Notas sobre a indústria do entretenimento musical e identidade no Brasil

[1]**Simone Pereira de Sá**

RESUMO

O artigo aborda questões ligadas à indústria de música de massa no Brasil, articuladas à identidade e à crítica jornalística.

Palavras-chaves: indústria cultural; música massiva; identidade; crítica jornalística.

ABSTRACT

The article focus on questions about the massive musical industry on Brazil, articulated to identity and journalism criticism.

Keywords: cultural industry; massive music; identity; journalistic criticism.

O Jornal *O Globo* de 24 de setembro de 2000 estampou como matéria de capa de seu caderno cultural uma reportagem intitulada “Fábricas de música”, que discute o marketing da criação de grupos musicais no Brasil. Juntando na mesma matéria nomes como o do Sex Pistols – que iniciou a revolução do punk inglês – Backstreet Boys, Tiazinha e o grupo É o Tchan, o jornalista Mario Marques discute o sucesso e a efemeridade dos grupos criados por empresários, que destrói a “essência” dos artistas.

O tema é de que a fabricação de sucessos é uma armação da indústria cultural, ironizando o sucesso de grupos de latitudes diversas. Mas este argumento se contradiz no boxe assinado por Tom Leão, que cita alguns exemplos de “armações” que exibiram força e qualidade musical, como o exemplo do próprio Sex Pistols.

---

[1]Parte dos argumentos aqui defendidos foram apresentados na participação do GT de Comunicação e Sociabilidade da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), em 1998. Esta versão foi bastante modificada em relação ao *paper* original, inédito. Simone Pereira de Sá é Doutora em Comunicação e Professora na Universidade Federal Fluminense (UFF)

Sem abordar os pressupostos desta reportagem, que supõe rígidas fronteiras entre as expressões musicais autênticas e aquelas fabricadas pela indústria cultural, gostaria de discutir neste ensaio o explícito preconceito contra os fenômenos musicais da cena musical caracterizados tais como axé-music, o "novo" pagode e os cantores de música sertaneja – sem falar do funk –, que não é uma atitude isolada da referida reportagem, mas pode ser encontrada recorrentemente nos dois principais jornais cariocas, *O Globo* e *Jornal do Brasil*.

Sobre o É o Tchan, então fazendo muito sucesso, a legenda da foto do grupo, na página 2, informava: "sobrevive apelando para o rodízio de louras e morenas e de cenários exóticos".

Mais embaixo o boxe traduzia para o leitor, de forma irônica, a receita de sucesso dos grupos de axé: "uma loira ou uma morena apetitosa, shortinhos cavados, dançarinos afro-brasileiros, suor e muito ouriço". Segue-se a "maneira de fazer": "para as composições use pitadas de samba-reggae e afoxé e adicione letras de refrão fáceis. Ao levar para o estúdio abuse da percussão e dos teclados eletrônicos".

Voltando ainda mais no tempo, retomarei um outro exemplo. No ano de 1997 o festival suíço de jazz de Montreux ficou marcado por uma polêmica. O eclético festival, que todo ano reserva espaço na programação para uma "noite brasileira" – da qual já participaram João Gilberto, Caetano Veloso, Djavan, Gilberto Gil, Alceu Valença, Elba Ramalho, entre muitos outros nomes representativos da música popular –, foi duramente criticado por alguns jornalistas brasileiros. O problema: incluir na programação o grupo É o Tchan!, que tinha naquele momento como dançarina mais famosa a baiana Carla Perez

A polêmica, que não foi encampada pelos organizadores, morreria sem repercussão maior do que a de uma ou duas páginas dos cadernos culturais de jornais cariocas. Entretanto, retornou inesperadamente à cena, animada pela revista *Veja*, que abriu espaço para artigo da então Secretária de Cultura do Rio de Janeiro, Helena Severo, sobre o assunto. Declarando entre outras coisas que "o Brasil precisa perder o rebolado" e que a mulher e a cultura brasileiras não

podem ser simbolizados no exterior pela "anatomia" de Carla Perez, Sheilas e congêneres ou das "indefectíveis mulatas" de Joãosinho Trinta, ela afirmou:

> No Festival de Jazz de Montreux, onde já se apresentou um gênio do porte de João Gilberto, na semana passada Carla Perez com seu tchan levou espectadores a invadir o palco, cena jamais presenciada ali. Isso não ocorreu pelos acordes ou performance dos brasileiros. Foi rebolado primal mesmo.

