

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**MODERNIZAÇÃO DA SOCIEDADE E
TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL**

Márcio Rezende Siniscalchi Júnior

Rio de Janeiro
dezembro de 2006

MÁRCIO REZENDE SINISCALCHI JÚNIOR

MODERNIZAÇÃO DA SOCIEDADE E
TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL

Monografia apresentada no curso de graduação
em Jornalismo da Universidade Federal do Rio
de Janeiro para obtenção do diploma de
Bacharel.

Orientador: prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
dezembro de 2006

MÁRCIO REZENDE SINISCALCHI JÚNIOR

MODERNIZAÇÃO DA SOCIEDADE E
TRANSFORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL

Monografia apresentada no curso de graduação
em Jornalismo da Universidade Federal do Rio
de Janeiro para obtenção do diploma de
Bacharel.

Eixo: história contemporânea.

Linha temática: sociologia; cultura; música
popular; meios de comunicação.

Aprovada em dezembro de 2006.

BANCA EXAMINADORA

ORIENTADOR

PROFº. Dr. EDUARDO GRANJA COUTINHO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

EXAMINADOR

PROFº. Dr. JOÃO BATISTA DE MACEDO FREIRE FILHO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

EXAMINADOR

PROFº. Me. PAULO ROBERTO PIRES DE OLIVEIRA JR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Rio de Janeiro
dezembro de 2006

A meus falecidos ancestrais portugueses e italianos, por terem se lançado ao mar em busca de uma nova vida em Pindorama; aos meus pais, por serem sempre jovens e ecléticos; aos meus irmãos, pela “hiperinformatividade” de suas criações musicais; aos meus amigos, pela concordância ou não às minhas idéias; e à vida, pelo eterno desassossego.

RESUMO

O projeto demonstra como o desenvolvimento do capitalismo modificou a lógica de produção e consumo de cultura popular no Brasil. A urbanização iniciada no século XX e o conseqüente entrelaçamento das novas classes sociais foram fundamentais para a massificação da indústria de bens simbólicos, pois, concomitante ao desenvolvimento do mercado de rádio, discos e TV, acontecia uma assimilação da cultura do povo. Enquanto a juventude procurava novas formas e novos conteúdos, a música popular perdia seu caráter folclórico e assumia um status de mercadoria. Nos anos 60, o embate entre nacionalistas e internacionalistas trouxe novas ferramentas para a produção artística - até então marcada pelas contradições entre popular e erudito -, e suas diferentes abordagens políticas, estéticas e econômicas foram fundamentais para a consolidação da indústria cultural no país.

ABSTRACT

The project demonstrates how the development of capitalism in Brazil changed the logics of production and consumption of popular culture. The urbanization initiated in the XX century and the consequent interlacement of the new social classes were fundamental for the massive increase of the industry of symbolic goods: an assimilation of the popular expressions was noticed accompanying the development of the market of radio, records and TV. While the youth looked for new forms and new contents, the popular culture lost its folcloric aspects and gained a merchandise status. In the 60's, the challenge between nationalists and internationalists brought new tools for the artistic production - until then, marked by contradictions between popular and erudite -, and its different political, aesthetic and economic approaches influenced the consolidation of the cultural industry in the country.

RESUMÉ

Le projet démontre comment le développement du capitalisme au Brésil a changé la production et consommation de culture populaire. L'urbanisation lancée en siècle XX et l'interlacement conséquent des nouvelles classes sociales ont été fondamentales pour l'augmentation massive de l'industrie des objets symboliques: une assimilation des expressions populaires a accompagné le développement du marché de la radio, des disques et de la TV. Tandis que la jeunesse ont semblé des nouvelles formes et des nouveaux contenus, la culture populaire a perdu ses caractéristiques folcloriques et a assumé un statut de marchandises. Pendant les années 60, les confrontations entre nationalistes et internationalistes a apporté des nouveaux outils pour la production artistique - jusque-là marquée pour des contradictions entre populaire et érudit -, et ses différentes abordages politiques, esthétiques et économiques ont influencé la consolidation de l'industrie culturelle dans le pays.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

2. ANOS 30: “ASCENSÃO SOCIAL” DO SAMBA

- 2.1. A classe média entre a produção e o consumo de cultura popular
- 2.2. *Yes, nós temos bananas*: a hegemonia norte-americana no pós-guerra

3. A MODERNA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

- 3.1. Bossa Nova, trilha sonora do desenvolvimento nacional
- 3.2. Jovem Guarda e revolução dos costumes
- 3.3. Linha evolutiva da música popular brasileira

4. EXPLOSÃO TROPICALISTA

- 4.1. Brasil: entre o progresso econômico e o atraso social
- 4.2. *Pop art*, neoantropofagismo e Tropicália
- 4.3. Estratégias de mercado e o fim da dicotomia popular/erudito

5. CONCLUSÃO

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso – Bacharelado em Jornalismo – pretende demonstrar como a modernização da sociedade brasileira durante o século XX alterou a lógica de produção e consumo de música popular. Analisando três períodos históricos de desenvolvimento econômico, a reflexão demonstra como o entrelaçamento de diferentes conjuntos de valores – consequência direta da massificação de bens simbólicos – provocou a manifestação de novas interpretações de mundo no seio da classe média. Baseado nas leituras de Marshall McLuhan, Edgar Morin e Jean Baudrillard, o trabalho analisa como a gradual inserção do país numa lógica de consumo capitalista foi acompanhada pela consolidação da indústria cultural no país.

Na Era Vargas, por exemplo, a difusão das ondas do rádio e o consumo de discos, revistas, livros, filmes, etc foram fundamentais para a mercantilização do samba carioca entre a classe média. A vida moderna proporcionava, portanto, uma intercomunicabilidade de interpretações de tal maneira que, numa cidade do interior ou numa capital do país, era possível acompanhar as novidades que se passavam dentro ou fora do território brasileiro. Mais importante que isso, no entanto, foi a assimilação da cultura do povo pelas classes mais abastadas. Enquanto tradicionalistas julgavam o passado como uma antiguidade intocável, modernizadores alardeavam a necessidade de se acompanhar a modernização dos países desenvolvidos. Em conflito, essas duas tendências promoveram amplos debates nos meios de comunicação e também em suas produções artísticas.

Esse confronto se repetiu logo no início de outros dois momentos da história contemporânea – a saber: os anos JK e os anos de ditadura militar–, mas os diferentes estágios de desenvolvimento dos aspectos políticos, econômicos e sociais não nos permitem fazer comparações. Para compreender as relações de forças nesses períodos, é preciso analisar o estágio de desenvolvimento do país e os níveis de consumo de bens simbólicos entre as classes sociais. De posse desses dados, será possível apreender o grau de evolução da indústria cultural brasileira e as expectativas dos detentores dos meios de produção para com o desenvolvimento de novos mercados consumidores.

É importante lembrar que o grau de sofisticação da produção cultural de uma sociedade está diretamente ligado à realidade sócio-econômica de sua população. Quanto maior o poder aquisitivo, maiores são os acessos às influências de outras culturas e maiores são as possibilidades de se difundir produtos mais acabados. No caso da música popular brasileira, isso foi fundamental.

O historiador José Ramos Tinhorão publicou na obra *Música Popular: um tema em debate*, uma afirmação que até hoje gera controvérsias: segundo ele, as manifestações populares do Brasil no século XX sofreram um processo de “ascensão social” contínuo e irrevogável. Tinhorão defende um ponto de vista nacionalista, contrário às influências da indústria cultural nos processos de produção e consumo de cultura popular.

Contra-argumentando o historiador, o poeta concretista Augusto de Campos dizia que a assimilação de outras culturas não afeta o folclore das manifestações tradicionais. Segundo ele, é imprescindível que haja contato entre as diferentes manifestações simbólicas, pois só assim uma cultura poderá ter seu valor reconhecido. Na opinião de Campos, foi a partir da apropriação de elementos do *jazz* que o samba conseguiu se revitalizar e ganhar status de mercadoria para exportação. O autor foi um dos mais árdios defensores da bossa nova e da posterior Tropicália, movimentos culturais de caráter modernizador que, nos anos 60, retrataram os ideais de vida e as insatisfações da juventude brasileira.

