

Uma Análise Sobre a Consagração Tardia dos Novos Baianos no Campo da Música Popular Brasileira

An Analysis About the Late Consecration of the Novos Baianos in the Brazilian Popular Music Field

Humberto Santos Pereira

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia

Membro do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo

E-mail: humbertopereira@yahoo.com.br

Endereço: Humberto Santos Pereira
Universidade Federal da Bahia, Ondina, Salvador -
BA, 40170-115.

Editor Científico: Tonny Kerley de Alencar Rodrigues

**Artigo recebido em 06/01/2017. Última versão
recebida em 21/01/2017. Aprovado em 22/01/2017.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review
pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review
(avaliação cega por dois avaliadores da área).**

Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação

RESUMO

Neste texto investiga-se a história dos Novos Baianos e como este grupo musical mudou o campo da Música Popular Brasileira. Os Novos Baianos foram criados em 1969 e o grupo se separou em 1979. Neste período, eles não eram considerados como Música Popular Brasileira, um campo específico dentro do campo da Música Brasileira e uma palavra usada para designar artistas consagrados dos Festivais da Música Popular Brasileira nos anos 1960 e 1970. Mas as ações dos Novos Baianos no campo da música através das últimas décadas permitiram que o grupo se legitimasse nesta arena no presente por suas ações no passado.

Palavras-chave: Campo. Música Popular Brasileira. Novos Baianos. Brasil.

Abstract: This text investigates the history of the Novos Baianos and how this musical group changed the Brazilian Popular Music field. The Novos Baianos were created in 1969 and the group split in 1979. At the time, they were not considered as Brazilian Popular Music, a specific field inside de Brazilian Music and a word used to designate consecrated artists from Brazilian Popular Music Festivals in the 1960s and 1970s. But the actions of the Novos Baianos in the music field through the last decades allowed the group to legitimate itself in this arena in the present for their actions in the past.

Key words: Field. Brazilian Popular Music. Novos Baianos. Brazil.

1 INTRODUÇÃO

1.1 Os Novos Baianos e a Música Popular Brasileira (MPB)

Como os Novos Baianos ingressaram no âmbito da Música Popular Brasileira? Para responder a esta questão precisamos, primeiramente, construir nosso objeto apontando o que entendemos por Novos Baianos e Música Popular Brasileira, cuja abreviação é MPB.

Novos Baianos é um grupo musical que surgiu no ano de 1969. Composto por Moraes Moreira, Galvão, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor, Dadi, Jorginho, entre outros, o grupo teve expressão significativa na música brasileira. Desfez-se oficialmente em 1979, mas seus membros continuaram a se reunir posteriormente. Os Novos Baianos tiveram uma trajetória peculiar que permitiu que sua obra recebesse as mais diversas adjetivações que iam desde rock, samba, frevo etc. No fim dos anos 90, o grupo teve sua obra reconhecida como elemento de alto valor para a MPB, que, por sua vez, é a sigla para Música Popular Brasileira. Não pretendemos apresentar nesta introdução uma definição rígida do que seria a MPB, pois é um dos objetivos deste trabalho construir uma interpretação que consiga explicar os fenômenos envolvendo a Música Popular Brasileira nas últimas décadas, mas, apenas para possibilitar primeira abordagem sobre o tema, podemos dizer, num caráter provisório, que a MPB é um mercado musical que ganhou força e contornos na década de 1960 e, naquele período, estava relacionado a uma expressão musical que tomava como emblema ícones entendidos como representantes do povo brasileiro, suas vivências e sua cultura. A MPB estava intimamente relacionada ao engajamento político e ao combate à ditadura militar nos anos 1960 e 1970.

Como essas duas variáveis dinâmicas (MPB e Novos Baianos) se modificaram nas últimas décadas de forma tal que se tornou possível uma interseção entre elas nos dias de hoje?

A questão que aqui envolve os Novos Baianos é singular; leva-nos por um caminho complexo, que busca elucidar não o que aconteceu por trás das distorções que o tempo nebulosamente jogou sobre uma realidade quase inalcançável; antes, o que se procura é entender como foram produzidas essas distorções a ponto de estas recriarem o passado, ou seja, busca-se explicar o passado à luz de um problema percebido, colocado e formulado no presente. Assim, trata-se de uma investigação que se sustenta na orientação de Hobsbawm de que “o que temos que explicar é a história atual” (1997, p. 92). O que importa aqui é investigar por que as representações sobre um mesmo objeto mudaram no decorrer do tempo,

que fatores influenciaram nesse processo e como tal processo desembocou na modificação de um segundo elemento, a MPB, que, diferentemente dos Novos Baianos – nome de um grupo, de determinadas pessoas, de um repertório etc. – trata-se de é uma categoria abstrata, um conceito, uma ideia criada por indivíduos para designar e definir elementos do mundo socio-cultural.

