

O pós-futuro do pós-brasil¹ / notas a “o pós-futuro do pós-brasil”²

Túlio Ceci Villaça

Editor do blog Sobre a Canção

tuliovillaca@gmail.com

Luiz Henrique A. Garcia

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, UFMG

lhag@ufmg.br

Resumo: Ensaio crítico que versa sobre o disco *Todo mundo é bom* (2016), do Coletivo Chama, grupo de músicos fundado e radicado no Rio de Janeiro. A análise, acompanhada de notas críticas que a complementam e subsidiam,

1 Meus agradecimentos a Makely Ka, que me contou a história de Me Libera, Nega, e a Paulo Almeida, que, ao postar uma entrevista de Caetano em que ele falava sobre sua decisão de cantar a música, suscitou um debate que serviu como ponto de partida para este artigo.

2 Agradeço ao caríssimo Túlio Ceci Villaça o convite para compartilharmos este trabalho. Convidado a integrar de algum modo a empreitada para publicar esse ensaio crítico, propus, para não tirar a integridade e a fluência do texto, fazer as intituladas **Notas**. Elas são numeradas em ordem crescente e referidas a pontos do texto, mas não são propriamente as notas técnicas de rodapé, e sim uma espécie de comentário, assumindo assim caráter de diálogo, com confluências, complementaridades, mas também com eventuais discordâncias ou rotas paralelas. Penso que até tem a ver com a estética do disco, de algum modo, e com a discussão sobre o trabalho do crítico, que pretendo desenvolver um pouco à frente.

discute suas linhas conceituais mestras e esmiúça as canções do disco, procurando situá-lo diacronicamente na história da música popular brasileira e sincronicamente ante o atual cenário cultural e político do país.

Palavras-chave: Coletivo Chama, Todo Mundo é Bom, MPB, Crítica musical

Abstract: Critical essay on the album *Todo mundo é bom* (2016), by Coletivo Chama, a group of musicians founded and based in Rio de Janeiro. The analysis, accompanied by critical notes that complement and subsidize it, discusses the main conceptual lines and details the songs from the album, seeking to situate it diachronically in the history of Brazilian popular music and synchronically in the country's current cultural and political scene.

Keywords: Coletivo Chama, Todo Mundo é Bom, MPB, Music criticism,

“Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”

“Vejo uma trilha clara pro meu Brasil apesar da dor Vertigem visionária que não carece de seguidor”

Caetano Veloso, em *Fora de Ordem* e *Nu com a minha música*

Começamos por uma história próxima do inacreditável e aparentemente bem distante de onde queremos chegar: Caetano Veloso incluiu no repertório de seu show na Concha Acústica de Salvador, em janeiro deste ano, o hit do verão baiano, *Me libera, nega*, do Mc Beijinho. Eis a história da canção: Ítalo Gonçalves, de 19 anos, foi preso em flagrante numa tentativa de assalto à mão armada em Salvador. Saiu do camburão cantando a canção com uma voz que imitava acusticamente o efeito eletrônico do autotune, diante do incrédulo repórter do programa policial. O vídeo viralizou e Ítalo, já com nome artístico, gravou um clipe caprichado da canção, agora um samba-reaggae. O hit pegou, Luan Santana o cantou em seu show na Bahia... e Caetano também.

E foi o que bastou para se acender a polêmica da vez, polemica velha, de quase 50 anos. Pois em 1968 Caetano já gravara *Coração Materno*, de Vicente Celestino, no álbum *Tropicália*, inaugurando um procedimento artístico que segue semi-compreendido até hoje, de escolher e cantar exemplos do repertório à margem do consenso construído historicamente pela MPB, seja entre o brega, o axé ou o funk carioca, provocações que ao mesmo tempo explicitavam as limitações deste consenso e tratavam de expandi-lo, no sentido estético, mas principalmente no político. A *Tropicália* apontava a nudez do rei. A MPB não era a representação por excelência da música popular brasileira, em que pese a sigla que se arrogava. As rachaduras abertas ampliaram-se até que na produção atual não haja quase nada que possa ser reconhecido por este

nome - e quem o recebe reage, incomodado. [1]

A história original do surgimento de *Me libera, Nega*, um macro/microsucesso, por instantâneo e espetacular, e efêmero e passageiro, é tão boa quanto qualquer outra para falar da falência do projeto MPB, e esta como representação da falência de país por que hoje passamos. Uma metáfora grande demais para ser contida num acontecimento só, dirão, e é verdade. Por isso Caetano há 50 anos, segue apontando periodicamente para direções diversas, indicando as porções tanto estéticas quanto sociais deixadas de lado na produção do consenso do Brasil que importa. A MPB, o fenômeno urbano de cristalização da forma estilizada da Bossa-Nova com relação ao samba e a extensão de seu procedimento a toda e qualquer forma musical brasileira, do forró ao bolero, do choro ao sertanejo, engendrou dentro de si ou a partir de seu avesso, quase simultaneamente, a semente de sua própria destruição, a Tropicália. A Tropicália é um vórtice estético que traz para dentro de si mesma tudo o que entra em seu horizonte de eventos. A Tropicália, de alguma forma previu seu próprio fim - assim como a Teoria da Relatividade, previu os buracos negros, mas também previu que suas leis não funcionarim dentro deles. [2]

