



## O CAMPO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: DO NACIONAL-POPULAR À FRAGMENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Rita de Cássia Lahoz Morelli<sup>1</sup>

**Resumo:** Trata-se de refletir sobre as histórias interligadas do mercado de música popular no Brasil e do campo da música popular brasileira entre os anos de 1970 e 1980, procurando avaliar a pertinência do conceito de internacional-popular de Renato Ortiz para a compreensão dessas histórias. Trata-se também de analisar o modo como, nos anos de 1990, ocorreram mudanças significativas tanto no mercado como no campo da música popular, elucidando o sentido dessas mudanças e suas razões sociológicas.

**Palavras-chave:** música popular, nação, segmentação

Pretendo refletir, nesta comunicação, sobre a viabilidade da aplicação, ao caso da indústria fonográfica e da música popular brasileira, da tese de Renato Ortiz<sup>2</sup> segundo a qual o processo de consolidação da indústria cultural no Brasil e o processo de substituição de seu conteúdo originalmente nacional-popular por um conteúdo internacional-popular foram concomitantes, e ocorreram entre as décadas de 1960 e 1970. Reunindo alguns dados bibliográficos e algumas reminiscências musicais, pretendo propor uma interpretação alternativa segundo a qual o lento processo de construção de uma nação moderna e democrática no Brasil teria feito com que a música popular brasileira continuasse evoluindo dentro da tradição anterior, vindo a transformar-se somente nos anos de 1990, quando a consolidação da democracia, e todas as transformações políticas, econômicas e culturais que vieram juntamente com ela, tornaram possível a emergência de novos sujeitos sociais no mercado da mpb e a transformação da tradição anterior, em torno da qual se articulava esse campo, em um segmento.

Para Enor Paiano<sup>3</sup>, foi na década de 1960 que se constituiu um campo da mpb completamente autônomo em relação ao campo da música erudita, dado o papel exercido

---

<sup>1</sup> Doutora em Ciências Sociais e Professora do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: rclm@unicamp.br

<sup>2</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>3</sup> PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicações) – ECA-USP. São Paulo, 1994.

pelos festivais universitários da televisão paulista como instância própria de consagração, e é interessante observar que os critérios de hierarquização que passaram a vigorar nesse campo – e que surgiam justamente no momento diagnosticado por Ortiz como de início de implantação de um mercado moderno de bens simbólicos no País – foram justamente os critérios de engajamento ou não no processo de construção da nação, lido ainda sob o prisma do nacional-populismo de esquerda, e de oposição ou rejeição em relação ao mercado mais amplo e ao sucesso comercial. Para Paiano, entretanto, essas hierarquias surgidas na década de 1960 tiveram continuidade na década seguinte – a qual, para Ortiz, marca já a consolidação da modernidade no mercado brasileiro de bens simbólicos – e tiveram continuidade justamente porque a segmentação moderna do mercado de discos se deu por intermédio dos departamentos de criação nas empresas fonográficas, que surgiram então para interferir apenas no trabalho dos artistas considerados comerciais, evidenciando as fronteiras do campo da mpb e a associação de seus produtos a uma circulação mais restrita e de prestígio.

Já para Eduardo Vicente<sup>4</sup> a segmentação do mercado fonográfico teria se iniciado muito antes disso e teria como marco a fundação da Chantecler, em 1958, para a exploração do mercado dito “popular”. Por outro lado, Eduardo Vicente<sup>5</sup> menciona as análises que eu mesma fiz das carreiras de Fagner e de Belchior, das imagens públicas que projetavam e das representações que eram construídas pela indústria e pela crítica especializada sobre esses artistas na década de 1970 para também ele afirmar a persistência da hierarquia entre posições em relação ao mercado que tinham sido produzidas no campo da música popular brasileira no período imediatamente anterior, a década de 1960, de plena vigência do discurso nacional-populista de esquerda – e, com base nisso, chega ele mesmo a afirmar, em oposição a Ortiz, que no campo da música popular brasileira não houve exatamente uma transição do nacional-popular para o “mercado-consumo” nos anos de 1970, uma vez que elementos ligados ao nacional-populismo continuaram importantes no período.