Dessa forma, o texto busca definir os contornos atuais da Música Popular Brasileira – MPB, relacionando-o com a trajetória dos Novos Baianos. Tendo em vista que o termo MPB vem sofrendo grandes mudanças desde seu surgimento nos anos 1960, percebe-se que tal categoria é constantemente reconstruída em função de demandas e circunstâncias posteriores. Isto vem permitindo que novos e velhos repertórios possam ser incluídos nesta denominação.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Os Festivais

Tanto Thompson (1998) quanto Ginzburg (1987) trabalham com uma ideia de cultura popular que dialoga com a cultura erudita. Entretanto, parecem-nos mais instigantes os procedimentos adotados por Chartier (1995) em seu texto *Cultura Popular: revisando um conceito historiográfico*, pois possibilitam pensar a própria construção da ideia do popular como um ofício desempenhado por uma elite, análise essa que se mostra pertinente quando se toma como objeto a Música Popular Brasileira.

De certa forma, uma pesquisa fortemente empirista como a de Martha Ulhôa (2001) mostra que é fácil confundir Música Popular Brasileira com qualquer música produzida por brasileiros (os dados coletados pela autora conseguem incorporar o pagode à MPB, o que, como será mostrado mais à frente, é algo atualmente inconcebível).

Até o advento dos Festivais televisivos da década de 60/70, os debates em torno do termo Música Popular Brasileira estavam voltados para um referencial de música que fosse a música do povo, como diz Mário de Andrade: “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (1972, p. 16).

Muito mais importante para o período pré-Festivais é o problema da construção de uma música nacional, processo no qual o samba foi se consolidando aos poucos perante os órgãos institucionais do Estado brasileiro como símbolo representante da nação, como afirma Paranhos (2003).

Por sua vez, Marcos Napolitano (2005) propõe que a construção do samba como uma música que conseguiu aglutinar os elementos “nacional” e “popular” se deveu a uma ação ativa de órgãos governamentais do Estado Novo, intelectuais e membros da mídia no sentido de consolidar e consagrar o samba durante a década de 30. Nessa perspectiva, Napolitano & Wasserman (2000) não tentaram identificar o local do surgimento do samba, se este teria nascido na Bahia ou no Rio de Janeiro, uma polêmica que até hoje mobiliza agentes na academia e no meio musical. Os autores buscaram identificar as estratégias e argumentos utilizados para a criação do samba como representante da brasilidade. O samba, por sua vez, conseguia ser novo, na época de seu delineamento; popular, como expressão dos grupos economicamente desfavorecidos; e ao mesmo tempo tradicional, pois levava em si elementos que vicejaram por séculos na cultura do povo. Dessa forma, “o samba, ainda que uma manifestação musical urbana, era o ponto culminante de várias sonoridades, enraizadas em regiões de povoamento antigo e bases culturais seculares” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p.173).

No caso de Sandroni (2001), que trabalha de forma nitidamente interdisciplinar, dialogando inclusive com a etnomusicologia, podemos conferir a constatação de que Ary Barroso traz, implicitamente, a afirmação de que “nossos ancestrais, à época da colônia e do Império, já conheciam um ‘samba’ que seria, no essencial, o mesmo de Aquarela do Brasil” (SANDRONI, 2001, p.99). Já Hermano Vianna (1995) desenvolve sua reflexão tomando como cena geradora o encontro ocorrido em 1926 entre Gilberto Freyre e Pixinguinha. Este encontro é tomado como metáfora da interface cultural de que o samba vai constituir e representar para a construção da música popular brasileira e da brasilidade, dois processos que chegam a coincidir em alguns momentos do pensamento do autor.

Entretanto, ainda que o samba tenha se emblematizado firmemente como representante da brasilidade, os Festivais do período 60/70 trazem uma adjetivação peculiar ao projeto emblemático brasileiro através da música: uma ideia de qualidade, um vetor que aponta para uma construção diferente de Brasil.