É importante lembrar que toda manifestação artística representa uma época e levar em conta que, para ser novidade, essa produção tem que ser comparada com o que era feito anteriormente. Posto isso, estaremos prontos para iniciar uma reflexão sobre as bases fundamentais da produção cultural brasileira nos três momentos cruciais de desenvolvimento mencionados.

No decorrer do processo de modernização brasileira, sempre esteve evidente o atraso do país com relação aos países mais desenvolvidos economicamente. A situação de dependência econômica sempre comprometera o avanço do capitalismo no Brasil, país que, mesmo depois de descolonizado, mantivera-se dependente de tecnologia e verbas estrangeiras.

Para terminar, devemos levar em conta que este não é um trabalho de interpretação de canções, mas sim um trabalho de análise histórica da sociedade brasileira e suas manifestações culturais em parte do século XX.

2. ANOS 30: “ASCENSÃO SOCIAL” DO SAMBA

2.1. *A classe média entre a produção e o consumo de cultura popular*

Como vimos, o crescimento acelerado dos centros urbanos e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa na primeira metade do século XX estimularam a produção de novas formas de identificação sociocultural, de acordo com demandas das classes sociais em desenvolvimento. No Rio de Janeiro (então capital federal do país), além da presença de iluminação elétrica, carros, bondes e do próprio cinema, a cidade sofreu um processo de urbanização inédito, inaugurando uma nova configuração estética e social. As novidades impostas pela modernização foram logo assimiladas pela população local: aos antigos habitantes dos cortiços na região central foram reservados novos espaços de convivência nos morros da cidade, onde essa população - predominantemente negra - manteve suas formas de expressão simbólicas, de identidade de grupo; junto com as manifestações de moradores da região do Estácio - onde, durante o Carnaval, se concentravam as grandes massas de foliões mais pobres -, observava-se uma saudável contribuição da cultura não-oficial no universo das classes dominantes. Além de seu caráter estritamente artístico, o samba assumia um viés político tanto pelo que dizia quanto pela maneira como o dizia ¹.

Nos anos seguintes, a produção musical de raízes afro-descendentes vinculou-se às transformações sociais e econômicas impostas pela urbanização e passou a tratar de temas relacionados ao proletariado carioca, ganhando novos contornos, instrumentos e histórico tão próprio que muitos pesquisadores creditam o surgimento do samba enquanto gênero musical ao início dos anos 20 na cidade do Rio de Janeiro. Tendo o maxixe, o lundu e a modinha como fontes, ele é a síntese de diversas manifestações culturais, cada qual representando as influências de classes sociais originariamente distintas. Assim, em vez de narrar apenas uma determinada realidade sociocultural - pobreza, discriminação, paixões melodramáticas e outros temas comuns entre a produção das classes baixas -, o samba passou a representar as novidades da vida moderna e do desenvolvimento urbano. O próprio termo "escola de samba" é originário deste período de massificação dos gêneros populares e foi adotado por grupos de sambistas numa tentativa de ganhar aceitação para o ritmo e suas manifestações artísticas. Agora, aquilo que tinha sido criado como forma de resistência cultural tinha uma "escola",

¹ Aqui, a palavra “política” foi usada para designar as práticas relativas a um grupo, a uma sociedade.

que dava aos músicos um senso de legitimidade e organização que permitiria romper com as barreiras sociais.

É imprescindível entender como o desenvolvimento comercial do samba carioca aconteceu simultaneamente ao processo de industrialização brasileiro, marcado pela crise econômica decorrente da quebra da bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929. Sustentada basicamente pela exportação do café, a economia brasileira entrou em declínio com a paralisação do comércio internacional, pois, da mesma forma que estava difícil exportar, as importações de bens de consumo duráveis e não-duráveis foram seriamente prejudicadas. Nesse período histórico, setores modernistas forjaram a revolução de 1930 e empossaram Getúlio Vargas na presidência da República, desalojando a oligarquia agroexportadora do poder e abrindo novas possibilidades político-administrativas em favor da industrialização. Toda a infra-estrutura disponibilizada para a exportação do café favoreceu o pioneirismo da Região Sudeste, que também dispunha de mão-de-obra livre e considerável mercado consumidor. O capital de origem nacional predominava, pois a mesma burguesia anteriormente ligada à comercialização do café passou a investir na implantação de novas indústrias, numa manifestação de apoio à decisão governamental de substituir as importações e obter superávits que permitissem um aumento nas taxas de investimento em setores essenciais ao desenvolvimento, como energia e transporte. Enquanto o Estado investia nos setores de base, a cômoda reserva de mercado proporcionada pela queda na entrada de mercadorias estrangeiras favorecia o desenvolvimento das indústrias de bens duráveis, como as de alimentos e vestuário. Aliado ao surto industrial provocado pela intervenção estatal, o considerável progresso econômico da população estimulou o consumo interno de bens simbólicos.

Tal conjuntura favoreceu, portanto, a eclosão e alargamento de um fenômeno que, de certa maneira, colocava em risco o senso de identidade cultural das classes populares: a proliferação do consumo de samba pela classe média, resultado sobretudo do desenvolvimento das indústrias radiofônica e fonográfica e da política protecionista (e interventora) defendida pelo governo Vargas em relação à música popular. No decorrer dos anos 30, a integração da cultura popular ao desenvolvimento do sistema burguês desvirtuou o processo criativo de artistas mais ligados às massas, cada vez mais voltados à lógica de produção e consumo da indústria cultural. Para intelectuais mais conservadores, a cultura do povo foi perdendo seu caráter folclórico e assumindo um processo de “ascensão social” contínua, num movimento semelhante ao observado com o jazz nos Estados Unidos (TINHORÃO; 1997: 20).

Em artigo publicado no *Diário Carioca* de sete de fevereiro de 1960, o ensaísta Juarez Ferreira afirma que o samba é

produto do proletariado carioca com predominância afro-descendente, criado num quadro social em que a segregação era econômica e não social. Desse modo, pôde ser facilmente assimilado por aqueles elementos da pequena burguesia em fase de proletarização e sem predominância racial negra, tornando-se um gênero de música popular tão próprio dos primeiros como dos segundos (*apud* TINHORÃO; 1997: 47).

Na opinião do historiador José Ramos Tinhorão, o desenvolvimento comercial do samba implicou na perda de autenticidade do ritmo, cada vez mais utilizado para narrar a história oficial propagada pela cultura dos brancos. Tinhorão sustenta que

os netos dos negros da zona da Saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuaram a cultivar o samba batucado logo conhecido por ‘samba de morro’; a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba de gafieira); a camada mais acima descobriu o samba-canção, e, finalmente, a alta classe média forçou o aboletamento do ritmo do samba-canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos *fox-blues* tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates (TINHORÃO; 1997: 21).

Alguns estudiosos identificam três diferentes veios temáticos e estilísticos entre as canções produzidas a partir dos anos 30, todos ligados ao novo estilo de vida do homem urbano: lírico-amoroso, apologético-nacionalista e malandro. Fortemente marcada pelo romantismo da literatura burguesa, a primeira vertente se limita a falar do amor e suas desventuras, ocultando as contradições histórico-sociais brasileiras e impedindo uma conscientização dos problemas relacionados ao povo. O mesmo acontece com a temática nacionalista, que desconsidera por completo o drama histórico de uma sociedade marcada desde suas origens por evidente desigualdade econômica – e, conseqüentemente, social. Dentre seus representantes, podemos destacar Ari Barroso, autor da apologética “Aquarela do Brasil”, canção em que o Brasil aparece moderno, multicolorido, sintonizado com o progresso da sociedade ocidental. Analisando a composição, Affonso Romano de Sant’Anna a classificou como

herdeira da tradição ufanista, sintonizada com a produção erudita dos compositores nacionais, inscrita como paráfrase da cultura hegemônica. Trata-se de uma continuação dos padrões ideológicos dominantes, da preservação de uma mesma interpretação dos fatos (*apud* COUTINHO; 2002: 48).

