

## O embate entre MPB e BRock Lembranças e Esquecimentos como Esferas de Legitimação<sup>1</sup>

Marildo J. NERCOLINI<sup>2</sup>

Marina CAMINHA<sup>3</sup>

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

### RESUMO

Nossa proposta aqui é analisar o embate que se deu nas instâncias musicais da MPB e BRock para perceber o processo de legitimação e avaliar sob que padrões de gosto as novas juventudes 80 foram avaliadas e como, através dos revides inscritos em suas letras, podemos perceber a maneira como as mesmas deixaram 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.

A canção *Ideologia*, de Cazuza, em 1988, nos dá bons indícios para analisar o cenário mais complexo em que se constituíram as projeções identitárias juvenis de 1980. Se ativermos apenas em 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, nesse sentido, apresenta um olhar incrédulo para 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Doutor, professor do Departamento de Estudos Culturais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, email: [mjnercolini@gmail.com](mailto:mjnercolini@gmail.com).

<sup>3</sup> Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, UFF-Niterói/RJ, email: [marinacaminha@hotmail.com](mailto:marinacaminha@hotmail.com)

Ideologia, eu quero uma pra viver.

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 no 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 videoclipe dessa mesma canção, uma outra imagem identitária muito mais complexa aparece em suas performances, posto que à medida que suas frases são entoadas, vemos um cantor dançando, criando faces que remetem a 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 a 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<sup>4</sup>. Desse modo, a letra É, 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 Holocausto e da segunda guerra mundial; e, por fim, a letra A, traduzida pelo símbolo do movimento *Anarquista*.

Na sequência posterior, o videoclipe dá a ver uma soma de imagens em plano detalhe e editadas por cortes rápidos de pés com diferentes tipos de sapatos: um coturno, sapato social, sandálias de couro, tênis da marca *All Star*, entre outros, que têm como função indicar uma releitura desse passado nas condições culturais do período histórico em que a música se constituiu. Entre os símbolos do consumo e as memórias de um projeto nacional de esquerda, encontra-se Cazuza em tons de deboche que modifica a nossa percepção da canção.

---

<sup>4</sup> O conjunto dessa imagem forma a capa do disco de nome homônimo.

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”, essa nova tonalidade da música torna-se mais evidente. Pois, 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.

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 da chamada “Era dos Festivais”<sup>5</sup>. 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 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 a música popular urbana” (NERCOLINI, 2011). 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 autoproclamaram seus continuadores. Nos embates da época foram seus fiéis defensores contra aqueles que, como Tinhorão<sup>6</sup>, acusavam seus criadores de inautênticos e deturpadores da cultura nacional, e que defendiam que na música teria no samba sua expressão mais “autêntica”<sup>7</sup>. 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 pensamento nacional-popular, em um momento de acirramento político-social vividos no Brasil pós-ditadura civil militar, implantada em 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.

O BRock, por sua vez, foi uma sigla criada pelo jornalista Nelson Motta e difundida por Arthur Dapieve 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

---

<sup>5</sup> Como nos lembra Zuza Homem de Mello (2003), que fez a mais completa e bem acabada pesquisa sobre a “Era dos festivais”, no Brasil, o primeiro a ser organizado aqui foi em 1960, pela TV Record, mas tem como marco definitivo o feito pela Excelsior, em 1965; a partir daí, os demais canais, TV Rio, Tupi e Rede Globo, também organizaram os seus, permanecendo na grade até meados dos anos 70.

<sup>6</sup> Tinhorão é um reconhecido crítico musical e pesquisador musical brasileiro, com posições conservadoras e ferrenho defensor da “pureza” de uma música com “raízes” brasileiras.

<sup>7</sup> Ver mais sobre isso em TINHORÃO, 1969; NERCOLINI, 2005.

– 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 (DAPIEVE, 1995).

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, nos moldes do punk – “do it yourself”. 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 (Fé Nenhuma/Engenheiros do Hawaii).

É fundamental resgatar aqui o papel da Tropicália, pois ela é um elemento importante para pensar os embates e também possíveis conexões entre essas gerações 60 e 80. Os tropicalistas, a exemplo da geração 80, também precisarem, 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 Cícero (2003, p.212), 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.