Ora, se entendo bem a associação feita por Vicente entre a persistência da polaridade entre atitudes perante o mercado e a persistência de elementos ligados ao

---

<sup>4</sup> VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Comunicações) – ECA-USP, São Paulo, 2001.*

<sup>5</sup> *Idem, ibidem.*

nacional-populismo, ela tem por fundamento o fato de que, nos anos de 1960, as posturas “comerciais” ou “mercadológicas” dos artistas da Jovem Guarda tinham sido associadas ao “estrangeirismo” das guitarras elétricas e do rock, em oposição às posturas artísticas e políticas nacionalistas dos artistas de música popular brasileira hegemônicos no nascente campo da MPB. Nos anos de 1970, embora as guitarras elétricas e o *rock* já tivessem adentrado esse campo via o próprio tropicalismo da década anterior, o certo é que ele continuava sendo associado à circulação restrita de bens de prestígio, opondo-se ao conjunto dos produtos musicais de circulação ampliada, isto é, aos artistas e às músicas que tinham por trás de si os grandes esquemas de divulgação das gravadoras e das emissoras de rádio e televisão. E manter-se restrito implicava manter-se fiel àquilo que era então chamado a “linha de evolução da música popular brasileira”, ou seja, implicava retomar, ainda que da mesma forma crítica ou irônica que o tropicalismo já adotara, a tradição musical nacional-popular da década anterior. E creio ser possível afirmar que a conjuntura política repressiva reforçava ainda mais as hierarquias fundadas em atitudes opostas em relação ao engajamento, uma vez que os grandes nomes da música popular brasileira, oriundos da década anterior, unidos então na condição comum de perseguidos, exilados e/ou censurados pelo governo militar, continuaram sendo os de maior prestígio dentro do campo durante toda a década, enquanto a maioria dos novos nomes tentava posicionar-se entre eles, seja para louvá-los explicitamente, seja para tomá-los como interlocutores.

De fato, dos nomes surgidos na década de 1970 para a música popular brasileira, alguns chegaram a engajar-se explicitamente no processo de construção de uma nação moderna e democrática no Brasil, antecipando de alguma maneira o que viria a ser comum na década seguinte, isto é, a composição, por artistas de MPB, de canções de temática diretamente relacionada aos episódios presentes da vida política do país. Penso sobretudo em João Bosco e Aldir Blanc, com sua bela canção *O bêbado e a equilibrista*, composta em 1979, servindo de fundo musical para a campanha pela anistia e antecipando, por exemplo, a composição, por Milton Nascimento e Fernando Brant, em 1983, de *Menestrel das Alagoas*, em homenagem a Teotônio Vilela, que foi muito cantada por Fafá de Belém nos comícios pelas eleições diretas.

O que se tem é que a MPB embalou efetivamente todas as campanhas pela redemocratização do Brasil nos anos de 1980, e o fez até mesmo de modo indireto, graças à

rápida e aparentemente espontânea adaptação do sentido de canções que tinham sido compostas para outros fins às conjunturas mais inesperadas, tal como ocorreu com a música “Coração de Estudante”, do mesmo Milton Nascimento e de Wagner Tiso, que fora composta também em 1983 para o filme *Jango*, de Sílvio Tendler, e que virou fundo musical da cobertura televisiva dos três dias de funeral de Tancredo Neves<sup>6</sup>.

Se pensarmos, entretanto, no chamado *rock* nordestino dos anos de 1970, nos lembraremos de que, apesar do conteúdo crítico das letras de algumas canções de Belchior, particularmente as duas gravadas por Elis Regina em 1976 (*Velha roupa colorida* e *Como nossos pais*), e de algumas referências ao contexto repressivo e à luta pela anistia, esparsas em outras letras desse autor, esse movimento musical não teve no engajamento político sua marca registrada – embora não seja de todo modo supérfluo lembrar que esses artistas não deixariam de se engajar, como quase todos os artistas de MPB, nas campanhas políticas da década seguinte, tanto as eleitorais para os governos dos estados em 1982 quanto aquela de 1984 pelas eleições diretas.