Também representante da vertente nacionalista, o maestro Heitor Villa-Lobos encarna a típica contradição de muitos intelectuais brasileiros, ora voltados aos experimentalismos e ora voltados para a legitimação da ordem de coisas. Ao mesmo tempo em que se alinhava com as vanguardas de sua época e ousava, compondo músicas absolutamente modernas que incomodavam a crítica conservadora, Villa-Lobos compunha músicas para cerimônias públicas – geralmente de exaltação à pátria – e regia grandes corais em demonstrações grandiloquentes de canto orfeônico. O maestro não foi o primeiro compositor brasileiro que colocou a cultura popular e o folclore na música de concerto, mas atingiu um nível de qualidade que o tornou o pai da música brasileira.

Todas essas características de erudição desaparecem por completo nas letras do samba malandro, cujas canções deslegitimavam a ideologia da cultura dominante e expressavam a identidade dos grupos marginalizados da lógica capitalista. Como assinalado por Cláudia Matos,

os sambas malandros põem em questão a ideologia capitalista do trabalho, colocam em cena não apenas o trabalhador e suas dificuldades, mas também o patrão, o rico, o de vida fácil, aquele que se aproveita do sistema. É confrontado a esse personagem privilegiado que o empregado se transforma, na ótica do malandro, em otário. Trabalhar é igual a “andar pra trás”: a sina do proletário honesto e laborioso é o confinamento dentro da pobreza (MATOS; 1982: 80).

Tendo como conteúdo a orgia, o jogo e o desprezo pelo trabalho, essa última variação foi rapidamente apropriada pelo discurso do poder, sendo inclusive adaptada para fazer propaganda do governo federal. O Estado procurava ter um controle mais eficaz e vantajoso dessa expressão cultural para assegurar lucros com propaganda comercial e penetração em público mais vasto. Além disso, a “conversão” de sambistas malandros garantia a difusão e sustentação de ideais políticos condizentes com os interesses governamentais.

Além da adesão de compositores populares às diretrizes mercadológicas, observou-se a proliferação de artistas profissionais semi-eruditos originários da classe média, que adaptaram o ritmo do samba aos padrões de gosto das classes mais abastadas e obtiveram uma forma de composição de maior riqueza orquestral, ajustada às letras de fundo nostálgico e sentimentalista características da classe média brasileira. Comercialmente, essa produção se revelou um sucesso incontestável: com a criação dos programas de auditório nas rádios e o sucesso do disco junto a um público mais sintonizado com a máquina industrial, a criação do novo gênero de música popular – mais conhecido como samba-canção – ampliou decisivamente o mercado consumidor.

O ritmo mais elaborado passou a dar caráter de diversão ao que antes pretendia ser “utilitário, instrutivo e cultural” para as classes baixas (MATOS; 1982: 87). Compositores como

Noel Rosa, Wilson Batista e Sinhô tiveram participação decisiva na apropriação da cultura popular pela indústria cultural; pioneiros na elaboração de um novo estilo de samba, eles representam a profissionalização do mercado de rádio e dos discos, cada vez mais voltado ao gosto da classe média. Como assinala Edgar Morin,

a cultura de massa, no universo capitalista, não é imposta pelas instituições sociais, ela depende da indústria e do comércio, ela é proposta. Ela se sujeita aos tabus (da religião, do Estado, etc.), mas não os cria; ela propõe modelos, mas não ordena nada. Passa sempre pela mediação do produto vendável e por isso mesmo toma emprestadas certas características do produto vendável como a de se dobrar à lei do mercado, da oferta e da procura. Sua lei fundamental é a lei do mercado (MORIN; 1975 : 37, 38).

Produzindo canções para satisfazer o gosto dessa nova camada urbana, Noel e seus contemporâneos já apresentavam a temática urbana com o mesmo linguajar fácil e desprezioso que deu fama à bossa nova. Por ora, cumpre entender como se iniciou o processo de assimilação da cultura popular pelas classes mais abastadas; as devidas comparações entre sambas-canções dos anos 30 e composições bossanovistas dos anos 50 serão posteriormente colocadas.

2.2. Yes, nós temos bananas: *a hegemonia norte-americana no pós-guerra*

Os lucros obtidos com a exportação de matérias-primas para o *front* europeu da 2ª Guerra Mundial permitiram que o governo federal acumulasse reservas para aplicar no desenvolvimento do país, mas, com a deposição de Getúlio Vargas, em 1945, o nacionalismo econômico foi abandonado, favorecendo a abertura da economia para o capital estrangeiro. Após quinze anos de desenvolvimento industrial fechado, voltado para um consumo interno ainda rudimentar de artigos essenciais, a importação de bens simbólicos – propiciada pelos programas de televisão, rádios, por discos etc. – favoreceu o consumo em massa do *american way of life* difundido em discos de *jazz* e filmes de Hollywood do pós-guerra, num momento em que a indústria norte-americana precisava ampliar seu mercado consumidor. Tinhorão sustenta que a população mais favorecida pelos recursos advindos das oportunidades de guerra começou a julgar o “tradicional ultrapassado” e “a admirar os costumes da camada equivalente a sua no país mais desenvolvido, os Estados Unidos” (TINHORÃO; 1997: 57). Para ele, o processo de transformação rítmica da música popular se agravou por volta de 1945,

quando a grande máquina da indústria e da publicidade mudou, de repente, o penteado e a altura das saias das mulheres, os conceitos de moral e o ritmo das danças (a maior contribuição dos negros nesse processo), e as camadas médias da população do Rio de Janeiro –

onde também se verificava um acelerado processo de urbanização – passaram a adotar as novidades norte-americanas como modelo, através de um mimetismo que atingiria ainda mais a música popular (ibidem: 49).

Simultaneamente (e a serviço das gravadoras), uma nova geração de orquestradores semi-eruditos fabricava para os recentes membros da classe média um produto nitidamente comercial, a ponto de ajustar as variedades de ritmo e malícia do samba – até então assentadas sobre instrumentos de percussão – aos instrumentos de sopro característicos do *jazz*. O mercado de discos também se especializava através das pesquisas de mercado, ajustando a venda ao gosto do público em potencial – nesse caso, a própria classe média emergente do pós-guerra, cuja satisfação prevaleceu sobre o gosto geral, inaugurando o que Tinhorão cunhou de

fase coca-cola da música popular brasileira, destinada a exaltar um ideal de vida cujo contraste com o evidenciado nos sambas-canções da época anterior é de saltar aos olhos (ibidem: 59).

Como salientado por Coutinho, é importante observar que, na obra do historiador,

a defesa da tradição quase sempre se apresenta como uma tentativa melancólica de subtrair o popular ao processo de transformação imposto pela indústria cultural, de fixá-lo em formas artesanais de produção e protegê-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas (COUTINHO; 2002: 54).

Com a modernização da economia nos anos 40 (proporcionada basicamente pela internacionalização do parque industrial brasileiro e aumento do consumo interno), a concentração urbana ultrapassa a escala regional e atinge o país como um todo. Capitais como Belém, Fortaleza, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre – e, evidentemente, Rio e São Paulo – tornaram-se atrativas para cidadãos de diferentes origens sociais, provocando um fluxo migratório cada vez mais intenso. Enquanto moradores da Bahia ou de Pernambuco ouviam, sintonizados na Rádio Nacional – símbolo do antigo governo estatal, veículo de propaganda da ditadura varguista –, os sambas-canções produzidos por sambistas cariocas, gente do Rio e de São Paulo tinha acesso aos discos de baião do nordestino Luiz Gonzaga (que, aliás, depois se tornou figura recorrente nos programas de auditório). Nesse novo momento de modernização, a ampliação do mercado acontece junto com a instalação de rodovias, ferrovias e novos portos, responsáveis pela integração territorial e conseqüentemente pela uniformização do consumo. Aliada ao barateamento e a maior facilidade de obtenção de energia, a modernização dos sistemas de transportes e de comunicações culminou na contração do tempo e no encurtamento das distâncias, facilitando portanto as relações entre as redes urbanas.

