denominou “gesto” do negro, encarnado na simbiose entre trabalho e ritmo que configurava uma estratégia de sobrevivência (Wisnik e Squeff 1983: 44-45). O samba, como diria Hermano Vianna, tinha “‘tudo’ a seu dispor para se transformar em música nacional”. E, por isso mesmo, opera-se uma colonização interna, já que a definição do samba como “o” ritmo nacional desloca outros gêneros para a classificação regional (Vianna 1995: 110-111). O resultado mais bem acabado do projeto é o samba exaltação, cujo carro chefe foi *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso.

Neste ponto, “salta aos ouvidos” a importância do papel desempenhado pela Rádio Nacional. Seu alcance (ondas curtas e médias) era, de fato, nacional. Seus programas de maior audiência incluíam música popular e eram todos irradiados do Rio de Janeiro. Segundo Ruy Castro, seu:

[...] departamento musical [...] era um cenário de Primeiro Mundo. Nele cabiam nada menos que seis estúdios e o auditório [...] O elenco fixo –e contratado!– era um *who’s who* da música brasileira, com cerca de 160 instrumentistas, noventa cantores e quinze maestros, entre os quais Radamés Gnatalli, Leo Peracchi e Lyrio Panicalli (Castro 1990: 60).

Toda esta estrutura estaria posta a serviço de “cantar a nação”. Inclusive permitindo a execução de arranjos mais exuberantes, grandiosos, nos estúdios de gravação ou das rádios. A instrumentação simples dos “regionais” foi sendo substituída por grandes orquestras. Neste ponto, Santuza Naves chama a atenção para a influência que o *jazz* norte-americano exercera sobre as formações instrumentais dos conjuntos brasileiros, exemplificando com a viagem d’Os Oito Batutas a Paris em 1922, na qual Pixinguinha ganhara um saxofone. Implementava-se, segundo a

autora, uma estética do excesso, bem visível no choro (Naves 1998: 174). Parece-me, nesse momento, que arranjadores como Radamés Gnattali ou o próprio Pixinguinha procuravam utilizar os recursos dos instrumentos para equiparar tecnicamente o samba a outros gêneros identificados como “nacionais” em outros países (tango argentino, fox norte-americano, etc.) mas sem perder o referencial estético que se afirmava no samba. Em 1928, o crítico Cruz Cordeiro acusaria Pixinguinha de sofrer influência norte-americana, inclusive no choro “Carinhoso”. Mas, como bem coloca Vianna, foi exatamente a consolidação do samba carioca como música nacional que deu fundamento às ameaças de influência alienígena (1995: 117-118).

O discurso sobre o “nacional” precisava, assim, criar um embate com o “estrangeiro”. Teremos aí um rico veio de temática composicional, particularmente a que trata das relações entre a música brasileira e a norte-americana, com canções como “Não tem tradução”, de Noel Rosa, “Brasil pandeiro”, de Assis Valente ou “Chiclete com banana” (Gordurinha/Almira Castilho), do repertório de Jackson do Pandeiro. Na letra das duas últimas, vê-se claramente que os signos do nacional –gêneros/instrumentos musicais, lugares e comidas– são contrapostos e valorizados diante dos signos do estrangeiro norte-americano. Enquanto “Brasil pandeiro” constata o interesse do “Tio Sam” em conhecer e dançar a batucada, “Chiclete com banana” impõe uma condição de igualdade nos termos da troca, pois para pôr bebop no samba exige como compensação que o boogie-woogie adote o pandeiro e o violão.

Não surpreende estas duas últimas terem sido regravadas no início dos anos 1970, pelo grupo Novos Baianos (LP *Acabou Chorare*, 1972) e por Gilberto Gil (LP *Expresso 2222*, 1972), respectivamente. Vale notar que o arranjo dos “novos baianos” é bem mais tradicionalista do que o do “velho” baiano Gil, fazendo uso do instrumental característico do conjunto “regional” (violões, cavaquinho, bumbo, pandeiro). A gravação de Gil, por sua vez, busca efetuar a proposta de fusão de gêneros apresentada na letra, especialmente pelo trabalho violonístico que cruza procedimentos de blues, jazz e rock com samba, resultado que pode ser atribuído ao seu desenvolvimento como instrumentista no período do exílio em Londres:

No Brasil, eu era um fazedor de músicas e tocava violão incidentalmente. [...] Eu me assustei, ao chegar na Inglaterra, com o nível, a qualidade, o acabamento da música que se fazia aqui. O meu nível não era nada, comparado com o da praça. Hoje, eu sou um instrumentista⁵.

Na mesma entrevista, Gil fala da necessidade de voltar ao Brasil, ainda que provisoriamente, para “retomar o contato com a coisa local”, pois a vida fora trouxera um “alargamento de visão” e uma “curiosidade enorme em torno das coisas brasileiras”, que reconhece não conhecer tão bem quanto pensava. Vivendo fora, havia passado por um “processo de absorção” da “música pop que não sofre a força da gravidade”, ou seja, não se prende ao tradicional/regional (representado pelo elemento terra). Em seu projeto de retorno, faz menção de “ir ao morro falar com os sambistas”, “ir a algumas cidades do nordeste encontrar violeiros repentistas”⁶.

Interessante que Carmem Miranda não tenha querido gravar “Brasil pandeiro”, que Assis

⁵ “As experiências e a volta de Gilberto Gil”. *Veja*, 19/01/1972, p.67.

⁶ “As experiências e a volta de Gilberto Gil”. *Veja*, 19/01/1972, p.67.