E é o que parece acontecer com o Brasil, em outra/mesma instância. O chamado consenso de classes que regulamentou o país por anos entrou em colapso e a situação atual é de beco sem saída. O consenso questionável e injusto que transformou o repertório da MPB no repertório do Brasil por excelência, ignorando os pontos ainda não abarcados por ela, e que antes transformara o samba no ritmo nacional por excelência, atropelando com a Rádio Nacional as manifestações não abarcadas por ele (e portanto a chegada da Bossa Nova, fazendo a transição entre um modelo e outro, assegura a permanência do consenso forçado e possível); este consenso foi denunciado nos raps das quebradas paulistas, perdeu-se. Da mesma forma, o modelo de país estabelecido e levado adiante, com marchas e contramarchas, desde a redemocratização,

acabou. Aspectos estéticos e civilizacionais estão inextrincavelmente ligados.
[3]

E num momento histórico em que este consenso se desmorona politicamente, mais que nunca se torna necessária uma reinvenção estética daquilo que nos define ou que nos une - não um novo consenso, mas a explosão antecipada de todos os novos consensos, para que sobre os destroços possa surgir um modelo de país realmente novo. E é isto a que se propõe, ambiciosamente, o álbum do Coletivo Chama³, *Todo mundo é bom*: dar uma direção de dentro do nevoeiro. E é talvez o trabalho que, individualmente, consegue ir mais longe em sua autoimposta tarefa. E qual caminho é este? Qual o passo além da antropofagia, que segundo Oswald, é só o que nos une? [4]

Esteticamente, portanto, *Todo mundo é bom* é um disco pós-tropicália. Não o primeiro, mas possivelmente aquele com mais consciência disto até agora: um mergulho no buraco negro para ver o que tem depois do tempo; mas ocupado também com a retomada dos caminhos possíveis da Tropicália que foram deixados para trás, em grande parte por interpretações parciais ou superficiais que se tornaram dominantes. E isto a partir de seu título, uma ironia de mão dupla que ataca simultaneamente as noções de separação entre um saber/produzir válido e outro não, delimitados ente si pelo conceito cada vez mais difuso de MPB e, de outro lado, a aprovação irrestrita de todo saber/produzir, fruto de uma certa preguiça de avaliação que passou a confundir antropologia e estética.

Porém, a preocupação do álbum não é de demolir estes conceitos, e sim se posicionar para além deles. E para isto ela vai recorrer a todas as influências possíveis e imagináveis, para pintar um retrato detalhado, contraditório, con-

3 O Coletivo Chama é formado por Sergio Krakowski, Thiago Amud, Ivo Senra, Pedro Sá Moraes, Renato Frazão, Fernando Vilela, Thiago Thiago de Mello e Cezar Altai. O álbum *Todo mundo é bom* pode ser baixado no seu site, pagando-se a quantia que achar justo, ou gratuitamente.

flutuoso e ambíguo do beco sem saída em que se meteu o país. Em alguns momentos paródia, em outros angústia, o tom geral da maior parte do disco varia entre um riso cínico e um desencanto. Há uma relação direta entre forma e conteúdo: a profusão desnorteante de referências tem um motivo para além de cada uma individualmente. Num dos vídeos de divulgação do álbum, em que personalidades da música escutam e comentam as canções, Walter Garcia diz:

Por um lado assim, tira o chão da gente, vai tirando o chão, porque quando a gente ouve, mais ou menos, o caminho mais ou menos óbvio, alguma coisa assim, você ouve alguma coisa e vai procurando referências, e aí vai tirando o chão dessas referências⁴.

Em outro momento, a cantora Áurea Martins, ao ouvir *Passarinhão*, elenca uma série de influências detectadas, de Alceu Valença a Piazzolla, tantas e tão díspares que é impossível não achar graça. Mas esta multiplicidade referencial, embora manifestamente destinada a confundir o ouvinte, não é por sua vez uma mera demonstração de intelectualidade. Em vez disso, ela ganha funcionalidade pela forma como se afirma um retrato do seu entorno - um retrato fiel, porém paródico, na medida em que esta contradição é possível. Uma relação intrincada entre forma e conteúdo: se um álbum como *Cabeça Dinossauro*, dos Titãs de 1986, faixa a faixa demolia as instituições - *Polícia, Igreja, Estado, Família*, (e o álbum é justamente um dos da leva do BRock, uma das ondas a rachar o edifício da MPB), *Todo mundo é bom* não procede a demolição, que já está posta, mas a retrata em várias frentes: na sua temática e das canções em si, e na forma multifacetada e de estruturação complexa de sua construção, em que a profusão de direções para onde se aponta descreve (e critica) em sua forma a falta de direção, a anomia contemporânea.