Não se deve perder de vista que tanto o samba quanto a MPB chegam a construir uma interseção, em certa medida, nos dias atuais, já que um repertório do samba também entra na MPB (como a bossa nova), enquanto outros são desqualificados (como o pagode).

Os contornos oficiais sobre a ideia de MPB não são algo dado, “natural”; são produzidos pela crítica especializada, por trabalhos acadêmicos, pelos músicos tomados como qualificados, pelas agências especializadas no âmbito da imprensa e por um público específico; ou seja, por uma coleção de sujeitos detentores de “erudição” o suficiente para se

legitimar através da sua produção da categoria MPB e, não menos importante, para legitimar a categoria de MPB através deles.

Para os efeitos deste trabalho, a Música Popular Brasileira - MPB, como fenômeno historicamente datado, é uma denominação criada no contexto dos grandes Festivais televisivos. Além de terem surgido em virtude de uma demanda mercadológica, ou seja, de terem sido organizados inicialmente como um instrumento para alavancar a audiência nas emissoras de TVs da época, os Festivais se transformaram num espaço de renovação musical e cultural nacional, funcionando como meio de exteriorização e construção de processos culturais que já estavam sendo gestados anteriormente pelos músicos e pela sociedade brasileira em função de um contexto histórico singular.

Uma das formas de se entender os Festivais é como arena de disputa: os músicos, em busca de legitimidade, a partir das circunstâncias ali vividas, ainda que cada artista deva ter a sua especificidade reconhecida, acabaram produzindo uma forma peculiar de fazer música no contexto dos Festivais. Há pelo menos quatro elementos característicos que podem ser identificados como frequentes (embora não de existência necessária) nas peças apresentadas e consagradas nesses programas televisivos: o caráter político, as referências regionais, a sofisticação e o encaminhamento apoteótico.

Em plena ditadura militar, tais apresentações em rede nacional se tornaram um veículo através do qual os artistas puderam mostrar seu descontentamento e, na medida do possível, mostrar sua oposição ao regime vigente. Essa demanda política também pode ser identificada como tática de legitimação entre os músicos, tendo em vista que o público, em sua grande maioria, mostrava-se interessado em fazer dos Festivais um instrumento de contestação política e social.

As referências regionais podem ser interpretadas como recurso de emblematização da brasilidade pela apresentação da alteridade cultural e geográfica. Além disso, os temas regionais funcionaram também como tática para apresentar o nacional na sua multiplicidade – tanto em suas formas oficiais quanto marginais, propunham um Brasil geral e diversos no contexto dos concursos para os quais eram produzidas.

A sofisticação aparece como uma extensão da proposta bossanovista, já consagrada como música brasileira de qualidade em nível nacional e internacional. Entretanto, a proposta bossanovista não foi levada à risca em sua integralidade no repertório dos Festivais. Pode-se dizer, entre outros argumentos, que a proposta intimista e concisa da bossa nova, que tinha em João Gilberto seu maior expoente, não se adequava à demanda da competição. Em boa parte, as peças que se mostraram vencedoras nesses concursos, possuíam um encaminhamento

apoteótico que servia como recurso dos músicos para emocionar o público e se legitimar na competição.

Com o fim dos Festivais, os músicos revelados em seus programas seguiram suas respectivas carreiras, muitos deles se tornando nomes de destaque da música nacional; foi assim que se consagraram artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Milton Nascimento.

3 ANÁLISE E DISCUSSÕES

3.1 Após os Festivais, a metamorfose de um conceito

A sigla MPB continuou acompanhando esses artistas, relacionada à sua identificação com os Festivais. Entretanto, o significado da sigla MPB sofreu alterações ao longo dos anos. De emblema de uma expressão musical, de um repertório, tornou-se emblema de um tipo de artista/músico(a) também. Por exemplo, mesmo que Chico Buarque viesse a gravar algo fora dos padrões dos Festivais, ele não deixa de ser considerado MPB.

Marcos Napolitano trata a MPB circunscrevendo seu recorte temporal aos Festivais, como “instituição sociocultural (...) [que] delimitava espaços culturais, hierarquias de gosto, expressava posições políticas, ao mesmo tempo que funcionava como uma peça central da indústria fonográfica” (2002, p.9). Sua definição se mostra proveitosa para entender o fenômeno limitado aos anos 60/70, mas é insuficiente como ferramenta metodológica para o entendimento do termo após os Festivais.