Valente lhe ofereceu quando de sua partida para os Estados Unidos em 1939. Se a canção enunciava o interesse do Tio Sam pela batucada, também perigosamente propunha uma equivalência entre as culturas, ao propor que o mesmo “anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato”. Posteriormente, ao ser acusada de se americanizar, ela responderia com a gravação da canção “Disseram que voltei americanizada”, de Luiz Peixoto e Vicente Paiva. Abordando a década de 1940, Ruy Castro (1990) comenta o grande ecletismo do repertório executado pela Rádio Nacional, ressaltando o grande peso dos sucessos americanos. Outros autores também comentam a diversidade de gêneros, nacionais ou internacionais, presentes no início dos anos 1940. Ainda que aqui escape a pertinência de um levantamento exaustivo, as indicações indicam a ocorrência de duas matrizes principais: a norte-americana (foxtrot, jazz, etc.) e a latino-americana (tango, bolero, guarânia, etc.) (Naves 1998: 174; Tatit 2001: 228).

Na medida em que a música popular brasileira fora transformada no contexto da indústria cultural, a formação dos músicos também passou a ser profundamente alterada e marcada pelas permeabilidades e trânsitos postos pelo massivo. O rádio, por exemplo, foi importantíssimo na formação dos músicos que iriam despontar na década de 1960, como será visto a seguir. Ao mesmo tempo, cumpre constatar, ao longo da história, a importância do contato dos músicos populares com as outras músicas, fosse através dos meios, fosse por experiência pessoal e profissional, como mostrei rapidamente em casos que ocorreram em períodos distintos, como os de Pixinguinha, Carmen Miranda e Gil.

As trocas culturais e a formação dos músicos populares

Nesta seção irei mostrar, através da análise da formação dos músicos populares considerados “grandes nomes” da MPB, como as categorias de “nacional” e “popular” aparecem problematizadas e subvertidas desde suas experiências musicais, já no período anterior à sua profissionalização. Em seus depoimentos encontram-se lembranças de infância e juventude: as maneiras da música fazer-se presente no ambiente familiar; a definição de alguns interesses e gostos musicais que evidenciam a convivência entre os gêneros populares nacionais e estrangeiros; o convívio do autodidatismo com o estudo formal; o trato com instrumentos; a inserção no meio musical, os contatos entre os músicos e o compartilhamento de interesses musicais; o aprendizado e o consumo de música popular através do rádio e dos discos. É importante ressaltar que todos os selecionados enquadram-se na categoria de cancionista proposta por Luiz Tatit (1998), para o qual o amálgama entre a trajetória biográfica e a criação é uma característica definidora:

[...] nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto [provocando] a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida (Tatit 1998: 17-18).

A escolha dos depoimentos, sejam os colhidos no calor dos debates e da produção artística do período que tomo como recorte, sejam os obtidos em ocasião posterior, tem como critério básico a rememoração sobre a própria formação. É claro que a memória é social e construída. Há lembranças e esquecimentos, dizeres e silêncios, que são eles próprios evidências do quão lacunar

e arbitrário é o recorde. O entrevistado, ao narrar sua trajetória, o faz sempre desde o presente, inevitavelmente afetado pelo contexto em que concede depoimento e pela forma como interpreta, desde seu lugar social, as experiências progressas que vêm à tona enquanto fala. O relato que o músico popular faz de sua formação será, nesse sentido, aquilo que ele decide contar, enquanto sujeito que existe no tempo e em sociedade. Nesse sentido, as falas de época dos cancionistas que viriam a integrar o “panteão” da MPB são expressivas de como se posicionavam publicamente em relação aos desafios criativos que enfrentavam no contexto dos 1960-70, e evidentemente seus relatos posteriores já levam em conta a versão consagrada sobre aquele período. É interessante notar que muitas vezes, até pela quantidade de entrevistas que já concederam, as respostas a determinadas e recorrentes perguntas são praticamente idênticas, mesmo com décadas de distância. Os diversos pontos em comum entre os relatos de diferentes músicos são igualmente dignos de nota. Tudo isso denota o quanto a memória é social e historicamente construída. Metodologicamente, portanto, a pergunta que faço é sobre como esses músicos refletiram sobre seu ofício –e de seus pares– levando em conta suas experiências de formação, e como o que disseram pode nos ajudar a compreender o que criaram, incluindo aí a formulação do que se entende por MPB.

Por isso, tratarei primeiramente de lançar algumas reflexões sobre a questão das trocas culturais, para então me deter nos depoimentos, observando dois pontos centrais: a variedade do consumo musical e o impacto da bossa nova como referência, especialmente em termos de composição e interpretação de canções. É possível pensar, a partir destes dois elementos, a questão das modalidades de apropriação: de um lado, uma grande variedade de elementos musicais em convivência acessados a partir de diversos meios (tradicionais, acadêmicos ou massivos); de outro, um movimento realizado no ambiente da indústria cultural e da euforia modernizante dos anos 1950, mas portador de inovações poéticas e musicais que remetem ao artesanal e ao artístico e torna-se, para a geração em questão, o modelo de como se cantar, tocar e compor a música popular brasileira em clave “moderna”. É importante salientar que não se trata aqui de “mitificar” a bossa nova, e muito menos assumir como dado o discurso que a crítica e eventualmente parte da historiografia fabricou sobre a mesma, inclusive a respeito do quanto era mesmo “nova”. Seria talvez objeto de outro artigo demonstrar divergências de opinião e de predileções quanto à bossa nova por parte da geração de músicos populares de que trato aqui. Interessa mais considerar que parte de seu prestígio não provém do plano discursivo, e sim do que representou efetivamente como referência nas práticas desde a formação destes músicos. Evidentemente, existem evidências muito além do que está dito no que está composto, tocado e gravado.

