

O embate entre MPB e BRock: lembranças e esquecimentos como estratégias de legitimação¹



Marildo J. Nercolini

*Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade
Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Docente do Programa de Pós-graduação em
Cultura e Territorialidades da
Universidade Federal Fluminense (UFF)
E-mail: mjnercolini@gmail.com*

Marina Caminha

*Doutora em Comunicação pela Universidade
Federal Fluminense (UFF)
E-mail: ninacaminha@gmail.com*

Resumo: Nossa proposta aqui é, por meio da análise do embate entre a MPB e o BRock, perceber a luta dessa geração 80 pela legitimação social, assim como refletir sob que padrões de gosto as novas juventudes 80 foram avaliadas. Através dos revides inscritos em suas letras, podemos notar a maneira como essa geração de cantores e compositores deixou vestígios de uma mudança comportamental que auferia uma revisão da cultura massiva, assim como de um novo jeito de ser e estar no mundo.
Palavras-chave: Música, juventude, BRock, MPB.

El choque entre MPB y BRock: recuerdos y olvidos como estrategias de legitimación

Resumen: Al examinar el choque entre MPB y BRock, nuestra intención es mostrar la lucha de la generación 80 por la legitimidad social, así como reflexionar abajo que nuevos estándares de gusto de los jóvenes de los 80 fueron evaluados. A través de las contestarias respuestas inscritas en sus canciones, podemos ver cómo esta generación de cantantes y compositores han dejado huellas de un cambio de comportamiento que produjo un repaso de la cultura de masas, así como una nueva forma de ser y estar en el mundo.

Palabras clave: Música, juventud, BRock, MPB.

The clash between MPB and BRock: remembering and forgetting as legitimation strategies

Abstract: By examining the clash between MPB and BRock, our intention is to realize the struggle of generation 80 for social legitimacy as well as reflect on what the new standards of taste youths 80 were evaluated. Through reprisals enrolled in their lyrics, we can see how this generation of singers and songwriters has left traces of a behavioral change that earned a review of mass culture, as well as a new way of being in the world.
Keywords: Music, youth, BRock, MPB.

No Brasil dos anos 80, período de profundas mudanças pelas quais passava o país, em especial o processo democratização, depois de um longo período de ditadura militar, vemos surgir uma geração de jovens que, através de sua criação musical, busca legitimar-se socialmente. Os embates e as negociações vão se dar especialmente com a geração 60, fomentadora da já então consolidada e legitimada Música Popular Brasileira - MPB. Através de sua postura de vida e criação artística, esses jovens cantores e compositores, ligados ao movimento musical que se passou a denominar

¹ Texto feito a partir de trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

BRock, expõem vestígios de uma nova arquitetura comportamental juvenil, vinculada a um consumo midiático adensado.

A canção “Ideologia” (Cazuza, 1988), nos dá indícios para analisar esse cenário complexo no qual essa geração juvenil foi buscando se estabelecer enquanto sujeito social nos anos 1980. Se nos ativermos apenas à sua letra, percebemos que há uma revisão melancólica do que se tornou o projeto revolucionário de esquerda, dos idos de 1960, na década de 1980. O cantor apresenta um olhar incrédulo para

Quando falamos em MPB, estamos nos referindo a um certo tipo de música urbana ligada à efervescência político-cultural no Brasil da década de 60



a sua geração e chega mesmo a dizer que vai “pagar a conta do analista” para que ele não necessite mais saber quem ele é. Refletindo um tempo em transição, diz o compositor:

Meu partido
É um coração partido
E as ilusões estão todas perdidas
Os meus sonhos foram todos vendidos
Tão barato que eu nem acredito
Que aquele garoto que ia mudar o mundo
Frequenta agora as festas do *Grand Monde*
Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia, eu quero uma pra viver
O meu prazer
Agora é risco de vida
Meu *sex and drugs* não tem nenhum *rock 'n' roll*
Eu vou pagar a conta do analista
Pra nunca mais ter que saber quem sou eu
Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
Agora assiste a tudo em cima do muro
Ideologia, eu quero uma pra viver.²

²“Ideologia”, de Cazuza e Roberto Frejat, álbum “Ideologia”, 1988.

Ao estabelecer a necessidade de outros parâmetros identitários em função do que se tornou, nos idos de 1980, a imagem de 1960 a que ele se afilia, Cazuza aponta o consumo intensificado como justificativa central do esfacelamento dos seus “sonhos vendidos, tão barato” que ele nem acredita; mudar o mundo, dessa maneira, tornou-se impossível. Sua fala, através do olhar para essa letra, indica, portanto, que o autor ainda se percebe como sujeito a partir de uma dicotomia entre ser parte constituinte de um imaginário de nação dividido nos discursos de direita e de esquerda que organizou as práticas juvenis em 1960.

No entanto, ao assistirmos o videoclipe³ dessa mesma canção, outra imagem identitária mais complexa aparece em suas performances posto que, à medida que suas frases são entoadas, vemos um cantor dançando, criando faces que remetem à ideia de incredulidade diante do que ele percebe como mundo no seu tempo, ao mesmo tempo em que ele ri delas. Em algumas cenas, ele aparece trajando um chapéu característico do parque de diversões americano *Disneyworld*, cujo formato é desenhado em função das orelhas do personagem *Mickey Mouse* – emblema do parque.