3. A MODERNA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

3.1. *Bossa Nova, trilha sonora do desenvolvimento nacional*

Procurando apagar a imagem de ditador do Estado Novo para construir, em seu lugar, a figura de um estadista democrata, Getúlio Vargas retornou ao poder em 1950 – dessa vez eleito pelo povo – e, no comando, passou a enfrentar novos pontos de estrangulamento do crescimento econômico. Apoiado por um grande movimento nacionalista popular, ele se dedicou à criação da Petrobrás, da Eletrobrás e do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), inaugurados após três anos de governo. Getúlio dizia que era preciso atacar a exploração das forças internacionais para que o país conquistasse sua independência econômica, e, paralelamente ao nacionalismo, o “pai dos pobres” desenvolvia uma política de aproximação com os trabalhadores das cidades, forjando a construção de uma democracia em que o trabalhador tivesse, além dos direitos políticos, os direitos de desfrutar o progresso que ele mesmo criava com sua mão-de-obra. Em 1954, por exemplo, o presidente autorizou um aumento de 100% no salário mínimo, revoltando patrões contrários à organização da classe trabalhadora, estimulada pelo governo; tal postura provocou, no Congresso nacional e na imprensa, um grande debate entre nacionalistas – que apoiavam o presidente – e internacionalistas favoráveis à livre exploração do capital estrangeiro. Duramente combatido pelo governo dos Estados Unidos, pelas empresas estrangeiras e pelas forças políticas que defendiam tais interesses no Brasil, Vargas se viu isolado, sem alternativas de conciliação e, em agosto daquele ano, tomou a trágica decisão de suicidar-se.

A crise política daí gerada só se resolveria em 1956, quando o candidato Juscelino Kubitschek venceu as eleições à Presidência e instalou no poder setores internacionalistas da burguesia nacional. Embalado por uma ideologia desenvolvimentista, o governo de JK divulgava o objetivo de fazer o país crescer “50 anos em 5” e, com um amplo programa de investimentos estatais em diversos setores da economia – agricultura, saúde, educação, transportes e construção civil –, permitiu que grandes empresas multinacionais instalassem suas filiais no país e controlassem importantes setores industriais, como os de eletrodomésticos, automóveis, tratores, produtos farmacêuticos, cigarros etc. O parque industrial brasileiro passou, assim, a contar com significativa produção de bens de consumo duráveis, dando continuidade à política de substituição das importações iniciada por Vargas. O sucesso do Plano de Metas foi acompanhado, no entanto, pelo aumento da inflação e da

dívida externa, conseqüências diretas do consumo interno cada vez mais abrangente e da importação de tecnologia dos países desenvolvidos.

As novidades trazidas pela política dos anos JK inspiraram artistas ligados às classes mais beneficiadas a narrarem as bravatas do progresso. No campo da música, destaca-se o surgimento da bossa nova, gênero criado por jovens representantes da classe média carioca – todos moradores da turística Copacabana, bairro encravado na Zona Sul, de frente para o mar, vitrine de todas as novidades comerciais da indústria cultural –, responsável pelo que Pedro Alexandre Sanches chama de “cosmopolitismo desenvolvimentista na música nacional” (SANCHES; 2000: 31). Com idade entre 17 e 22 anos, os rapazes tinham o mesmo nível cultural (inclusive musical), vestiam as mesmas roupas (calça *blue jeans* e camisa esporte) e eram unânimes na admiração do *jazz* norte-americano. Beneficiados pelo significativo aumento dos níveis de renda e instrução da classe média brasileira, eles representam as conseqüências mais diretas da assimilação de cultura estrangeira.

Em seu livro de memórias, o jornalista Nelson Motta descreve como viu e viveu – enquanto representante da juventude classe média de Copacabana – os “anos dourados” da economia brasileira. Em primeira pessoa, ele fala do novo mundo de experiências proporcionado pela evolução dos meios de comunicação, da ideologia do consumo e, conseqüentemente, das novas interpretações de mundo transmitidas diuturnamente pela indústria cultural. Motta qualifica a bossa nova como “febre” e diz que, para a sua geração,

o Rio era a Zona Sul, a praia de Ipanema e os bares de Copacabana. E o Brasil era o Rio e São Paulo e a construção de Brasília. Através de Jorge Amado, Guimarães Rosa e Érico Veríssimo se conhecia um outro Brasil, de ficção, exótico e atraente, fascinante mas distante. Tão distante quanto os poetas da beat generation americana. Tudo parecia muito longe do Rio de Janeiro no final dos anos 50, mas a bossa nova começava a aproximar os jovens cariocas dos de São Paulo, de Salvador, de Belo Horizonte e de Porto Alegre. O rádio entrava em decadência, o disco e a televisão começavam a crescer no ambiente de liberdade, modernização e entusiasmo dos anos JK (MOTTA; 2000: 27).

Representante da mesma juventude classe média dos grandes centros, com igual acesso à informação por meio de discos, rádio, cinema, revistas, jornais e mais tarde, pela TV – porém morador do interior baiano, não muito distante das transformações concretas que aconteciam na capital Salvador –, o compositor Caetano Veloso também experimentou as novidades musicais da bossa nova com espanto, considerando tudo muito moderno e sintonizado com a realidade socioeconômica de então. Em sua autobiografia, ele afirma que a bossa nova o arrebatou:

o que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e – o que é mais importante – as nossas possibilidades (VELOSO; 1997: 35).

O que se observa, afinal, é a criação de um gênero de música popular ligado ao universo simbólico da classe média, com temática voltada para as novidades da vida urbana e cosmopolita, nitidamente influenciada pela crescente inserção dos meios de comunicação de massa em nossa sociedade. Filha da geração privilegiada pelas oportunidades de guerra, essa fatia da população – consideravelmente numerosa – experimentava um fenômeno também presente nos países mais desenvolvidos: o aumento da oferta de bens supérfluos como roupas de diferentes marcas, acessórios tecnológicos, discos e filmes de vários gêneros, etc.

Enquanto José Ramos Tinhorão vê um processo de alienação cultural imposto à música popular, intelectuais mais ligados às vanguardas – como o poeta concreto Augusto de Campos – enxergam a bossa nova como um movimento de afirmação do “folclore urbano brasileiro”². Os dois representam frentes nitidamente antagônicas no campo intelectual: de um lado, defensores da tradição cultural brasileira – apegada aos traços mais rústicos das manifestações populares –, que negligenciam as influências da indústria cultural e acreditam que as tradições sejam imutáveis; do outro, adeptos da modernização cultural apegados às idéias de progresso, que aprovam o inter-relacionamento entre todas as produções artísticas, de quaisquer origens.

O embate entre as duas tendências não é recente e sempre se deu em momentos marcantes do desenvolvimento nacional. Na Semana de Arte Moderna de 1922, por exemplo, podemos encontrar pensadores de diferentes formações com contundentes argumentações a favor de cada um dos lados. O mesmo confronto acontece entre Tinhorão e Campos, representantes dessas variantes político-ideológicas na segunda metade do século XX. Cabe agora entender como o antagonismo entre tradicionalistas e modernistas norteou a produção intelectual num momento em que o contexto sócio-político-cultural brasileiro adquiria novas feições. Considerando a música como um elemento importante de identificação cultural entre os brasileiros, é compreensível que os questionamentos acerca do futuro do país e de sua cultura tenham se destacado nesse campo.

² Expressão criada por influência das argumentações de Campos, quando este diz que, “em lugar do antigo isolamento de regiões e nações que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual” (CAMPOS; 2005: 60).