Assim, percebo que os principais compositores da geração que veio a produzir a MPB experimentaram, em seu momento de formação, os dilemas da criação envolvidos nos trânsitos culturais e encontraram, a partir daí, diferentes modos de hibridação destes elementos. Interessante observar que se nos anos 1960 estes modos foram contrastados e contrapostos no fervor dos festivais e na tensão dos embates estéticos e ideológicos, viriam a conciliar-se na consolidação da MPB na década seguinte. Ao mesmo tempo, creio que ver o quadro considerando a diversidade dos modos, mais do que a sucessão praticamente linear de movimentos, ajuda a entender a produção dos artistas da MPB que transgrediram o pedagógico “nacional” e “popular” em sua

prática da canção brasileira. Sem a pretensão de fazer uma grande revisão de um dos temas principais da tradição antropológica, pretendo apenas situar o debate sobre trocas culturais apoiando-me principalmente em alguns textos. Até por ser um tema que está, digamos assim, na ordem do dia, ainda há um bocado de confusão e uma verdadeira “fauna” conceitual, de modo que julgo que vale a pena tentar rastrear alguma coisa que possa ser útil para as discussões que procuro conduzir. É necessário pontuar que tais reflexões extrapolam em muito o contexto específico aqui estudado, mas ressalto que esse debate é bom para pensar sobre a música popular, uma vez que a sua história pode ser vista como um verdadeiro campo de provas para as trocas culturais. Creio que isto se aplica fortemente tanto ao período de formação quanto ao de atuação profissional dos músicos que compõem o rol de investigados neste artigo.

Hannerz começa por traçar o percurso da discussão no campo da antropologia, desde a questão do “contato” cultural e a formulação de conceitos para pensá-lo, como o de aculturação. Caminhando em direção das reflexões contemporâneas, ele repara na profusão de metáforas que povoam a produção intelectual sobre o assunto, e procura organizar os termos e tecer suas considerações agrupando-os em três conjuntos: fluxos, limites e híbridos. Fica claro que estes conjuntos referenciam-se mutuamente ao serem utilizados –de modo bastante eclético, diga-se de passagem– pelos participantes dos debates em torno da questão. O antropólogo indica que o uso das expressões que remetem a fluxos é “um modo de fazer referência à coisas que não permanecem no seu lugar, à mobilidades e expansões variadas, à globalização em muitas dimensões” (Hannerz 1997: 10). A imagem dos fluxos procura representar a ideia de deslocamento, de redistribuição territorial. Ela corresponde, portanto, a uma concepção dinâmica de cultura. Há uma reorganização da cultura no espaço, pois os fluxos têm direções. Entretanto, são questionáveis os modelos tradicionais de centro-periferia, em que o dominador impõe unilateralmente sua cultura ao dominado. Por outro lado, o autor critica a tendência pós-moderna de rejeitar qualquer assimetria de fluxos (Hannerz 1997: 18). Para o autor, os fluxos culturais transnacionais tendem a se entrelaçar às culturais locais, mesclando-se a estas. Porém, estes fluxos não são neutros ou equivalentes. Neste sentido, é importante demarcar que o percurso que propõe intenta construir categorias adequadas a pensar o contexto próprio da globalização, o que vem muito a calhar, já que estou justamente investigando a formulação da MPB na segunda metade do século XX.

Tal constatação leva à convicção de que é preciso atentar para o particular enquanto dimensão fundamental para compreender as configurações possíveis da produção cultural em seu momento de realização, na possibilidade de criação que suplanta a reprodução no momento da performance. Em outras palavras, significa dar lugar ao posicionamento adotado pelos músicos populares diante deste movimento de gentes, coisas e manifestações culturais. A imagem das correntes guarda uma ambiguidade, pois remete a um deslocamento irresistível, a um fluxo interminável, águas que se impõem pela força e podem afogar, mas que também não se deixam represar e por isso podem favorecer novas navegações:

[...] Em parte, elas impõem línguas estrangeiras, ou algo parecido, no sentido de que a mera exposição não é o mesmo que compreender, valorizar ou qualquer outro tipo de apropriação. Mas, em outros casos, um gesto, uma música, uma forma, quer sejam transmitidos por meios eletrônicos através de satélites de comunicação, quer trazidos por

um estrangeiro que desembarca no lugar, poderiam ser imediatamente compreendidos, de modo que uma distribuição é modificada e um limite é transcendido, com rapidez e facilidade (Hannerz 1997: 18).

Isso transparece na discussão realizada pelo crítico Edward W. Said a respeito do elemento transgressivo na música. Para ele, transgressão é “aquela qualidade que tem a música de viajar, atravessar, ir de lugar em lugar em uma sociedade, ainda que muitas instituições e ortodoxias tenham tentado confiná-la” (Said 1992: 23). A aplicação desta noção por Said desdobra-se numa posição a favor do encontro, do diálogo, da descoberta e contra o obscurantismo e a intolerância da defesa de fronteiras rígidas e intransponíveis, sem recorrer a uma tonalidade agressiva: “o elemento transgressivo na música é sua habilidade nômade de se prender, ela própria, e tornar-se parte das formações sociais, de alterar suas articulações e sua retórica de acordo com a ocasião, e com a audiência [...]” (Said 1992: 118-119). Vejo nestas colocações um ponto chave para entender o papel desempenhado pela música popular na sociedade brasileira ao longo de sua história.

Uma sugestão interessante para entender que esse nomadismo não ocorre de forma indiscriminada, livre de impedimentos, é dada por Acácio Piedade ao discutir as interações entre o jazz e a música instrumental brasileira. Ele propõe o uso do conceito de fricção de musicalidades, inspirado pelo conceito de fricção interétnica do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, que permite abordar os conflitos e interdependências entre sociedades em contato sem aderir ao que o autor identifica como paradigma culturalista e a conceitos como aculturação. A fricção implica “toque” e “troca de partículas”, mas também a preservação dos núcleos, assim as fronteiras musicais e simbólicas não são atravessadas e sim manipuladas para que as diferenças sejam reafirmadas (Piedade 2003: 55). Por isso o interesse em lançar mão de expressões ligadas à noção de limites, como margens ou fronteiras, para poder representar a descontinuidade, o obstáculo, mas também os modos de sua transposição. Um dos veios mais ricos para se encontrar reflexões apoiadas nessa ideia é a área dos estudos sobre identidades étnicas. Uma observação complementar, neste sentido, é feita por Burke ao destacar o uso de termos como diálogo ou negociação “empregado em análises de etnicidade porque expressa consciência da multiplicidade e da fluidez da identidade e o modo como ela pode ser modificada ou pelo menos apresentada de diferentes modos em diferentes situações” (Burke 2003: 48). No entanto, Hannerz não deixa de notar que a questão da identidade étnica tem tomado rumos questionáveis no debate contemporâneo. Para o autor, a imagem “difusionista” da cultura formada por retalhos e remendos está sendo, de certo modo, retomada agora. Na dificuldade de trabalhar com uma ideia rígida de limite, outra metáfora geográfica –“fronteira”– parece expressar melhor a situação em que “uma coisa gradualmente se transforma em outra, onde há indistinção, ambiguidade e incerteza” (Hannerz 1997: 20). Nestes espaços destaca-se a circulação de figuras dinâmicas e ambíguas, como ambulantes, “coiotes”, “malandros”, enfim, indivíduos com grande “agilidade” cultural (e física!). Apresenta-se uma imagem de luta e jogo, reforçada pela presença dos *tricksters* em zonas fronteiriças.