No início do videoclipe, assistimos uma imagem se formar na tela com a palavra ideologia que se monta cena a cena, como memórias visuais de um tempo histórico com o qual a canção dialoga.⁴ Desse modo, a letra é formada com a estrela vermelha em junção com os desenhos da foice e do martelo, signo do partido comunista; o primeiro Q, pela Cruz de Nero, ou em linguagem comum – pé de galinha (uma cruz de cabeça pra baixo, dentro de um círculo, com os braços caídos), emblema das práticas hippies inscritas na contracultura. O segundo Q é fabulado pela estrela de Davi, e, no centro desta, forma-se a imagem da suástica, memória do

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UioudOtAsCQ>>. Acesso em: 28 out. 2015.

⁴ O conjunto dessa imagem forma a capa do disco de nome homônimo.

Holocausto e da segunda guerra mundial; e, por fim, a letra A, traduzida pelo símbolo do movimento *Anarquista*.

Em outra das sequências do videoclipe, que encena as frases “e aquele garoto que ia mudar o mundo, agora assiste a tudo em cima do muro”, vemos o cantor sentado em uma pilha de livros (o muro) com um capelo na cabeça (chapéu utilizado em formaturas escolares). Em um determinado momento, ele chuta esses livros e, em seguida, o vemos rasgar com o corpo um papel com o símbolo do personagem em quadrinhos Batman (desenho de um morcego). Essa última imagem se repete com o cantor rasgando alguns símbolos que formaram a palavra ideologia no início do seu clipe. Assim, entre os símbolos do consumo e as memórias de um projeto nacional de esquerda, encontra-se Cazusa em tons de deboche que modifica a nossa percepção da canção.

A partir dessas referências, temos um pensamento sobre o universo massivo em evidência, só que ao invés de um posicionamento político de oposição a esse mundo, no videoclipe, o cantor se diverte, passeia pelos cenários, brinca com suas mãos em frente à televisão, como se estivesse criando novos enquadramentos das imagens que são processadas pelo meio. É nesse sentido que uma certa postura dicotômica que poderíamos perceber como expressão do cantor, ao apenas ler a letra de sua música, perde sentido.

O que está em questão nesse reprocessamento do passado no presente são as organizações de memória social nas práticas autorreflexivas e midiáticas das juventudes 80 para compor um ponto de partida, uma espécie de lugar de ancoragem, na busca por novos projetos identitários. Os anos 60, nos idos de 80, constituíam-se como uma memória muito recente do passado que, inclusive, obrigou parte de um grupo intelectual de esquerda a manter-se em silêncio com o recrudescimento da ditadura militar, e essa condição contextual tornava muito difícil o esquecimento. Essa memória estava ali,

dentro dos lares brasileiros, na discussão sobre redemocratização, na campanha Diretas Já, eclodindo, brigando para ser explorada, estabelecendo, desse modo, uma tênue relação entre os universos privado e público.

Pensarmos na construção do que veio a denominar-se Música Popular Brasileira, ou simplesmente MPB, nos idos dos anos 60, ajuda-nos a entender esse processo. Inicialmente cabe destacar que os sujeitos que estiveram à frente do processo também eram jovens de classe média que, do mesmo modo, tiveram que se confrontar e negociar com a geração anterior para se legitimar. Quando falamos em MPB, estamos nos referindo mais especificamente a um certo tipo de música urbana, ligada ao ambiente universitário e à efervescência político-cultural que dominava as artes no Brasil na década de 60, e que se consolida na chamada “Era dos Festivais”⁵.

Uma criação musical que buscava afiliar-se explicitamente à Bossa Nova (BN), que, com seu apuro estético e preocupação formal, contrapondo-se aos excessos passionais do samba-canção e dialogando explicitamente com o jazz, estabeleceu a chamada modernização da música brasileira. Em outros termos, “podemos pensar a BN como o momento em que os parâmetros do pensamento modernista, que adquiriu força no campo das artes no Brasil a partir da década de 20, são aplicados à música popular urbana” (Nercolini, 2011, p. 4).

Os padrões estético-musicais estabelecidos pela BN passaram a ser o signo maior do que seria considerado, no Brasil, “boa música” e “bom gosto musical” tanto pela crítica musical quanto pela geração da MPB que se autoproclamou como continuadores do ideário bossanovista. Nos embates da época foram seus fiéis defensores contra aqueles que, como José Ramos Tinhorão,⁶ acusavam

⁵ Ver Zuza Homem de Mello (2003), que fez a mais completa e bem acabada pesquisa sobre a “Era dos festivais”, no Brasil.

⁶ José Ramos Tinhorão é um reconhecido crítico e pesquisador musical brasileiro, ferrenho defensor da “pureza” de uma música com “raízes” brasileiras.

seus criadores de inautênticos e deturpadores da cultura nacional, e que defendiam que na música teria no samba sua expressão mais “autêntica”.