À medida que se complexifica o quadro da música popular produzida no Brasil, torna-se mais difícil especificar o que corresponde, enfim, à sigla MPB. É frequente observar comentaristas e diletantes utilizando a sigla a partir de suas próprias convicções e apresentando-a como um dado.

Entre inúmeros critérios, propomos alguns para construir as bordas dentro dos quais estão inseridos os inúmeros elementos que podem atualmente ser entendidos como MPB: a emblematização do *culto*, sofisticado, refinado, típico da classe média letrada – que na verdade se mostra muito mais uma condição comum a todos os artistas da MPB; a consagração nos Festivais (o que abrange a pessoa e toda a obra do artista); ascendência (relativo ao que influenciou o que veio a ser chamado de MPB); e descendência (relativo ao que foi produzido a partir da influência direta de artistas já consolidados no âmbito da MPB).

A emblematização do sofisticado, refinado – ícones característicos tipicamente almeçados e simbolicamente representativos da classe média – é, antes de tudo, condição primeira para a caracterização de algo como MPB, salvo aos artistas que se tornaram MPB através do critério da ascendência.

Artistas consagrados nos Festivais são unanimemente entendidos como MPB. A sigla serviu como um segundo nome da música dos Festivais ou deles tributária, passando a ser um rótulo para a obra desses artistas após os Festivais e, finalmente, um denominador para os próprios artistas.

A discussão sobre a ideia de ascendência é um tanto problemática. Caetano Veloso se refere “à necessidade de retomar um procedimento de criação baseado na ‘seletividade’ da tradição (...) em relação ao passado e ‘ruptura’ em relação ao presente, negando o ‘gosto médio’” (NAPOLITANO, 2005, p. 68-69). Dessa forma, Caetano delinea o conceito de *linha evolutiva*, que, por sua vez, é baseado no trabalho de João Gilberto, que unia tradição e ruptura. Não é certo dizer que todos os artistas da MPB seguem à risca esse conceito de *linha evolutiva*, mas parece ser lugar comum, nas atuais definições sobre o âmbito da MPB, que aquilo que inspirou, o que veio antes e deu margem para que o que posteriormente fosse entendido MPB pudesse ser produzido configura-se também como elemento constitutivo do âmbito da MPB atualmente.

Tal afirmativa, que não deixa de ser anacrônica, só faz sentido quando entendemos o uso do termo MPB atualmente não como uma definição, mas como um projeto. É interessante observar que, tomando esse ponto de vista, ao se afirmar que desde o século XVIII já existia MPB, como afirma Jairo Severiano (2008), está se fazendo uso de um recurso que possibilita tanto legitimar uma vertente musical na atualidade como, também, produzir um discurso que tem em sua base uma ideia de qualidade ancestral do grupo social ligado à MPB na atualidade. Tal operação tem se tornado comum à medida que o tempo passa: a MPB parece cada vez mais possibilitar a invenção de uma tradição (HOBSBAWM, 2002) recente, mas que evoca uma ancestralidade distante.

Além disso, a ideia da ascendência na MPB pode ser simplesmente justificada por um eixo argumentativo socialmente instituído sob bases não reflexivas que tomam implicitamente uma forma de operar cara à hereditariedade biológica; ou, de forma direta: por exemplo, o “pai” (musical) de Chico Buarque e Tom Jobim, logo, Tom Jobim também é MPB – e assim sucessivamente.

A descendência, como critério de definição da obra e do artista pós Festivais, também segue uma forma de pensar socialmente construída e não reflexiva que está implicitamente

relacionada à biologia. Dessa forma, os artistas que vieram depois dos Festivais puderam entrar no âmbito da MPB por terem seus trabalhos identificados com a obra de artistas já considerados MPB, como é o caso de artistas mais recentemente consagrados, como Marisa Monte, Adriana Calcanhoto, Cássia Eller, Zélia Duncan, entre outros.

Nessa linha de raciocínio, os Novos Baianos se apresentam especialmente problemáticos já que não eram entendidos MPB nos anos 70 e passaram a ser considerados como tais posteriormente.