Por fim, a referência aos híbridos e outros termos que indicam misturas. Trata-se, talvez, do conjunto mais povoado de expressões:

Seja como for, aqui estamos agora, com hibridez, colagem, mélange, miscelânea, montagem, sinergia, bricolagem, criolização, mestiçagem, miscigenação, sincretismo, transculturação, terceiras culturas, e outros termos [...] algumas palavras parecem, mais do que outras, dizer respeito a processo (Hannerz 1997: 26).

Burke também considera que hibridismo é um processo, e propõe distinguir três tipos de “processos de hibridização”, envolvendo *artefatos, práticas e povos*. Contudo, quando discute uma variedade de terminologias aplicadas aos objetos de estudo, estas podem aparecer articuladas. No caso da metáfora botânica/racial –mestiçagem, hibridismo– as misturas podem envolver simultaneamente representações de santos, crenças religiosas, línguas e populações, como no caso dos estudos clássicos sobre religiões afro-americanas como os de Melville Herskovits ou Roger Bastide.

Ainda que esteja correndo o risco de ser simplificador, arrisco-me a identificar duas grandes tendências no trato com as “misturas”. A primeira recorre à metáforas como “fusão” ou “caldeirão” –remetendo, por exemplo, ao universo intelectual de Gilberto Freyre– e enfatizando o surgimento de um elemento novo resultante. Outra, mesmo que ressaltando uma zona “borrada” –um entre-lugar, como diz, por exemplo Homi Bhabha– enfatiza o contraste, a diferença, para sublinhar a subversão e a desestabilização da autoridade colonial. Sem querer me estender no assunto, as duas tendências parecem-me também vinculadas às historicidades específicas dos processos analisados e das relações entre os intelectuais e as sociedades que são objetos de sua análise. É aí que se pode perceber, por exemplo, a diferença entre alguns estudos culturais de extração norte-americana e britânica que vêm calcados na noção de multi-culturalismo e os trabalhos de autores latino-americanos que procuram divisar, ainda que de modo oblíquo –como diria García Canclini (1997)– culturas híbridas, mais do que meramente diferentes. É naquela primeira tendência que localizo o conceito formulado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz:

Entendemos que o vocábulo ‘transculturação’ expressa melhor as diferentes fases do processo de trânsito de uma cultura para outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que em rigor indica o vocábulo anglo-americano ‘aculturação’, mas que o processo implica também, necessariamente, a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que se poderia dizer uma parcial desaculturação, e além disso significa a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados ‘neoculturação’ (apud. Aguiar e Vasconcelos 2001: 259).

Em *O mistério do samba*, Hermano Vianna apresenta e discute o conceito proposto por Fernando Ortiz. Ele acrescenta que: “o transcultural não é a combinação de elementos que antes eram puros; esses elementos [...] já são produtos transculturais” (Vianna 1995: 172). Ele explica preferir o termo “transcultural” ao conceito de hibridação proposto por García Canclini, “por sua maior vinculação à linguagem conceitual da antropologia” (Vianna 1995: 172). Como aponta Vianna, os trabalhos da área da etnomusicologia têm mostrado “como as informações ocidentais são consumidas, interpretadas e utilizadas de maneiras diferentes, relativizando a previsão de uma homogeneização cultural em escala planetária” (Vianna 1995: 173). Ele conclui suas observações ressaltando que os processos de troca não funcionam apenas para produzir heterogeneidade, podendo, pelo contrário, resultar na homogeneização:

O ‘toma lá, dá cá’ entre elite e músicos populares que, como vimos, perpassa a história da música popular brasileira é um bom exemplo de dinâmica transcultural que acaba desembocando na transformação do samba em música nacional brasileira [...] (Vianna 1995: 172-173).

Mas, retomando a discussão feita por Hannerz, o conceito de transculturação indica:

[...] um sistema de toma-lá-dá-cá, isto é, ‘um processo a partir do qual decorre uma nova realidade, transformada e complexa, uma realidade que não é um aglomerado mecânico de traços, nem mesmo um mosaico, mas um novo fenômeno, original e independente’. [...] Na época póscolonial um dos atrativos desse conceito talvez esteja no fato de que ele é, em si mesmo, um exemplo de contrafluxo, da periferia para o centro (Hannerz 1997: 27).

As reflexões feitas até aqui, desse modo, indicam caminhos para discutir a questão das trocas culturais. Para a história da música popular brasileira e da maneira própria com que ela logrou inserir-se no panorama da cultura internacionalizada via mercado, cabe ressaltar exatamente a efetivação do refluxo, ou seja, do retorno dos elementos absorvidos e transfigurados através das criações dos músicos populares brasileiros. Não foi casual que, ao explicar sua categoria de descolecionismo, proposta para oferecer um entendimento de como artefatos e manifestações culturais se despregam de territórios e contextos sociais nos quais tradicionalmente se localizam, García Canclini tenha escolhido compositores populares brasileiros entre os que lhe servem de exemplo:

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzolla, que mistura o tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberiana (García Canclini 1997: 304).