No entanto, cabe lembrar que esses jovens articuladores da MPB procuraram aliar a esse apuro estético bossanovista um cuidado explícito com o conteúdo das canções, que precisava necessariamente ser revolucionário e expressar uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação cultural e ideológica, dentro da linha de pensamento defendido pelo projeto nacional-popular de esquerda, em um momento de acirramento político-social vivido no Brasil pós-ditadura civil militar, a partir de 1964. Consolidam-se articulando uma legitimidade musical, advinda da estreita relação que vão ter com a BN, com uma legitimidade político-social, pois se tornam expoentes na luta contra a ditadura implantada. Os criadores articulados em torno da MPB passam a ser os parâmetros do que seria desde então considerado “música de qualidade” no Brasil e, ainda, como exemplos de engajamento e politização. Porém não custa lembrar, como muito bem o faz Napolitano (1999), a MPB, foi sendo construída entre as demandas da indústria cultural, sobretudo musical, o engajamento político então enfatizado por seus criadores e a expectativa do público. Ao mesmo tempo buscando uma autonomia criativa, mas tendo que negociar com a indústria cultural, com sua dinâmica própria, em processo heteronômico, em busca de seu reordenamento como mercadoria, mesmo que no discurso de seus criadores esse aspecto fosse deixado de lado. Portanto, engajada e mercadológica ao mesmo tempo, em processos nem sempre convergentes, mas concomitantes. Ainda de acordo com Napolitano:

Ironicamente, a chamada “MPB” atingirá franjas de um público bastante popular, sobretudo ao longo dos anos 70, mas não pela atuação das entidades civis, estudantis e sindicais, ligadas à militância de esquerda (como se projetava nos tempos áureos do

CPC), e sim pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica, atingindo faixas de consumo mais amplas. [...] A “abertura” do público original de música popular, de raiz nacionalista e engajada, se deu via mercado, com todas as contradições que este processo acarretou na assimilação da experiência do ouvinte (em outras palavras, a tensão entre “diversão” e “cientificação”) (Napolitano, 2011, p. 120).

O BRock, por sua vez, foi uma sigla criada pelo jornalista Nelson Motta e difundida por Arthur Dapieve (1995) como lugar de nomeação para uma série de bandas musicais que emergiram nos cenários dos idos de 1980 articulando elementos nomeados como despolitizados, estrangeiros e símbolos evidentes de um consumo massivo – o punk, o rock, acordes e arranjos simplificados, vozes menos trabalhadas, postura consumista, entre outros – para a chamada MPB. É, portanto, nas dimensões sobre uma discussão política e estética que uma fervorosa disputa se estabeleceu como lugar de afiliação e, desse modo, de construções identitárias.

Nos intermédios entre ser oposição e situação, um corpo juvenil consumidor se assumia como tal e revelava não apenas as crises de um passado revisto, deflagrando, com isso, uma necessidade de mudança. Para a geração MPB/60, em um primeiro momento, o BRock representava aquilo que ela negava enquanto padrão valorativo de “bom gosto”. Já o BRock, por conseguinte, encarnava uma descrença no projeto utópico que margeou toda política de corpo vinculada à sigla MPB, e musicalmente estavam dispostos a experimentar uma sonoridade mais leve e solta. É nesse sentido que, como uma resposta a esse passado, a banda Engenheiros do Hawaii vai dizer que:

Mas ninguém tem o direito de me achar reacionário. Não acredito no teu jeito revolucionário (...). Por incrível que pareça seu discurso é tão seguro. Talvez você esqueça: você também não tem futuro (...). Você quer me pôr no agito, no movimento estudantil, mas

eu não acredito no futuro do Brasil (...). Sei de cor seus comentários, sobre o mal da alienação. Mas eu não vivo de salário. Eu não vivo de ilusão, não levo fé nenhuma em nada.⁷

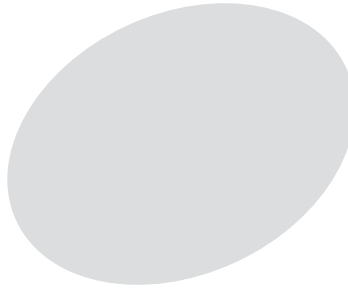
É fundamental resgatar aqui o papel da Tropicália, pois ela é um elemento importante para pensarmos os embates e também possíveis conexões entre essas gerações 60 e 80. Os tropicalistas, a exemplo da geração 80, também precisaram, para se legitimarem, entrar em confronto com a MPB já estabelecida, mas com pelo menos uma diferença fundamental, fazem-no estando dentro dela, sendo reconhecidos pelo público e pelos demais colegas – mesmo que alguns deles discordassem – como dela fazendo parte. Como afirma Antônio Cícero, a Tropicália se confundia com a MPB “no momento mesmo em que dela toma distância para comentá-la”. Já a geração BRock/80 estava de fora e colocada em campo oposto ao da MPB (Cícero, 2003, p. 212).

Disposta a explodir as certezas impostas, a Tropicália põe em questão os caminhos e pressupostos da MPB de então. O alvo de sua crítica não eram somente as estruturas do poder constituído, mas o conservadorismo comportamental, a “caretece” também presentes na esquerda e na MPB. A crítica tropicalista esteticamente passava pelas experimentações estéticas/musicais, e politicamente buscava distanciar-se do nacional-popular, pensamento então hegemônico nas esquerdas brasileiras.