De qualquer maneira, creio que artistas como Belchior e Fagner, justamente porque faziam *rock* com sotaque cearense na década de 1970 – assim como, na mesma época, Alceu Valença fazia *rock* com sotaque pernambucano e Zé Ramalho fazia *rock* com sotaque da Paraíba, só para citar outros dois ícones do *rock* nordestino –, estabeleceram alguma continuidade simbólica com o que tinha sido consagrado por último no campo restrito da MPB, já que o tropicalismo não deixava de ser visto, de alguma maneira, como expressão de algo parecido com um *rock* baiano, sobretudo pelos que defendiam a tradição mais autêntica e carioca da MPB, via Bossa-Nova, e/ou sua tradição mais engajada e paulista, via a canção de protesto. Nos anos de 1970, aliás, uma continuidade simbólica em relação a algo parecido com um *rock* baiano era cultivada de maneira explícita pelos Novos Baianos, que também não faziam exatamente *rock*, mas que faziam samba, choro e frevo, por exemplo, com instrumentos elétricos, mantendo a origem regional da tradição tropicalista da MPB em evidência, e tornando possível que cearenses, pernambucanos e paraibanos se inserissem, como tais, nessa tradição.

---

<sup>6</sup> SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo*. 85 anos de músicas brasileiras. Vol.2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998, pp. 304-305.

O sotaque regional, como tradição que sucedia tanto a tradição da “boa” música carioca quanto a tradição da “boa” música paulista, já irrompera no campo da MPB, juntamente com o *rock* e/ou seus instrumentos, e era essa nova tradição da música popular nacional, inaugurada pelos baianos, que esses novos artistas tentavam retomar na década seguinte, seja de modo efetivo, seja como recurso de marketing. E é por isso talvez que outros nomes ligados no período a um *rock* brasileiro sem sotaque, tais como Raul Seixas e Rita Lee, por exemplo, tiveram um sucesso muito mais amplo do que o deles. Inspirando-me em Eduardo Vicente<sup>7</sup>, poderia dizer que o que determinava a maior ou a menor penetração popular dessas diferentes expressões do *rock* era na verdade o pertencimento ao campo restrito da música popular brasileira que o sotaque inerente à primeira delas revelava. Mas isto me leva a explorar a hipótese de que o próprio *BRock* dos anos de 1980, a despeito da ausência do sotaque, não representou uma retomada pura e simples desse rock mais urbano e de maior sucesso dos anos de 1970, e não se constituiu, desse modo, em expressão direta do internacional-popular no campo da música popular brasileira, na medida em que também retomou, a seu modo, a tradição poética e política da MPB, engajando-se também ele no processo de construção da nação. Entretanto, segundo essa minha hipótese, o *BRock* teria retomado a tradição da MPB justamente para massificá-la, para ampliar o circuito de sua circulação e de seu consumo, ao mesmo tempo em que a mobilização política também se tornava massiva, com o acirramento das campanhas pela redemocratização do país.

Nesse sentido, o *BRock* teria oferecido à indústria fonográfica o produto capaz de modernizar o mercado de música popular no País, tornando-o jovem, não porque não tivesse sotaque, mas porque, compartilhando, na maior parte das vezes, o prestígio da MPB, tornava massivo o apelo ao engajamento no processo político, ao mesmo tempo em que o fazia na linguagem musical das massas jovens internacionais. De fato, como observou Vicente<sup>8</sup>, enquanto LPs e compactos dominavam o mercado de música popular, havia uma hierarquia entre esses suportes que não deixava de estar associada à maior ou menor consagração no campo musical, já que o LP vendia os próprios artistas, enquanto os compactos vendiam apenas música. E se nos lembrarmos de que nos anos de 1970 a música

---

<sup>7</sup> VICENTE, Eduardo. *Op. cit.*

<sup>8</sup> *Idem, ibidem.*

estrangeira era a mais consumida em compactos simples ou duplos pela massa dos jovens urbanos, teremos que reconhecer que a transformação e a modernização do mercado brasileiro de música tinha mesmo que passar pela consagração como artistas de uma geração de músicos brasileiros que se dispusessem a fazer no Brasil a música internacionalizada que antes era consumida em compactos, e que a consagração desses músicos como artistas só podia passar naquele momento pela retomada poética e política da MPB.