Defensor da manutenção da cultura popular mais autêntica e ingênua, produzida sem qualquer interferência das recentes classes urbanas e dos estrangeirismos advindos especialmente da cultura de massas norte-americana, o pensamento de Tinhorão está de acordo com o de vertentes ideológicas antiimperialistas, ligadas à burguesia mais conservadora, adepta de uma visão de país colonizado. Quando, no final dos anos 50, os rapazes da classe média de Copacabana forjaram a bossa nova, Tinhorão alcançou notoriedade por sua voraz argumentação contra a novidade. Para ele,

essa geração de jovens nascida e criada no mais novo e mais cosmopolita bairro do Rio formava-se praticamente estranha ao espírito tradicional da Cidade, cujo segredo ficara com depositários dos costumes das antigas classes populares (TINHORÃO; 1997: 79).

Tinhorão sustenta que, diante da incapacidade de produzirem samba com a mesma intuição rítmica dos negros, os jovens burgueses esquematizaram a batida descontínua do gênero popular com procedimentos da música clássica e do *jazz*. A cultura dominante enfim se apropriava da música negra, afastando-a de suas raízes e de sua identificação com as massas. A bossa nova, portanto, “rompe definitivamente com a tradição” e “modifica o samba no que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (ibidem: 37).

O pensamento do historiador não leva em consideração o fato de que, nesse momento histórico, o universo simbólico da classe média se desligava dos costumes das camadas populares porque as condições socioeconômicas de então direcionavam suas ambições para o que vinha de fora do país. Considerando que a máquina publicitária norte-americana adquiria cada vez mais importância na saúde financeira da indústria cultural, concluímos que a opção pelo importado não era apenas uma questão de escolha. Predominava, acima de tudo, uma imposição mercadológica. Assim, a bossa nova seria o resultado não apenas das mudanças econômicas vividas no seio da classe média como também das inovações estéticas e culturais proporcionadas pela inserção do país numa geopolítica mundial de consolidação da indústria do consumo. Nesse sentido, os meios de comunicação tiveram participação decisiva na elaboração do gênero e, conseqüentemente, na sua divulgação para os públicos interno e externo.

Para Augusto de Campos, a bossa nova representa o intercâmbio universal de produções materiais e intelectuais, em consonância com as idéias de intercomunicabilidade e cultura de massa. Sua opinião está no extremo oposto do posicionamento dos tradicionalistas, pois, ao contrário do pessimismo desses diante das influências estrangeiras no universo simbólico nacional, Campos acredita que a importação de procedimentos musicais de outras

esferas de significações propiciava a revitalização das características regionais de nossa cultura popular. Responsável pela coletânea de textos “O Balanço da Bossa e outras Bossas”, de 1968, ele avalia que as influências estéticas não prejudicavam a música popular e utiliza como argumento mais eloqüente o fato de que a bossa nova foi aceita no mundo inteiro como gênero de música popular brasileira (apesar de, em algumas ocasiões – e devido a imperativos do mercado –, ela ter sido tachada de *brazilian jazz*).

O sucesso inicial de músicos como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Baden Powell e João Gilberto deu-se por conta da aquisição intelectualmente elitizada da classe média brasileira e de admiradores estrangeiros, que encontravam nessas canções elementos vivos do progresso econômico, como qualidade técnica e noções de publicidade, inevitáveis para a aceitação do gênero em potenciais mercados consumidores³

De fato, o sucesso comercial da bossa nova no exterior – principalmente nos Estados Unidos – esteve mais ligado ao bom acabamento das canções e a sua assimilação pela cultura de massas norte-americana do que à providencial aceitação da cultura brasileira fora do país. Como afirma o maestro Julio Medaglia, representante da geração de compositores semi-eruditos dos anos 40 que se apegara às apropriações de elementos jazzísticos na música popular voltada para a classe média,

se hoje, numa *trattoria* de Palermo, na Sicília, ou na mais fina *boîte* de Paris, num clube de intelectuais de Praga ou num *music-box* de Tóquio, ouvem-se dezenas de vezes por dia *Desafinado*, *Samba de uma nota só*, ou *The Girl from Ipanema*, não significa que o mundo, de uma hora para outra, por perspicácia ou interesse pelo Brasil tenha-se apercebido da qualidade da nossa música popular. O que houve foi o simples fato de que, tendo a música brasileira penetrado no mercado norte-americano, foi imediatamente exportada para toda parte (*apud* CAMPOS; 1993:100).

Foi a partir do sucesso, do consumo e da militância de seus aficionados que a bossa nova alcançou notoriedade por todo o país (e pelo exterior). Diante da constatação, entendemos quanto do conservadorismo de Tinhorão está arraigado numa concepção nacionalista de arte, em que ela ainda aparece folclorizada. O pensamento do historiador serviu de justificativa para parcela considerável da população brasileira, que enxergava na bossa nova “o Brasil americanizado”, desconhecedor de questões locais como desigualdade, pobreza e falta de perspectivas. Para os mais céticos, a criação dos rapazes de Copacabana

³ Aqui, a bossa nova é enfocada numa visão internacionalista de identidade brasileira; uma identidade que, dependente de afirmação, legitima a assimilação de recursos da música popular importada e da música erudita difundidos pela indústria cultural.

representava o início do fim de nossa cultura popular, cuja produção tenderia cada vez mais para o consumo e se desligaria dos traços designativos de nossa identidade nacional.

Desqualificando Tinhorão, o musicólogo Brasil Rocha Brito afirmou – numa visão romântica de progresso, influenciada pela aceleração do processo industrial brasileiro nos anos 50 – que

o movimento bossa nova, reconhecendo haver nascido por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional, não pode ser adverso a essa música da qual provém. Será, isto sim, contra a submúsica, mal idealizada, mal elaborada, de explorações das conveniências puramente comerciais (*apud* CAMPOS; 1993: 26).

Afinal, a industrialização vinha inaugurar nova etapa de desenvolvimento, permitindo, no caso brasileiro, a reviravolta para uma sociedade aberta à absorção de cultura e da arte como mero produto de consumo. Aproveitando o mito de progresso difundido pela bossa nova, o discurso da mídia no período do desenvolvimentismo criou uma idéia de brasilidade que facilitasse a expansão mercadológica. Como disse Motta,

do presidente à geladeira, do sapato à enceradeira, a expressão ficou muito maior do que a música que a originara” e passou a designar “tudo que era (ou queria ser) novidade: eventos e promoções, comidas e bebidas, roupas, veículos, imóveis, serviços e pessoas que nada tinham a ver com música e muito menos com a música de João Gilberto e Tom Jobim (MOTTA; 2000: 35).

Passado o período inicial de euforia dos “anos dourados”, percebeu-se que, por cantarem apenas os sonhos e desejos da classe média, as canções da bossa nova não se comunicavam com o Brasil das injustiças. A concentração da renda e dos benefícios gerados com a entrada do capital estrangeiro acabavam estrangulando o mercado interno. Enquanto a juventude bem-aventurada da classe média louvava um novo estilo de vida, grã-fino, consumista, repleto de bens simbólicos extravagantes, a situação econômica e cultural das grandes camadas não se modificava substancialmente, e suas condições de lazer não se alteravam ⁴. Enquanto a cultura dominante narrava os prazeres de uma população bem-sucedida e graduada, cujo estilo de vida era em tudo semelhante aos hábitos de sociedades evoluídas economicamente, milhões de brasileiros atraídos pela expansão industrial continuavam migrando para São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, em busca de melhores condições de emprego; na maioria dos casos, o anseio por uma vida mais digna e justa tornava-se uma decepção: a miséria do campo tinha sido trocada pela exploração da cidade.

⁴ Sua música continuava se dirigindo às necessidades de lirismo, sentimentalismo ou drama, desconsiderando uma realidade socioeconômica estabilizada na pobreza e na falta de oportunidades.

