

MPB no mercado: mediadores culturais, música e indústria

Luisa Quarti Lamarão *

Resumo: O presente artigo busca apresentar a consolidação da “Música Popular Brasileira”, a MPB, a partir da atuação dos empresários e produtores culturais do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Para tanto, recupera a trajetória percorrida pela música popular brasileira a partir da década de 1970, quando da ascensão da indústria cultural no Brasil, trazendo também uma breve discussão sobre a memória construída por alguns desses mediadores culturais em suas autobiografias.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira – indústria cultural – mediadores culturais

Abstract: The present article seeks to present the consolidation of the "Brazilian Popular Music", the MPB, from the action of the businessmen and cultural producers of the axis Rio de Janeiro-São Paulo. For so much, it recuperates the path traversed by the Brazilian popular song from the decade of 1970, on the occasion of the ascent of the cultural industry in Brazil, bringing also a short argument about the memory built by some of those cultural mediators in its autobiographies.

Key-words: “Brazilian Popular Music” - cultural industry - cultural mediators

Em 1964, o ciclo aberto pela Revolução de 1930 havia sofrido uma reversão. João Goulart, último representante do varguismo, havia sido derrubado por forças de direita. Diante de tal realidade, foi iniciada uma longa discussão no seio das esquerdas para explicar essa derrota. Surgiram, então, duas conclusões opostas que passaram a orientar a oposição ao regime militar. Para Daniel Aarão Reis Filho,

de um lado, alinharam-se aqueles que afirmavam a inviabilidade da política de alianças praticada naquele período, devido a uma radicalização que não avaliou corretamente a correlação de forças. [...] De outro lado, agrupou-se uma corrente composta por diversos segmentos que, pelas razões estratégicas mais diferentes, confluíram na crítica à política de alianças, considerada como um equívoco, uma mistificação, que servira para desvirtuar a consciência de classe do proletariado ao colocá-lo à reboque de uma burguesia nacional já integrada ao capitalismo internacional e, portanto, desinteressada no projeto nacional-desenvolvimentista e contrária às reformas de base. Para essa corrente, não se tratava de refazer a política de alianças (o ‘populismo’) para ‘derrotar’ o regime militar e, sim, desenvolver uma estratégia revolucionária para derrubar a ditadura. (REIS FILHO, 2004: 35)

Esse debate teve também desdobramentos no campo cultural. Isso porque a cultura, no Brasil, há muito é vista como um mecanismo de resistência popular (SOIHET, 1998). Logo,

* Doutoranda pela Universidade Federal Fluminense - UFF

num momento conturbado como o do golpe civil-militar de 1964, as esquerdas viram nessa arena a possibilidade de mobilizar o *povo* contra o regime. Sobre esse período, Carlos Nelson Coutinho afirmou:

As pessoas que tinham forte interesse pela política terminaram levando esse interesse para a área da cultura. Isso teve um lado positivo. Claramente a cultura tem uma dimensão política. Mas, às vezes, também teve um lado negativo, no sentido de que se politizaram excessivamente disputas que na verdade são mais culturais que partidariamente políticas. A esquerda era forte na cultura e em mais nada. É uma coisa muito estranha. Os sindicatos reprimidos, a imprensa partidária completamente ausente. E onde a esquerda era forte? Na cultura. (RIDENTI, 2000: 55)

A partir daí, a cultura “nacional-popular” buscou novas referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica na música popular. O impasse político-ideológico da esquerda estimulou ainda mais o debate e a busca de novos paradigmas numa arena musical cada vez mais organizada em função do mercado. Esse foi um dos paradoxos da grande popularização, no imediato pós-golpe, e uma das variantes que marcou o nascimento da MPB renovada. O desafio era redefinir um estilo musical brasileiro e comercial para um público renovado, dentro do contraditório processo de modernização do país. Novas questões se colocavam para a canção brasileira engajada: como, onde e para quem cantar? Onde estaria o “povo”, receptor idealizado das mensagens conscientizadoras? Tal debate foi acompanhado pela reestruturação da indústria cultural brasileira e por uma ampla redefinição do sentido da tradição musical e cultural para os artistas de esquerda.