O artigo de Severo, por um lado, encaminhou questões fundamentais sobre a identificação do Brasil como o país "do samba, das mulatas e do Carnaval", questionando esta imagem e reivindicando a possibilidade de múltiplas representações culturais para um país regido pela diversidade sociogeográfica e pela extensão territorial, acrescentando:

> (...) Nada contra o tchan e congêneres. Mas tudo contra quem incentiva, promove e leva ao exterior, muitas vezes com verba oficial, manifestações apelativas, de mau gosto e degradantes para o Brasil e, sobretudo, para as brasileiras.

Entretanto, sem entrar no mérito das precisas observações da Secretária sobre a cristalização de uma imagem "exótica" do Brasil e sua reivindicação pelo pluralismo cultural, gostaria de ressaltar a repercussão negativa deste discurso, obrigando-a a desculpar-se perante indignados representantes da tradição sambista carioca do peso de Joãosinho Trinta. Ela se justificou:

> Quando escrevi o artigo, em momento algum quis atacar o samba. [...] Ao contrário, o reconheço como a principal manifestação de cultura da nossa cidade. O que não posso admitir é a Carla Perez como símbolo cultural. É demais!

Nesta segunda versão, acuada pela polêmica, ela desmentiu seu dito anterior e afirmou que o samba é "a principal manifestação de cultura". Mas, claro, o bom samba, que não se confunde com requebros "vulgares", de "determinada parte do corpo" de uma falsa baiana loura.

Em resumo, eis os termos da discussão incensada pela revista *Veja* e pelo jornal *O Dia*: de um lado, a voz oficial da política cultural carioca encaminhando um debate da maior pertinência não só dentro da sua área de atuação. Quais as expressões culturais que devem ser prestigiadas, recomendadas e financiadas como "representantes" da cultura brasileira no exterior? Ou melhor: Que tal abandonarmos o "estereótipo" de sermos o país do Carnaval, do samba e das mulatas, incorporando na representação de nação brasileira a nossa multiplicidade cultural "que entrelaça manifestações que vão do erudito ao popular, passando pela bossa nova, cinema novo, boi-bumbá, mangue beat ou Bienal de Artes Plásticas em São Paulo?".

Pelo outro lado, tem-se o grupo É o Tchan!, acusado de explorar o bumbum de suas esculturais dançarinas em coreografias picantes e músicas com letras idem. Exploração muito bem-feita, diga-se de passagem, uma vez que as dançarinas tornaram-se sucessos midiáticos da década de 1990, vendendo desde revistas *Playboy* até kits de produtos infantis.

Com alguma distância deste debate, agora que Carla Perez já se tornou uma mãe de família e Scheila Carvalho ameaça tornar-se atriz de televisão, mas muito pouco se ouve falar do grupo, o objetivo deste trabalho é levantar algumas questões que dizem respeito às relações entre tradição, identidade e música popular do Brasil contemporâneo com base nas articulações da indústria de entretenimento musical.

I. Nação, identidade e música popular: dois pressupostos

Para desenvolver alguns argumentos sobre o tema, partirei de duas premissas. A primeira é a de que a questão da "autenticidade cultural" deve ser compreendida não como um dado "natural", mas sim como parte de uma estratégia política, de reforço de um projeto. E a segunda, a de que, no caso do brasileiro, o projeto de construção da identidade nacional passa necessariamente pela questão da música popular, que tem sido considerada pelos pesquisadores

pela riqueza e sofisticação com que tematiza e constrói relações de sociabilidade dentro da cultura brasileira.

Guiados por elas vamos retomar o fio da meada da construção de autenticidade voltando aos anos 1930. Naquele momento fundamental para a discussão sobre nossa identidade coletiva, quando sociologia e política articulavam um novo projeto do que é "ser brasileiro", o nacional e o popular se dariam as mãos.