A partir dos depoimentos que se seguem, procurarei assinalar os indícios que as trajetórias pessoais, recordadas pelos músicos populares, revelam sobre o processo de formulação da MPB. Neste intuito, cumpre lembrar que os elementos condutores são a variedade do consumo musical e o impacto da bossa nova no período de formação dos artistas. Sendo todos eles advindos dos extratos médios da sociedade brasileira, e mesmo tendo alguns deles vivido em cidades interioranas até a juventude, há alguns elementos recorrentes nas descrições que fazem das manifestações da música em seu ambiente doméstico. A presença de eletrodomésticos responsáveis pela transmissão e reprodução musical, como rádios e vitrolas, traz à lembrança de Edu Lobo todo um repertório sonoro:

Agora estou me lembrando de uma vitrola. [...] Lembro muito de ouvir Frank Sinatra, que tinha na minha casa. As músicas de George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, os compositores americanos da época. E brasileiros, muitos: Aracy de Almeida cantando Noel, as canções do Caymmi, as canções do Herivelto Martins, do Lupicínio [Rodrigues], as cantoras todas, a Nora Ney (Naves, Coelho e Bacal 2006: 226).

O mesmo vem à tona na fala de Chico Buarque:

[...] eu ouvia muito rádio. E tocava na época [adolescência] música francesa, muita música latino-americana, muita música americana. E brasileira, especialmente na época de Carnaval, em que tocavam aqueles sambas, aquelas marchas.[...] E depois a primeira safra do rock, com Elvis Presley, Little Richard e aquela gente toda [...] (Naves, Coelho e Bacal 2006: 165).

Milton Nascimento também pontua uma série de referências a partir do acervo discográfico de sua casa: “[...] a gente tinha os discos de operetas, música clássica, temas de filmes [...] os discos das cantoras de jazz com grandes bandas... Então, lá em casa, sempre ouvi de tudo [...]” (Borges 2002: 27).

Fosse pelo rádio ou pelo disco, o que se ouvia representava um espectro razoavelmente grande da canção popular nacional ou de outras procedências. Tanto Chico quanto Caetano Veloso viriam a se valer, anos depois, do vasto conhecimento do repertório da música popular brasileira anterior à bossa nova adquirido através destes meios, quando participaram do programa televisivo *Esta noite se improvisa*. Em *Verdade Tropical*, Caetano recorda-se das horas gastas ao piano da sala de sua casa em Santo Amaro “[...] no qual tirava de ouvido canções simples aprendidas no rádio [...]”, ainda que as harmonias fossem massacradas pelas limitações de sua percepção (Veloso 1997: 28). Tal passagem é reveladora do autodidatismo marcante na formação dos músicos populares, já então inserido e adaptado ao contexto dos meios de reprodução massivos. O mesmo se passa no caso recordado por Milton Nascimento de quando ele e Wagner Tiso “pegavam” músicas pelo rádio. Milton, vale a pena destacar, trabalhara também como disque jôquei numa rádio em Três Pontas:

Eu e o Wagner íamos pegando a melodia, porque a harmonia era a coisa mais difícil de se ouvir, porque o rádio era muito ruim. Às vezes, até, a gente só ia ouvir essa música outra vez um mês depois, ou dois meses, e tal. Então [...] já tinha feito a harmonia da nossa cabeça, né (Borges 2002: 32).

Outro detalhe interessante a se observar no ambiente doméstico é a existência de instrumentos musicais. Nas casas de Caetano e Milton havia piano, e a mãe do último fora aluna de Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Chico começou a tocar no violão de uma de suas irmãs. Mas o instrumento infalivelmente marcante dos primeiros anos de formação musical dessa geração foi o acordeom, ou uma sanfona simples, mencionados em depoimentos de Milton, Edu e Gilberto Gil, por exemplo. Este último, inclusive, reata sua experiência de infância, das “músicas cantadas pelos sertanejos de Itauçu e o baião, que a sanfona de Luís Gonzaga espalhava pelo sertão da Bahia” com a vontade de aprender a tocar acordeom mais tarde, quando já morava em Salvador (Kalili 1966: 119). Em geral, esse instrumento aparece associado a algum tipo de aprendizado formal e à execução de peças do repertório erudito, com relata Edu Lobo (Naves, Coelho e Bacal 2006: 226). Uma mudança decisiva, neste sentido, foi a adoção do violão por parte de todos esses músicos, resultado do impacto da bossa nova. A descoberta do violão foi, ao mesmo tempo, a descoberta de João Gilberto.

A prática de “tirar” músicas a partir dos discos aparece em vários depoimentos, já que não

podiam, como os primeiros seguidores de João Gilberto, aprender a famosa batida diretamente de seu guru em peregrinações/perseguições como a que realizara Carlos Lyra (Naves, Coelho e Bacal 2006: 82). Com este intuito, valia ainda buscar o auxílio de amigos já mais familiarizados com aquela nova linguagem musical. Através desse impulso formavam-se redes de troca mútua de conhecimento musical e parcerias, algumas duradouras, como a de Caetano e Gil:

Não que Gil me desse aulas de harmonia ou de técnica violonística. [...] Gil trazia o mistério celestial da beleza da bossa nova para o alcance dos meus dedos [...] não se negava –ao contrário– a explicar as relações entre os acordes, a descrever o modo como se posicionavam os dedos ou ensinar-me harmonias de canções inteiras, mas fazia tudo isso casualmente [...] (Veloso 1997: 286).

Edu Lobo, por sua vez, conta sobre o contato com Dori Caymmi e a troca (ou seria contrabando?!) de informações musicais: “[...] e o Dori [Caymmi] roubava os acordes do João [Gilberto]. E onde é que ia aprender? Não tinha songbook, professor de violão dando aqueles acordes. E o Dori ficava ouvindo e olhando [...]” (Lobo 2000: 14).