3.2 A (re)construção de uma diferença: a trajetória dos Novos Baianos

Para discutir a trajetória dos Novos Baianos, tomo como norteadora a noção de campo (BOURDIEU, 2011). Sendo esse termo utilizado por muitos autores, utilizo-o na formulação de Loïc Wacquant: o campo enquanto “espaço estruturado de posições e tomadas de posições” (2007, p. 117). Essa definição generalista é especialmente oportuna, pois a atuação eclética dos Novos Baianos na década de 70 parece fazer sentido não apenas como produto do Tropicalismo (CALADO, 1997; MOTTA, 2000) ou como fruto somente de uma grande criatividade artística por parte dos componentes da banda; a atuação do grupo nos anos 70 no campo da arte pode ser compreendida como uma atuação que mudava de rumo sempre que seus integrantes entendiam que tal atitude seria mais proveitosa para a sua consolidação, legitimação, à sua forma, no campo da música brasileira.

Além disso, proponho que a atuação dos Novos Baianos no campo da arte produziu uma diferença (CHARTIER, 2002, p.94). A ideia de *diferença* serviria para designar contribuições produzidas por um determinado agente, sendo um grupo ou um indivíduo, num momento histórico específico, cuja importância tenha sido capaz de inserir alterações ou permanências num determinado âmbito socio-político-econômico-cultural em que este agente atuou. Dessa forma, no período em que compreende a trajetória dos Novos Baianos, 1969 a 1979, período este no qual o grupo existiu formalmente, é possível perceber pelo menos três *diferenças* produzidas pelo grupo no âmbito da música brasileira.

A primeira *diferença* está relacionada ao período inicial da banda, entre 1969 a 1972, cuja contribuição, segundo o próprio Galvão (1997), líder intelectual da banda, diz respeito à continuidade do projeto tropicalista empreendida pelos Novos Baianos no momento em que Caetano Veloso e Gilberto Gil se encontravam exilados.

A segunda *diferença*, relativa ao período entre 1972 a 1975, pode ser percebida na fusão musical promovida pelo grupo entre ritmos e repertórios tidos até então como

antagônicos, unindo o nacional, o internacional e o regional em composições que interfaciavam samba, rock, baião, entre outros estilos, de forma harmoniosa. O grupo foi capaz de construir conexões entre âmbitos musicais que até então se encontravam de alguma forma independentes, autônomos e, em certos momentos, em conflito entre si. Um exemplo disso é o depoimento do próprio Pepeu Gomes (BAIHANA, 2006), no qual afirma que foi apenas no LP *Acabou Chorare*, gravado pela RGE em 1972, que encontrou uma forma brasileira de tocar guitarra, o que, segundo ele, difere de simplesmente tocar composições brasileiras com guitarras.

A terceira *diferença* produzida pelos Novos Baianos diz respeito aos impactos de sua atuação no carnaval de Salvador. O grupo foi responsável por implementar uma profunda modernização no carnaval, levando para cima do trio elétrico todos os equipamentos utilizados pela banda, o que exigiu a construção de um tipo de trio diferente com geradores mais potentes e estrutura mais ampla para abarcar vários músicos. Além disso, os Novos Baianos são responsáveis por iniciar a fase do carnaval cantado, utilizando os microfones que tinham a função de estabelecer comunicação com o público, inadequados para o canto até então. Isto colocou, evidentemente, a demanda por microfones apropriados e as bases para um novo modelo de carnaval.

Após 1979 a banda se desfez, mas seus componentes continuaram atuando no âmbito da música nacional. Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor seguiram carreira solo e conseguiram permanecer como artistas importantes da música brasileira.

Em meados da década de 1990, a obra do grupo, mais precisamente um seletor repertório identificado principalmente nas peças do LP *Acabou Chorare*, passou a receber a denominação de MPB. Mais do que isso, esse repertório dos Novos Baianos passou a ser considerado de grande importância para a MPB, inscrevendo-se no censo comum dos observadores e estudiosos da MPB.

Para atender à demanda dessa nova percepção do trabalho do grupo, os Novos Baianos se reuniram em 1997 e lançaram um álbum pela gravadora Globo Polydor intitulado *Infinito Circular*. Tomo este álbum como documento que evidencia o momento em que os próprios Novos Baianos reconfiguraram seu passado, ou seja, apresentaram uma seleção de músicas do passado que fosse capaz de inseri-los no âmbito atual da MPB – no qual um repertório da banda já se fazia presente. Dessa forma, o repertório que aparece no álbum *Infinito Circular* é predominantemente o mesmo de *Acabou Chorare*, de 1972. Neste álbum, não entrou nenhum frevo carnavalesco. Vale a pena ressaltar que o samba foi o ritmo mais presente nos trabalhos

dos Novos Baianos entre 1969 e 1979 e o frevo foi importantíssimo para a atuação do grupo nos carnavais soteropolitanos a partir de 1975, sendo que a atuação do grupo no carnaval pode ser vista como o auge da carreira da banda. Dessa forma, percebe-se a reconfiguração da trajetória do grupo para que estivesse de acordo com os contornos da MPB na atualidade.