Luiz Tatit cunhou o termo “gesto tropicalista”, que de acordo com ele, foi incorporado à história da MPB “como um dispositivo de mistura a ser acionado toda vez que ocorrer a ameaça de exclusão”. De acordo com Antônio Cícero, os tropicalistas são capazes de “trazer à tona gêneros, canções e cantores que se encontravam condenados ao ostracismo pelos representantes involuntariamente provincianos do bom-gostismo”, possibilitando a abertura para o diálogo com a

contemporaneidade e com a tradição (Tatit, 2004, p. 104; Cícero, 2003, p. 213).

Sintomático, portanto, que, após os contundentes embates iniciais, a aproximação entre a geração do BRock e da MPB se dê via tropicalistas, como fica explicitado na articulação de Gilberto Gil com o Paralamas do Sucesso, em 1986, quando a banda grava o disco “Selvagem?”. O tropicalista participa como *backing vocal* na canção de abertura do



*As produções
midiáticas se assumem
como lugares
de memória,
gerenciando afetos,
vínculos e novas
proposições políticas*

disco, “Alagados”, e também cria a letra de “A Novidade”, a partir de música composta por Herbert Vianna. Em entrevista reproduzida por Carneiro (2010), João Baroni (baterista do Paralamas de Sucesso) assim se refere ao fato:

Imagina a nossa emoção ao ver o Gil gravando ‘Alagados’. Depois, fez aquela letra sensacional de ‘A novidade’, em cima da melodia cantarolada que o Herbert mandou. Ele escreveu a letra em cima certinho, respeitando as divisões, a métrica. Foi demais. O Gil recebeu a fita em Florianópolis, onde estava fazendo shows. Ele passou a letra para o Herbert pelo telefone, no estúdio. O Herbert escrevia e chorava de emoção. Quando ele acabou de escrever, gritava: Olha só que coisa linda (...)!

Partimos do pressuposto de que, para entender esse embate/negociação, é necessário pensar em como a memória apresenta-se como ancoragem para novos discursos sobre as juventudes; ela é, na visão de Michael Pollak (1992), um mecanismo importante na construção das identidades. Também

⁷“Fé nenhuma”, de Humberto Gessinger, álbum “Longe de demais das capitais”, 1986.

Andreas Huyssen vai dizer que “como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro” (Huyssen, 2000, p. 67).

Nesse sentido, a mídia ocupa um lugar importante nesse processo, pois as produções midiáticas se assumem como lugares de memória, gerenciando afetos, vínculos e novas proposições políticas, tornando-se, portanto, portadoras de uma visão de mundo. No Brasil dos anos 60, a indústria cultural se implantava, basta lembrar o processo de massificação da televisão e, também, a consolidação da indústria musical.

Se voltarmos para os idos de 1980, tem-se ainda o mesmo contingente de classe média operando como detentor do lugar de saber e de classificação

Cabe aqui conectar esses fatos com a MPB. Mesmo que muitos críticos e mpbistas façam questão de esquecer, sempre é importante lembrar que a MPB surge e se consolida fortemente atrelada à chegada da televisão no Brasil, sobretudo por meio dos festivais da canção e dos muitos programas musicais que deram visibilidade e tornaram essa nova geração de cantores e compositores conhecidos pelo grande público. Mesmo que no discurso buscasse explicitar uma autonomia e uma crítica à cultura massiva-midiática, essa geração 60 não pode ser pensada fora desse circuito.

Já no Brasil de 1980, é possível perceber um engendramento dos circuitos midiáticos como hábitos culturais no país. É desse modo que perguntar sobre juventude, buscando uma nova definição desta categoria, é

parte constituinte de um projeto de expansão de mercado cultural que se espalha nas mais variadas plataformas midiáticas. Concordamos com Huyssen (2001) quando este afirma que as gestões midiáticas se constituem por operações estratégicas com fins claros que se vinculam à comercialização e à negociação com contextos culturais na emergência de novos imaginários.

As instâncias midiáticas disputam pertinências semânticas, são ao mesmo tempo espaços de silenciamento e rememoração; como já nos ensinou Mikhail Bakhtin (2005), nossas falas não são inocentes, dizem respeito ao contexto de classe ao qual pertencemos e apresentam-se como embates por meio dos quais hegemonias e contra-hegemonias configuram práticas culturais, e, retomando Bourdieu (1983), efetuam-se nas distinções claramente marcadas por capitais simbólicos, políticos, econômicos e sociais. Assim, embutidas nas concepções de valor fomentadas por esses diálogos estão inscritos dispositivos de classificações e, portanto, demarcação de lugares.

No que se refere ao contexto dos idos de 1980, o que se torna mais espantoso é que a disputa por significação nos setores midiáticos entre essas duas vertentes estava centrada entre classes médias de gerações diferentes. Foi a partir dos sentidos políticos inscritos na palavra popular que o campo musical se tornou uma forma de espelhamento ainda circunscrita a uma mesma classe social como lugar do saber.

