

O campo artístico brasileiro na redemocratização política – MPB e Rock nacional.

GABRIELA CORDEIRO BUSCACIO*.

Ao tentarmos entender o universo musical brasileiro durante os anos da Redemocratização política (1975-1985) corremos dois grandes riscos analíticos: de um lado poderíamos fazer uma análise baseada somente nas disputas internas e específicas do ambiente musical brasileiro, que entendesse a genialidade e o espontaneísmo como principais motores de explicação para essas disputas, ou nos atentarmos somente para as disputas externas, ou seja, as pressões da *indústria cultural* servindo como a única razão que colocaria a MPB e o rock nacional em disputa durante o período. Para fugirmos desses dois esquemas explicativos, utilizaremos o conceito de *campo*, definido por Pierre Bourdieu, por entendermos que ele dá conta de reunir essas duas visões.

Vejamos com calma o significado de *campo*, para entendermos porque o utilizaremos como categoria analítica. Segundo Bourdieu,

“Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois pólos muito distanciados, entres quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo o *campo literário, artístico, jurídico* ou *científico*, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas.” (BORDIEU, 2003: 20).

Portanto, o *campo* seria uma espécie de microcosmo com certa autonomia em relação aos dois pólos (interno e externo) descritos anteriormente. Obviamente na análise de qualquer *campo* as questões internas e externas interferem, e devem ser consideradas, mas cada *campo* específico possui especificidades próprias das relações que o produziram e reproduziram, ou seja, sua lógica própria.

Essa lógica é determinada por aquilo que os atores estabelecem que eles podem ou não fazer no *campo*, qual a área de atuação de cada integrante. Essa definição das possibilidades de ação dos agentes se coloca a partir da posição que cada um deles ocupa dentro da estrutura de seu

* Universidade Federal Fluminense. Doutoranda. CAPES.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

campo. Quanto mais consolidado no interior do *campo*, mais capital ou reconhecimento ele possui.

O capital acumulado por cada agente social dentro do *campo* é delimitado a partir do “trabalho necessário para construir as relações objetivas que são constitutivas da estrutura do *campo em questão*”. (BORDIEU, 2003: 24) Por isso, cada *campo* é que vai definir como se constitui seu capital específico. Assim, por exemplo, no *campo científico*, o capital científico acumulado por um pesquisador está relacionado com a quantidade de citações que ele reúne, a instituição a qual ele está vinculado, seu número de publicações, etc.

Mas como que o agente social constrói e se posiciona dentro de seu *campo* acumulando mais ou menos de seu *capital simbólico*? A resposta está ligada ao conceito de *habitus*, também ressignificado por Bordieu. Segundo ele, os atores sociais não são passivos em relação as forças do *campo*, eles “têm disposições adquiridas (...) que chamo de *habitus*, isto é, maneiras de ser permanentes, duráveis que podem, em particular, levá-los a resistir, a opor-se às forças do *campo*.” (BORDIEU, 2003: 28). Portanto, é o *habitus* do ator social que vai definir qual sua posição dentro da estrutura do *campo*.

Temos então as disputas externas, que dependendo de sua autonomia, interferem com maior ou menor intensidade no *campo*, e as disputas internas, que são definidas a partir da posição que o integrante ocupa na estrutura do *campo*.

Para nosso estudo, vamos nos debruçar sobre as especificidades do *campo artístico*, para analisar o universo musical brasileiro do período da Redemocratização. Em um interessante texto, Loïc Wacquant se debruça sobre o mapeamento do *campo artístico* baseado na obra de Bourdieu. Segundo o autor, o objetivo principal da criação deste conceito é

“revogar as eternas oposições que fragmentaram a compreensão das práticas e da produção artística – entre texto e contexto, inovação individual e constrangimento coletivo, essência e história, assim como interpretação e explicação – de modo a fundar uma **ciência histórica das obras culturais**, capaz de reconciliar a necessidade social que estas incorporam com o potencial que possuem para expressar verdades e valores trans-históricos” (WACQUANT, 2005: 117)

Portanto, o *campo artístico* é um fenômeno recente, da sociedade moderna, que coloca o ator social e as instituições dentro de uma arena de disputa que não está restrita a “competência” artística, mas também aos poderes econômicos, políticos, burocráticos, etc. A especificidade

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

deste *campo*, porém, é que a *distinção*, o *valor* dentro dele é determinado pela percepção artística e/ou estética. Muito cuidado deve-se ter então, para não cair na ideia da arte sagrada, ou como um dom, pois senão se torna impossível fazer seu mapeamento rigoroso.