Uma das novas versões do passado do grupo à luz das demandas atuais pode ser identificada também no livro *A história dos Novos Baianos e outros versos*, de Moraes Moreira (2007). Como ex-integrante dos Novos Baianos, Moraes Moreira se propõe, nesse livro, a narrar em verso, em forma de cordel, sua versão da história do grupo. Pois bem, entre os mais de 900 versos, há a nítida percepção de uma demanda atual, pois o autor valoriza em muito a participação de João Gilberto na trajetória do grupo, valorizando os trabalhos dos Novos Baianos lançados no período que vai de 1972 até 1975, ano em que Moraes Moreira deixa o grupo para seguir carreira solo, o que, por sua vez, encerra sua narrativa da história do grupo, embora eles tenham continuado unidos até 1979.

3.3 O passado em movimento

O projeto da MPB pode produzir a todo instante reconfigurações relativas à categorização de repertórios do passado. Não apenas os Novos Baianos passaram a ser considerados MPB posteriormente. João Gilberto inaugurou a bossa nova; a obra de Assis Valente varia entre o samba e a marcha; a de Noel Rosa, entre o samba e o choro; a de Cartola é considerada samba; todos eles são anteriores aos Festivais dos anos 60/70 e atualmente fazem parte da MPB.

O processo que parece dar sentido a esses dados na atualidade pode ser recapitulado de forma simples:

1. Os músicos egressos dos Festivais eram denominados MPB (seriam os “originais”);
 2. Posteriormente, esses próprios músicos e suas respectivas obras passaram a ser entendidos como MPB;
 3. Repertórios que influenciaram os músicos da MPB passaram a ser incorporados ao termo MPB (os “ancestrais”);
 4. Os trabalhos influenciados pelos músicos de MPB (“originais” ou “ancestrais”) também passaram a ser entendidos como MPB (seriam os “descendentes”).
- Lembrando que consta como condição primeira para a possibilidade de se considerar

um músico da MPB a emblematização de uma ideia de qualidade proferida pela classe média instruída e (pretensamente) politizada e distinta da plebe rude.

Nesse contexto, um repertório seletivo da obra dos Novos Baianos passa a integrar o repertório da MPB por um caminho inusitado: através da co-ascendência e da co-descendência.

Vale a pena salientar, antes de entrar propriamente na análise do caso dos Novos Baianos, que apenas um crítico de pouca visão pode acreditar que é possível haver cópia quando o objeto da discussão é música. O “mesmo”, o “igual”, a “repetição” não existe no mundo da música senão através da duplicação do suporte tecnológico. Mas a execução, o ato de se fazer música proveniente de um ato humano, nunca encontra a repetição. A “mesma música” cantada pelo “mesmo artista” em situações diferentes, não são a mesma coisa, pois muda-se o contexto e a forma como as pessoas se relacionam com a obra.

Releituras feitas pelos novos artistas da MPB, os “descendentes”, de peças dos “ascendentes” nunca podem ser confundidas com os originais, são novos trabalhos. Os músicos sempre imprimem elementos novos nas suas releituras das peças que os influenciaram ou mesmo na composição de peças novas interfaciando elementos musicais diversos. Os trabalhos dos novos nomes da MPB sempre estão conectando inúmeros elementos musicais de diversas origens. Algumas dessas influências já fazem parte da MPB. Outras passam a integrar a MPB a partir da obra desses novos artistas da MPB. É daí que vem a ideia de co-ascendência. Ela serve para explicar como um repertório/artista que originalmente não fazia parte do repertório/panteão da MPB torna-se integrante dela quando aparece “misturada” na obra dos novos artistas da MPB.

Na obra de Marisa Monte, por exemplo, há referências de inúmeros nomes, sons, repertórios já consagrados da MPB. Junto a eles, há também referências de outros nomes, sons e repertórios que não costumam ser associados a essa categoria. Entretanto, a obra de um artista não pode ser definida fragmentariamente, ou ela receberia uma denominação a cada instante. Um artista conceituado como MPB estende a validade do termo para as suas influências (além de ser capaz de conferir legitimidade a outros artistas/repertórios), transformando em MPB aqueles que não eram assim considerados. Assim, pode-se dizer que os Novos Baianos se tornaram MPB por co-ascendência, por serem influências de artistas atuais da MPB, mesmo que o grupo não tenha recebido essa denominação no passado.