Espectáculos como *Opinião, Arena canta Zumbi, Rosas de ouro, Morte e vida Severina* ilustravam a busca pela expressividade e a aproximação com formas musicais e poéticas mais próximas da cultura popular – rural ou urbana. A música era o meio privilegiado para mostrar o debate ideológico e estético proposto, dando novas formas ao conceito do nacional-popular – que já não era mais visto como arma reformista, mas agora um “núcleo ético e político para a construção da resistência ao regime militar. Tratava-se de fazer com que o elemento popular desse sentido ao nacional, e não com que o elemento nacional educasse o popular”.(NAPOLITANO, 2007: 86)

A modernização da televisão e da indústria fonográfica também exerceu um importante papel na consolidação da MPB. Em meados de 1960, surgiram dois programas televisivos que capitanearam o público jovem até então restrito aos rádios e ávido pelo consumo de música: *O fino da bossa* e *Jovem Guarda*. Além disso, os festivais de música ganharam um grande espaço na mídia e reforçaram a nova cara da música popular naquele

momento, remontando à tradição dos grandes espetáculos teatrais que impulsionaram o sucesso da MPB entre o público jovem.

Já o panorama fonográfico passou a incentivar o consumo de canções criadas, produzidas e interpretadas no próprio país, ao criar, em 1965, a Associação Brasileira de Produtores de Disco – ABPD. Com o sucesso alcançado pela música brasileira nesse período, a venda de LPs de artistas nacionais aumentou drasticamente em 1969 – apenas dez anos antes, em 1959, de cada dez discos comprados, sete eram estrangeiros. “Havia um nítido processo de ‘substituição de importações’ em curso: o mercado brasileiro passou a consumir canções compostas, interpretadas e produzidas no próprio país, comercializadas pelas grandes gravadoras multinacionais”.(NAPOLITANO, 2007: 87) A consolidação da sigla MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural, esteve, portanto, intimamente ligada ao fortalecimento da indústria de massa no Brasil. Nas palavras de Marcos Napolitano:

Este jogo de interesses – comerciais e ideológicos ao mesmo tempo – definiu o lugar social da música popular. Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. A MPB sintetizava a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gestada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, sobretudo pela classe média, por empresários, artistas e patrocinadores. (NAPOLITANO, 2007: 89).

Assim, a crescente presença da indústria cultural no panorama musical brasileiro acentuava ainda mais esses debates e a relação do engajamento musical e da vanguarda estética com o mercado. As duas posições conflitantes ficavam cada vez mais claras: os chamados “nacionalistas” visavam fortalecer os “gêneros convencionais de raiz” e o conteúdo nacional-popular da música brasileira, dentro da indústria cultural; já os “vanguardistas” questionavam o código cultural vigente na MPB, recuperando alguns parâmetros formais da bossa nova, mas aproveitando, e ampliando, o mercado conquistado até aquele momento.

Entretanto, antes de se excluírem, as duas tendências iluminavam duas faces do mesmo impasse político-ideológico da cultura de esquerda pós-1964: a crise de organização e liderança, em busca de um povo ausente. Além disso, ambas as vertentes convergiram para a indústria cultural, no sentido de acreditar na possibilidade de uma inserção ativa do artista nas suas estruturas.(NAPOLITANO, 2007: 120) O processo de reorganização estrutural da indústria fonográfica e do público consumidor reforçou ainda mais esta perspectiva. A crescente demanda da indústria – em busca de novas obras, novos gêneros e artistas – e as redefinições do perfil da recepção e do consumo musicais reforçaram os novos paradigmas da MPB: era preciso estar inserido no mercado consumidor, tornar-se uma mercadoria. Assim,

O ano de 1967 seria decisivo na reorganização radical do panorama musical brasileiro, iniciando o ciclo final de institucionalização da MPB renovada. Com o esgotamento dos programas musicais seriados, não só a carreira de muitos astros foi abalada, mas novos hábitos de consumo musical foram consolidados, dotados de um lastro comum: a massificação do público consumidor de música popular de tipo renovado, entre os quais as referências à bossa nova se cruzavam com parâmetros musicais anteriores a ela, em meio a um contexto político e ideológico cada vez mais radicalizado.(NAPOLITANO, 2007: 108)