É recorrente no álbum a denúncia da afirmação de “que a verdade é só um truque / resquíio tardio do cristianismo / uma aporia do positivismo”, ou

4 <https://www.youtube.com/watch?v=qVLZGstpfrU>, acesso em 16/06/2017.

seja, a incapacidade ou desistência de definição de referências, sejam morais ou estéticas, não por um questionamento objetivo, mas simplesmente porque a inclusão desenfreada de novas visões e possibilidades tende a nivelar tudo (note-se a menção ao Cristianismo a ser desenvolvida mais tarde). Esta crítica pode ser facilmente confundida com uma postura reacionária, contrária à inclusão e/ou moralista. Os músicos do Coletivo Chama não temem esta confusão, menos preguiçosa que mal intencionada, porque podem não saber onde pretendem chegar, mas certamente sabem onde não querem. E não por acaso, abrem o álbum com o desenho do fenômeno fascista acontecendo em plena praça, na mente do homem comum. Antes de tudo, negam o negacionismo, proibem proibir. E, a partir daí, fazem sua crítica.

E a partir daí, alterna-se a descrição da terra arrasada em instâncias diversas com a narrativa em primeira pessoa: “Na minha terra tem destroços” (*Apocalípticos e integrados*); ou “E eu aqui suspenso / Pêndulo de aço / Já não posso ir nem voltar / Êxtase e colapso” (*Kamikase*). Como que hesitando em se envolver diretamente, como se se recusasse a tomar parte na corrida em direção ao abismo, mas ao mesmo tempo percebendo que, de algum modo, sua participação é irrecusável. A queda no abismo é inevitável, mas meramente permanecer no *eu avisei* também não é uma saída possível, por cômoda que pareça. O álbum inteiro expressa este dilema, entre as canções mais jocosas como *Chapa Branca* e *O artista social de Facebook*, e outras pessoais, em que o processo de dissolução geral atinge diretamente o eu lírico de forma angustiante, como *Kamikase*, ou *Quem vê cara* (esta uma canção de amor desencantada e despedaçada pelo arranjo). Às vezes dentro da própria faixa duas canções dividem esta dicotomia, como na *Artista Social de Facebook/ Apocalípticos e Integrados*; ou dentro da mesma canção, como a intrincada *Duelo*, que por baixo da sátira acadêmica quase indecifrável traz inquietações sinceras: “Se julgamos nossa herança / por aquilo que lhe escapa / não miramos na bonança / e acertamos na zurrapa?” inserindo-se diretamente no que

descreve: “não sou pedra, sou vidraça / e me cabe a carapuça”.

O tratamento dado aos arranjos precisa ser tratado à parte. Cheios de polirritmias, sua característica comum é a de se recusarem terminantemente a enquadrar as canções em um estilo específico, mesmo quando a própria composição aponta em alguma direção, como o blues *Polaquinha* ou o samba canção *Quem vê cara*. Os arranjos acompanham o retratar de um esfacelamento. Mas tecnicamente eles são possíveis justamente porque as canções são extremamente bem estruturadas. Os arranjos ultrapassam largamente a funcionalidade de sublinharem as canções. Sem deixarem de fazê-lo, dialogam com elas quase em pé de igualdade, mas não de forma autônoma. De certa forma, são eles próprios releituras das canções, mesmo nos casos de primeira gravação, no sentido da enorme liberdade tomada com cada uma delas. O resultado é uma superposição de camadas que não necessariamente dizem o mesmo, mas, ao fim e ao cabo, se encaminham num sentido comum. A leitura entre este aparente descompasso se dá em muitos níveis: em *Quem vê cara*, o desencontro entre dois amantes; mas num âmbito maior, o desencontro entre música brasileira e seu público, o Brasil e seu povo, o país do futuro e o futuro.

O futuro. Apontar uma direção para o futuro, quem se habilita? pois o mero retrato da desesperança pode ser pintado de forma magistral, mas indicar possibilidades para além da desesperança de forma convincente, sem apelar para clichês, pode ser uma tarefa ingrata. No entanto, na própria estrutura de *Todo mundo é bom* já se esboça desde o início esta necessidade. Assim como toda obra artística, um álbum musical tem o seu próprio arco dramático. Um bom álbum é mais que uma coleção de boas canções: ele próprio conta uma história tendo-as como capítulos. A permanência na crítica de um estado de coisas soaria irresponsável, seria como assumir, apenas, do título do álbum, a leitura irônica, o que tiraria de todo o conjunto a profundidade de leitura. É necessário aventar caminhos, e mais que isso, começar desde já a trilhá-los. Realizar

esta passagem é o desafio autoimposto pelo álbum. [5]

O arco narrativo de *Todo mundo é bom* parte da descrição do caos para a o vislumbre de uma nova ordem, e inicia a subida já a partir de um ponto bem alto, a impressionante *Boa praça*, de Cezar Altai, cantada pelo mineiro Kristoff Silva (aliás, o Chama, fiel ao trocadilho de seu nome, não hesitou em, mesmo formado por vários e ótimos cantores, chamar ainda outros como Kristoff e Ilessi e ceder-lhes a frente em canções, uma generosidade que é também a constatação de que há, sim, muita gente boa procurando ou trilhando o mesmo caminho), retrato impressionista, hannah-arendtiano de uma sociedade lentamente cedendo à tentação totalitária numa construção sutil de alusões e temas que se desdobram, tanto musicalmente quanto no desenvolvimento de uma dissertação que não explica, mas envolve o ouvinte em tensão antes mesmo de que ele perceba do que se fala.