Se tomarmos como foco a noção de popular, como lugar de luta política de oposição nos idos de 1960 e como lugar de revisão do universo massivo nos idos de 1980, temos que a noção de povo continuava a ser tomada como um lugar de empréstimo para ações estéticas. Trechos do manifesto produzido pelo Centro de Cultura Popular – CPC – podem ser tomados como marco na construção dos critérios valorativos em torno do que seria, a partir de então, considerado “bom gosto musical” tanto pela geração MPB, quanto pela crítica musical legitimada no Brasil.

O manifesto, produzido em 1962, descreve três tipos de artes sob o signo de povo. A primeira tipologia é denominada de “arte do povo”, descrita como as manifestações culturais desenvolvidas, principalmente, nas áreas não urbanas e que não são configuradas pelos processos industriais, de serialização e massificação. A segunda tipologia, chamada de “arte popular” é massiva, das cadeias industrializadas, voltadas para o lazer e entretenimento. O produto é feito para consumo da população urbana e o produtor é um especialista – oriundo de outra classe social – que se distingue do público que a consome passivamente. Esses dois modos são desqualificados como produtos artísticos e não mereceriam ser qualificados de popular.

A terceira, nomeada como “arte popular revolucionária”, é aquela que está vinculada ao projeto cultural cepecista. Tinha como princípio a desalienação das massas e deveria voltar-se para os modos de comunicação populares como estratégia estética. Com isso, privilegiou o conteúdo em detrimento da forma, tendo em vista que sua finalidade era se fazer entender por um público, interpretado como inculto, e feita por uma intelectualidade interpretada como esclarecida em contraponto a uma massa alienada.

O manifesto atua, ainda que afiliado a uma crença de poder mudar o mundo, como dispositivo de remarcação de gosto e hierarquização de lugar. Essa arte tomada como engajada se constituiu como uma noção idealizada de povo, pois não é na arte do e feita pelo povo que se configura o vetor do esclarecimento social, mas nas mediações gestadas pela intelectualidade média. Para o povo, sem a participação efetiva do mesmo, mas com uma característica estética reapropriada das matrizes populares.

Se voltarmos para os idos de 1980, tem-se ainda o mesmo contingente de classe média operando como detentor do lugar de saber e de classificação. O que se diferencia é que nesse período, ao rever as trajetórias de uma cultura massiva como campo de disputa, que

na visão do CPC – e, por conseguinte, moldura de um padrão de gosto na MPB – não gerava mais do que passatempo e alienação, a geração BRock/80 destronou os princípios utópicos de uma música genuinamente brasileira que formatou os pressupostos políticos inscritos na sigla MPB.

Assim, mesmo quando uma intelectualidade⁸, nos idos de 1960, propôs uma revisão desse conceito por meio de ações estéticas, uma perseguição na formação da crítica cultural e dos seus próprios pares foi fervorosa em desqualificar tais maneiras de pensar e agir. Caetano Veloso foi um expoente nesse debate. Mesmo antes da Tropicália, ele tomava posição, como pode ser visto em debate promovido pela “Revista Civilização Brasileira”, em 1966. O cantor foi enfático ao colocar em questão uma visão nacionalista que via como retrógrada e cerceadora da criação:

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira (Caetano Veloso apud Veloso; Gullar et al, 1966, p. 378).

Tais embates tornaram-se um imaginário que, longe de desaparecer nos idos de 1980, intensificou-se. E até mesmo Caetano, esquecendo sua postura de luta pela liberdade de expressão artística, volta-se para o que estava sendo produzido pelas juventudes 80, e vai dizer que na vertente carioca só havia “plumas e paetês”. Cazuza, então responde, com “açúcar e com afeto”, as falas do cantor. Diz Cazuza:

Sou tiete de primeira hora do Caetano. Ele foi um cara que deu um aval importantíssimo

⁸ Das artes plásticas, pode-se lembrar da antiarte de Oiticica e Vergara; do teatro, a ousadia formal e inquietante de José Celso Martinez; do cinema, por Glauber Rocha e seus transes oníricos; e na música, a Tropicália, já antes comentada.

no começo da minha carreira. Mas agora, com as declarações dele de que o Rio é só plumas e paetês, foi a primeira vez que me decepcionou. Acho que ele deu uma mancada legal (...). Eu tenho orgulho de fazer parte de uma geração que tem o Renato Russo, o Arnaldo Antunes, o Lobão, uma geração que acabou com essa história de que rock é bobagem”⁹

Essa lógica de análise se espalhou nos diversos cenários midiáticos onde os críticos da cultura atuavam. É nesse sentido que, para uma banda BRock se tornar legitimada pelos critérios do bom gosto, era necessário perceber nas canções reminiscências da chamada MPB. É nesse sentido, também, que o jornalista Luís Antônio Giron, em virtude do lançamento do disco “Selvagem?”, do grupo Paralamas do Sucesso, interpreta o conjunto como “uma das melhores bandas de rock do país”, pois “o grupo mostra que, se misturados com talento, o rock e a MPB dão origem a uma música bela e criativa” (Veja, 14 maio 1986).