Assim, o Brasil da transição para a década de 1970 foi marcado por intensas transformações políticas e culturais. Nesse contexto, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso às novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si, perdeu-se também a proximidade imaginativa da revolução social,. Logo, ficou claro que o florescimento cultural também não seria eterno; “e o ensaio geral de socialização da cultura frustrou-se antes da realização da esperada revolução brasileira, que se realizou pelas avessas, sob a bota dos militares, que depois promoveriam a transição lenta, gradual e segura para a democracia”.(RIDENTI, 2003: 154)

Dessa forma, em sua origem, a MPB guardou uma contradição básica que marcaria o cenário cultural da década de 1970: as dificuldades em conciliar a difusão de certa ideologia nacionalista e realizar-se como produto de mercado, utilizando-se dos meios técnicos e organizacionais do mercado à sua disposição. Este foi, dessa forma, um momento no qual houve uma rearticulação das esquerdas brasileiras em torno da cultura nacional-popular, a partir de dois pólos: o Estado e o mercado. Cada um desses pólos representava um palco de atuação dessa “nova esquerda” reorganizada após o golpe civil-militar de 1964. Derrotadas no campo político, buscavam na cultura uma arena de atuação. Contudo, para complexificar esse cenário, é importante ressaltar a atuação ambígua do regime militar em relação à questão cultural.(NAPOLITANO, 2004: 310)

O mercado, a fim de se adaptar a essa nova demanda por produtos “críticos” – especialmente depois da derrota da guerrilha armada – incorporou certos comportamentos e opiniões até então considerados “resistentes” ao regime. As regras determinadas pelo Estado, por sua vez, estabeleciam a valorização da cultura nacional, sem nenhuma espécie de politização que comprometesse a “qualidade estética” das obras. Por outro lado, tal aproximação foi extremamente importante para que a cultura engajada de esquerda ampliasse sua atuação na sociedade civil. Os canais de comunicação até então utilizados haviam sido inviabilizados pela censura, logo era preciso encontrar novas formas de se aproximar “do povo”.

Vemos, assim, que a tradição nacional-popular surge como um provável campo de aproximação entre pólos supostamente opostos – governos militares e agentes culturais. A política cultural do regime militar conseguiu que o discurso nacional-popular – antes visto como o “guarda-chuva ideológico da esquerda” e agora “amainado” pelas políticas culturais – se unisse à idéia de modernidade, associada naquele momento à incipiente “indústria de massa” que se consolidava no país. Dessa maneira, ambos os lados desfrutaram de benefícios concretos.

“Houve uma mistura assimétrica e de movimento irregular, de mecenato oficial, vigilância de eventos e personalidades, repressão policial direta e controle censório, qualificando uma política cultural muito peculiar.”(NAPOLITANO, 2004: 313) Tal situação revela, desse modo, a existência de cisões e discordâncias no Estado autoritário, especialmente num momento em que a luta armada – o chamado “inimigo interno” – já se encontrava neutralizada. Assim,

A agenda do regime já não priorizava o combate à luta armada e apontava, estrategicamente, para uma política de liberalização, na qual as artes, por uma série de circunstâncias, acabavam por servir de busca de apoio do regime junto à sociedade civil. O terrorismo cultural se misturava à política de cooptação ou neutralização das vozes dissonantes. Neste jogo perigoso, o artista-intelectual, porta-voz das classes médias, tinha um papel fundamental. (NAPOLITANO, 2004: 313)

A consolidação da variante nacional-popular de esquerda como um dos pilares da moderna indústria cultural brasileira ocorreu num mosaico cultural complexo no qual participaram outras tradições: modernismos e vanguardas formalistas, folclorismo, resquícios de uma cultura letrada e humanista, cultura de massa norte-americana. Gradativamente, o artista-intelectual foi denominado porta-voz das “classes médias” ou da “sociedade civil organizada”, cada vez mais distantes das camadas populares excluídas. O conceito de “povo” apareceu cada vez mais esvaziado, ainda que reivindicado em nome da noção de “sociedade civil”. Diante disso, a chamada “cultura de massa” foi se fortalecendo e até se sobrepondo aos ideais da vanguarda intelectual de esquerda. E assim o cenário cultural brasileiro foi tomando novas formas.