A complexidade do caso dos Novos Baianos não se encerra aí. Uma vez entendidos como MPB, existem outros elementos importantes nesse processo: há no trabalho dos Novos

Baianos, principalmente no álbum *Acabou Chorare*, referências a ícones da música brasileira que posteriormente se tornaram MPB, como Assis Valente e João Gilberto. Chamamos de co-descendência esse fenômeno em que um artista passa a ser contado no rol da MPB por ter sido influenciado em suas obras no passado por artistas que se tornaram MPB posteriormente.

Essa união de fatores, co-ascendências e co-descendência contribuiu para criar uma situação especial para os Novos Baianos: uma seleção do repertório do grupo conseguiu unir a MPB atual com a MPB ancestral no passado, produzindo, nesse repertório de trinta anos atrás, caminhos que estão sendo trilhados por artistas nos dias de hoje. Dessa forma, os Novos Baianos se tornam um ascendente da MPB singular, por unir no passado o atual e o tradicional. Assim, justifica-se a eleição dos cem álbuns mais importantes da música brasileira realizada pela revista Rolling Stones, n.13, de outubro de 2007, na qual *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos, conquistou o primeiro lugar, à frente de álbuns de músicos como Chico Buarque, Caetano Veloso e João Gilberto, algo que nos anos 1970 seria inconcebível.

4 CONCLUSÕES FINAIS

4.1 MPB em constante transformação

Propõe-se neste trabalho, então, tratar a MPB como um projeto de *música nacional entendido como de qualidade* fruto de uma arena social específica, em vez de tentar atribuir à sigla um significado exato e acabado.

O projeto de *música nacional de qualidade* também abrange a ideia de “indivíduo nacional de qualidade”, ou seja, o projeto de música é também um projeto de sociedade, de pessoa, de forma de viver. Assim, explica-se a necessidade de se tomar a ideia de um tipo de qualidade e sofisticação como condição elementar para os artistas da MPB. São regras específicas de um mercado próprio, um campo, no sentido dado por Pierre Bourdieu.

Nesse modelo, o que destoa na obra dos novos artistas da MPB, o que não fazia parte originalmente, o que é “novo”, mestiço, o que constrói a mistura, se não fere os “princípios básicos”, não é jogado fora; ele é incluído e se torna MPB também.

A MPB utilizaria o recurso da *hereditariedade* para definir seus contornos como uma regra legitimada que é construída e reconstruída a todo instante no cotidiano de conflito deste campo. Sua “árvore genealógica” é dinâmica e pode incorporar novos elementos no passado, presente ou futuro a qualquer instante a depender da construção ou reconstrução de repertório evocada por determinado artista que seja da MPB ou que venha a fazer parte dela.

Por sua vez, vale a pena ressaltar ainda que a produção legitimadora da Música Popular Brasileira se intensifica progressivamente. A cada dia que passa, mais e mais trabalhos são produzidos reafirmando esses contornos da MPB fruto das estratégias de artistas que procuram seguir as regras deste campo para se legitimarem. Entre centenas de outros títulos disponíveis à venda sobre o tema, livros como “Os 100 melhores CDs da MPB”, de André Domingues (2004); “MPB: caminhos da arte brasileira”, de Roberto Moura (1999); ou “Uma história da música popular brasileira”, de Jairo Severiano (2008), apenas listam nomes, repertórios que compõem a MPB, sem questionar minimamente o que seria essa MPB. Parecem promover seus trabalhos guiados por intuito, reproduzindo uma fórmula que já está delineada sem que seus contornos tenham a necessidade de terem sido reflexivamente descritos e sistematizados, agindo quase que por força do hábito (BOURDIEU, 2005).

Tal avalanche de textos nada é além do que discurso produzido (que pode sim estar a favor de um interesse pessoal mercadológico ou informativo), mas serve antes de tudo para a realimentação contínua de um regime de verdade (FOUCAULT, 2006), que cada vez mais se utiliza de formulações científicas para valorar o seu estatuto; atualmente, além da UFBA, que implantou o curso de Música Popular em 2009, ele já existe em outros lugares como UNICAMP, UNESP, USP e Faculdade Livre de Música.