Atenho-me agora a essa retomada para encaminhar minhas conclusões relativas à questão da substituição do nacional-popular pelo internacional popular no campo da MPB e no mercado moderno de música popular no Brasil. Se Eduardo Vicente<sup>9</sup> afirma que ela não ocorreu imediatamente nos anos de 1970, quero argumentar aqui que não ocorreu também nos anos de 1980, ainda que tanto numa década como na outra tenhamos exemplos mais que convincentes de internacionalização do mercado de música no Brasil, tais como as manifestações associadas ao Black Rio, em meados da primeira<sup>10</sup>, ou as turnês brasileiras de grandes nomes da música pop mundial, na década seguinte<sup>11</sup>. E creio que não ocorreu, fundamentalmente, por duas razões: em primeiro lugar, e como eu já disse, porque o processo político de construção de uma nação moderna no Brasil ainda estava em andamento, e até se acirrava, sob alguns aspectos, nesse período, e, em segundo lugar, porque os artistas ligados ao *BRock* pertenciam em sua quase totalidade às classes médias urbanas, de escolarização bem sucedida, o que não apenas lhes dava acesso ao conhecimento do campo da MPB mas lhes assegurava uma identificação, por mínima que fosse, com a própria tradição política nacional.

Talvez essas qualidades sociológicas do *BRock* fiquem mais claras se compararmos suas expressões mais ligadas à tradição de engajamento no processo político de construção da nação com expressões contemporâneas de um engajamento político de natureza completamente diversa, qual seja, aquele que se dá por intermédio do *rap*.

A continuidade do *BRock* em relação à tradição de engajamento nacional é explícita, por exemplo, na composição *Brasil*, de Cazuzza, de 1988, ou nas performances desse artista

---

<sup>9</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>10</sup> ZAN, José Roberto. *Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio. ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, jun-dez 2005, pp.183-196.

<sup>11</sup> VICENTE, Eduardo. *Op. cit.*

envolvendo a bandeira nacional, consideradas desrespeitosas à época, muito embora referências críticas ou irônicas ao cenário político sejam encontradas até mesmo em letras consideradas mais leves e bem-humoradas do *rock* nacional dos anos de 1980 – tal como em *Inútil*, de Roger, composta em 1984, e cujos versos “a gente não sabemos escolher presidente, a gente não sabemos tomar conta da gente” fizeram com que o próprio deputado Ulysses Guimarães, um dos artífices da campanha pelas eleições diretas então em andamento, ameaçasse enviar o disco do *Ultraje a Rigor* para o então porta-voz do governo<sup>12</sup>.

A composição *Brasil*, de Cazuza, na voz de Gal Costa, foi o tema de abertura da novela *Vale Tudo*, da Rede Globo, exibida em 1988, o que ilustra a massificação do protesto que a via do *rock* vinha tornando possível desde antes. Esse protesto era, entretanto, ainda, e como sempre fora no campo da MPB, um protesto pelas massas, e não das próprias massas, e é por isso que ainda se reportava à tradição nacional, dirigindo-se ao Brasil, ainda que fosse para exigir-lhe que mostrasse *sua cara* e para recusar-se a *pagar sem ver* por algo que já vinha sendo *malhado* desde antes de o autor nascer, como diz a letra – e ainda que Cazuza, para fazê-lo, se colocasse poeticamente no lugar de alguém que, ao contrário dos jovens de sua classe social, não fora convidado para a festa, não fora eleito *chefe de nada* e não tinha nas mãos outro *cartão de crédito* se não *a navalha*.

Em relação à tradição nacional de que faz parte, a canção de Cazuza não deixa de expressar a democratização do processo político, o que se percebe pela simples comparação entre o sujeito poético que nela se expressa e os que se expressavam em três canções anteriores que igualmente podem ser tomadas como emblemáticas do engajamento da música popular no processo de construção da nação.

De fato, o nacionalismo ufanista de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, composta em 1939, é enunciado por um sujeito totalmente integrado às forças políticas que orientavam o processo de construção da nação naquele momento, o mesmo não acontecendo com a triste evocação de uma nação *que já não há*, simbolizada pela palmeira a que faz referência *Sabiá*, de Chico Buarque de Holanda, composta em 1968, na qual se expressa um sujeito que se opõe às forças políticas no poder, mas que de qualquer forma participa do jogo político em que se disputa esse poder, a tal ponto que se encontra exilado.

---

<sup>12</sup> SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *Op. cit.* Pág. 315.