É nessa mesma perspectiva que a revisão de uma leitura de Brasil revolucionário e popular nos idos de 1960, pelas juventudes 80, foi interpretada pela crítica através de dispositivos discursivos escorregadios, quando não abertamente ofensivos, de desqualificação que deflagrou um contexto de legitimação musical conferido à velha geração juvenil sessentista.

Em matéria publicada na revista *Veja* sobre “Os jovens roqueiros da geração 80”, esses conjuntos musicais foram interpretados como espelhamentos de uma representação de Brasil. Afirma-se que, ao utilizarem doses de humor – “o principal ingrediente da moderna música brasileira” - para mapear um tempo histórico, injetaram “um sopro de vida numa área da cultura brasileira maltratada pelos rigores da censura e pela banalidade dos boleros românticos”, mesmo que para entender esse tipo de canção seja

necessário tapar “os ouvidos”, excluir “o som” e ler “apenas as letras das músicas”, pois:

Enquanto Chico Buarque é frequentemente chamado de gênio, e com razão, os jovens fazedores da música descartável hoje têm trajetória inversa: fazem composições banais que frequentemente se confundem umas com as outras, se mesclam e se complementam, mas acabam formando uma espécie de brasileira da geração 80” (Veja, 08/05/1985).

A banda Camisa de Vênus usou deboche como contrapartida para descortinar esse processo na canção *Passamos por isto*¹⁰. Em sua letra, mas também nas performances pinceladas de reflexões irônicas, revida, dizendo que:

O Ambiente é tão sério
 Não há lugar para ação
 [Vê se conserva suas raízes], eles disseram
 [Camisa de Vênus é alienação]
 [Vocês vão obedecer], eles disseram
 [Vocês vão entender], eles disseram
 [Vocês vão aprender... a curtir MPB!]
 E me falaram dos perigos
 Que eu encontraria aqui
 Enquanto os mestres do bom gosto
 Botavam samba pra eu ouvir
 [Vocês vão obedecer], eles disseram
 [Vocês vão entender], eles disseram
 [Vocês vão aprender... a curtir MPB!]
 Eles têm medo do que não entendem
 Eles gritaram: [Isto não é música, é barulho
 Vocês não vão a lugar nenhum com isso]
 Hmhmmhmmhmm, seus otários! Nós atropelamos vocês!
 Nós passamos por isso.
 Quiseram mudar nosso nome,
 Deixar tudo arrumadinho.
 Nos deram até a liberdade
 De tocar Brasileiro.

⁹ Disponível em: <<http://www.cazuza.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

¹⁰ “Passamos por isso”, de Gustavo Mullem e Marcelo Nova, do álbum “Camisa de Vênus”, 1983.

[Vê se conserva suas raízes], eles disseram
 [Camisa de Vênus é alienação]
 [Vocês vão obedecer], eles disseram
 [Vocês vão entender], eles disseram
 [Vocês vão aprender... a curtir MPB!]

¹¹

Vá curtir MPB e vá curtir MPB!
 E vá curtir MPB!
 VÁ CURTIR!!!¹²

Assim, um certo imaginário “congelado” dos anos 60 tornou-se um mito fundador em torno do qual tanto a mídia, ao se autorizar como construtora de uma visão de mundo, quanto os próprios jovens dessa geração 80 tiveram que lidar na construção de projetos identitários juvenis nos idos de 1980. Desse modo, no campo musical, a formação de um padrão de qualidade espelhado nos pressupostos da MPB como referência de “bom gosto” foi ativada para desqualificar as práticas midiáticas juvenis 80, promovendo um ferrenho ataque entre os dois lados.

O músico Arnaldo Antunes, em 1984, escreve um texto para a *Folha de S. Paulo*, para responder às declarações feitas pelos jornalistas José Ramos Tinhorão e Maurício Kubrusly, no programa televisivo “Olho Mágico” (Abril Vídeo/TV Gazeta, foi ao ar no dia 17 de junho de 1984), que associaram o conjunto “Ira!” aos movimentos nazistas e fascistas. O cantor inicia seu texto retomando Oswald de Andrade para discutir a origem desse tipo de crítica que está vinculada à noção de uma cultura de raízes brasileiras puras que conformou o pensamento sobre a música brasileira e popular. Assim, diz Antunes:

Há tempos que os senhores JR Tinhorão e Maurício Kubrusly vêm representando o papel de repressores do rock nacional, em nome de uma cultura de raízes brasileiras

¹¹ Todos os colchetes são marcas de falas dita pelos críticos culturais e imaginadas pela banda.

¹² A canção termina, com um solo de guitarra da canção Brasileiro (Waldir Azevedo) e risos soltos dos integrantes da banda.

– ideia ridicularizada há cinquenta anos atrás por Oswald de Andrade numa discussão que já era velha nos tempos do modernismo: “querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas, particularmente tolerada pela polícia especial (...).A completa ignorância sobre o assunto, mascarada por uma consciência crítica esquerdizante, fez com que a canalhice não soltasse só asneiras como faz habitualmente, mas também acusações que para um público leigo, podem trazer graves consequências ao grupo” (Folha de S.Paulo, 24/06/1984).