Dessa forma, o advento do regime militar permitiu a concretização da indústria cultural no Brasil, consolidando o capitalismo brasileiro através do crescimento do parque industrial e do mercado de bens de consumo materiais. Esse fortalecimento do parque industrial atingiu também o cerne da produção de cultura e mercado de bens culturais.(ORTIZ, 1991) Gravadoras, rádio, televisão e imprensa viam nesse produto MPB

uma mercadoria com potencial de vendagem suficiente para alavancar esses setores. O surpreendente resultado foi que a cultura e as artes daquele período incorporaram, a um só tempo, formas de resistência e formas de cooptação e colaboração, diluídas num gradiente amplo de projetos ideológicos e graus de combatividade e crítica, entre um e outro pólo.(NAPOLITANO, 2006: 1)

Os mediadores culturais

A música popular, como vimos, após 1964, ocupou cada vez mais um espaço “midiático”, e foi a partir dele que seu público cresceu de maneira exponencial. Ironicamente, a MPB ampliou bastante seu público, sobretudo ao longo dos anos 1970, não somente pela atuação das entidades civis, estudantis e sindicais, ligadas à militância de esquerda (como se projetava nos tempos do CPC), mas também pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica, atingindo faixas de consumo mais amplas.

Percebemos, dessa forma, que os novos contornos tomados pela MPB a partir, especialmente, da década de 1970, buscavam alcançar o mercado consumidor. A música popular brasileira, com o longo processo de abertura política do regime militar, também foi perdendo sua “aura politizada”, uma vez que seu público também estava se modificando. Nesse contexto, a atuação de produtores culturais e empresários das grandes gravadoras exerceu um papel fundamental nessa transformação. Por terem sido aqueles que orientavam as carreiras dos artistas da MPB, podemos dizer que também criaram os critérios para que esse estilo musical se consolidasse na indústria cultural – por meio do lançamento dos discos, aparições na televisão, jornal e rádio, por exemplo.

Nesse sentido, a recuperação das estratégias destes mediadores culturais na construção da MPB nos ajuda a compreender os rumos tomados pelo próprio capitalismo brasileiro na década de 1970. Além disso, a complexidade envolvida em uma produção musical inserida na indústria cultural faz com que seja necessário observar os vários elementos atuantes na hora de compor e lançar uma música ou um disco.(LOPES, 2008)

Autobiografias: uma questão

Os primeiros anos do século XXI assistiram a um interessante *revival* das eletrizantes décadas de 1960 e 1970, com a publicação de três autobiografias de importantes produtores culturais do período: *Noites tropicais*, de Nelson Motta (2001); *Prepare seu coração – A história dos grandes festivais*, de Solano Ribeiro (2002) e *Ouvindo estrelas: a luta, a ousadia*

e a glória de um dos maiores produtores musicais do Brasil, de Marco Mazzola (2007)¹. Mesmo com repercussões distintas na mídia, é revelador perceber que, num curto espaço de tempo, um número considerável de livros tenha surgido com o objetivo de contar sua versão sobre o nascimento da MPB.

Diante deste *boom* de publicações, surgem algumas questões: o que estimulou estes profissionais a contar sua história de vida? Há uma demanda para esse tipo de autobiografia? Nessa perspectiva, Denise Rollemberg nos auxilia a responder a algumas dessas perguntas, ao tratar do encontro entre a necessidade de *contar* e do *querer ouvir* a história. (ROLLEMBERG, 2006, 82) Embora estivesse tratando das autobiografias dos ex-guerrilheiros – um tema doloroso na história recente do Brasil – seu raciocínio também pode ser aplicado ao caso em questão. Isso porque falar sobre o construto MPB é tratar da cultura política da classe média do eixo Rio – São Paulo, que construiu sua identidade também por meio da difusão deste estilo musical. A curiosidade por este tema continua. Para Denise:

[Aqueles que escrevem], enquanto lembram e contam o passado, o elaboram, dão um sentido a si mesmo, aos outros, ao passado e ao presente. Da parte dos leitores das autobiografias, a quantidade responde – ou responderia – ao interesse de se conhecer uma história silenciada. [...] Em seguida, vieram as novas gerações. Assim, eis a explicação para a quantidade de autobiografias; um ponto de intersecção entre segmentos da sociedade que seguiram caminhos diferentes e, não raro, opostos. [grifos da autora](ROLLEMBERG, 2006: 82)

Nesse sentido, as palavras de Solano Ribeiro, idealizador dos festivais de música que marcaram a década de 1960, nos ajuda a compreender a necessidade desses profissionais de *serem ouvidos*.

[...] creio ter a possibilidade de fazer este relato com uma visão privilegiada sobre uma geração que conviveu com um sonho que o tempo transformou em pesadelo e acabou sendo testemunha e protagonista de um processo que continua em curso. No espaço de duas décadas, a agilidade nas informações fez surgir uma interação de valores estéticos, políticos, econômicos e de comportamento que transformou o tecido social brasileiro em um painel complexo e multifacetado que ainda não adquiriu uma feição definida.” [grifos meus](RIBEIRO, 2002: 14)

O produtor cultural Solano Ribeiro demonstra a relevância de se contar, portanto, uma “parte da história” da MPB ainda não conhecida e que auxilia a compreender os rumos que

¹ Nelson Motta é jornalista, produtor cultural, compositor, diretor artístico e crítico musical, e acompanhou de perto o surgimento de grandes artistas da MPB, tendo também batizado, em sua coluna de jornal, o movimento tropicalista. Solano Ribeiro foi o idealizador dos grandes festivais de música que ocorreram na Rede Record, no final dos anos 1960, onde se consolidou o nome MPB. Marco Mazzola foi produtor musical de importantes LPs da MPB e foi diretor executivo de grandes gravadoras internacionais nas décadas de 1970 e 80.

ela tomou. Fica claro em seu depoimento que esse novo caminho o desagradou – “virou pesadelo”. Nesse sentido, as três autobiografias parecem ter o objetivo de mostrar que, se hoje a música brasileira já não tem mais aquela qualidade melódica e sofisticação das letras que marcaram o surgimento da MPB, eles já não podem ser considerados culpados, pois “fizeram a parte” deles na construção desta que ficou na memória como um dos grandes símbolos da resistência cultural ao regime militar. Solano Ribeiro comenta o papel dos mediadores culturais neste processo:

‘Lançador’ ou ‘descobridor’ de novos valores, papel que comumente me atribuem, é, antes de tudo, um exagero. Na verdade, em um momento político peculiar, para uma platéia necessitada e musicalmente mais exigente, o enorme talento de um novo elenco e a força de uma nova música fizeram o sucesso e a história dos festivais que realizei. O papel de produtor seria mais o de um arquiteto / construtor de momentos emocionais, com a preocupação de colocar o artista diante do público certo no momento certo, buscando manter coerência com o que estabeleci como princípios [grifos meus](RIBEIRO, 2002: 16)

E Marco Mazzola explicita os motivos que o levaram a escrever o livro:

Este livro conta histórias dos últimos trinta e poucos anos da Música Popular Brasileira. Histórias, algumas ainda desconhecidas do público, que eu vivi, ou acompanhei, assim como tive o privilégio e a bênção de participar diretamente de várias das mudanças desse período tão importante que vai do início da década de 1970 até hoje – o surgimento de novos artistas que fizeram e ainda fazem sucesso, a introdução de tecnologias que se mostraram oportunas. Há muita coisa para ser recordada. Muitos artistas e profissionais do mundo da música que precisam ser celebrados. [...] É bom sentir que tenho tanta coisa para contar. [grifos meus](MAZZOLA, 2007: 9-10)

Fica claro que há uma necessidade de contar suas versões, para não serem confundidos com uma nova geração da MPB – considerada apolítica – e também para mostrar a importância de suas atuações no cenário cultural brasileiro.