Para Wacquant, uma análise das obras culturais baseada no conceito de *campo*, precisa incorporar três diferentes dimensões: “a primeira é localizar o microcosmos artístico (literário, poético, musical, etc) dentro do ‘campo de poder’, isto é, na teia de instituições na qual circulam os poderes econômicos, políticos e culturais que a classe dominante se esforça para reservar para si própria” (WACQUANT, 2005: 118). A segunda dimensão é o momento de determinar qual o lugar na estrutura do *campo* que estão os colocados nossos agentes sociais, ou seja, são subordinados ou dominantes, próximos ou distantes, antagônicos ou complementares? O terceiro aspecto a ser analisado em nosso estudo do *campo artístico* é de que forma o *habitus* de nosso ator social vai guiá-lo dentro dessa estrutura, vai reforçar ou não sua posição? Neste trabalho, pretendemos abordar elementos referentes a esta segunda dimensão apontada por Wacquant: definir quais agentes estavam em disputa dentro do *sub-campo musical*, para entendermos quem são os dominados e dominantes dentro daquela estrutura. Assim, precisamos inicialmente conhecer a gênese do conceito de MPB, para percebermos exatamente quais grupos de artistas que estamos analisando. Sabemos que, apesar de longo, esse debate é importante porque nos ajudará a compreender o processo que levou a construção dos papéis dos músicos da MPB no período da abertura política.

O conceito de MPB: construção e análise

A ideia de uma música popular é um fenômeno típico do século XX e da sociedade ocidental burguesa. No caso brasileiro, podemos perceber que a música popular se constituiu em um dos marcos importantes de nosso universo cultural. Marcos Napolitano propõe três períodos distintos para a formação da tradição da música popular brasileira (NAPOLITANO, 2002). São eles:

- Os anos 20/30 – onde vemos uma "invenção da tradição" musical brasileira, tendo o samba se consolidado como a música nacional.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

- Os anos de 1959/1968 – período em que é construído o novo conceito de música popular brasileira, colocando-a no centro de disputas de projetos culturais e ideológicos ligados ao nacional-popular e a massificação da indústria cultural.
- Os anos de 1972/1979 – momento importante para a reorganização do diálogo musical presente-passado, consolidando um amplo conceito de MPB e incorporando tradições que estavam fora do nacional-popular, marcando o ano de 1975, como início do que identificou como “Canção da Abertura”.

Nossa pesquisa pretende justamente analisar os desdobramentos deste terceiro marco fundamental apontado por Napolitano. Para tornar mais clara esta proposta, voltemos um pouco no tempo, tentando identificar porque este momento é tão significativo.

O surgimento da "bossa nova" em 1959 pode ser visto como marco fundamental do processo de "substituição de importações" do campo musical brasileiro, sendo parte das mudanças que levam a redefinição da MPB. Seu surgimento, comumente ligado ao período JK, é visto por Napolitano de uma forma mais abrangente, sendo compreendido como mais uma das formas com que segmentos médios da sociedade se posicionaram buscando *"traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava 'atualizar' o Brasil como nação perante a cultura ocidental"* (NAPOLITANO, 2001: 21). A ascensão de Jango e o discurso das reformas de base trouxeram à tona uma outra conjuntura, mostrando que era preciso conscientizar os setores marginalizados da sociedade. Era preciso, pois, politizar a bossa nova. Vejamos com mais calma.

Existia uma preocupação conscientizadora em alguns músicos identificados com a bossa nova, que buscavam não só barrar a influência do rock, mas ampliar o público propondo uma redefinição da relação com o "samba quadrado" do morro¹.

Ainda em 1961, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, representantes dessa futura bossa nova nacionalista, lançam as bases para a canção "nacional engajada" ao gravarem músicas (*"Quem quiser encontrar o amor"* e *"Zelão"*), que uniam o estilo da bossa nova com algumas características da tradição do "samba quadrado" do morro.