O efeito causado pela bossa nova nessa geração pode ser medido nas considerações, entre tantas disponíveis, que vêm a seguir. Elas trazem um vocabulário recorrente, em que figuram palavras como revolução, modernização, ruptura, virada. A bossa significou, nos dizeres de Caetano, um programa para o futuro e uma nova perspectiva sobre o passado (Veloso 1997: 36). Para Edu, “a bossa nova mexeu em tanta coisa, foi uma revolução que teve uma importância tão grande do ponto de vista formal. Bossa nova é revolução harmônica, melódica, poética e vocal” (Naves, Coelho e Bacal 2006: 229). Chico acrescenta que ela foi “um salto qualitativo em termos de harmonização, que só foi possível porque na música havia pessoas que equivaliam ao Vinícius de Moraes na poesia” (Naves, Coelho e Bacal 2006: 167). Se Caetano costumeiramente concentra sua admiração em João Gilberto, para Chico foram Tom e Vinícius que “estabeleceram que a música, a partir daquele momento, ainda que música popular, abrigaria conceitos que são normalmente ignorados na música popular” (Naves, Coelho e Bacal 2006: 167). Quando trata da questão poética, ressalta a influência de Vinícius, um “poeta culto que se voltou para a música popular” (Naves, Coelho e Bacal 2006: 166). Segundo ele, “barreira entre erudito e popular não é tão evidente para nós quanto é na Europa [...] aqui no Brasil há essa maleabilidade maior” (Naves, Coelho e Bacal 2006: 167). A bossa nova foi também o impulso decisivo para o desejo de seguir a carreira musical e compor. Milton Nascimento, perguntado sobre quem o inspirara a seguir a carreira de compositor, respondeu:

Quando eu resolvi compor eu morava no sul de Minas, que era uma ilha, não tinha televisão, não tinha nada, mas no que pintou lá os discos de João Gilberto e Tom Jobim o negócio virou. Virou pra todo mundo⁷.

Edu oferece depoimento semelhante:

[...] toda minha história musical começou com essas pessoas: com Vinícius [de Moraes],

⁷ “Milton Nascimento”. *O Pasquim*, n° 90, 25-31/3/1971, p.5.

com Tom [Jobim], com Carlinhos [Lyra], com Baden [Powell], com Oscar [Castro Neves], enfim...Foi a partir desse momento que eu fui comprando os discos, me interessando pelo trabalho deles e convivendo com eles, que eu fui virando músico (Naves, Coelho e Bacal 2006: 226).

Chico Buarque não deixa por menos:

E eu cantava aquilo tudo, imitava The Platters, Only You, The great pretender... Até o surgimento da bossa nova. Aquilo pra mim foi uma ruptura com tudo. [...] Então, a partir daquele momento, eu esqueci, entre aspas, tudo o que tinha ouvido antes, passei a ser um bossa-novista. Foi aí que eu peguei em um violão, comecei a fazer música mesmo a partir desse momento (Naves, Coelho e Bacal 2006: 165).

A última fala sugere um posicionamento face ao repertório de apelo radiofônico, e no mesmo sentido foi Caetano ao apontar uma revisão de gosto e de possibilidades de criação (Velloso 1997: 35). Assim, a bossa nova acabou por representar um referencial estético importante para os músicos populares daquela geração, estabelecendo um princípio organizador para a escuta e a composição. Com ela, era possível ser brasileiro, popular e moderno. Ela serviria como filtro para o material musical, fosse esse de extração regional ou internacional. Em meados dos anos 1960, tornou-se um lugar comum descrever o trabalho desses músicos, a maioria no início de suas carreiras, através de uma ideia de continuidade e evolução samba-bossa-MPB:

A revolução que João Gilberto, Antônio (Tom) Carlos Jobim e Vinícius de Moraes iniciaram na música popular brasileira continua, mas mudou muito [...] a bossa-nova mudou até de nome [...] Hoje ela é a própria música popular, influenciando e recebendo influência de todas as regiões do Brasil (Kalili 1966: 116).

Neste mesmo artigo, as apresentações dos novos compositores, a “nova escola do samba” (vê-se que o conceito MPB ainda não tinha seu uso generalizado e estabilizado), traçam todas perfis semelhantes, em que os elementos culturais regionais ressaltados no trabalho de um ou de outro são unificados pelo projeto estético bossanovista. Sob esta ótica, parece até que surge aí um processo de transculturação homogeneizador análogo ao que Vianna propôs para o caso do samba.

Porém o cenário é perturbado, a continuidade suposta não se sustenta ao exame dos modos de apropriação adotados pelos músicos populares utilizaram no sentido de realizar, em sua interpretação particular, um projeto de música popular brasileira. Pode-se dizer que essa particularidade emerge na forma de ser seletivo em relação aos materiais musicais consumidos. Edu Lobo ressalta a preocupação com originalidade, típica do registro artístico, que acaba por penetrar o campo do popular:

Então, quando eu comecei a trabalhar em música [...] uma maneira de eu fazer alguma coisa que não fosse repetir o que estava sendo feito, foi misturar essa informação que eu tinha de música nordestina com toda a escola harmônica que tinha aprendido na bossa nova. [...] Eu comecei a fazer frevos e baiões, o que não era comum na época (Naves, Coelho e Bacal 2006: 224).

Edu, portanto, pinça da bossa nova a elaboração harmônica (que também se reconhece em sua apreciação de cancionistas norte-americanos como Cole Porter e os Gershwin), mas percorre

caminhos rítmicos e melódicos diferentes:

[...] não era bem isso de manter a pureza da bossa nova, que o nosso país era muito grande e a gente não tinha que fazer uma música só do Rio de Janeiro, era preciso fazer música do Brasil inteiro, quer dizer, utilizar os ritmos, as escalas e as melodias do Brasil inteiro (Naves, Coelho e Bacal 2006: 241).

Chico também ponderou sobre seu modo de articular modernidade e tradição na entrevista que deu ao *Pasquim* em 1970, comentando a recorrente associação de seu trabalho com a obra de Noel Rosa:

As músicas que eu fiz primeiro tinham muita coisa de Noel. Eu ouvi muito Noel, é verdade, não vou negar. Mas eu aprendi a tocar violão com a Bossa Nova. O fato de eu cantar músicas que diziam que era uma volta ao tradicional, é porque quando eu comecei a cantar profissionalmente era o tempo em que a gente, mesmo gostando de João Gilberto, gostava de cantar samba. [...] Mas nunca negando a Bossa nova. Foi o que fez eu começar a tocar violão e a praticar música⁸.