Por outro lado, em *Tropicália*, composta por Caetano Veloso no mesmo ano de 1968, o sujeito que se expressa parece guardar uma distância objetivante em relação aos dois primeiros, denunciando a continuidade ainda existente entre eles – *viva a banda-da-da, Carmen Miranda-da-da-da-da* –, mas com eles estabelece um diálogo bem-informado, como um par que é daqueles sujeitos no mesmo campo restrito da música popular e da militância político-cultural, mesmo quando resolve misturá-los àquilo que eles não queriam ser, isto é, à música “ruim”, tanto comercial e estrangeira quanto alienada – *que tudo mais vá pro inferno, meu bem* – e mesmo quando decide ele mesmo construir uma nova imagem de nação, em que fragmentos das mais diversas origens se juntam – a miséria, o mercado, *Amaralina*, o *planalto central* – apenas para evocar a própria fragmentação, já que não parece abdicar completamente da construção de uma unidade, parecendo antes mostrar sua necessidade, dado o fracasso das tentativas anteriores.

Finalmente, na canção de Caetano, não é o ponto de vista supostamente objetivante de um membro mais esclarecido do campo restrito da militância político-cultural e da MPB o que se expressa, e sim o ponto de vista assumidamente parcial de alguém totalmente excluído desses dois campos – e da própria nação que eles ajudaram a construir simbolicamente –, e que, portanto, se dirige a essa nação não para descrevê-la, e muito menos para afirmar-se como parte integrada ou exilada dela, mas para posicionar-se como seu interlocutor.

Por outro lado, mesmo essa interlocução pode ser tomada como sinal do pertencimento de Caetano aos campos dos quais o sujeito fictício de sua canção estava excluído, pois quando sujeitos reais pertencentes a categorias sociais diferentes daquela a que pertenciam tanto os grandes nomes da MPB quanto os grandes nomes do *BRock* passaram a manifestar seu protesto político através das letras de *rap*, por exemplo, não foi à nação brasileira que se dirigiram, e sim a seus próprios pares de periferias desarticuladas dessa unidade e espalhadas pelo mundo inteiro.

George Yúdice<sup>13</sup> e Micael Herschmann<sup>14</sup>, em dois artigos escritos em meados da década de 1990, mostraram, com bastante acuidade, o modo como as expressões musicais ligadas ao *rap* e ao *funk* revelavam o novo país que surgia – e, a despeito de não

---

<sup>13</sup> YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Micael (org.). Abalando os anos 90: funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

<sup>14</sup> HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Op. cit.*



trabalharem com diagnósticos advindos dos campos da economia e das ciências sociais, que lhes teriam permitido relacionar esse novo país à flexibilização econômica e ao neoliberalismo político, não deixaram de evidenciar que estava rompido o pacto social nacional anterior, em torno do qual, na opinião deles, as desigualdades e os conflitos sociais tinham sido tradicionalmente contidos pelo mito da democracia racial e da cordialidade. Surgia, no entender deles, uma representação do país muito mais pluralista, dada a visibilidade adquirida pelas expressões culturais próprias de camadas sociais tradicionalmente subalternas, sobretudo das populações juvenis dos subúrbios e das periferias do Rio de Janeiro e de São Paulo – e chama atenção, nesse contexto, que essas expressões culturais próprias tenham sido aquelas que os jovens *rappers* e *funkeiros* paulistanos e cariocas compartilhavam com os jovens das periferias urbanas do mundo inteiro, pois aí se encontra, a meu ver, a demonstração mais clara dessa quebra do pacto social nacional no campo musical.

Herschmann chega a sustentar a hipótese de que, ao contrário da cultura hegemônica, que valoriza a originalidade e a identidade, o *funk* e o *hip-hop* norte-americanos enfatizam a repetição, de tal modo que ele chega a denominar a estética desses movimentos de estética da versão. Com isso, ele nos dá uma medida da grandeza do golpe que tais manifestações desferem contra a tradição nacional em música popular: ao submeter-se à mera cópia do que vem de fora, abdicando do que tinha sido a atitude dos *rockeiros* nordestinos, por exemplo, que faziam sínteses originais entre *rock* e ritmos locais, ou dos próprios *rockeiros* paulistas, cariocas e brasilienses, muitos dos quais continuavam se reportando poeticamente à tradição nacional, esses novos sujeitos do campo musical dão as costas a essa tradição, como se não mais compartilhassem experiência social alguma com os demais segmentos sociais e musicais do país, particularmente com aqueles que haviam sido responsáveis pela construção daquela tradição. Ou como se dissessem, explicitando a fragmentação do tecido social brasileiro, que essa tradição não lhes diz respeito, que não têm qualquer compromisso com ela, e que não a vêem se não como ideologia de um Estado que só lhes mostra a face policial.