¹ O "samba quadrado" ou "samba de morro" seria um tipo de samba produzido pelos compositores das escolas de samba. Esse nome foi dado em oposição ao "samba de asfalto", nomenclatura que englobava desde a "bossa nova", até compositores subseqüentes como Chico Buarque, e Edu Lobo. Cf. LOPES, 2003.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

O evento que acirrou o impasse pelo qual a bossa nova atravessava foi o famoso show no Carnegie Hall em fins de 1962. Nesse momento, a bossa nova alcançou repercussão mundial, ganhando espaço no mercado internacional, e sendo considerada um "subproduto" do jazz. Porém,

O acirramento das posições ideológicas e dos conflitos sociopolíticos no Brasil, durante o governo João Goulart, obrigava um posicionamento mais definido, contendo porém um dilema: era preciso rejeitar a bossa nova sem rejeitar a bossa nova. Inegavelmente, a bossa nova era um estilo musical aceito pela juventude universitária e pelos músicos mais talentosos. Portanto, era preciso demarcar uma bossa nova jazzificada de uma 'outra' bossa nova nacionalista, ligada à tradição do samba. Após o show do Carnegie Hall, essa questão transforma-se no grande impasse da música popular renovada (NAPOLITANO, 2001: 37).

A "bossa nova", portanto, reconhecida sua importância por seus próprios músicos, acabou sofrendo uma cisão. De um lado desenvolveu-se uma tradição ligada ao jazz, buscando a aceitação do mercado americano, e por outro, uma bossa nova "nacionalista", "engajada", que buscou ligar-se à tradição do "samba de morro" carioca. Foi esta última que possibilitou a redefinição do conceito de MPB feito nos anos 60.

As tarefas auto-impostas pelos músicos nacionalistas, como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, eram de grande envergadura: ampliar os materiais sonoros, adquirir novos públicos e consolidar o público jovem. Além disso, dois eram os objetivos básicos a serem atingidos pelos músicos nacionalistas: a conscientização ideológica e a "elevação" do nível musical médio da população.

Marcelo Ridenti trabalha com um conceito para entender esses jovens músicos nacionalistas, o "romantismo revolucionário"². Para ele, não restrito somente ao caso da música, vários jovens de "esquerda" tinham características românticas, pois eram anticapitalistas, buscavam construir um "homem novo", que procurasse no futuro valores e qualidades perdidos no presente. Assim eles valorizavam o passado e a busca pelas raízes, idealizando o "povo". Havia um certo "desprezo" pela teoria, e uma busca da prática, da transformação. Nas palavras de Ridenti:

² O conceito de "romantismo revolucionário" foi criado por Michel Löwy e Robert Sayre. É com eles que Ridenti dialoga durante todo seu livro. LÖWI, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*, Petrópolis: Vozes, 1995.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente. Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificadas como romantismo revolucionário. (RIDENTI, 2000: 57)

Os jovens artistas que participaram, no caso da música, das chamadas "canções engajadas" encaravam sua profissão como uma missão. A definição de "romantismo revolucionário" porém não é unívoca, tendo várias nuances diferentes, fazendo com que cada artista tivesse sua própria visão e interpretação do mundo ao seu redor.

Segundo Napolitano, a perplexidade da esquerda com o golpe militar em abril de 64, fez com que muitas questões passassem a ser reavaliadas. Como um governo que estava no caminho "certo" da História, poderia ter sido deposto da forma que foi? Uma das respostas possíveis para esses artistas é que havia um descompasso entre a "marcha da História" e a consciência "popular".

Se a consciência política do "povo" estava "atrasada", aos artistas engajados coube a difícil tarefa de difundi-la para a sociedade. Durante esse processo, Napolitano acredita que houve uma mudança no eixo da perspectiva nacional-popular em que se baseava a ação cultural da esquerda.

Se até 1964 a 'consciência social' deveria estar a reboque do 'ser social', defendo a tese de que o golpe exigiu a inversão da equação. A 'consciência social' transformava-se em prioridade na luta contra o regime, na medida em que o fim do nacionalismo econômico e o autoritarismo político-institucional colocavam em cheque as posições tradicionais da esquerda (NAPOLITANO, 2001: 58).