Mas que popular é este? Trata-se de um "popular" inventado em conjunto – por músicos, empresários do *show business*, jornalistas, intelectuais e representantes da cultura oficial –, tendo por base rítmica a matriz da cultura carioca, em que se encontram heranças musicais distintas; e por base ideológica a idéia de mestiçagem.

A partir daquele momento, portanto, o Brasil se tornou o país do Carnaval e "quem não gosta do samba, bom sujeito não é". Ou seja: o Carnaval e seus ritmos passaram a reivindicar para si o papel de agentes da homogeneização e harmonia da nação brasileira, tarefa que desempenhariam com sucesso, pelas décadas seguintes, permeando as diferenças hierárquicas e as desigualdades sociais.

Nesse processo de legitimação da autenticidade, seus autores esqueceram-se das misturas, fusões e influências diversas que originaram o samba. Esqueceram-se principalmente de que foi o intenso intercâmbio entre músicos populares, muitas vezes negros analfabetos, herdeiros da tradição afro-baiana e aqueles outros de classe média, brancos, letrados e bem relacionados junto aos formadores de opinião – tais como Noel Rosa, Francisco Alves, Ary Barroso e Almirante –, que garantiu a qualidade, a sofisticação e o êxito deste ritmo, estabelecendo-se como *o* ritmo nacional e ao mesmo tempo "empurrando" as outras manifestações musicais para escanteio – fossem elas a modinha, o maxixe, a embolada, o frevo ou o "samba baiano" – sob alcunha de "regionais".

Nessa mesma agonística simbólica surgiram, então, os "doutores" em cultura popular: pesquisadores, fundadores de escolas de samba, descendentes dos "pioneiros" – todos empenhados, por exemplo, em "não deixar o samba

morrer"; o que quer dizer fazer a exegese das linhas de autenticidade, estabelecendo quem são as escolas e intérpretes tradicionais, quem são os ancestrais que devem ser venerados, qual é o "verdadeiro" samba, ou a que ponto os elementos "tradicionais" podem ser alterados sem prejuízo dessa "pureza" original.

Junto com eles, surgia ainda a idealização dos personagens da favela, da malandragem e da pobreza; e ainda a crítica insistente de que a "comercialização" dos desfiles, a exploração da nudez das mulatas pela televisão, as coreografias sensuais ou mesmo o uso de alegorias espetaculares nos desfiles de escola de samba eram elementos espúrios ao mundo do samba, que viriam agregar-se posteriormente ao núcleo "autêntico" e comunitário desta expressão da cultura popular.

Esta breve argumentação nos permite concluir que o projeto de "nacionalização" do samba foi tão bem-sucedido, e que os guardiões da "tradição" foram tão zelosos e reativos a qualquer tentativa de fusão deste ritmo com outros, que, paradoxalmente, provocaram a sua cristalização em torno da fórmula "cavaco, pandeiro, tamborim" e pouca coisa mais, tomando como máxima o apelo de Paulinho da Viola: "não me altere o samba tanto assim".

II. A cena musical contemporânea

Um corte para o cenário e para a geografia musical brasileira dos anos 1990 nos revela um outro panorama, em que a hegemonia da cultura musical carioca convive com a fragmentação, segmentação e diversidade dos novos grupos musicais, em uma infinidade de inflexões sutilmente diferentes umas das outras, no que diz respeito à forma como lidam (ou não) com a questão da brasilidade dentro do seu fazer artístico.

Por outro lado, como fruto desta fragmentação, podemos observar uma diminuição da hegemonia do Rio de Janeiro como "capital cultural" do país, lançadora absoluta de gêneros e intérpretes; ou pelo menos a possibilidade do surgimento de pólos de cultura "regionais" – bandas de rock

gaúchas; ritmos da cultura sertaneja; vigorosos grupos que representam o movimento de arte e cultura chamado de mangue beat, em Recife; além da diversidade de ritmos da música baiana, que se articulam em níveis diversos de independência com o grande mercado "nacional" formado pelos meios de comunicação do eixo Rio–São Paulo e que criam novas formas de relacionamento "transversal" com os pólos da cultura internacional.