De fato, algo de novo parece ter acontecido no campo da música popular brasileira e no mercado brasileiro de música popular nos anos de 1990, quando ganharam mais visibilidade as expressões musicais do *rap* e do *funk* acima mencionadas.

Algumas dessas novidades não tinham mesmo como aparecer antes, pois foram contemporâneas de avanços da informática que revolucionaram os modos de produção e de circulação de música no planeta, às quais estão relacionadas transformações muito importantes nas relações de trabalho e de produção na indústria fonográfica, analisadas por Eduardo Vicente<sup>15</sup>. A esses avanços técnicos pode ser também relacionado, de alguma maneira, o acirramento do processo de segmentação do mercado de música ocorrido nos anos de 1990 no Brasil e no mundo a que faz referência esse autor<sup>16</sup>, sobretudo por terem viabilizado a existência de circuitos de produção, circulação e consumo de música totalmente autônomos em relação à grande indústria fonográfica, que antes comandava esse processo e que agora parece estar a reboque dele.

Entretanto, o acirramento do processo de segmentação do mercado não deixa de estar associado a um processo paralelo e inusitado de segmentação do próprio campo da música popular – ou pelo menos é assim que interpreto as observações de Eduardo Vicente sobre a relativa autonomia dos segmentos atuais uns em relação aos outros, com o desenvolvimento de critérios próprios de hierarquização e de instâncias próprias de legitimação por cada um deles<sup>17</sup>. E penso que esse último processo só pode ser totalmente esclarecido se pensarmos que foi no contexto dos anos de 1990 que finalmente pôde ser abandonado no país o projeto de construção de uma nação moderna, seja porque o processo de transição democrática se completou com a eleição de Fernando Henrique Cardoso para a presidência da República, em 1994, após o percalço do *impeachment* do presidente Collor, em 1992, seja porque o discurso político e a prática administrativa inaugurados por esses dois presidentes e tornados hegemônicos até os dias de hoje, corroborando os processos de globalização e de flexibilização da economia, reiteram a fragmentação da unidade que se construía anteriormente no país em torno da idéia de Nação.

Conforme nos explica David Harvey<sup>18</sup>, desde os anos de 1970 o capitalismo mundial vem passando por transformações em seu modo de regulação, transformações essas a que os brasileiros só chegaram depois de terem conseguido encerrar o arrastado processo político de construção democrática, ou seja, com um atraso de cerca de 20 anos. A

---

<sup>15</sup> VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH-Unicamp, Campinas, 1996.

<sup>16</sup> VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Op. cit.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>18</sup> HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.

modernidade a que mais uma vez ascendemos tardiamente, entretanto, tem conseqüências sociais sérias: o capitalismo flexível a que finalmente nos conectamos, e a política econômica neoliberal que o sustenta, estando associados ao fim da produção e do consumo de massa e à desregulamentação do trabalho, acirra nossas velhas desigualdades sociais, ao mesmo tempo em que cria outras, embora possa revesti-las da aparência de meras diferenças culturais.

Produz-se, efetivamente, um esgarçamento do tecido social, um fosso cada vez maior entre as classes – dado que o que as unia, a despeito das velhas desigualdades, era justamente o projeto de construção da nação, que, via a escola e o Estado ou via a mídia e o mercado, prometia integrar a todos. Nesse sentido, a extrema segmentação dos mercados de bens materiais e simbólicos, louvada como expressão democrática dos novos tempos, não deixa de refletir e de reiterar essa fragmentação social perversa que está na base do novo modelo econômico e político do país e do mundo.