Este retrato será esmiuçado em diversos aspectos daí em diante, e a segunda canção, *Chapa Branca*, de Thiago Amud, desenvolve quase didaticamente a divisão ideológica do país, ao mesmo tempo que desacredita totalmente de sua veracidade, tratando-a com um cinismo de franco-atirador. A citação, uma após outra, de *Levada Louca*, do repertório de Ivete Sangalo, e *Cálice*, o manifesto contra a ditadura (e Thiago, não contente em ridicularizá-la com a resposta *vem calar*, ainda imita o tom anasalado de Chico), coloca ambas no mesmo buraco negro de insignificância, em que tudo se torna moda ou sai de moda, tudo é carne para moer. Não porque as iguale, mas porque tangencia o universo em que elas são igualadas, um universo absurdo, mas que nos parece normal nas bancas de revista. E, no entanto, *Chapa branca* é uma marchinha, o ritmo usado historicamente no Brasil para a crítica política. Ou seja, ironicamente, não deixa de ser tradicional sua iconoclastia.

Daí seguem-se instantâneos de um estado de coisas tirados de diversos pontos

de vista, ora pessoais, ora distanciados, retratos parciais que deixam sempre a sensação de relatarem uma incomunicabilidade como em *Kamikaze*, nos versos *Terra, pátria, mãe, babel* (Outra vez a referência bíblica); porém frequentemente uma incomunicabilidade voluntária, e aí a verve crítica se mostra fortíssima. O melhor exemplo desta abordagem dupla é a também canção dupla *O artista social de Facebook/Apocalípticos e integrados*. A primeira, experimental, radicalização estética da desintegração, leva a letra de Thiago Thiago de Mello ao limite do compreensível para tratar do cinismo do relativismo sob a desculpa da pós-modernidade, o *Todo mundo é bom* da interpretação equivocada da Tropicália, o deslumbramento com o exotismo moral típico do *fin de siècle*, cujo corolário foram o totalitarismo e a guerra. Este cinismo é devolvido na mesma moeda, e sobreposto imediatamente ao desamparo da segunda canção, em que o verso *Lá vem a tropa de bons moços*, outra vez referência indireta ao totalitarismo, é sublinhado pela melodia final do arranjo de *Chapa Branca*, lá feito no kazzo (instrumento musical com som de zumbido) em forma de zombaria, aqui soando como um lamento - que acompanha por sua vez o tom lamentoso da voz de Renato Frazão, ao contrário da de Thiago Thiago de Mello. Nela transparece a compaixão - a mesma do personagem que explode tudo, última palavra da letra.

Sim, mas e para onde ir? Como sair do beco sem saída? É possível apontar possibilidades, no espaço de um álbum de 11 canções, sem cair no messianismo barato diante desta ambição? As duas últimas faixas vão tentar traçar o fim deste arco - ou melhor, já no fim da antepenúltima, *Polaquinha*, o verso final “Cada um acredita no que quer acreditar” extrapola a temática da canção, e o jogo entre anjo e demônio e as referências religiosas de sua letra preparam o terreno para o que virá. O caminho não será percorrido, apenas vislumbrado. E talvez seja simultaneamente um caminho adiante e de retorno.

Mas antes, *Passarinhão*, que centraliza num pequeno inventário ornitológico

do cancionero nacional, partindo da referência folclórica a outras indiretas como o *Passarim* de Tom Jobim e o *Acauã* de Luiz Gonzaga (dialogando com o pássaro como símbolo de Brasil e inserindo-se nesta conversa de canções), mas principalmente contendo em si o verso que dá nome ao álbum e aqui, completo: *Todo mundo é bom e mau*. A ironia do título se dissolve no desdobramento da equação, e como que dá continuidade ao verso final de *Polaquinho*. *Passarinhão* põe em palavras finais as perguntas sobre o país do futuro onde tudo parece que é ainda construção e já é ruína: “Passo-preto, passado que não passou (...) Que ato, que palavra oculta te perpetuou?” E termina com o exorcismo deste passado:

Passa noite, passa arribação
Passa a terçã
Passa, passa, gavião
Me larga e segue a trilha do acauã
Que a manhã rebrilha
Sai, sai, volta não
Passa, passa, gavião
Redondilha, redenção