Este fenômeno não é inédito. Estudiosos como Ortiz e Canclini já apontaram que uma tendência importante dentro do fenômeno da globalização é justamente esta descentralização, seja "dentro" ou "fora" dos meios de comunicação de massas.

Ou seja: de um lado, o de "dentro" da indústria cultural, observa-se a tendência desta indústria a ajustar-se à heterogeneidade de seu público, segmentando seus produtos ao extremo e unindo "transversalmente" ou transnacionalmente grupos unidos por interesses comuns, mas separados geograficamente, num mercado "sem fronteiras". Por outro lado, os próprios grupos dispõem de outros meios que não somente os filtros da indústria cultural para se comunicarem e difundirem o seu trabalho em escala planetária, com a ajuda de fax, parabólicas e comunicação via Internet.

O surpreendente – e mais estimulante para os termos da presente discussão – é perceber o movimento contrário: que, dentro deste cenário, o samba "tradicional" sobrevive, mais vivo do que nunca e ainda sustentando ao mesmo tempo o seu "projeto de brasilidade" e a bandeira da "pureza" e da "autenticidade". O que significa, então compreender que o fenômeno de globalização implica articulações diversas do local (ou regional), do nacional e do planetário, em que os símbolos da cultura nacional não necessariamente desapareçam, mas sim convivam, em níveis de hierarquias diversos, com outros tipo de projetos.

Primeiramente, então, cabe-nos reconhecer que, na crítica ao É o Tchan!, estamos diante de uma batalha simbólica inserida nesse complexo cenário da cultura brasileira. De um lado, a tradição cristalizada e estabelecida: o Carnaval carioca, as escolas de samba, o samba "autêntico" do Rio de Janeiro, as mulatas e suas coreografias sensuais, mas já reconhecidas como parte da tradição; de outro, o pagode, os trios elétricos, a axé music e seus derivados, cujos modelos

de celebração carnavalesca conquistam cada vez mais o interesse dos jovens brasileiros – de fato, vide a explosão das micaretas por todo o país –, mas que não são reconhecidos, de direito, pela crítica musical, pela mídia nem por zelosos guardiões culturais como representantes da cultura brasileira.

Vale lembrar então que o grupo É o Tchan! é fruto desta reconfiguração da cena musical brasileira, com ênfase na descentralização e na “revisão” de valores. Assim, ao lado da explosão do pagode autêntico de intérpretes e compositores tais como o grupo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva – estes reconhecidos como herdeiros da tradição sambista carioca –, explodem também duas outras vertentes de subprodutos de gosto e compasso duvidosos para os críticos musicais.

Por um lado, surgem os grupos que veiculam um pagode "romântico" – Negritude Junior, Só Preto, Raça Negra (de origem paulista), Só Pra Contrariar (Minas Gerais) e Grupo Raça (Rio de Janeiro). Por outro lado, surgem os grupos baianos – Companhia do Pagode, Legião do Samba e o bem-sucedido É o Tchan! entre tantos outros. Estes grupos combinam coreografias bem elaboradas, complicadas, mas com um toque distinto do samba tradicional das quadras de escola de samba – e que se tornam a moda do verão baiano, cujo ápice é o Carnaval; letras singelas com temática picante ou lúdica – explicitamente sexual ou de duplo sentido, apelando para trocadilhos; e influências rítmicas que vão do maxixe ao samba de roda.

Atrás ou na frente de Daniela Mercury, Carlinhos Brown, Banda Eva, Chiclete com Banana, Armandinho, Banda Mel, Netinho e tantos outros sucessos locais que o "sul" do país desconhece ou reconhece sob o rótulo genérico de "axé music", insere-se, com sua coreografia parecida com tantas outras de tantos outros sucessos locais, o grupo que existiu por cerca de dez anos com o nome de Gera Samba – e tornou-se depois o É o Tchan!.

O primeiro ponto a ser percebido é o de que se trata de um grupo inserido em um modelo de sociabilidade carnavalesca distinta do modelo do Rio de Janeiro, onde o samba dançado, nos termos cariocas, inexiste, e a primeira

providência, para o turista que quiser se "enturmar", é aprender a coreografia das danças da vez – seja da boquinha da garrafa, do tchan, do rala-o-pinto e tantas mais.