De fato, foi a existência de um projeto político de integração econômica e cultural do país, fundado na ideologia da segurança nacional, juntamente com o empenho político do governo militar em por em prática esse projeto, o que propiciou a própria unificação do mercado moderno de bens simbólicos no Brasil, ocorrida entre os anos de 1960 e 1970, como mostraram Maria Rita Kehl<sup>19</sup> e Renato Ortiz<sup>20</sup>. Por outro lado, como vimos, o caráter nacional ou estrangeiro das expressões musicais populares serviu como critério de sua hierarquização, bem como seu caráter engajado ou não no processo político de construção nacional.

Ora, os novos tempos que chegaram atrasados no Brasil nos anos de 1990 não substituíram os critérios da nacionalidade e do engajamento por outros critérios quaisquer que continuassem unificando e hierarquizando o campo da música popular: assim como ocorreu no próprio mercado contemporâneo de música popular, em que a unificação deu lugar a uma segmentação radical, não mais orquestrada pela indústria fonográfica nem por nenhuma outra agência, esse campo se fragmenta, se descentraliza, se des-hierarquiza, e, numa palavra, deixa de ser campo, ao mesmo tempo em que deixamos de ser uma nação unitária, culturalmente falando, ou deixamos de nos conceber como tal.

---

<sup>19</sup> KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: Elisabeth Carvalho, Maria Rita Kehl e Santuza Naves Ribeiro (orgs). *Anos 70: Televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

<sup>20</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. *Op. cit.*

Embora haja critérios de distinção entre a “melhor” e a “pior” MPB, o “melhor” e o “pior” *rap*, o “melhor” e o “pior” *funk*, esses critérios só são válidos, cada um deles, no interior de seu próprio segmento. A MPB virou apenas um segmento a mais, não havendo entre esses segmentos qualquer disputa por legitimidade, pois cada um deles tem a sua própria crítica especializada e o seu próprio público, sendo alvo de investimentos identitários próprios e os mais variados entre si, entre os quais, se calhar, o próprio investimento na brasilidade.

Nesse contexto, caberia perguntar se, pelo menos no caso do mercado brasileiro contemporâneo de música industrializada, seria correto dizer que o conteúdo nacional-popular foi, ainda que tardiamente, substituído pelo conteúdo internacional-popular, no sentido cunhado por Ortiz<sup>21</sup> para dar conta das mudanças ocorridas anteriormente em outros campos da produção cultural brasileira. Ocorre que aquilo que Ortiz chamava nos anos de 1980 de o gosto médio internacional parece ter deixado de existir. Embora seja certo que muitas das expressões segmentadas que alcançam o sucesso interno não são mais do que traduções locais de expressões segmentadas do mercado internacional, e que muitas outras expressões segmentadas do mercado musical brasileiro contemporâneo, inclusive algumas que transitam por circuitos alternativos ao da grande indústria e da grande mídia, alcançam diretamente o mercado internacional, sem passar, muitas vezes, pelo sucesso interno, o que parece que temos hoje é o caráter segmentado do próprio mercado internacional de música, patente em expressões como a da *World Music*. Parece efetivamente que o gosto médio internacional, nos dias de hoje, é ele mesmo plural – e talvez não o seja somente em consequência da segmentação e dos variados investimentos identitários nos segmentos, mas também em razão do cultivo de uma atitude de ecletismo musical como sinal distintivo, por parte dos consumidores que têm mais acesso ao mercado mundial de música, tais como os estudados por Peterson e Kern<sup>22</sup> e Donnet<sup>23</sup>, por exemplo. Mas então teríamos que perguntar que nome dar à segmentação contemporânea, se fosse para contrapô-la tanto ao nacional-popular quanto ao internacional-popular. Para destacar a ausência de unidade, e para referir-me com isso tanto ao processo interno de des-construção da nação quanto ao

---

<sup>21</sup> ORTIZ, Renato. *Op. cit.*

<sup>22</sup> PETERSON, Richard A. e KERN, Roger M. Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*. Vol. 61, n. 5. outubro 1996

<sup>23</sup> DONNET, Olivier. *Les français face a la culture: de l'exclusion a l'ecletisme*. Paris: Decouverte, 1994.

processo externo de pulverização do que já foi um dia o gosto médio internacional, eu a chamaria simplesmente de fragmentada, ou, em outras palavras, de pós-moderna.