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 também o conservadorismo comportamental, a “caretice” 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. Tatit (2004, p.104) 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”, e, de acordo com Antônio Cícero (*idem*, p.213), 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. 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 disco, “Alagados”, e também cria a letra de “A Novidade”, a partir de música composta por Herbert Vianna. Em entrevista reproduzida por Carneiro (2010), Baroni 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!

Outro aspecto necessário para entender esse embate/negociação é pensar em como a memória apresenta-se como ancoragem para novos discursos sobre as juventudes; ela é, na visão de Pollak (1992), um mecanismo importante na construção das identidades. Também Huyssen (2000, p.67) vai dizer que “como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro”. A mídia vai ocupar lugar importante nesse processo. 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. 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 através 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<sup>8</sup>. Já no Brasil de 1980, é possível perceber um engendramento dos circuitos midiáticos como hábitos culturais no país. Nesse

---

<sup>8</sup> E de novo a Tropicália explicita essa conexão em suas letras e em sua postura, basta lembrarmos Alegria, alegria, que, em um de seus versos, fala em “cantar na televisão”, além de referir-se a Cardinale e Brigitte Bardot, ícones massivos do cinema à época; ou em “Aquele Abraço”, Gil referir-se a Chacrinha, programa aliás, que a despeito das críticas dos mpbistas mais puristas, os tropicalistas participaram várias vezes.

sentido 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 Huysen (2001) quando ele afirma que as gestões midiáticas se constituem por operações estratégicas com fins claros que se vinculam a comercialização e a negociação com contextos culturais na emergência de novos imaginários.

As instâncias midiáticas disputam pertinências semânticas, são ao mesmo tempo espaços de silenciamento e rememoração e, como já nos ensinou Mikhail Bakhtin (2005), nossas falas não são inocentes, dizem respeito ao contexto de classes 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 tornou-se 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 o povo continuava como um lugar de empréstimo para ações estéticas. Trechos do manifesto produzido pelo Centro de Cultura Popular – CPC - pode ser tomado como marco de um embate sobre as inferências de gostos musicais que legou a MPB a um lugar central de “donos” de um julgamento cultural.

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. É uma arte tão primária “que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência atrasada popular”. 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

distingui do público que a consome passivamente. Esses dois modos são desqualificados como produtos artísticos e não mereceriam ser qualificadas 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 detentores 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 intelectualidade<sup>9</sup>, 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. Como nos afirma Heloísa Buarque (1982, p.65), formou-se “uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais.” 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. Foi enfático ao colocar em questão uma visão nacionalista que via como retrógrada e cerceadora da criação:

---

<sup>9</sup> 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.



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, *apud* Veloso, Gullar et alii, 1966, p. 378).

Outro momento emblemático desse embate se deu nas eliminatórias do III Festival Internacional da Canção<sup>10</sup>, quando Caetano apresentou “É proibido proibir”, em meio a ensurdecedoras vaias. Além da letra, da sonoridade e da performance no palco, chama a atenção o discurso proferido por Caetano durante a apresentação, síntese desse embate:

Mas que juventude é essa? (...) O problema é o seguinte, vocês estão querendo policiar a música brasileira. (...) Nós, eu e ele [Gil], tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês... Se vocês forem em política como forem em estética, estamos feitos.<sup>11</sup>

Tais embates tornaram-se um imaginário que longe de desaparecer nos idos de 1980, intensificaram-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”. Cazuzza, então responde, com “açúcar e com afeto”, as falas do cantor. Diz Cazuzza:

Sou tiete de primeira hora do Caetano. Ele foi um cara que deu um aval importantíssimo no começo da minha carreira. Mas agora, com as declarações dele de que o Rio é só plumas e paêtes, foi a primeira vez que me decepcionou. Acho que ele deu uma mancada legal. Daqui a seis meses, ele volta com outra polêmica (...) 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" (In: Site Cazuzza).

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. Assim, Luís Antonio 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: 14/05/1986).

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

---

<sup>10</sup> Realizado em 68, pela TV Globo.

<sup>11</sup> Ver transcrição completa em FONSECA, 1993, p.91.

desqualificação que deflagrou um contexto de legitimação musical conferido a 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 brasiliana da geração 80” (VEJA: *Um retrato musicado*, 08/05/1985).