É interessante perceber, na leitura dessas autobiografias, que, no relato sobre suas trajetórias, os autores descrevem suas vidas como algo que inexoravelmente caminhava para o trabalho com a música. Para justificar as escolhas feitas no presente, reconta-se a história de maneira que tudo pareça linear, coerente. O próprio narrador, ao se dispor a narrar sua vida, deu a ela o encaminhamento que melhor lhe pareceu e deteve o controle sobre os meios de registro.(PEREIRA, 2000: 118)

Embora seja fascinante ter contato com o discurso vindo diretamente do interessado, aos pesquisadores cabe a missão de ficar atento à validação e contextualização do documento e também o estabelecimento do interlocutor imaginário ao qual se dirige o escrito autobiográfico. As autobiografias são também *interpretações* de uma realidade, mesmo que

escritas diretamente por aqueles que viveram. “Os relatos autobiográficos, evidentemente, não são escritos somente para ‘transmitir a memória’ (...). Eles são o lugar onde se elabora, se reproduz e se transforma uma identidade coletiva (...).”.(PEREIRA, 2000: 121)

Uma vez conhecidas as condições de produção de uma autobiografia e, principalmente, o quadro social de sua constituição, passa-se, então, a analisá-la como uma tentativa de dar determinada imagem de si a certo público ou a determinada pessoa em particular. A partir daí, é possível compreender a lógica dada pelo narrador ao desenrolar de fatos individuais, bem como o princípio de sua seleção: “as zonas de sombras e de luz, a saliência de certos pontos da existência julgados fortes, e o esquecimento de certos outros considerados pouco lisonjeiros ou secundários.”.(PEREIRA, 2000: 126)

Tal lógica está presente de maneira marcante nas autobiografias em questão. Tanto Solano Ribeiro, Marco Mazzola e Nelson Motta escrevem um relato cuja temática central é seu talento em lidar com artistas, resolver problemas dos bastidores – e sempre coerentes com as questões políticas que permearam a construção da MPB. Para ilustrar a preocupação dos autores em ressaltar sua atuação política, usemos as palavras de Nelson Motta sobre sua participação na famosa “Passeata dos cem mil”.

Chico [Buarque] e eu éramos do mesmo grupo, com Jards Macalé, Edu Lobo, Zé Rodrix, Mauricio Maestro e outros, e nosso ponto de encontro era na escadaria da Biblioteca Nacional, na Cinelândia. Chegamos quase juntos, olhando para os lados, disfarçando, dando bandeira. Como ainda faltava bastante tempo para a hora marcada para a passeata decidiu-se por unanimidade ir ao Bar Luiz, na Rua da Carioca, tomar um chope para aliviar a tensão. Voltamos a tempo ao ponto, mas mais tensos ainda: eu tinha medo de apanhar da polícia, de levar um tiro, de ser preso, e não ousava imaginar que íamos viver um dia de glória.²[grifos meus](MOTTA, 2001: 178)

Nessa perspectiva, quando entramos no campo específico da memória das esquerdas no Brasil, percebemos que certos relatos atuais foram construídos de maneira proposital. A sociedade brasileira, após ter aderido aos valores e instituições democráticas – quando do ocaso da experiência de um regime autoritário – enfrenta ainda grandes dificuldades em compreender como participou, num passado ainda recente, da consolidação de uma ditadura, que definiu a tortura como política de Estado.(REIS FILHO, 2004: 49) Embora derrotadas no campo político, as esquerdas brasileiras foram vitoriosas na consolidação da memória sobre este momento. Portanto, a partir do período da redemocratização, atuaram de maneira incisiva

² MOTTA, Nelson. Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: 2001. p. 178.

para que tal memória não fosse obstruída. Assim, “falar sobre o golpe de 1964 implica necessariamente em tomar partido nas querelas do presente.”(FREDERICO, 2004: 104)

O início dos anos 1960 conheceu um dos momentos da história do Brasil de maior participação política da sociedade, organizada e atuante em diversos níveis, num embate radicalizado. Instituições, associações, manifestações atuavam em função de projetos e propostas de esquerda, mas igualmente de direita, que também alcançavam simpatias e adesões de parcelas significativas da sociedade.