Dito isso, percebemos que a poesia da bossa nova desconsiderou sim as limitações impostas pela modernização tardia do país e acabou sobrevalorizando o desenvolvimentismo dos anos JK. É importante ressaltar que a restrição de conteúdo da bossa nova estava ligada mais a uma questão econômica do que estilística. Consumida basicamente por jovens da classe média – para quem as letras simples, bem-humoradas e intimistas representavam um ideal de vida progressista e moderno –, o gênero só chegava a um público mais generalizado nas apresentações realizadas nos auditórios de universidades e em pequenos teatros.

A tentativa de industrialização com tecnologia importada – feita através da substituição das importações – acabou realçando as históricas diferenças econômicas e sociais brasileiras, pois, enquanto a classe média se beneficiava com a oferta de universidades, novas oportunidades de emprego e diferentes opções de lazer, as classes baixas continuavam às margens da lógica de produção capitalista, exercendo atividades mecânicas e sub-assalariadas. A dificuldade de manter o crescimento registrado no Governo JK foi reflexo de uma primeira crise no padrão de financiamento do Estado. No início dos anos 60, tanto o governo de Jânio Quadros como o de João Goulart buscaram recuperar a economia sem condições de implantar reformas suficientes para retornar à expansão da economia.

O curto mandato de Jânio foi marcado por atitudes contraditórias que lhe valeram, em pouco tempo, severas críticas da União Democrática Nacional (UDN, partido político de caráter liberal, ligado às práticas de direita). No plano interno, Jânio revelava suas idéias contrárias ao comunismo e sua disposição de manter o país aberto ao capital estrangeiro. No plano externo, entretanto, ele procurou realizar uma política independente, que o levou a aproximar-se de países socialistas, como a China e a União Soviética. Tal atitude desencontrada provocava a oposição, que rapidamente se organizou e desalojou Jânio do poder. Nessa época, a Constituição vigente no país dizia que o vice-presidente deveria assumir o cargo. Mas o fato de que João Goulart, o vice, visitava a China Comunista na iminência da posse quase gerou uma crise institucional no país. De um lado, militares, udenistas e grandes empresários nacionais e estrangeiros queriam prendê-lo e instituir novas eleições; do outro, uma frente legalista – liderada pelo governador gaúcho Leonel Brizola e apoiada por sindicatos, profissionais liberais e por pequenos empresários – pretendia garantir o cumprimento da lei constitucional.

A solução encontrada – garantir a posse de João Goulart, mas com poderes limitados – atendeu às inclinações de ambos os lados. No poder, Jango deu início a uma linha de governo nitidamente nacionalista, de forte apelo popular, prometendo uma melhor distribuição das riquezas nacionais, atacando os latifúndios improdutivos e encampando as refinarias

particulares de petróleo. Sentindo-se ameaçadas, as classes dominantes se reuniram e passaram a atacar o governo federal através de amplas propagandas contra o Estado nos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo, políticos da oposição eram subornados com dinheiro de empresários pró-imperialistas para votar contra as reformas de base anunciadas pelo presidente. As tensões sociais se acirraram e, mais uma vez, detentores do poder político e econômico no país se reuniram para pensar num desfecho possível. Em 31 de março de 1964 (ou primeiro de abril, há controvérsias a respeito), um movimento coordenado entre os militares e a oposição instalaria a ditadura militar e conduziria com mão de ferro a integração do país ao capitalismo avançado.

As instabilidades econômicas foram, portanto, as principais responsáveis pela implementação do golpe militar no Brasil. O endividamento do Estado brasileiro (contraído de forma significativa no governo JK), a inflação e a estagnação econômica representavam no limite o esgotamento do padrão de substituição de importações que sustentou os governos populistas, marcando um momento de grande contradição entre o crescimento das demandas sociais e a decrescente capacidade do Estado em atrair recursos. O Estado que era legitimado pela realização de compromissos com todos os grupos sociais não suportava mais financiar os diversos interesses. Era preciso priorizar investimentos em setores essenciais e garantir a total vinculação da economia do país ao capitalismo internacional.

Concomitante ao acirramento das disparidades, observava-se uma adaptação do ritmo da bossa nova com vistas ao consumo mais amplo e imediato, voltado para o reconhecimento – e amplificação, via indústria cultural – dos problemas nacionais. Neste novo momento de apropriação da cultura por parte da classe média – segundo Tinhorão, gerada pela “consciência da alienação” (TINHORÃO; 1997: 84) – é dada ao jovem a tarefa de encontrar uma saída para o país. Ora inspirada pelo nacional-desenvolvimentismo do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), ora ligada ao populismo do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, a juventude – respaldada por intelectuais de diferentes formações – procurava dar caráter de autenticidade à cultura popular.

Criado em 1955, o ISEB foi o principal arauto das teses desenvolvimentistas e, por isso, exerceu influência na política dos governos JK e Jango, fornecendo os alicerces teóricos para as mais diversas correntes – inclusive para membros do governo – e quadros para os vários escalões dos dois presidentes. A proposta do grupo de intelectuais que fundou o ISEB era assumir uma liderança na política nacional por seus próprios meios. Eles se dispunham a arregimentar e organizar as forças progressistas e esclarecê-las ideologicamente. Autodefiniam-se como uma vanguarda capaz e bem organizada. Já o CPC da UNE foi formado em 1962, com uma

experiência filosoficamente ligada ao ISEB. Sua meta era utilizar elementos da cultura popular para desalienar o povo. A alienação é a categoria fundamental que os cepecistas utilizaram para analisar a realidade brasileira. A cultura popular é vista como verdadeira enquanto a cultura das classes dominantes é alienada. Por conta de ideais nacionalistas, tanto o ISEB quanto o CPC foram fechados após a imposição da ditadura militar.

Cumprido entender, agora, de que maneira se propagaram nos meios de comunicação as diferentes interpretações de mundo que, movidos pelo progresso e suas adversidades, os intelectuais empreenderam diante da modernização da sociedade brasileira no século XX. Desde o início dos anos 30, questões relacionadas ao modelo econômico adotado pelo país mobilizavam artistas e pensadores de esquerda, que na maioria dos casos apresentavam uma inclinação nacional-populista ao processo de industrialização, em detrimento do pensamento internacionalista, que julgavam a cultura nacional como uma teia de relações com outros universos simbólicos.

Tais discussões em torno da originalidade de nossas manifestações artísticas indicavam a tentativa de redefinição da cultura brasileira na perspectiva da ideologia dominante. Renato Ortiz observa que

os intelectuais, ao se voltarem para o Estado, seja para fortalecê-lo como o fizeram durante Vargas, seja para criticá-lo, como os isebianos, o reconhecem como o espaço privilegiado por onde passa a questão cultural (ORTIZ; 1991: 51).

Durante o governo getulista, a produção cultural patrocinada por recursos estatais promoveu eventos artísticos e transmissões radiofônicas favoráveis à manutenção do Estado Novo. Depois, diante da liberdade providenciada pela democratização e influenciados por uma nova correlação de forças na sociedade, intelectuais nacionalistas ligados ao pensamento isebiano politizaram o conceito de cultura com o propósito de impedir a apropriação do passado nacional pelo discurso oficial. Em ambas as situações, a indústria cultural esteve voltada para a propagação dos ideais de uma sociedade livre e progressista, apenas corroborando a infinidade de discursos e levando para a esfera do indivíduo a tomada de posição. Para a cultura de massas, o desenvolvimento da economia brasileira tinha como consequência direta a racionalização do mercado, que, cada vez mais fragmentado e atento às novidades proporcionadas pelas mudanças sociais, atuava como sujeito e objeto das produções culturais que narravam os dilemas da modernidade. Ortiz avalia que, dentro desse contexto,

o pensamento crítico na periferia opõe o tradicional ao moderno de uma forma que muitas vezes tende a reificá-lo. A necessidade de se

superar o subdesenvolvimento estimula uma dualidade da razão que privilegia o pólo da modernização (ORTIZ; 1991: 36).