Tomando por comparação o desfile das escolas de samba no sambódromo do Rio de Janeiro, onde a oposição principal é entre o público – que compra ingresso e "assiste" ao desfile – e os foliões que desfilam, podemos perceber em Salvador que uma primeira oposição é entre os foliões que compram a "mortalha" – pagando mais ou menos o preço de uma fantasia carioca para pularem junto ao trio elétrico de sua escolha, protegidos por seguranças – e aqueles que ficam de fora, pulando na "pipoca" com o inevitável *short*, sujeitos aos enfrentamentos com a "massa" – que festeja, celebra, mas também aproveita para assaltar ou apalpar as mulheres.

Uma outra pista que nos parece estimulante é a que revela o convívio entre os blocos mais fiéis à ancestralidade africana – os afoxés e blocos afro, por exemplo –, e os grupos mais pops, que misturam e reprocessam muito livremente as influências do reggae jamaicano, das salsas e merengues caribenhos, dos sambas e maxixes cariocas e da África moderna, numa "geléia geral" de velocidade e vitalidade impressionantes, mas de resultados musicais irregulares.

No caso do grupo É o Tchan!, a sua formação sempre explorou o contraste entre três dançarinos – a "lourinha" – primeiramente Carla Perez, depois Sheila Melo; a morena de olhos verdes Scheila Carvalho; e o negro Edson Jacaré; além dos vocalistas principais, os mulatos Beto Jamaica e Washington, acompanhados por um conjunto de músicos que sustentam o ritmo formado basicamente por bateria, pandeiro, surdo e percussão; além de baixo e teclado.

Tomando aleatoriamente um dos CDs do grupo, como, por exemplo, o *É o Tchan do Brasil*, vale observar que ele foi lançado em setembro de 1997, após o concurso nacional realizado em domingos consecutivos no Programa do Faustão, da Rede Globo, para eleger a substituta da *partner* de Carla Perez, Debora Brasil, que havia deixado o grupo.

Na capa deste disco vemos a foto do dorso de Carla Perez em um mínimo *short*, um *top* com a bandeira do Brasil; enfeites com motivos indígenas nos braços; o rosto cortado acima da boca; e os dois vocalistas abraçados a ela, com a cabeça na altura da sua cintura. Na contracapa, os cinco integrantes principais – os dançarinos em *shorts* de *lycra* sumários, verde ou amarelos, marcando o corpo de uma forma extremamente sensual, com realce para as "curvas" e o bumbum; os vocalistas em camisas sociais, também explorando as cores da bandeira brasileira.

A música de trabalho escolhida – e que durante o ano de 1998 foi sucesso absoluto nas paradas populares, chamava-se “Ralando o tchan – a dança do ventre”.

Após os acordes iniciais de uma flauta evocando sons orientais, entra o samba, que tem como parte forte do refrão o grito de guerra “Ali-Babá”, e diz nas primeiras linhas: "Esta é a mistura do Brasil com o Egito/tem que ter charme pra dançar bonito"; e segue explorando frases picantes, de duplo sentido, tais como "O califa tá de olho no decote dela; o Califa tá de olho no peitinho dela"; ou "Ela fez a cobra subir".

As dançarinas, por sua vez, exploraram a temática nos *shows* vestidas de odaliscas – fantasia tradicional do Carnaval brasileiro –, brincando com as possibilidades sugeridas pela dança do ventre da letra, em ritmo de pagode.

As outras músicas do disco – “Bambolê”, “Mão Boba”, “Dança do Põe, Põe”, “Arrasta-pé” – insistem na mesma linha, que combina a exaltação ao verão na Bahia com a alegria e com o "ritmo do tchan" ("Já é verão na Bahia/eu vou me embalar/gente com pele macia/venha bronzear [...] bamboleia esse corpo/quero ver todo mundo sambar"); ou com brincadeiras do tipo pergunta e resposta, em que Carla Perez pergunta, por exemplo: "De quem é esse lindo piu-piu, neguinho?" E um dos vocalistas responde: "É teu, é teu, é teu".