O fato de *Passarinhão* ir buscar sua base numa cantiga folclórica infantil é digno de nota, outra pista de um retorno às origens para retomar o caminho - quem sabe para descobrir qual bifurcação tomou [6]. A canção que encerra *Todo mundo é bom* avança neste sentido. Mas ainda antes, uma surpreendente *Ave Maria*, que outra vez corre o risco de ser confundida com um refluxo conservador, como um apelo a uma determinada tradição como salvadora - e o Coletivo de novo escolhe correr este risco, pois a escolha não deixa de ser também um ato político. Porém, o tom simultaneamente medieval (de Gesualdo) e contemporâneo (de Ligeti) escolhido impede esta noção pelo embaraçamento de cartas e referências (a estratégia volta a funcionar), como também dá a deixa para a passagem da referência religiosa à mística, escolhida

para o encerramento.

E chega à *Rainha do Meio Dia*. Dedicada à memória de Ariano Suassuna (sutiliza: à sua memória, não a ele próprio), na verdade dedicada à (re)invenção da memória de um país. E assim como a *Ave Maria*, também é a saudação a uma mulher: Rainha do Meio Dia é uma das denominações bíblicas da Rainha de Sabá, que por sua vez foi identificada com Maria desde a Idade Média, mas também com os Reis Magos por ter ido ao encontro de Salomão como estes foram em busca de Jesus. A sequência de associações leva daí ao Advento, ou seja, a vinda de Jesus, e desta à Parusia, a segunda vinda prometida. Uma sucessão de sugestionamentos que passa abaixo da linha da consciência do ouvinte, mas reverbera num atavismo que permanece latente em nossa civilização. Parece incrível que esta exegese não conduza a uma saída fundamentalista, que seria absurdamente simplória, para o caos descrito até aí (ou a Babel, como dito em *Kamikaze*).

Mas não o faz, e não o faz ao revelar finalmente sua outra chave: Eldorado, com que o Reino de Sabá é por sua vez identificado. O reino lendário, banhado em ouro, buscado América adentro e nunca encontrado. Um país do futuro perdido no passado, um tesouro que teima em se esconder sempre mais adiante, mais adentro, aguardando a chegada de quem o merecerá. A última estrofe de *Rainha do Meio Dia* tem todas as características apocalípticas de uma purificação:

Ali será um céu
Cercado pelo mar
No fogo vai penar
O povo incréu
O velho tirano e o feitor
Soçobrarão na decadência

Só restará
Do grande incêndio que advir
Anunciar

[E o verso final, que ressignifica retroativamente toda a canção]

Eldorado, reino do meu capitão [7]

Para em seguida passar de um acorde absurdamente dissonante a um de sol perfeito maior.

O Cristianismo é um dos guias de *Todo mundo é bom*, mas não como paradigma, e sim como metáfora. A retomada do ponto de partida feita pelos oito rapazes brancos inclui a tomada desta herança pessoal como ponto de partida não para a uniformidade, mas para a universalidade. *Todo mundo é bom* não é de maneira nenhuma uma síntese. Ao contrário, há algo de barroco em sua exuberância. E a trilha que ele aponta não é prática, mas simbólica, como a obra de arte é, e tortuosa e difícil, mística, mas nunca simplória. No entanto, ele se recusa a não enxergar uma luz adiante - ainda que este adiante se perca no horizonte.

Thiago Amud definiu o álbum como um ensaio sobre mundo viral, sociopatias e a pertinência (ou não) de ainda sermos brasileiros. E na dedicatória ao meu exemplar, chamou-o de este libelo de sei-lá-o-que! *Todo mundo é bom* é, em sua audácia, uma das primeiras produções musicais brasileiras desde o advento da MPB e da Tropicália a superar efetivamente esta dicotomia fundadora, que poderia ser também a de Mário X Oswald de Andrade, fundadores do Brasil moderno. Finalmente, um sinal de que o eterno retorno da polêmica do Caetano cantando o outro Brasil pode ser deixado para trás.

Termino com um dos que trabalham para enxergar e revelar um destes possíveis Brasis, Eduardo Viveiros de Castro (em entrevista ao site Geledés),

olhando a mesma questão do ponto de vista de outra herança:

O Brasil não existe. O que existe é uma multiplicidade de povos, indígenas e não indígenas, sob o tacão de uma “elite” corrupta, brutal e gananciosa, povos unificados à força por um sistema mediático e policial que finge constituir-se em um Estado-nação territorial. Uma fantasia sinistra. Um lugar que é o paraíso dos ricos e o inferno dos pobres. Mas entre o paraíso e o inferno, existe a terra. E a terra é dos índios. E aqui todo mundo é índio, exceto quem não é ⁵.

Ou, no dizer do próprio Coletivo Chama, em *Duelo*:

Só a voz, a voz do outro
redimirá nossa cultura.

5 <https://www.geledes.org.br/povos-indigenas-no-brasil-na-visao-de-eduardo-viveiros-de-castro/>, acesso em 16/06/2017.