O que se observa, portanto, são diferentes apropriações da tradição, ora tratada como bem material passível de comercialização e ora encarada como instrumento de identidade nacional. É preciso ter em mente que estamos diante de interpretações dos fatos, não de verdades homogêneas e neutras. O que temos são enquadramentos da memória musical brasileira, todas passíveis de recortes tendenciosos; de fato, o que deve ser analisado em tais manifestações não é a manifestação em si, mas a utilização que se faz dela.

Os defensores do nacionalismo musical, por exemplo, ao acreditarem que a “autêntica” música popular deva ser produzida por intérpretes esclarecidos dos sentimentos das massas – e utilizando a indústria de bens simbólicos para massificar seus conteúdos –, apropriam-se da fala do povo e transferem o domínio de sua história para sujeitos ilustrados. Seus seguidores não compreendiam a cultura popular como concepção de mundo das classes baixas, mas como ação política focada na busca de uma consciência crítica da população desassistida. Na contramão dos adeptos do processo industrial de assimilação e massificação de conteúdos (raciocínio comum entre os desenvolvimentistas apegados ao ISEB), esses pensadores – também ligados aos conceitos políticos e filosóficos isebianos, como no caso dos intelectuais esquerdistas do CPC – defendiam que a produção intelectual e a conceituação artística da bossa nova retratavam o processo de exploração imperialista, legitimando a ideologia dominante e desvinculando-se da realidade nacional. Negligenciando o conteúdo histórico ao qual as manifestações populares estavam ligadas (desconsiderando portanto o povo como sujeito), eles evocavam formas, símbolos e linguagens que mistificam o passado e “inventam” a tradição.

Trata-se de um posicionamento equivocado, pois, enquanto apropriava-se do poder de persuasão dos meios de comunicação com vistas à conscientização popular, a intelectualidade nacionalista desconsiderava que sua linguagem tinha sido influenciada pela assimilação de novos signos e significados, decorrente principalmente da abertura ao capital estrangeiro e das influências culturais do *american way of life* no seio da classe média. Nesse sentido, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes – compositores engajados, comprometidos com mudanças sociais, sendo o último autor do hino da UNE – servem como arquétipos dessa realidade: filhos da bossa nova, eles se formaram na fase de maior influência dos valores não-brasileiros; por isso, afirma Tinhorão, “viviam uma profunda contradição cultural ao tentarem falar ao

povo com uma linguagem que ele não entendia e a qual não se identificava” (*apud* COUTINHO; 2002: 57).

Diante do contra-senso entre as diversas esferas intelectuais brasileiras no início dos anos 60, Coutinho afirma que, embora divergentes,

as várias tendências presentes no debate ideológico sobre a música popular – populista, folclorista, vanguardista – participam, de alguma forma, do conteúdo de idéias forjado pelo ISEB. Todas têm em comum o fato de se afirmarem como um projeto nacional, divergindo em relação à forma como articulam nação e povo, ou ainda, pelo sentido que atribuem ao sujeito da tradição (COUTINHO; 2002: 86).

Tais posicionamentos repercutiam na indústria cultural através dos juízos de diferentes artistas e formadores de opinião. Intelectuais ligados ao capitalismo internacionalizante legitimavam apropriações e elaboravam uma visão de Brasil nitidamente mercadológica, enquanto defensores do crescimento fechado e dependente apenas dos recursos internos respaldavam uma identidade nacional composta de relíquias ou antiguidades intocáveis. Cada vez mais marcados pela influente presença da publicidade nas suas finanças, meios de comunicação sustentados pelas distintas tendências político-econômicas se responsabilizariam pela propagação de costumes, crenças e valores até então restritos às discussões das classes mais favorecidas pelo desenvolvimento do capitalismo nacional.

Para a indústria cultural, o que de fato importa é transformar a participação do homem na esfera coletiva num ato individualizado de consumo – exatamente como a classe média vinha fazendo desde o período do Estado Novo, tratando o consumo de cultura como um investimento comercial. Na definição de Adorno,

as elocubrações da indústria cultural não são nem regras para uma vida feliz, nem uma nova arte da responsabilidade moral, mas exortações a conformar-se naquilo atrás do qual estão os interesses poderosos. O consentimento que ela alardeia reforça a autoridade cega e impenetrada (ADORNO; 1968)⁵.

Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência: as idéias de ordem que ela inculca são sempre as do *status quo*. Elas são aceitas sem objeção, sem análise, renuncia-se à dialética. Portanto, foi a falta de perspectiva de ascensão – e não a necessidade de provocar mudanças estruturais em nossa sociedade – quem levou os estudantes a uma atitude de participação crítica da realidade, conduzindo-os inapelavelmente para o campo da política. Dentro dessa linha participante, podem ser identificadas duas diferentes formas de expressão, a saber: uma diretamente inspirada pelos problemas do

⁵ Retirado da tradução de Amélia Cohn do original “Resumé über Kulturindustrie” in ADORNO, T.W., *Ohne Leitbild – Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968: 60-70.

subdesenvolvimento, como reforma agrária, transmitida numa linguagem mais agressiva, e outra mais crítica, em tom de lamento, que expõe as condições subumanas de vida de certas regiões do país, sobretudo nos morros cariocas e no Nordeste. Objetivamente, acontecia uma apropriação do compasso da bossa nova e da tradição musical popular presente em baiões, sambas de morro e outros ritmos, fato esse que faz da canção de protesto um elo de ligação entre o passado e o presente da música popular brasileira. Por isso, encontramos entre seus intérpretes personagens da primeira fase da bossa nova – como Tom Jobim e Nara Leão – e compositores populares então esquecidos pela indústria cultural – como o sambista Zé Kéti e o paraibano João do Vale, agora considerados baluartes da música popular.

Em 1964, duas produções artísticas dos esquerdistas ligados às idéias do CPC da UNE mereceram destaque pelos questionamentos acerca da identidade brasileira: o musical *Opinião e Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha, cineasta ligado ao movimento do Cinema Novo. Com relação ao primeiro, Caetano Veloso sublinha que

o espetáculo ao mesmo tempo coroava a tendência de alguns bossanovistas de promover a aproximação entre a música moderna brasileira de boa qualidade e a arte engajada e inaugurava o show de música teatralizado, entremeado de textos escolhidos na literatura brasileira e mundial ou escritos especialmente para a ocasião, que veio a desenvolver-se como uma das formas de expressão mais influentes na subsequente história da música popular brasileira (VELOSO; 1997: 72).

O Cinema Novo, por sua vez, considerava que a produção nacional tinha duas grandes batalhas a travar: a primeira referia-se ao domínio do mercado nacional pelo cinema estrangeiro, notadamente o norte-americano, e a sua influência não só sobre a própria produção nacional, representada pela chanchada, mas também sobre os espectadores e a cultura brasileira; a segunda batalha era contra a alienação popular agravada pelo então recente regime militar em vigor desde o Golpe de 64. Conscientizar era palavra de ordem para os novos diretores, todos engajados ideologicamente na construção de uma cultura essencialmente nacional-popular. O Cinema Novo procurava um cinema independente e em moldes industriais, enquanto as grandes companhias cinematográficas existentes antes da década de 60 eram um espelho da fábrica de sonhos hollywoodiana.

A presença de tais manifestações artísticas em pleno regime militar demonstra que, apesar da ditadura de direita, a hegemonia cultural da esquerda haveria de predominar no país. Como observado por Roberto Schwarz,

os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro para as

rádios, televisões e os jornais do país, não são (SCHWARZ; 1978: 62).

De fato, o socialismo difundido até então no país era nitidamente contraditório, tendo um posicionamento ao mesmo tempo aguerrido e de conciliação de classes, facilmente adaptável ao populismo nacionalista dominante. Como observado por Coutinho,

a maioria dos compositores de protesto, oriundos da classe média e com nível de escolaridade elevado, aproximam-se das massas com intenção de desenvolver a consciência política popular, seja de forma paternalista (tentando impor uma cultura revolucionária a partir do exterior), seja de forma orgânica (buscando uma relação de aprendizado mútuo com as classes populares (COUTINHO; 2002: 30).