Nesse contexto, outra dificuldade surgida para o artista engajado era onde cantar para o povo? Com espaços importantes como o CPC da UNE, entre outros, fechados ou colocados na ilegalidade,urgia ao músico buscar espaços de apresentação. Além disso, questões como quem era o "povo"? Ou o que cantar? Passaram a fazer parte do cotidiano dos artistas engajados, preocupados com a missão de levar a consciência política ao "povo". Para eles, foi preciso

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

repensar os procedimentos e estratégias de criação/recepção por parte. Esse debate foi acompanhado por uma reestruturação da indústria cultural brasileira.

O teatro brasileiro ou as "artes performáticas" apareciam nesse cenário como o caminho "natural" para a popularização da cultura nacionalista. Nessa conjuntura, antes da "invenção" dos programas televisivos, as peças musicais tiveram um papel central, sendo a música um campo privilegiado de expressão. Assim, espetáculos como "Opinião" e "Arena canta Zumbi" tiveram grande sucesso junto ao público intelectualizado. Longe de se resumirem a momentos de catarse de frustração política de um determinado segmento social, ou seja, discurso intelectual reproduzido para intelectuais, Napolitano acredita que esses espetáculos permitiram a *"ampliação e a massificação do público, bases fundamentais para entender a entrada dos produtores culturais de esquerda na indústria cultural brasileira"*(NAPOLITANO, 2001: 75).

Portanto, partindo da bossa nova "nacionalista", no pós-golpe surgiu a percepção entre esses artistas de que era necessário levar a consciência política ao "povo". Os programas musicais como "O fino da bossa" apareceram como resposta a essas questões, parecendo por um tempo resolver os problemas da difusão da mensagem ideológica. O surgimento de novos estilos musicais concorrentes à MPB (a jovem guarda) levou ao questionamento da adesão ou não à indústria cultural. O mais importante porém, foi a redefinição da MPB, que passou a englobar vários estilos musicais, surgindo como uma instituição no seio da sociedade brasileira.

Segundo Napolitano, no final da década de 60 surgiu um novo estilo musical que "bagunçou as estruturas da MPB", o tropicalismo. Sem dúvida ele rompeu com o paradigma nacional-popular anterior. Para alguns autores, ele também se apresentou como uma perda da inocência do intelectual, frente a sua busca dos interesses do "povo" e da "nação". Esse sentimento pode ser compreendido se pensarmos a partir do trauma do pós-64 e pós-AI-5, onde os "jovens engajados" de Napolitano, ou os "românticos revolucionários" de Ridenti, tiveram a percepção de derrota frente ao "sistema".

O significado do tropicalismo para as ciências humanas ainda não está claramente definido. Algumas interpretações surgiram ainda no calor da hora, sendo a mais conhecida a de Roberto Schwarcz e sua análise do grupo Oficina, de José Celso Martinez (SCHWARCZ, 1978). De um modo geral há duas linhas de interpretação do movimento. A primeira, mais otimista,

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
PARANÁ

identifica no movimento tropicalista um momento de ampliação, de uma abertura cultural crítica levada a cabo por esses artistas. Outra linha de interpretação do movimento é aquela que o vê como causador de uma "implosão" política-cultural na MPB, levando a perda do referencial de atuação do artista-intelectual na construção da história³.

Vejo caminhos mais promissores na interpretação de Napolitano, que entende que a tropicália como uma mudança na inserção dos artistas-intelectuais na sociedade pois foi a "*passagem de uma cultura de matriz romântica (nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil*" (NAPOLITANO, 2001: 238). A procura do tropicalismo por "chocar" a sociedade brasileira revelou-se também com uma forma de reordenamento das técnicas e materiais de criação cultural dentro das estruturas do mercado.

O tropicalismo, ao assumir a canção como um produto, através do questionamento de seu processo de criação e de seu lugar social, inaugurou uma nova fase de redefinição do conceito de MPB. Ao incorporar o movimento dentro da sigla, abriu um espaço nela onde tinham vez novas influências estéticas e rítmicas. Como consequência vemos uma ampliação do que seria a tal MPB. Isso só foi possível porque os tropicalistas colocaram-se na "linha evolutiva"⁴ da música popular brasileira, numa tentativa de modernizá-la.