Parte da crítica musical fez questão de depreciar este tipo de música, classificando-a de comercial e ignorando o diálogo com algumas tradições brasileiras – sejam elas a influência do samba de roda do recôncavo baiano; a

utilização de recursos muito presentes, por exemplo, nas marchinhas carnavalescas, que é o uso do duplo sentido, das sentenças maliciosas e jocosas; ou ainda a fidelidade ao mito da miscigenação, que implica no convívio harmonioso de raças –, presente de forma didática na composição dos integrantes do grupo e também nas letras.

Obviamente, gosto se discute, e não é disto – das preferências nacionais ou da insuperável elegância e qualidade do samba que se produziu desde os anos 1930 no Rio de Janeiro – que quero tratar.

O objetivo deste ensaio é outro: traduzir a discussão para os termos do debate acadêmico, sugerindo pistas para posteriores investigações. A primeira, que o rebolado das mulatas ou o de Carla Perez são ambos versões do mesmo projeto, do mesmo mito tropical: o de um Brasil alegre, sensual, cordial e mestiço. Um mito consolidado na década de 1930 e que tem sido muito pouco questionado – salvo por um ou outro crítico tal como Helena Severo – desde então como imagem "oficial" da cultura brasileira.

A segunda, que o grupo É o Tchan! é a ponta de um *iceberg*, indicando um fenômeno de dimensões muito mais amplas, que é o crescente interesse, especialmente dos jovens, por este gênero musical; o que marca uma das possibilidades de renovação do público do samba – à revelia dos guardiões da "tradição" –, ao mesmo tempo que indica a retomada de "antigas" formas de sociabilidade ligadas à música de Carnaval, feita para brincar, celebrar, "estar junto", sem compromisso com a militância político/social de uma parcela respeitável da MPB.

A terceira pista diz respeito ao papel do jornalismo cultural neste embate. Pois, conforme Afonso Albuquerque, as análises produzidas sobre o papel do jornalista e a maneira pela qual eles definem seu compromisso com a sociedade têm se concentrado no estudo de dois papéis diferentes que a imprensa reivindica desempenhar:

O primeiro é o compromisso com a descrição rigorosa e imparcial dos fatos, expresso no modelo da objetividade jornalística; e o segundo o compromisso com

a defesa intransigente do interesse público, expresso principalmente no jornalismo investigativo.

Entretanto, no argumento do autor, esses dois papéis não esgotam a forma pela qual os jornalistas brasileiros definem a sua responsabilidade social. Paralelamente a esses papéis, os jornalistas reivindicam exercer outros dois, inter-relacionados: o de fiadores da ordem pública e o de guardiões da cultura nacional. O primeiro deles é reivindicado principalmente em momentos de crise, nos quais as instituições pareçam estar ameaçadas, por forças externas ou não. A reivindicação do segundo papel se realiza em bases mais próximas do cotidiano, mas ganha força em eventos e cerimônias nas quais a identidade nacional é posta em questão: as Copas do Mundo e o Carnaval são, a esse respeito, duas ocasiões privilegiadas.

Seguindo estas pistas, parece que a observação também se aplica à discussão presente, uma vez que é do papel de guardião da identidade nacional que se trata aqui.

Diante desses apontamentos, que servem como um roteiro para futuros trabalhos, sinto-me inclinada a suspender provisoriamente as acusações de vulgaridade lançadas contra o grupo baiano, enquanto reconhecemos como "autênticas" as expressões advindas do mundo do samba, percebendo que as acusações fazem parte, antes, de um embate inserido na arena política que disputa a autoridade para a construção da idéia de "autenticidade".

Conclusão

Não podemos esquecer que, no embate que focalizamos neste ensaio, uma voz autorizada espantou a crítica ao se levantar em defesa dos grupos baianos: Caetano Veloso, remontando ao tropicalismo. Vale lembrar que este movimento musical, que agora faz trinta anos, discutiu, tematizou e concretizou nas canções, de forma contundente, a possibilidade de um "som universal" brasileiro. Ou seja,

uma música que se utilizasse ao mesmo tempo da riqueza melódica dos ritmos brasileiros, do legado da bossa nova de João Gilberto, mas também tivesse antenas para o mundo, incorporando influências externas das guitarras do rock dos Beatles e Stones, da atitude hippie etc.