Pela esquerda se intensificavam os ataques via padrões de gosto embutidos na sobrevalorização da MPB em relação ao BRock

Subsequentemente, o cantor retoma as expressões nazismo e fascismo para contra-atacar os jornalistas invertendo ironicamente suas nomeações críticas:

Na verdade, as declarações de Tinhorão e Kubrusly é que se aproximam muito mais do fascismo, em sua essência: 1) o autoritarismo na imposição de determinada ideologia – utilizando meios de difamação mais vis; 2) a defesa de uma “pureza nacional” – música de raízes nacionais, esse papo; 3) a repressão à liberação dos sentidos – liberação que o autêntico rock representa (*Idem*).

Retomando Pollak (1989, p.8), a memória prediz um jogo dialógico entre lembrar e esquecer. Através dos “elementos constitutivos da memória” (acontecimentos, lugares de memória e personagens), alinhavam-se vezes de um passado em permanente construção

do presente. Dado que nos obriga a compreender os jogos memoráveis como lugares de seleção e enquadramento. Rememorar, portanto, exige um exercício de legitimação que implica o reconhecimento do outro. É, desse modo, com vistas a um lugar de saber intelectualizado que Arnaldo Antunes parte para o ataque, justificando-se por meio da figura de Oswald de Andrade, reconhecida e legitimada culturalmente, para desqualificar a produção simbólica advinda de Tinhorão e Kubrusly.

Nesse contexto, um conjunto de pensamentos sobre o que estava acontecendo no Brasil em vias de redemocratização, e que foram parte constituinte de uma trajetória discursiva do BRock, foi silenciado. Assim, a postura de enfiamento desses jovens criadores da geração 80, marcada pela negociação com a cultura massiva, foi desqualificada. Esse terreno midiático-massivo foi um dos meios privilegiados pelo qual essas juventudes se constituíram, ajudando a projetar um corpo consumidor cada vez mais arrematado pelo adensamento do hedonismo e do individualismo. Ao mesmo tempo, esses jovens produziram discursos críticos que nos ajudam a entender as singularidades do processo de consolidação de um corpo juvenil televisual,¹³ ou seja, amplamente atravessado pelo universo de um consumo televisivo, portanto, massivo.

Pensar o contexto dos anos 80 a partir das seleções memoráveis dos anos de 1960 como linha imaginária das projeções de futuro no presente implica lidar com as marcas paradoxais desses enquadramentos, principalmente no que se refere à memória traumática ligada às gestões de violência inscritas na ditadura militar, pois, por trás de projetos nacionais de direita e de esquerda dos anos de 1960, havia uma sensação de esvaziamento de projetos nos idos de 1980, fato que, evidentemente, deflagrou uma projeção corporal

autorreflexiva nas ações cômicas inscritas nessas juventudes 80.

Se pela esquerda se intensificavam os ataques via padrões de gosto embutidos na sobrelvalorização da MPB em relação ao BRock, pela direita, além da ditadura como lembrança emergiam, ainda, as consequências de um projeto de modernização nacional não finalizado. Ainda que nos idos de 1960 lógicas de uma cultura do consumo tenham sido projetadas como campos de ação, inclusive, das gestões midiáticas, esse processo que auferiu o chamado milagre econômico nos idos de 1970 não se manteve nos idos de 1980.

É sob as inferências de uma crise econômica, arrematada por uma hiperinflação,¹⁴ que o referido consumo midiático aberto pelas lógicas do estado autoritário tornou-se um problema. Assim, mesmo que as ações publicitárias, via universo televisivo, tenham sido mais intensificadas, esse terreno de vivências vislumbrava um estado de coisas em transformação ainda confusos e desconcertantes.

É nesse sentido que o presente vivido gestava uma sensação de colapso. Mesmo nos espaços de consumo midiático em que novos estilos de vida apresentavam-se amarrados a uma perspectiva comemorativa (em função do final da ditadura militar), a perda das utopias sessentistas, em conjunção com a crise econômica que o país atravessava, tornava-se um indicador da falta de perspectiva, fato que acarretava a busca por um novo projeto esmaecido de certezas originadas na maneira como a ideia de modernização se configurou no Brasil. É desse modo que, pensando nas contingências históricas do tempo em que analisamos, concordamos com Gilberto Velho (1994) quando este diz que:

De forma aparentemente paradoxal em uma sociedade complexa e heterogênea,

¹³ Partimos do pressuposto que a década de 1980 é o momento histórico em que uma prática juvenil alinhada aos processos de consolidação de uma cultura televisa se consolidam como lugar de projeção e identificação no Brasil. É a esse processo que nomeamos corpo juvenil televisual. Para aprofundar essa discussão, cf. Caminha: 2012.

¹⁴ Que em 1985, chegou a medir 235, 11%, duplicando seu valor, em 1987, para 415, 83% (cf. banco de dados do jornal *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro80.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2012) e em 1989 atingiu o índice 1.764, 87% (Cf. *Folha de S. Paulo*, 29 dez. 1989).

a multiplicidade de motivações e a própria fragmentação sociocultural ao mesmo tempo que produzem quase que uma necessidade de projetos, trazem a possibilidade da contradição e do conflito (Velho, 1994, p. 104).