Vemos então instituições oficiais concedendo o valor de verdade indiscutível ao estatuto da MPB como parte de um projeto maior: o projeto de um Brasil “bom”, “melhor”, civilizado, culto e que possui tais características sustentadas por suas “tradições seculares” e que é a todo instante reafirmada perante os públicos através das instituições oficiais do governo, dos meios de comunicação, pelos discursos que permeiam a vida social em seus mínimos aspectos.

Um projeto de arte superior – neste caso a MPB – mostra-se perfeitamente de acordo com um projeto de país superior; apresentando-se, então, como elemento gerador dessa realidade idealizada.

Entretanto, a definição do que é “bom” ou “ruim” não é algo dado. Tais definições são construídas por um grupo e impostas por ele num contexto de conflito cultural. O estatuto de verdade edificado para a MPB confere-lhe uma adjetivação distinta (BOURDIEU, 2007), cuja intenção também se apresenta como veículo para a delimitação de contornos nítidos entre grupos e classes através de seus costumes, gostos artísticos e práticas culturais. Não afirmamos que as coisas funcionam tal qual a proposta de Bourdieu sobre o *habitus* de forma mecânica, mas que determinados grupos tentam fazer com que as coisas funcionem dessa forma. Muito embora isso tudo não se concretize de forma rígida e autônoma – pois os

indivíduos usam os elementos simbólicos a partir de suas intenções recriando e subvertendo o sentido das coisas a partir de seus interesses momentâneos (GEERTZ, 1989), ou, dito de outro modo, as pessoas sempre se apropriam (CHARTIER, 2002) de forma singular de uma obra de arte –, pelo menos é certo dizer que a vitória desse projeto é antes de tudo tornar o termo, a sigla, da MPB como elemento de invocação de algo bom e *civilizado* que faz referência a um Brasil civilizado. Como se faz presente no repertório do senso comum da classe média *culta*: “MPB é *outra* coisa”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- BAHIANA, A. M. **Nada será como antes**. MPB anos 70, 30 anos depois. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP/Zouk, 2007.
- _____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papius, 2011.
- CALADO, C. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CHARTIER, R. **À beira da falésia**: a história entre certezas e incertezas. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- _____. Cultura Popular: revisando um conceito historiográfico. In: **Ensaio Histórico**. Rio de Janeiro, vol. 8, n.16, p. 179-192, 1995. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf>>, acesso em: 02 out. 2007.
- DOMINGUES, A. **Os 100 melhores CDs da MPB**. Barueri: Sá editora, 2004.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 17 ed. São Paulo: Graal, 2006.
- GALVÃO, L. **Anos 70**: Novos Baianos. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC editora, 1989.
- GINZBURG, Ca. **O Queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HOBSBAWM, E. Da História Social à História da Sociedade. In: **Sobre História**._____. São Paulo: Cia das Letras, 1997. cap. 6, p. 83-105.

_____; RANCER, T. **A invenção das tradições**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra Editora, 2002.

MOREIRA, M. **A história dos Novos Baianos e outros versos**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

MOTTA, N. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOURA, R. **MPB: Caminhos da arte brasileira**. São Paulo: IRMAOS VITALE, 1999.

NAPOLITANO, M. **História & Música: história cultural da música popular**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. In: V Congresso Latino Americano de IASPM*, 2002, México. Actas del V Congreso. Chile: IASPM, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso: 31 mar. 2008.

_____; WASSERMAN, M C. Desde que o Samba é Samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

PARANHOS, A. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, São Paulo, v.22, n. 1, p. Oitava Divisão-113. 2003.

SANDRONI, C. **Feitiço Decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Zahar / UFRJ, 2001.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudo sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

ULHÔA, M. T. Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música popular brasileira popular. **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, p. 50-61, dez. 2001. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/colouquio/article/viewFile/36/5>>. Acesso em: 2 ago. 2011.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar/ ed. UFRJ. 1995.

WACQUANT, L. Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**. Lisboa: CIES-ISCTE / CELTA, n° 48, p. 117-123, set. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2007.

Como Referenciar este Artigo, conforme ABNT:

PEREIRA, H. S. Uma Análise Sobre a Consagração Tardia dos Novos Baianos no Campo da Música Popular Brasileira. **Rev. FSA**, Teresina, v.14, n.2, art.11, p. 195-211, mar./abr. 2017.

Contribuição dos Autores	H. S. Pereira
1) concepção e planejamento.	X
2) análise e interpretação dos dados.	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X