É interessante que tanto o tropicalismo quanto às canções de cunho nacional-popular tem uma preocupação com a "linha evolutiva" e com a "tradição". Como diz Napolitano:

Tanto o paradigma nacional-popular quanto o tropicalismo tentavam incorporar uma sólida noção de 'tradição'. A diferença é que o tropicalismo não via na tradição uma 'raiz', mas um conjunto de possibilidades de expressão estética e cultural, organicamente transmitido ao longo do tempo (Napolitano, 2001: 284).

³ Na primeira corrente podemos identificar o texto de FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo: Kairós, 1979. A segunda linha é defendida por HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, São Paulo: Brasiliense, 1981, 2ª edição.

⁴ A idéia de "linha evolutiva" foi proposta por Caetano Veloso durante um debate com vários artistas sobre os caminhos da MPB publicado pela Revista Civilização Brasileira em maio de 1966. O objetivo do debate era entender os desafios da "música engajada" frente ao avanço comercial da Jovem Guarda. A idéia básica é que para que a música popular tenha eco no seio da sociedade brasileira os compositores devem se inspirar, se influenciar, na tradição da música popular, modernizando-a. Para maiores informações ver WISNIK, José Miguel, "Música: problema intelectual e político". In *Revista Teoria e Debate*, n° 95, 1997, pp. 58-63.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

Chegamos ao final da década de 60 com o seguinte quadro: o tropicalismo provocou a ampliação do conceito de MPB, definido a partir da bossa-nova, criando um novo paradigma, ou complicando o que já existia. Nesse momento ela já era uma instituição dentro do universo cultural brasileiro, tendo uma visibilidade e uma inserção em diferentes classes da sociedade brasileira. Mas o que definiria a MPB exatamente? Segundo Napolitano:

A instituição MPB foi o ponto de convergência de diversas vertentes: do 'rigor técnico' da bossa-nova, das 'utopias' do nacional-popular (canção engajada, samba participante), das vanguardas formalistas (música nova, tropicalismo), da tradição musical marcada pelos gêneros de consumo popular (samba, baião, marcha, etc). Essas vertentes acabaram por formar um conjunto de criação tenso e dinâmico. A sigla MPB não só indicava um gênero musical específico, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível (Napolitano, 2001: 337).

No nosso entender, essa flexibilidade na construção do conceito de MPB proposto por Napolitano, dá mais conta da complexidade da sigla, e da realidade social daquele momento. De qualquer forma, a variedade musical no período era enorme, e muitos ritmos não foram analisados ainda satisfatoriamente.

Com o acirramento da censura a partir do AI-5, os anos 70 começaram com uma conjuntura difícil para o processo de criação do compositor brasileiro. Dentro da sigla MPB, tivemos alguns artistas que foram para o exílio ou se auto-exilaram, enquanto outros (a maioria) buscavam frestas dentro do universo cultural e sonoro que se apresentava. Alguns, como Chico Buarque, tentaram inclusive se camuflar para tentar escapar das garras da censura, criando o personagem Julinho de Adelaide.⁵

Como vimos, Marcos Napolitano busca entender a MPB durante a abertura política (1975-1982) dividindo-a temporalmente em dois momentos diferentes: de 1969-74 teríamos a “canção dos anos de chumbo” e entre 1975-1982 seria produzida a “canção da abertura”. Segundo ele,

Se a ‘canção dos anos de chumbo’ foi, marcadamente, uma canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política, a ‘canção da abertura’ será marcada pela tensão

⁵ Para uma análise do surgimento do personagem Julinho de Adelaide ver: SILVA, Alberto Moby. "A breve e profícua vida do compositor Julinho de Adelaide" In. *História Questões & Debates – MPB*, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16 – nº 31, julho-dezembro de 1999.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
PARANÁ

entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência, experiência limite entre dois impulsos nem sempre conciliáveis na tradição crítica: o éticopolítico e o erótico. A era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado (NAPOLITANO, 2010).