Notas⁶ de Luiz H. Garcia.

[1] Há certas coisas que parecem ter sempre existido. MPB, por exemplo. Mas aí uma pitada de história e... vemos que essa sigla só aparece em meados dos anos 1960, e seus contornos só serão um pouco mais definidos na década seguinte. Lembrando dois livros que admiro, *A invenção das tradições* (Hobsbawn e Terence Ranger, 1986 e *A moderna tradição brasileira* (Ortiz, 1998), posso dizer que MPB é uma **moderna tradição inventada**. Categoria que foi ganhando sentido entre músicos, críticos e ouvintes, entre polêmicas e panteões, entre passeatas e festivais. Nas bancas de revista, nas paradas de sucesso.

Em artigo já publicado (Garcia, 2009), discuto a trajetória social e histórica da categoria MPB e proponho interpretá-la através do conceito de signo em aposta proposto pelo antropólogo Marshall Sahlins. A perpetuação de uma categoria na cultura dá-se através de sucessivas disputas pela definição de seu sentido. Sua natureza, portanto, é escorregadia, como se pode ver em trabalhos diversos sobre o tema (Ulhôa, 2000 e 2002; Napolitano, 2002; Sandroni, 2004; só pra citar alguns). Se eu tivesse que extrair o sumo das definições tentadas, seria “(...) uma postura estética, ligada a um projeto de modernização da música popular” (Ulhôa, 2002, p. 4). Vendo deste ângulo, a rachadura mais proeminente não está na dimensão do nacional, nem do popular, mas sim no

6 Aproveitei na lavra das notas alguns trechos de postagens feitas por mim para o blog *Massa Crítica Música Popular*, que edito desde 2009. É uma coisa meio fora das rotinas da escrita acadêmica, o que pra mim tornou a tarefa mais prazerosa e recompensadora. A invenção da MPB (set.2010) <http://massacriticampb.blogspot.com.br/2010/09/invencao-da-mpb.html>; A equação da nação e a Feira Moderna (set.2013) <http://massacriticampb.blogspot.com.br/2013/09/a-equacao-da-nacao-e-feira-moderna.html>; A crise, a crítica e a onda fofa (jun.2016) <http://massacriticampb.blogspot.com.br/2016/06/a-crise-critica-e-onda-fofa.html>; Artistas da fome e o valor da bolacha (abr.2017) <http://massacriticampb.blogspot.com.br/2017/04/artistas-da-fome-e-o-valor-da-bolacha.html>.

que se entende por modernização. Recupero aqui trecho da coluna do José Miguel Wisnik intitulada *Feira e devaneio*:

Do samba à bossa nova e à MPB, de Villa-Lobos e os compositores nacionalistas a Tom Jobim, da antropofagia à Tropicália, de Graciliano ao Cinema Novo, com todas as diferenças implicadas, a cultura brasileira dos anos 20 aos 60 do século XX foi movida em grande parte pelo desejo de equacionar a nação na perspectiva de uma original combinação do erudito com o popular. Combinação que resta, aliás, como seu traço diferencial inequívoco. E Brasília, com todas as suas contradições, e sua grandeza, é o próprio símbolo de um projeto nacional guiado pela elite intelectual modernista. A ditadura veio marcar o fim desse ciclo de grandes obras totalizantes. Junto com ela, a televisão em rede nacional, ocupando todos os espaços e movendo-se pelo território nacional com uma facilidade que Macunaíma só tinha com a licença poética e imaginária do folclore. Vou isolar abruptamente um dado dessa nova realidade: a publicidade bombardeando todas as classes sociais pela televisão aberta com as promessas miríficas das mercadorias às quais os despossuídos só têm acesso imaginário⁷.

O que falta contabilizar nessa brilhante síntese é o ciberespaço como nova forma de acesso imaginário a tudo, e portanto de diluição de tudo. *Todo mundo é bom* captou isso de modo ainda não ouvido. A crise que vivemos é uma crise engendradora no esgarçamento dos meios públicos de equalização mínima das diferenças e desigualdades. E nela vicejam estratégias extremadas de distinção e identificação narcísica e eventualmente fascistas, mas para o Coletivo o esfacelamento não encaminha uma doutrina da ruína e sim sua superação na redescoberta do valor — o sol, a luz, o Eldorado.

7 <https://oglobo.globo.com/cultura/feira-devaneio-10180989>, acesso em 17/07/2017.

[2] Poderia ser pensado o avesso disso, ou seja, num dado momento não teria a MPB nos 1970 após essa dissolução, ter dado o troco e de algum modo encampado parcialmente o tropicalismo? O que Gil e Caetano fazem nos 1970 não é de certa forma acomodação entre uma coisa e outra? Para seguir na metáfora astrofísica acima, quando a Tropicália passou de supernova a anã branca, foi inevitavelmente atraída pelo campo gravitacional da galáxia MPB em expansão. Isso está defendido na minha tese (Garcia, 2007), mas pode ser que baste ouvir *Expresso 2222* de Gil para entender.

