

## De la MPB a los BPM

*Diane Irene Klinger*

Santuzza Naves Cambraia, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal (orgs.).  
*A MPB em discussão. Entrevistas.* Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.

Este libro de entrevistas organizado por investigadores del Núcleo de Estudios Musicales de la Universidad Candido Mendes, puede pensarse como un muestreo de los puntos de encuentro entre la música popular brasileira y los sonidos modernos de la actualidad o, en otras palabras, como un retrato de la transformación de la MPB en BPM a través del reciclaje tecnológico. La primera sigla, MPB, no requiere aclaración alguna; ya el significado de la segunda no es tan evidente: BPM, que en algunos contextos se usa para hacer referencia a la *British Popular Music*, en este caso indica las “batidas por minuto”, expresión que define el pulso de la música, lenguaje adaptado de la tecnología de programas para composición digital, fundamental para entender algo de las tendencias actuales como el *rap*, el *funk* o el *hip hop*. “A partir de los años noventa el pulso está alterando la propia canción”, dicen los organizadores del volumen. Entre estos encuentros y desencuentros se redefine constantemente el alcance de la noción de MPB, como resultado de la “voluntad de deconstruirla o reconstruirla”. En realidad, en Brasil nunca hubo un consenso sobre qué es exactamente la MPB. Si, “para la mayoría de las personas es algo tan amplio como todo lo que tenga letra en portugués” (Dapieve, p. 479), cualquier música popular producida en Brasil, cuyos orígenes estarían en los sambas de los años 20 y 30, de Chiquinha Gonzaga y Ernesto Nazareth (“a MPB virou uma grande prateleira de loja de CDs”, dice Frederico Oliveira Coelho, p. 479), para otros es algo tan restringido, que llegan a afirmar que la MPB nació con el primer disco de Nara Leão, (*Nara*, de 1964) “la musa de la *bossa*”.

Sin que sea explícito, es esta última acepción la que el libro parece sostener: apenas al pasar, los entrevistados afirman que el origen de la MPB está relacionado a un momento específico, entre los años 60 y 70 (Santuzza Naves y Dapieve, p. 479) y que llega hasta hoy a través de múltiples transformaciones. El libro está dividido en dos partes: la creación de la MPB y la crítica a sus excesos en la primera, y la negación de la MPB y su retomada en la segunda. El recorrido que trazan las entrevistas parte de la *bossa nova*, que aparece al final de los años 50 como una innovación radical en el universo de la música popular y alrededor del 65 ya es vista como tradición por los compositores que surgen en ese momento, como Edu Lobo o Chico Buarque, que reverencian su legado estético. En el 68, apenas diez años después de su surgimiento oficial, el tropicalismo retoma la *bossa* a partir de una propuesta de renovación de la MPB, incorporando referencias más amplias: “la contribución millonaria de todos los géneros”, en palabras de José Miguel Wisnik. Ya en el inicio del nuevo milenio la *bossa* resurge como manantial estético de innovación en el campo de la música electrónica brasileira.

Abarcando todas estas variaciones, el libro tiene la ventaja de no defender ningún purismo esencialista, sino mostrar la MPB como un sistema abierto: “um caldeirão, mercado pululante onde várias tradições vieram a se confundir”, dijo alguna vez Wisnik. Y, en ese mismo sentido, dice Chico Buarque que “a força da música brasileira é o poder que ela tem de assimilar essas influências todas que vêm de fora” (p. 180). Las entrevistas incluyen desde músicos populares de la primera ge-

neración de la MPB (además de Chico Buarque, Carlos Lyra, João Donato, Edu Lobo y Wanda Sá), a DJs (Marcelino da Lua, Calbuque, Camilo Rocha), pasando por vocalistas de tendencias contemporáneas (Anderson Sá, de AfroReggae y los *rappers* B Negão y Gustavo Black Alien), productores (Nelson Motta), críticos musicales (Arthur Dapieve) y teóricos de la cultura (Hermano Vianna, Silviano Santiago y José Miguel Wisnik).

Sin embargo, no todos se definen tan claramente dentro de cada una de las categorías. De hecho, el problema de la identidad es uno de los puntos que destacan los entrevistados. Es el caso, por ejemplo, de Hermano Vianna, que es antropólogo pero produjo diversos trabajos musicales en cine y televisión; Calbuque y Camilo Rocha, que son DJs, productores musicales y periodistas; Nelson Motta que es compositor, productor y periodista; o Anderson Sá, vocalista de AfroReggae que se define, antes que como músico, como “emprendedor social” (p.327).

La dificultad de definir el propio trabajo parece ser inherente a la forma de producción de la música electrónica desarrollada por los DJs, que no requiere ninguna de las habilidades que tradicionalmente se asocian con el compositor o el instrumentista y, por eso, se plantea como paradójica: “Eu não sei se me considero músico, porque músico eu não sou. Mas eu faço música, então pode ser que eu seja um músico”, dice Marcelinho da Lua (p.508).

También el *rapper* B Negão se define en un *entre lugar*, aunque en otro sentido: “muito do que eu faço é isso mesmo, um mix entre a rua e os livros” (p. 397). Y esa es otra de las características de la MPB que aparece