É claro que a divisão da MPB reflete diretamente o processo político que o país se encontrava – e não podia ser de outra forma. Seguindo a categorização proposta acima, podemos citar músicas que exemplifiquem melhor o que seria essa “canção da abertura”. Versos como *“Apesar de você/Amanhã há de ser outro dia/ Ainda pago pra ver/O jardim florescer/Qual você não queria”* retratam esse porvir, o que ainda não chegou, mas que vem com esperança. Outro exemplo é a música *“Começar de Novo”*, com os versos: *“Começar de novo e contar comigo/Vai valer a pena ter amanhecido/Ter me rebelado, ter me debatido/Ter me machucado, ter sobrevivido/Ter virado a mesa, ter me conhecido/Ter virado o barco, ter me socorrido”*, que são ressignificados e acabam virando “hino” da abertura política.

Com um enfoque diferente, mas também representando o momento podemos citar a canção *“Pedaço de mim”*, que diz *“Oh, pedaço de mim/Oh, metade arrancada de mim/Leva o vulto teu/Que a saudade é o revés de um parto/A saudade é arrumar o quarto/Do filho que já morreu”*. Nessa música o futuro não vai chegar, ele ficou preso num passado de tormento. O período anterior da ditadura mais fechada, não permitiu que a felicidade do futuro ou do presente pudesse se instalar. Uma outra música em que a canção engajada da abertura mostra essa desesperança é *“Aos nossos filhos”*, de Ivan Lins e Vitor Martins. Em seus versos *“Perdoem a cara amarrada/Perdoem a falta de abraço, /Perdoem a falta de espaço/Os dias eram assim (...)E quando passarem a limpo/E quando cortarem os laços/E quando soltarem os cintos/Façam a festa por mim”*, surge a idéia de melancolia, por um lado, mas também do heroísmo da resistência, por outro.

Uma terceira vertente da MPB pós-75 é aquela afinada com um movimento mais *pop*, que incluía uma performance ousada e novos jogos corporais em suas apresentações no palco. Podemos exemplificá-las em músicas como *“Refavela”*, em que se canta: *“A refavela/Revela o salto /Que o preto pobre tenta dar /Quando se arranca /Do seu barraco /Prum bloco do BNH”*. Nessas músicas não tem mais a melancolia do passado ou o cantar do futuro que ainda vai

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

chegar, mas o aqui e agora, o cotidiano do presente. Ou em “Sampa” em que a cidade de São Paulo é retratada através dos olhos de Caetano Veloso.

Esse exercício de análise de canções só pretende reiterar a posição da canção de MPB de abertura, definida anteriormente, quer seja, de que o compositor ou intérprete pretendia realizar uma “*educação poética e sentimental de cidadania e do consumidor cultural que se supunha crítico ao regime militar, grupo que formava a base da oposição civil*” (NAPOLITANO, 2010). Essa canção se realiza com a exaltação da liberdade (futura) e do trauma da repressão (passado).

Em nossa etapa de trabalho, ainda não estamos analisando as canções da MPB ou do Brock, só a exemplificamos para demonstrarmos o tipo de canção que estava sendo produzida por artistas reconhecidos dentro do *campo*, e que expressavam determinadas visões do processo social que atravessavam.

Aumenta que isso aí é rock’n roll

O sub *campo musical* brasileiro da época, porém, não estava restrito a MPB. A partir do início da década de 80 ocorreu a explosão do rock brasileiro em todas as mídias da época. Segundo o crítico Tárík de Souza:

O rock deu uma blitz na MPB”, trocadilhou Gilberto Gil. Na década de 80, uma virada de mesa radical interrompeu a chamada linha evolutiva da MPB. O BRock cresceu, apareceu e amadureceu no espaço de uma década. Em bem mais que os 15 minutos de holofotes profetizados por Andy Warhol, o movimento que instalou Brasília no mapa pop, traduziu para o país do carnaval punks, new waves, góticos e pós-modernos num *aggiornamento* voraz que bagunçou o coreto dos contentes antecedentes (*apud* DAPIEVE, 2000, (contracapa).