Talvez caiba dizer ainda que a verdadeira outra face — complementar - da MPB não foi a Tropicália e sim a canção popular romântica, brega, de perene sucesso radiofônico, aquela que, segundo os relatos tantos de dirigentes das gravadoras quanto dos próprios músicos, gerava rendimentos em curto prazo que permitiam a escalada de lançamentos de compositores gestados na barriga dos festivais.

[3] Carlos Sandroni, em *Adeus à MPB* (2004, p.30) observa que, ao final dos anos 1990, a sigla MPB tornara-se uma etiqueta mercadológica; não só, obviamente. Guarda alguma verdade a analogia entre MPB e PMDB. Enquanto este último não representa mais o centro estabilizador da nova república pós-redemocratização, a primeira não retém a condição de tradutor de um projeto político, social e cultural nacional, popular e moderno.

[4] Valeria aqui uma excursão à sociologia da cultura — aos maiores interessados recomendo uma boa introdução ao assunto em Williams (1992). Chama a atenção a autodefinição do coletivo em sua página oficial:

Em Dezembro de 2011, numa reunião informal num botequim no bairro do Humaitá, no Rio de Janeiro, nascia o Coletivo Chama. (...) O Coletivo Chama é, ao mesmo tempo, uma reunião de músicos, um núcleo de produção cultural e um grupo de reflexão e pesquisa sobre os caminhos da arte e da

cultura no Brasil⁸.

A escolha desse contexto informal, de botequim, para celebrar o nascimento de algo que se desdobra em diversas iniciativas complementares que cumprem o arco - que vai de criar, passa por circular, e chega em refletir sobre — é significativa. Talvez empreste uma dose compensatória de mundanidade a algo cujas intenções são sérias e consequentes; uma dose relativamente pequena, diga-se de passagem, quando contraposta à cuidadosa escolha dos pareceres sobre o Coletivo, como os que são emitidos por acadêmicos e jornalistas de consagrados órgãos de imprensa. Chama-se o diretor do Centro de Música da FUNARTE e doutor em Sociologia pela UERJ para dizer que “o Coletivo se destaca no campo da música popular brasileira, atuando decisivamente no âmbito de uma “estética da palavra”, com “domínio técnico pleno e delicadeza das formas”. Chama-se o jornalista Jon Pareles, do NY Times, para afirmar que os artistas “não abandonam seu legado brasileiro”. A mesma estratégia revela-se nas audições comentadas do disco, em que uma mini-biografia/currículo de cada convidado acompanha os vídeos em que aparecem ouvindo e deixando suas impressões sobre o que escutam.

[5] Há tempos se fala, entre os criadores e estudiosos no mais amplo aspecto do campo artístico/cultural, na carência crônica em matéria de crítica de alcance público. Chegamos a ver, inclusive, artigos que tratam justamente disso. Recentemente, foi muito saudado como exemplo de crítica um texto de Lorenzo Mammi, “A era do disco”⁹. Parte de seu impacto, na verdade, talvez se deva mais a essa carência, uma vez que sua tese central, de que o LP é uma forma de arte, já estava enunciada há mais de 50 anos. Eu mesmo, quando escrevi minha dissertação, fiz a análise de Clube da Esquina (álbum duplo, 1972) na esteira do que já havia sido escrito sobre discos como Tropicália e Sgt.

8 <http://www.coletivochama.com/coletivo-chama>, acesso em 17/07/2017.

9 <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-era-do-disco/>, acesso em 17/07/2017.

Pepper's (aliás, o incontornável objeto sim-identificado para tratar do assunto, como o próprio Mammi reconhece) repetindo, e eventualmente acrescentando alguma coisa, em relação a essa perspectiva.

O exercício da crítica em tempos atuais tornou-se por demais dificultoso, e, salvo honrosas exceções, acaba por depender também de uma figura que talvez não tenha paralelo na maior parte das cenas musicais pelo mundo afora, que é o crítico-compositor. Temos provavelmente o privilégio de contar com figuras como Caetano Veloso, Luiz Tatit e José Miguel Wisnik exercendo esse papel. No entanto, para uns mais e outros menos, esse lugar não deixa de estabelecer um certo nível de tensão entre sua atuação entre pares e a tarefa de falar do trabalho deles. As leituras mais argutas, as análises mais profundas, o comentário mais generoso ou a opinião mais aguda, todos ficam à mercê de algum incômodo que possam vir a causar.

Os meios massivos, por outro lado, pelo alto grau de comprometimento com engrenagens comerciais, não propiciam via de regra um espaço profissional para o exercício independente da crítica, por parte de jornalistas ou profissionais de formação diversa com domínio e experiência para exercer efetivamente a função de críticos. Formam-se se assim consensos fáceis e um ambiente de tapinha nas costas, embebido em altas doses de correção política.