É desse modo que a banda Camisa de Vênus<sup>12</sup> vai à desforra e entoa a canção *Passamos por isto* (1983). 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]  
Hmhmhmhm, seus otários! Nós atropelamos vocês!  
Nós passamos por isso.  
Quiseram mudar nosso nome,  
Deixar tudo arrumadinho.  
Nos deram até a liberdade  
De tocar Brasileirinho.  
[Vê se conserva suas raízes], eles disseram  
[Camisa de Vênus é alienação]

<sup>12</sup> Os colchetes são marcas de falas dita pelos críticos culturais e imaginadas pela banda.

[Vocês vão obedecer], eles disseram  
[Vocês vão entender], eles disseram  
[Vocês vão aprender... a curtir MPB! ]  
Vá curtir MPB e vá curtir MPB!  
E vá curtir MPB!  
VÁ CURTIR!!!

*(A canção termina, com um solo de guitarra da canção Brasileirinho de Waldir Azevedo - e risos soltos dos integrantes da banda)*

Assim, um imaginário “congelado” dos anos 60 tornou-se um mito fundador de vários discursos sobre as juventudes 80 e foi por meio deles que tanto a mídia ao se autorizar como construtora de uma visão de mundo, quanto os próprios jovens tiveram que lidar no que se refere a uma imaginação identitária dessa geração 80. Obviamente que a relação entre juventude e contestação - e/ou rebeldia - é anterior às práticas culturais sessentistas, está inscrita em uma longa duração sobre a história da juventude (MORIN, 2009; CARMO, 2003; FREIRE FILHO, 2007), o que propomos discutir, em termos dessa memória específica como mito, é a forma como ao redor da imagem de oposição dos anos de 1960 toda essa arquitetura histórica juvenil está condensada, tornando ela mesma a representante “maior” desse tipo de interpretação para com a juventude nos anos de 1980.

Claramente essa sobrevalorização de uma relação entre juventude e oposição como correlatas a composição de uma história da juventude nos anos de 1980 é um trabalho da memória que se faz no diálogo entre as memórias subterrâneas (Pollak, 1989) – as relações entre esquecimento e lembrança dos pais na reformulação desse discurso para os filhos, no silenciamento de muitos jovens revolucionários desaparecidos - mas também, nas músicas de protestos divulgadas midiaticamente, na construção de um discurso sobre a abertura política, nos jornalistas vinculados à esquerda que ocuparam lugar de destaque em mídias e em revistas de grande circulação no mercado de bens simbólicos nacionais e, nas próprias juventudes 80.

Assim, 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 São Paulo*, para responder as declarações feitas pelos jornalistas José Ramos Tinhorão (de novo ele) 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 a 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 – 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 SÃO PAULO, 24/06/1984).

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 vozes 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, portanto, 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, assumir uma postura de enfretamento margeada pela aceitação de 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; todavia, ao mesmo tempo, esses jovens produziram discursos críticos que nos ajudam a entender as singularidades do processo de consolidação de uma cultura televisiva no período. Essa é a parte mais complicada que essas práticas

juvenis nos evidenciam, pois esse atravessamento memorável a que esses jovens foram submetidos, desqualificava-os, chegando mesmo a lhes negar o papel de sujeitos.

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 as 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 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 intensificavam o ataques via padrões de gosto embutidos na sobrevalorização 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,<sup>13</sup> 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, 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 na 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 Velho quando este diz que:

De forma aparentemente paradoxal em uma sociedade complexa e heterogênea, 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 (*Idem*, p.104).

---

<sup>13</sup>Que em 1985, chegou a medir 235, 11%, duplicando seu valor, em 1987, para 415, 83% (cf. banco de dados do jornal Folha de São Paulo, in: <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro80.htm>, acesso em 20/06/2012) e em 1989 atingiu o índice 1. 764, 87% (Cf.FOLHA DE SÃO PAULO, 29/12/1989).

É, portanto, com esses desdobramentos do passado e do futuro no presente, que essas juventudes 80 tiveram que negociar ao construírem suas identidades vinculadas ao contexto massivo de uma cultura televisiva em processos de consolidação. 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<sup>14</sup>.