É claro que o rock brasileiro não nasceu nos anos 80, mas a inauguração do Circo Voador, a realização do 1º Festival Punk de São Paulo, o surgimento de rádios voltadas para o público roqueiro como a Rádio Fluminense (RIBEIRO, 2009). e o sucesso de bandas como a Blitz com suas novidades performáticas no palco significaram um efetivo pontapé inicial para o surgimento de novas bandas roqueiras. É bom esclarecer que entendemos o período dos anos 80 como um momento de “explosão” de um grupo de bandas de rock, que tinham em comum a visibilidade adquirida nos meios de comunicação e que mantinham atitudes semelhantes em relação ao tipo de música executado, a novos tipos de performances no palco e que criticavam

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

“irreverentemente” às gerações musicais anteriores. Enfim, uma nova geração de músicos brasileiros.

Faz-se necessário lembrar que o rock não surgiu no Brasil durante os anos 80. O rock enquanto gênero musical surgiu nos Estados Unidos a partir dos anos 50. Em 1963 os Beatles “explodem” com a música *She loves you*. No Brasil, tivemos os primeiros “ensaios roqueiros” com a Jovem Guarda, durante a segunda metade dos anos 60. A partir de 1968, porém, o movimento tropicalista irrompe, ainda ligado à MPB, mas inserindo guitarras elétricas em suas músicas. A partir deste momento vários grupos de rock surgem: Mutantes, Secos e Molhados, o cantor Raul Seixas, mas todos ligados a contracultura, não fazendo parte da MPB, de acordo com a classificação estabelecida pela literatura especializada.

O rock brasileiro dos anos 80 se inspira no punk-rock anglo-americano e em “atitudes” como *do-it-yourself*. O movimento punk propunha a “espontaneidade”, o desprezo por determinadas técnicas formais da música e aproximação entre músicos e público⁶. Assim surgem bandas no Rio de Janeiro, como Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso e Kid Abelha; em São Paulo como Ultraje a Rigor, Plebe Rude Inocentes e Ira; em Brasília como Legião Urbana e Capital Inicial; e no Sul do Brasil como Nenhum de Nós e Engenheiros do Hawaii. Estes grupos estabeleceram uma significativa convivência ao freqüentarem shows uns dos outros e trocar idéias e percepções sobre as mais variadas temáticas.

A proposta dessa geração era fazer uma música com linguagem coloquial, relacionada com o cotidiano das ruas, e sem grandes elaborações musicais. Essa postura buscava atingir o público jovem, numa relação diferente da que existia até então. Os shows dessa geração tinham um caráter muito mais corporal do que cerebral, em relação ao dos músicos ligados à MPB. E essa nova música atingiu em cheio o público mais jovem e os roqueiros passaram a vender milhões de discos quase que simultaneamente.

Além de fugir de canções rebuscadas esteticamente, os novos roqueiros brasileiros se esquivavam do apoio de artistas tidos como “medalhões” de outras gerações. Esses “padrinhos

⁶ A idéia de que qualquer um podia ser um cantor de rock, fica mais clara ao lembrarmos que, por uma opção estética, as canções de rock dos anos 80 tinham geralmente três acordes. Era tão forte essa influência musical que, Renato Russo, cantor do Legião Urbana, excluiu o guitarrista Eduardo Paraná do grupo argumentando que ele tocava bem demais e solava em excesso.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

indesejáveis” eram principalmente as estrelas da MPB. Um manifesto punk, escrito por Clemente, líder da banda “Inocente”, traduz muito bem esta perspectiva:

Manifesto punk: fora com o mofo da MPB! Fim da idéia de falsa liberdade!

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. [...] Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. [...] Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar nas flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer (*apud* ALEXANDRE, 2002: 60).

Afora toda a carga emocional presente no discurso acima, percebemos uma forte tentativa de desvencilhamento da MPB, pois ela não representaria mais a periferia. A necessidade de denúncia da realidade material, segundo o manifesto não estava mais presente nas canções da MPB. A saída, portanto, seria o rock, fortemente influenciado pelo movimento punk descrito anteriormente. Esse distanciamento da MPB, que vai ocorrer nos três primeiros anos da ascensão do rock (1982-1985), depois sofre um refluxo, com vários desses artistas buscando uma aproximação com os “medalhões” já na segunda parte da década. É claro, porém, que os roqueiros se integram no *sub campo musical* através da disputa direta com os *emepebistas*. O manifesto demonstra quais as críticas: ou seja, a ausência de representatividade que os músicos da MPB teriam, não só nas letras, como nas músicas e em suas atitudes.