Através desses desdobramentos do passado e do futuro no presente, essas juventudes 80 tiveram que negociar ao construir suas identidades vinculadas ao contexto massivo de uma cultura televisiva. É essa premissa que não se evidencia nos ataques proferidos pelos críticos vinculados à MPB. Assim, quando o cantor Léo Jaime diz que ele “não sabe” dizer quem ele é, pois mesmo que “o destino” o transforme “num dia um menino em herói de TV”, o que significa ser essa TV como lugar de projeção juvenil nos idos de 1980 é o tema que o cantor se propõe a discutir.¹⁵

Assim, é nas intempéries de um Brasil ainda se constituindo como país modernizado que encontramos em um mesmo sujeito – Cazuzza – frases como: “eu prefiro *Toddy* ao tédio”,¹⁶ descortinando as imersões dessas juventudes nos cenários de consumo como lugar de fabricação identitária, e “a burguesia fede, a burguesia quer ficar rica; enquanto houver burguesia, não vai haver poesia”, como crítica ao cenário musical de mercado inscrita na palavra burguesia.¹⁷

Das juventudes 80, mais especificamente aqui analisadas em sua questão musical – o BRock –, muito se criticou, taxando-as de alienadas, consumistas e não politizadas, comparando-as com a juventude anos 60, com a geração MPB, colocadas como régua e compasso na forma de agir, viver e criar. Nesse resgate incessante da juventude dos anos 60 sempre esteve em jogo a memória e as disputas pelo significado social, tanto no sentido de preservação de um passado a não ser esquecido, quanto de um futuro a ser construído. Um resgate da memória que é sempre parcial, adequado ao momento presente de quem o faz e tendo em vista o que se quer, em termos de projeto. A luta pela legitimação de uma nova geração que se construía nos anos 80, com suas incertezas e contradições, teve que levar em conta essas memórias e esses projetos da geração 60, e, em constantes embates/negociações, forjar os seus próprios caminhos, afinal os tempos eram outros, o contexto e as perguntas também eram outras e, portanto, as respostas necessariamente precisavam ser distintas. De “inúteis” eles nada tinham; “plumas e paetês” poderiam ser uma das suas faces, mas não era a única e nem a mais interessante.

(artigo recebido abr.2015/aprovado out.2015)

¹⁵ Canção intitulada *Rock Estrela*, composta como trilha sonora para o filme homônimo, lançado em 1986.

¹⁶ Frase assinada por Cazuzza e estampada nas camisas vendidas pela Sociedade Viva Cazuzza. Cf. Disponível em: <www.sociedadevivacazuzza.org.br>. Acesso em: 10 fev. 2009.

¹⁷ Canção intitulada *Burguesia*, composta por Cazuzza, George Israel e Ezequiel Neves.

Referências

- ANTUNES, A. O rock tupiniquim passa da defesa para o ataque. *Folha de S.Paulo*, 24/06/1984.
- BAKHTIN, M. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BOURDIEU, P. **A metamorfose dos gostos**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- CAMINHA, Marina. **O corpo juvenil televisivo: diálogos entre juventudes, consumo e televisão nas ondas de Armação Ilimitada e TV Pirata**. Niterói/RJ: UFF/Comunicação, 2012. (Tese)
- CARNEIRO, L. F. **“Selvagem?”: O risco calculado dos Paralamas do Sucesso**. Disponível em: <<http://www.sidneyrezende.com/noticia/78833+selvagem+o+risco+calculado+dos+paralamas+do+sucesso>>. Acesso em: 27 jun. 2012.
- CÍCERO, A. O tropicalismo e a MPB. In: DUARTE, P. S.; CAMBRAIA NAVES, S. (Orgs.). **Do samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2003, p. 201-214.
- DAPIEVE, A. **BRock: O rock Brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FOLHA DE S.PAULO. Ano acaba com superinflação de 1.764%, 29/12/1989.
- FONSECA, H. **Caetano, esse cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- GIRON, L. A. Pop no quintal. *VEJA*: 14/05/1986.
- HOLLANDA, H.B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70**. RJ: Aeroplano, 2004.
- HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. RJ: Aeroplano, 2001.
- MELLO, Z. H. de. **A era dos festivais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. 1955-1968. *Estudo Histórico*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p. 103-124.
- NAPOLITANO, Marcos. O conceito de ‘MPB’ nos anos 60. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 16, n. 30, jun. 1999, p. 11-30.
- NERCOLINI, M. J. **A construção cultural pelas metáforas: a MPB e o rock nacional argentino repensam as fronteiras globalizadas**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Letras, 2005. (Tese)
- NERCOLINI, M. J. Bossa Nova como régua e compasso: apontamentos sobre a crítica musical no Brasil. *Rumores*, São Paulo, v. 9, 2011.
- ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu**. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983b.
- POLLAK, M. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.
- POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- SITE CAZUZA. Disponível em: <www.sociedadevivacazuza.org.br>. Acesso em: 10 fev. 2009.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, J. R. Música popular: um tema em debate. 2ed. Rio de Janeiro: JCM.
- VEJA. Um retrato musicado, 08/05/1985.
- VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- VELOSO, Caetano; GULLAR, Ferreira; et al. Que caminho seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, ano I, mai. 1966, p. 375-385.