Tais observações introduzem aqui espaço para uma dupla observação: de um lado, sobre o texto a que estas notas remetem, ou seja, um texto de crítica musical; de outro, ao próprio disco *Todo mundo é bom*, ele próprio resultado — também — de um exercício de crítica. Embora publicado originalmente nos anos 1980s, *Crítica da crítica*, de Tzvetan Todorov, goza de enorme atualidade no cenário acima descrito. Ele nos ensina que “a atividade crítica é (pelo menos) dupla: descrição do mundo, por um lado [...] e atividade ideológica por outro” (Todorov, 2015, p.176). Através de uma história crítica da crítica literá-

ria, traçando na rota erudito e abrangente inventário que inclui seu próprio trabalho em perspectiva, Todorov identifica o impasse que advém do desmoronamento da ideia de uma verdade absoluta e comum de padrão universal, que conduz ao relativismo e, finalmente, ao niilismo (Todorov, 2015, p.17). Aí ele se propõe a buscar a superação de dicotomias entre o texto e o contexto, entre o autor e o crítico, sem cair no retorno restaurador, dogmático, mas propondo o que entende ser uma crítica dialógica: a que “fala não das obras — mas para as obras — ou antes, com as obras” (Todorov, 2015, p.244). Se o dogmatismo leva ao monólogo do crítico e o imanentismo ao monólogo do autor, há que se reconhecer na interlocução a busca comum, nesse entremeio, alguma verdade compartilhada. Em seu programa não é possível reduzir o reconhecimento das outras vozes — do Outro — ao pluralismo. Cabe, ao considerar o teor do que elas dizem, promover reciprocidade, construir o entendimento, encontrar o fio da meada, ou a teia/rede de recados, como propôs José Miguel Wisnik. Como ele já disse com alguma frequência, a música popular brasileira “(...) não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles (...)” e “(...) não tem um regime de pureza a defender” (Wisnik, 2004, p. 178). Ao percebê-la como “(...) rede de recados (pulsões, ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos) abertos num leque de múltiplas formas (xaxado, baião, rock, samba, discoteque, chorinho, etc. etc. etc.)” (Wisnik, 2004, p. 186), ele aponta a existência de um mínimo múltiplo comum, que pode ser entendido como um índice de identificação a partir da pluralidade e da flexibilidade. Assim, tanto o disco quanto a crítica sobre o disco estão dizendo: o país que fomos, somos e o que podemos ser tem muito a ver com a música que fizemos, fazemos e podemos fazer.

[6] Bom lembrar que Sidney Miller gravou em 1967, em seu LP homônimo de

estreia, sua *Passa, passa gavião*¹⁰, obviamente se apropriando do tema folclórico. Esse aproveitamento, com cunho modernizador, era marca registrada da então efervescente MPB.

[7] *Terra em Transe* de Gláuber se passa na fictícia República de Eldorado. Creio não ser improvável a referência. Se, nas palavras do texto de apresentação ao disco, trata-se da “encarnação de um oximoro”, mas se como atenuante o Coletivo se lançou a uma “descida aos infernos com espírito de alegre aventura”, é porque a nau pode ter rumo. Uma forma de ler a carta de navegação pode passar pela canção — contra todos os prognósticos dos que a andaram enterrando, o Coletivo Chama prova que ela está acesa. No livro *A sociedade sem relato*, do antropólogo Néstor García Canclini, somos postados diante de um quadro em que a tradição não assegura sua perpetuação e a arte pós-autônoma “trabalha nos rastros do ingovernável”. Nesse tempo de erosão não se pode confiar em manter o passado por definição nem tampouco ter certeza de que a novidade irá irremediavelmente substituir o que há para melhor. É possível que o trabalho de apoderar-se de algo do passado que possa ter sentido no presente possa de algum modo ter uma relação espelhada com o desejo de capturar, nesse mesmo presente, algo que não é mais do que um vir a ser. Ele aposta que a arte pode ainda falar do que resta de enigma a partir do reconhecimentos das tensões não resolvidas que guardam o possível. **Nós, de certa forma, também.**

10 <https://www.youtube.com/watch?v=dPDbSSi6rS8>, acesso em 17/07/2017.

Referências

- COLETIVO CHAMA. *Todo mundo é bom*. Intérpretes: Coletivo Chama e convidados. Rio de Janeiro: 629398 Records DK [independente].2016. 1 CD.
- GARCIA, Luiz Henrique A. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. 2007. 288f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - PPG-HIS/FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- GARCIA, Luiz Henrique A. “Vou cantar para ver se vai valer”: a configuração da categoria MPB no repertório das intérpretes (1964-1967). *LPH (UFOP)*, v. 19, p. 205-242, 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice (et al.). *Decantando a República v.i.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo / Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.25-35.
- TODOROV, Tzvetan. *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e música popular — em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: ACTAS DEL III CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 2000, p.50-61.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Categorias de avaliação estética da MPB — lidando com a recepção da música brasileira popular. In: ACTAS DEL IV CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 2002, p.1-18.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: Ensaaios e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.