No coração do debate tropicalista está a atitude dessacralizadora do papel do músico popular, cujo processo de criação será sempre intermediado/tensionado/confrontado com as forças da cultura de massas e com a noção de espetáculo. De alguma forma, portanto, todos esses grupos musicais dos anos 1990 são fruto da "atitude tropicalista" de liquidificar as mais diversas influências.

Radicalizando esta discussão, o tropicalismo recoloca a própria questão das fronteiras entre o bom e o mau gosto, reincorporando elementos e procedimentos considerados cafonas e vulgares pela tradição musical – tais como a figura de Carmem Miranda, as canções de Vicente Celestino ou as roupas extravagantes. Dessa forma, fica clara a percepção de que estas fronteiras são móveis, discutíveis, uma vez que construídas pelos grupos que detêm o poder – musical, inclusive – naquele momento.

O samba já foi tido como de mau gosto, vulgar, coisa de "negros" da favela. O maxixe introduzido no Palácio do Catete por dona Nair de Tefé, esposa do presidente Hermes da Fonseca, em um baile da década de 1920, também escandalizou a sociedade por sua vulgaridade.

Nos anos 1890, literatos cariocas preocupavam-se em "europeizar" o Carnaval carioca, assustados com a barbárie dos dias de folia. Fenômeno parecido atingiu um meteórico grupo que cruzou a cena musical dos anos 1990: os Mamonas Assassinas. Abusando de paródias, termos chulos e grotescos, palavrões, *nonsense* e vitalidade juvenil, eles subiram rapidamente ao pódio de ídolos da juventude, despertando a crítica dos pais e educadores, preocupados com o que o seus filhos estavam cantando e dançando. Mas, neste caso, ocorreu uma surpreendente reviravolta, motivada pelo desaparecimento do grupo em um desastre de avião: os mesmos críticos, educadores, pais que antes reprovavam ou

ignoravam o fenômeno, passam a chorar a morte dos garotos, elogiando a sua "saudável rebeldia", seu espírito debochado etc.

A reação contra o pagode baiano, seja por parte da crítica musical, em nome de uma "boa" música popular brasileira; seja por parte de parcelas da sociedade, em nome da moral e dos bons costumes, por vezes rememora-nos estes episódios anteriores que recomendam prudência ao pesquisador investido do interesse pelas relações de sociabilidade dentro da cultura brasileira.

Retornando uma vez mais à fala de Helena Severo no início deste trabalho, vale reconhecer a importância da posição que reivindica a "democratização" das expressões culturais brasileiras, hoje dominada por uma imagem cristalizada e excludente. Por outro lado, hão que se reconhecer também a força e o interesse que esta imagem desperta – interna e externamente; reconhecer a sua "tradição", suas atualizações contemporâneas, perguntando-nos ainda sobre possibilidade de convívio desta imagem com outras a serem (ou que já estão sendo) "inventadas".

Este trabalho teve, portanto, este objetivo: o de suspender temporariamente a censura que se faz à música popular do Brasil em nome de uma suposta autenticidade, e ao mesmo tempo puxar alguns fios da discussão sobre música popular, jornalismo e identidade, sugerindo um roteiro para futuras investigações.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Afonso. “Um outro quarto poder: imprensa e compromisso político no Brasil”. Revista *Fronteiras*, nº1, vol. 1, São Leopoldo: Unisinos, dez. 1999.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Média*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC/ Funarte, 1995.

DA MATTA, Roberto. *Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 1996.

GARDEL, André. *O encontro de Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1992

HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MOURA, Milton. "Esses pagodes impertinentes". Revista *Textos de Cultura e Comunicação*, nº 35, 1996.

OLIVEIRA, Lucia Lippi *et alli*. *Estado novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994

SÁ, Simone Pereira de. *Baiana internacional: as mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som (MIS), 2002.

SILVA, Alberto. *Sinal fechado: a MPB sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas , 1992

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VIANNA JR., Hermano. *A descoberta do samba*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro/Museu Nacional,1994.

_____. "Funk e cultura popular carioca". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 6, vol. 3, 1990.