De fato, na mesma entrevista, Chico regularmente rebate as tentativas de se difundir dele uma imagem tradicionalista, conservadora em termos musicais. Inclusive, quando se discute a questão da música pop internacional. Jaguar pergunta: “Você nunca num momento de fraqueza, assim escondido, fez um ié-ié-ié?”, ao que ele responde: “Já fiz vários. A peça Roda Viva está cheia deles. Tinha outros que eu cantava com o Toquinho e tal”⁹. É claro que a ironia aí se faz presente, uma vez que a peça nada mais é que um exame crítico do processo de voragem de um artista nas entranhas da indústria cultural e o iê-iê-iê o protótipo da música comercial. De certo modo, encontra-se aí a indicação de que Chico viria a lançar mão criticamente do *rock ‘n’ roll*, pronunciado, como ele gosta, com “ó” aberto, como forma de demarcar a apropriação do termo para rimá-lo com palavras em português, como sol (*Baioque*) e futebol (*Meu caro amigo*).

Se para Edu e Chico a bossa fornecia a base (especialmente harmônica) para a realização de uma música popular de sofisticação que escapava à lógica do mercado, Gil e Caetano, por outro lado, procuram selecionar o elemento do apuro técnico, em termos de gravação, no qual a bossa parece estar particularmente afinada ao mercado. A ponte que viriam a construir na direção do tropicalismo passa pelo aproveitamento do apuro tecnológico, visto como força incorporada à postura artística de vanguarda, e pela apropriação seletiva da tradição no modo interpretativo desenhado na voz e no violão de João Gilberto, extrapolado para o campo da música de “mau gosto” que os critérios estéticos da própria bossa haviam rejeitado.

O elemento comercial da escuta radiofônica entrelaça-se aos elementos telúricos das tradições interioranas no projeto tropicalista, sendo o conteúdo vanguardista/re-modernista talvez a geleia que lhe confere um mínimo amálgama. Cabe constatar no exemplo da performance violonística de Gilberto Gil, como compositor e instrumentista que executa suas canções com arranjos expressivos, evidências de sua prática transculturadora. Basta ouvir o LP *Expresso 2222*

⁸ Entrevista em *O Pasquim*, 02-09/04/1970, p.17.

⁹ Entrevista em *O Pasquim*, 02-09/04/1970, p.19.

(1972) para encontrá-las, na forma como Gil preserva as conquistas do vocabulário harmônico bossa-novista mas expande as possibilidades de diálogo entre as bases de acompanhamento do samba, do *jazz*, do *blues* e do *rock*. Considerado por Caetano seu guia nos caminhos do violão joão-gilbertiano, Gil pondera:

Meu contato com a música foi na base da bossa nova. Agora, eu quero um contato com a ‘real thing’. Eu era um músico da elite. Minha forma de tocar violão só hoje se aproxima da que os músicos naturais conseguem [...] Quero me expor a toda essa experiência, conversar com músicos brasileiros como o Paulinho da Viola [...]¹⁰.

Da mesma forma, no caso de Milton Nascimento, também é possível identificar essa seletividade em relação às escutas dos anos de formação e à bossa nova. Se ele mantém uma preocupação harmônica fundamental (daí Chico, por exemplo, perceber a aproximação entre ele e Edu na entrevista dada ao Pasquim), revela também polirritmias e elementos retomados das tradições populares do interior de Minas, influências poéticas e musicais latino-americanas, etc. Como constatação básica de que está colocada aí outra forma de operar trocas culturais na produção de música popular, cito a opinião de Edu Lobo:

[...] quando explodiu a história do tropicalismo, eu estava bem mais interessado no que estava acontecendo no Clube da Esquina. [...] tinha uma forma definida e novas ideias musicais [...] novidade harmônicas. E novidades de canto: aí tinha o Milton Nascimento cantando de um jeito que ninguém cantava, letras interessantes, compositores extraordinários como o Toninho Horta, o próprio Milton, Nelson Ângelo, Beto Guedes, depois o Lô Borges [...] os instrumentistas, como Wagner Tiso, Luís Alves, Helvius Vilella, Nivaldo Onellas... Eles eram grandes músicos e faziam uma espécie de música progressiva, assim pós-bossa nova [...] (Naves, Coelho e Bacal 2006: 266).

Considerações finais

Em suma, penso que as tentativas de “enquadramento” do Brasil através da música popular, sejam estas promovidas pela academia, pelo Estado, pelo mercado, por quaisquer grupos sociais, tentativas que incluem a definição de sua “história”, são prontamente confrontáveis com a produção musical dos Brasis que ultrapassam as “molduras”. Trata-se de um quadro dinâmico, uma vez que as fronteiras se movem e os embates definem, mesmo que provisoriamente, a paisagem e os personagens posicionados na tela.

Pode-se pensar as opções dos compositores da MPB a partir dessa lógica, pois suas trajetórias artísticas revelam, por diferentes caminhos, iniciativas para entrar no quadro e modificá-lo. É aí que acredito ser possível identificar indícios do Brasil no plural. Mais: se o problema crítico central já foi definir o “autêntico” nacional e popular contra as formas impuras, penso que agora pode ser, estando a “mistura” legitimada, criticar a tentativa de se estabelecer qual a forma mais “autêntica” de mistura (o que venho identificando como paradigma antropofágico). O que pretendi, portanto, foi ressaltar, discutindo o problema das trocas culturais, que vários foram os *modos de hibridizar* que acabaram compondo o painel múltiplo que veio a ser chamado de MPB.

¹⁰ “As experiências e a volta de Gilberto Gil”. *Veja*, 19/01/1972, p.67.