Segundo Julio Ribeiro (RIBEIRO, 2005), outra crítica que os roqueiros faziam aos *emepebistas* tinha relação com a formação de uma certa identidade nacional tão presente nos anos 60, mas que era rechaçada pelos artistas da nova música *pop* dos anos 80, como fica claro nas palavras de Dinho Ouro Preto:

Leio Ariano Suassuna e José Ramos Tinhorão e noto um consenso de que é preciso ser folclórico para ter algum valor e fazer parte da história da cultura brasileira [...] Querer uma cultura genuinamente brasileira [...] é como procurar o Santo Graal. Afinal, os movimentos de massa no país funcionam se alternando entre o nacionalismo e o cosmopolitismo. Depois da Bossa Nova, veio a Jovem Guarda, a Tropicália, o rock

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

brasileiro... É algo tão antigo que já está arraigado na nossa tradição. Não dá para falar na cultura do país sem os parnasianos ou a Jovem Guarda. É legítimo, porque há uma parte do Brasil que é totalmente urbana e europeizada e que não é uma abstração. Tenho mais elos com imigrantes europeus do que com nossas raízes folclóricas (*apud* ALEXANDRE, 2002: 241-242)

A crítica a MPB ia não só no sentido de que as canções não mais representariam seu público já que os artistas estavam cansados e repetindo “fórmulas” prontas, mas também em relação ao nacional-popular tão capital para a canção engajada dos anos anteriores. Segundo a proposta acima, a alternância entre nacionalismo e cosmopolitismo definiria nossos dois objetos de análise: a MPB estaria para o nacionalismo assim como rock nacional dos anos 80 estava para o cosmopolitismo. Esse debate dentro do *sub-campo musical* nos revela o embate que estava sendo travado para que os roqueiros conseguissem ocupar a posição que gostariam dentro daquela estrutura. Fica claro que os músicos do Brock buscavam, através de uma nova proposta musical e comportamental criar novos parâmetros para o acúmulo de *capital simbólico*, para conseguir reconhecimento dentro do *campo*. A busca por esse *capital* acontecia não só no enfrentamento ao *emepebistas* como vimos acima, mas também no tipo de produção artística que eles mostravam.

Pensando em nossa questão inicial nesta análise o quadro que apresentamos até agora mostra um embate entre a MPB e o Brock. Como ficou claro, a MPB é dominante dentro do *campo musical*. Sua conceituação fluida elege (até hoje) o que é de bom ou de mau gosto dentro da música popular no Brasil. Para o estabelecimento do Brock dentro das estruturas do *campo*, foi necessário não só a música roqueira propriamente dita, mas também uma nova proposta comportamental de audição e recepção. Em nosso período analisado, os roqueiros adotam uma posição de dominados, e através das mais diversas estratégias da *indústria cultural*, buscam o reconhecimento entre seus pares.

Bibliografia.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo, DBA Dórea Books and Art, 2002, 60.
- BORDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência – por uma sociologia clínica do campo científico*, São Paulo: Ed. Unesp, 1977, 2003.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock – o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo: Kairós, 1979.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, São Paulo: Brasiliense, 1981, 2ª edição.
- LOPES, Nei. *Sambeabá – o samba não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003
- LÖWI, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*, Petrópolis: Vozes, 1995
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História cultural da música popular*, Belo Horizonte: Autêntica, 2002
- NAPOLITANO, Marcos. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982)*. In: São Paulo: Revista de Estudos Avançados 24 (69), 2010
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001
- RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora – Identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mimeo, 2005.
- RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “rock brasileiro anos 80*. São Paulo: Annablume, 2009.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro: Record, 2000
- SCHWARCZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- SILVA, Alberto Moby. "A breve e profícua vida do compositor Julinho de Adelaide" In. *História Questões & Debates – MPB*, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16 – nº 31, julho-dezembro de 1999.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

WACQUANT, Loïc. “Mapear o Campo artístico”. In: *Sociologia, problemas e práticas*, nº 48, 2005.

WISNIK, José Miguel, "Música: problema intelectual e político". In *Revista Teoria e Debate*, nº 95, 1997, pp. 58-63.