No entanto, as esquerdas têm recuperado este passado – ou construído sua memória – a partir do princípio de que a sociedade foi submetida, no momento do golpe e ao longo da ditadura, à força da repressão: as perseguições aos movimentos sociais, às instituições políticas e sindicais e às lideranças e aos militares; os atos institucionais, a censura, os órgãos de informação, a prisão política, a tortura, os assassinatos, o exílio, o medo. Diante da arbitrariedade, a sociedade resistiu. O fim do regime fora resultado da luta dos movimentos sociais, desejosos de restaurar a democracia. A sociedade repudiava, enfim, os valores autoritários dos militares.(ROLLEMBERG, 2003: 47)

Pautadas no discurso da “resistência democrática”, as esquerdas daquele período tentaram soar unânimes nesse tema. Portanto, os depoimentos destes produtores culturais – com uma trajetória de envolvimento com os artistas de esquerda – tendem a reforçar a idéia de um estilo musical de resistência, que ajudou no processo de abertura política do Brasil. A contradição, entretanto, está presente nesses mesmos relatos, quando demonstram sua preocupação com a inserção capitalista da música no mercado. Podemos afirmar que estes mediadores eram verdadeiros “equilibristas”, símbolo dos anos 1970 no Brasil (abertura-repressão): circulavam por ambientes de esquerda e de direita com o objetivo de fazer a MPB aumentar suas vendas, sem perder sua “aura politizada”. Novamente Nelson Motta:

Além do afeto pessoal e do prazer da companhia, a necessidade profissional de manter boas fontes com todos os protagonistas daquele momento me obrigou a fazer malabarismos dialéticos para manter uma convivência harmônica com Chico, Edu, Gil, Caetano, Dory, Francis, Ronaldo e Elis ao mesmo tempo, evitando brigas e discussões acaloradas, conciliando, tentando harmonizar, procurando pontos em comum.” [grifos meus](MOTTA, 2001: 171)

Portanto, o longo caminho percorrido pela MPB em seu processo de construção toma sua forma final devido à atuação destes profissionais, que, conscientes das transformações econômicas e culturais por que passava o Brasil no início da década de 1970, apresentaram estratégias de venda bem-sucedidas que tornaram este estilo musical símbolo da música de

boa qualidade. Evidentemente que a publicação de suas autobiografias apresentam o objetivo de reforçar suas trajetórias heróicas no cenário cultural brasileiro. Vimos que tal discurso ia ao encontro da construção da memória de esquerda no pós-regime militar, que insiste em vangloriar os grupos como protagonistas da abertura, em um processo de resistência democrática, omitindo o fato de que o regime militar já existia há quase vinte anos. Onde eles estavam antes? Se toda luta precisa de um hino, a MPB se configurou como trilha sonora perfeita. Para que isso fosse reforçado na memória das esquerdas, temos as autobiografias aqui mencionadas.

Referências bibliográficas

- LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. “As canções de Gonzaguinha e Ivan Lins e o conceito de engajamento.” Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: *Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.
- MAZZOLA, Marco. *Ouvindo estrelas: a luta, a ousadia e a glória de um dos maiores produtores musicais do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007
- _____. “‘Vencer satã só com orações’: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”, 2006, p. 1
- _____. “Engenheiros da alma ou vendedores da utopia? A inserção do artista-intelectual engajado nos anos 70”. In: *Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (2004: Niterói e Rio de Janeiro). 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PEREIRA, Lúgia Maria Leite. “Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias.” In: *Revista História Oral 3*. Associação Brasileira de história oral, Rio de Janeiro, 2000.
- RIBEIRO, Solano. *Prepare o seu coração – A história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- ROLLEMBERG, Denise. “Esquecimento das memórias”. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.) *O golpe de 1964 e o regime militar: Novas perspectivas*. São Carlos: EdUFSCar, 2006. p. 81-91.
- _____. “Esquerdas revolucionárias e luta armada.” In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura*. V. 4. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