As afinidades e diferenças entre os trabalhos de Caetano, Gil, Chico, Edu e Milton são reveladoras tanto dos elementos compartilhados em seu período de formação quanto da emergência histórica de um ambiente comum –a MPB– suficientemente largo para abarcar diferentes soluções dos problemas de criação através de práticas transculturais. Reforço aqui o questionamento da associação simplificada da música popular brasileira à prática da mistura. As discussões que propus contradizem esta perspectiva e deixam visível um complexo jogo de aberturas e fechamentos, incorporações e rejeições. A consolidação da MPB deu-se exatamente na medida em que os músicos populares que a produziram iam transgredindo rígidas definições de “nacional” e “popular” em busca de equações originais para seus dilemas como produtores culturais brasileiros.

Bibliografia

- Aguiar, Flávio e Sandra Guardini T. Vasconcelos (orgs.) 2001. *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp.
- Bhabha, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Borges, Márcio. 2002. “Entrevista a Milton Nascimento para encarte do CD coletânea de Milton Nascimento”. *Seleções*: 16-62.
- Burke, Peter. 2003. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Ed. Unisinos.
- Carvalho, José Jorge de. 1992. “O clássico e o popular na modernidade latino-americana”. *Dados* 35 (3): 403-434. Rio de Janeiro.
- Castro, Ruy. 1990. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press.
- Garcia, Luiz Henrique A. 2009. “Vou cantar para ver se vai valer: a configuração da categoria MPB no repertório das intérpretes (1964-1967)”. *LPH* 19: 205-242. UFOP
- García Canclini, Néstor. 1997. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora USP.
- Garramuño, Florencia. 2000. “Nação e contaminação: tango, samba e diferenças culturais”. En Santos, Luís Alberto B. e Antonieta Pereira (orgs.). *Trocas culturais na América Latina*, pp. 69-84. Belo Horizonte: Ed. UFMG / Pos-Lit/ FALE / Nelam / FALE.
- Gupta, Akhil e James Ferguson. 2000. “Mais além da ‘cultura’”. En Arantes, Antônio (org.). *O espaço da diferença*, pp. 30-49. Campinas: Papyrus.
- Hobsbawm, Eric J. 1990. *História social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hannerz, Ulf. 1997. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional”. *MANA* 3 (1): 7-39.
- Kalili, Narciso. 1966. “A nova escola do samba”. *Realidade*: 116-125,
- Lobo, Edu. 2000. “Na trilha dos sonhos”. *Revista Palavra* 2 (16): 13-15.
- Lucas, Maria Elizabeth. 2000. “Gaúcho Musical Regionalism”. En Reily, Suzel Ana (edit.). *Brazilian Musics, Brazilian Identities. British Journal of Ethnomusicology. British Forum for Ethnomusicology*, v.9, pp. 41-60.
- Machado, Cacá. 2002. “Ressonâncias do samba: notas sobre a sua formação”. En *Ressonâncias*

- do Brasil*. Fundación Santillana: Santillana Del Mar.
- Martín Barbero, Jesús. 1997. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Menezes Bastos, Rafael 1996. “A ‘origem do samba’ como invenção do Brasil (Por que as canções tem música?)”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 31: 156-177.
- Napolitano, Marcos. 2002. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Naves, Santuza Cambraia. 1998. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Naves, Coelho e Bacal (orgs.). 2006. *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Perrone, Charles and Christopher Dunn. 2001. *Brazilian Popular Music and Globalization*. Florida: University Press of Florida.
- Piedade, Acácio Tadeu de C. 2003. “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”. En Atkins, E. Taylor (ed.), *Jazz Planet*, pp. 41-58. Jackson: University Press of Mississippi.
- Reily, Suzel Ana. 2000. “Introduction: Brazilian Musics, Brazilian Identities”. En Reily, Suzel Ana (ed.). *Brazilian Musics, Brazilian Identities. British Journal of Ethnomusicology. British Forum for Ethnomusicology*, v. 9, pp. 1-10.
- Said, Edward W. 1992. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Ed. UFRJ.
- Silva, Edison Delmiro. 2001. “Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira”. En *XXIV Congresso da INTERCOM – Campo Grande /MS*, pp. 1-10.
- Stokes, Martin. 1997. “Introduction”. En Stokes, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity and Music: the Musical Construction of Place*, pp. 1-28. Oxford: Berg Publishers.
- Tatit, Luiz. 1998. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora USP.
- _____. 2001. “Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX”. En Matos, Cláudia, Elizabeth Travassos e Fernanda Medeiros (eds.). *Ao encontro da palavra cantada*, pp. 223-236. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Tinhorão, José Ramos. 1975. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1998. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Ulhôa, Martha Tupinambá de. 2000. “Música Romântica in Montes Claros: Inter-gender Relations in Brazilian Popular Song”. En Reily, Suzel Ana (ed.), *Brazilian Musics, Brazilian Identities. British Journal of Ethnomusicology. British Forum for Ethnomusicology* v. 9, pp. 11-40.
- Veloso, Caetano. 1997. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Wisnik, José Miguel. 2001. “A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil”. En Matos, Cláudia, Elizabeth Travassos e Fernanda Medeiros (eds.), *Ao encontro da palavra cantada*, pp. 183-199. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- _____. 2004. *Sem receita: Ensaio e Canções*. São Paulo: Publifolha.
- Wisnik, José Miguel e Ênio Squeff. 1983. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*.

São Paulo: Brasiliense.



Biografia / Biografía / Biography

Luiz Henrique Assis Garcia é Graduado, Mestre e Doutor em História (UFMG). É professor do curso de graduação em Museologia e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECI-UFMG. Coordena grupos de pesquisa sobre Patrimônio Cultural e é membro da IASPM-AL. Edita os blogs Massa Crítica Música Popular e Metamuseu. É também compositor de canções populares.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Assis Garcia, Luiz Henrique. 2017. “Só ponho bebop no meu samba...’: trocas culturais e formação de compositores na formulação da MPB nas décadas de 1960-70”. *El oído pensante* 5 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].