O Brasil em vias de redemocratização, portanto, apresenta-se também como um espelhamento de seu passado, e a canção *Simca Chambord* (1983), da banda Camisa de Vênus, pode ser tomada como vestígios dessa imaginação:

Um dia meu pai chegou em casa, nos idos de 63  
E da porta ele gritou orgulhoso, agora chegou a nossa vez  
Eu vou ser o maior, comprei um *Simca Chambord*.  
E no caminho da escola eu ia tão contente  
Pois não tinha nenhum carro que fosse na minha frente  
Nem *Gordini* nem *Ford*, o bom era o *Simca Chambord*  
O presidente João Goulart, um dia falou na TV  
Que a gente ia ter muita grana para fazer o que bem entender  
Eu vi um futuro melhor, no painel do meu *Simca Chambord*.  
Mas eis que de repente, foi dado um alerta.  
Ninguém saía de casa e as ruas ficaram desertas  
Eu me senti tão só, dentro do *Simca Chambord*  
Tudo isso aconteceu há mais de vinte anos  
Vieram jipes e tanques que mudaram os nossos planos  
Eles fizeram pior, acabaram com o *Simca Chambord*<sup>15</sup>.

Assim, é nos *destrambelamentos* de um Brasil ainda se constituindo como país modernizado que encontramos em um mesmo sujeito – Cazuzza – frases como: “eu prefiro *Toddy* ao tédio”<sup>15</sup>, 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<sup>16</sup>.

Da geração 80, mais especificamente aqui analisada em sua questão musical – o BRock –, muito se criticou, taxando-a de alienada, consumista e não politizada, comparando-a com a juventude anos 60, com a geração MPB, colocadas como régua e

<sup>14</sup> Canção intitulada *Rock Estrela*, composta como trilha sonora para o filme homônimo, lançado em 1986.

<sup>15</sup> Frase assinada por Cazuzza e estampada nas camisas vendidas pela Sociedade Viva Cazuzza. Cf. [www.sociedadevivacazuzza.org.br](http://www.sociedadevivacazuzza.org.br), acesso em 10/02/2009.

<sup>16</sup> Canção intitulada *Burguesia*, composta por Cazuzza, George Israel e Ezequiel Neves.

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.

## REFERÊNCIAS

- ANTEPROJETO do manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. RJ: Aeroplano, 2004
- ANTUNES, Arnaldo. “O rock tupiniquim passa da defesa para o ataque”. *Folha de São Paulo*: 24/06/1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. RJ: Forense universitária, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A metamorfose dos gostos*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- \_\_\_\_\_. Sociologia. (ORTIZ, Renato - org.). São Paulo: Ática, 1983b.
- CARNEIRO, L.F. “Selvagem?”: *O risco calculado dos Paralamas do Sucesso*. In: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/78833+selvagem+o+risco+calculado+dos+paralamas+do+sucesso>, acesso em 27/06/2012.
- CÍCERO, Antonio. “O tropicalismo e a MPB.” In: DUARTE, P. S. e CAMBRAIA NAVES, S. (org.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 201- 214.
- DAPIEVE, Arthur. *Brock: O rock Brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FOLHA DE SÃO PAULO. *Ano acaba com superinflação de 1.764%*. 29/12/1989.
- FONSECA, Heber. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- GIRON, Luiz Antônio. *Pop no quintal*. VEJA: 14/05/1986.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. RJ: Aeroplano, 2001.
- NERCOLINI, M. J. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. RJ: UFRJ/ LETRAS, 2005. (Tese)
- \_\_\_\_\_. *Bossa Nova como régua e compasso: apontamentos sobre a crítica musical no Brasil*. Rumores (USP). São Paulo, v.9, 2011. [http://www3.usp.br/rumores/artigos2.asp?cod\\_atual=241](http://www3.usp.br/rumores/artigos2.asp?cod_atual=241)
- MELLO, Zuzi Homem de. *A era dos festivais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricas*. RJ, v.2, n.3, 1989.
- \_\_\_\_\_. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricas*. RJ, vol. 5, n. 10, 1992.
- SITE CAZUZA. In: [www.sociedadevivacazuza.org.br](http://www.sociedadevivacazuza.org.br), acesso em 10/02/2009.
- TINHORÃO, J. R. *Música popular: um tema em debate*. 2ed. RJ: JCM, [1969].
- VEJA, *Um retrato musicado*, 08/05/1985.
- VELOSO, Caetano; GULLAR, Ferreira; et alli . “Que caminho seguir na música popular brasileira?” *Revista Civilização Brasileira*, n.7, ano I, maio de 1966. p.375-385.