Assim, fomentada pelo discurso das classes dominantes supostamente engajadas na conscientização das massas, a mítica luta de classes se caracterizaria pelo esvaziamento da fala histórica, cada vez mais desvinculada de seu passado, de sua memória. A forma torna-se disfarce do conteúdo, é caricatura, mito, fala vazia. Nas análises de Adorno sobre o papel do popular na indústria cultural, evidencia-se que os consumidores de entretenimento são eles próprios produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da canção popular: como objeto estético padronizado e massificado, prestando-se à liquidação da subjetividade, à destruição do não-idêntico, à reprodução do sempre-igual, conferindo a tudo um ar de semelhança. A indissociação entre produção e consumo, portanto, é uma característica da padronização mercadológica. Há a repetição da forma – o chamado clichê –, que atende às demandas da industrialização cultural.

Para os modernistas da cultura nacional (que acusam os compositores de protesto de terem desvirtuado os caminhos da bossa nova), as origens desse tipo de música estavam mais ligadas a critérios comerciais do que especificamente políticos, uma vez que o mais poderoso meio de comunicação da época – a ainda recente televisão – tinha sido o principal patrocinador da empreitada. Medaglia foi pontual em sua análise, dizendo que

o sucesso das grandes apresentações de bossa nova ⁶ concentraria um interesse popular ainda maior na música brasileira, atingindo manifestações musicais que já pertenciam à história (*apud* CAMPOS; 1993: 115).

Voltando a atenção para os nossos ‘clássicos’, a TV Record se encarregaria de produzir diversos programas de música popular, sempre aludindo às ligações entre tradicional e moderno, como *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, dois

⁶ O autor não diferencia esse gênero de música de protesto.

cantores operísticos surgidos com a popularização da bossa nova, e o programa *Bossaude*, apresentado pela bossanovista Elisete Cardoso, também arregimentada para a conscientização do público. Nas transmissões do primeiro, diferentes músicos fizeram novas experimentações, cruzaram mil interpretações e acabaram estabelecendo um elo histórico com a música mais rústica. Dessa forma, os programas de auditório idealizados para divulgar a originalidade da bossa nova a potenciais mercados consumidores serviam, na verdade, para a criação de novas tendências na música popular brasileira, evidentemente contrárias ao sentido original do gênero musical criado em tom intimista nos apartamentos de Copacabana. Como observado por Medaglia, em vez do canto contido acompanhando a cadência das sincopas comandadas pelo violão, o que se vê são

espetáculos quase carnavalescos, voltados cada vez mais para o samba rasgado, para a batucada, para as orquestrações com instrumentos de metal gritantes (*apud* CAMPOS; 1993: 119).

A bossa nova tornava-se uma mercadoria de consumo de massa e, conseqüentemente, perdia suas principais características de vanguarda ⁷. O *Fino da Bossa* se responsabilizava pela apresentação das últimas tendências na música popular, e o que se via era uma crescente desvinculação da MPB em relação ao sentido original da bossa nova. Adotando um certo ecletismo, o programa deixava de servir à idéia de uma música de vanguarda e progressiva para se transformar gradualmente num “apanhado de *hits* da música popular brasileira” (*ibidem*: 120), fazendo prevalecer a ideologia do mercado e a liderança dos entendidos. Deixando de lado as questões da massa, ela estava mais ocupada com os avanços do capitalismo nacional. Schwarz argumenta que

o processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 64. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias passaram a símbolo vendável da revolução. Foram triunfalmente acolhidas pelos estudantes e pelo público artístico em geral (SCHWARZ; 1978: 79).

Gradativamente, observa-se uma mercantilização cada vez mais abrangente da cultura popular, que só não é mais generalizada por causa das impossibilidades do desenvolvimento econômico. Ortiz observa que, nesse momento, o aprimoramento da indústria cultural e de seu

⁷ Há de se considerar, no entanto, que alguns compositores revolucionários transformaram a linguagem popular, trazendo novos elementos para determinados gêneros. Como exemplo, podemos citar Carlos Lyra e seus experimentalismos com o samba; Edu Lobo com a música nordestina; e Geraldo Vandré com a moda de viola.

principal produto – a cultura popular de massa emergente – “se caracterizam mais pela sua incipiência do que pela sua amplitude” (ORTIZ; 1991: 45).

3.2. *Jovem Guarda e revolução dos costumes*

Seguramente, o que melhor caracteriza a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão, que, por integrar som e imagem, acaba diversificando as possibilidades de transmissão de formas e conteúdos. No final da década de 50, a TV já havia sido inaugurada em outras capitais do país, atingindo um público que podia comprar aparelhos de televisão (mais baratos em razão do crescimento da indústria eletrônica). As programações, no entanto, tinham características locais, visto que não havia ainda redes de transmissão. Algumas experiências à longa distância ocorriam de uma cidade para outra – como por exemplo do Rio de Janeiro para São Paulo –, mas eram transmissões esporádicas que demandavam grandes esforços técnicos de realização. É importante frisar que, entre 1950 e 1970, os investimentos em publicidade nos meios de comunicação migraram paulatinamente dos jornais e programas radiofônicos para os produtos televisivos⁸, o que evidencia a importância adquirida por esse meio de comunicação no processo de modernização da sociedade brasileira.

Enquanto em 1950 eram utilizados dois mil televisores em todo o país, em 1960 já eram 760 mil unidades ligadas e, dez anos depois, mais de quatro milhões de domicílios (num universo de aproximadamente 90 milhões de habitantes)⁹ retransmitiam as programações de emissoras brasileiras. A TV prestou um grande serviço à economia brasileira: aos poucos, ela integrou os consumidores, potenciais ou não, numa economia de mercado padronizada, nitidamente apropriada à consolidação do consumo.

Com o surgimento dos programas musicais nas emissoras de televisão e a promoção dos primeiros festivais da canção, a indústria da música popular viveria um processo de organização empresarial incomum, transformando-se num produto altamente rentável. O desenvolvimento das estratégias de produção, distribuição e consumo favoreceram uma difusão jamais experimentada por qualquer outra manifestação cultural, fazendo com que a bossa nova se identificasse ao conceito mais amplo de MPB, a música popular moderna surgida sob sua influência. Da mesma maneira que, a partir da democratização brasileira, em 1945, jovens da classe média urbana foram influenciados pela cultura de massas presente em

⁸ Para obter maiores informações, ver ORTIZ; 1991; p. 132.

⁹ Os dados referentes ao número de televisores foram extraídos de ORTIZ; 1991; p. 129; o número de habitantes no Brasil em 1970 se remete ao Censo Demográfico, realizado pelo IBGE no mesmo ano.

vinis, revistas em quadrinhos, filmes e livros norte-americanos, a crescente popularização dos meios de comunicação de massa em nossa sociedade também provocaria uma reformulação do senso de identidade, semelhante à reformulação observada nas obras dos primeiros bossanovistas.

Mais uma vez, a juventude se responsabilizaria pela ressemantização da cultura popular, colocando em evidência nas letras e composições das músicas de protesto – e das canções da ainda pouco reconhecida Jovem Guarda – as aspirações de uma sociedade em vias de modernização. Enquanto os intérpretes de bossa nova percorriam tortuosos caminhos na tentativa de encontrar uma saída para as necessidades do mercado – e entrava em pânico pela crescente queda de prestígio –, uma geração de jovens roqueiros já conhecidos do grande público (posto que eles se apresentavam na televisão desde a década de 50 e já tinham vendido centenas de milhares de discos) ganhava cada vez mais notoriedade. No decisivo ano de 1964, por exemplo, Roberto Carlos, o rei do iê-iê-iê nacional, estourava nas paradas de sucesso com a canção “É proibido fumar” e com o divertido rock “Um leão está solto nas ruas”, que tocaram em todas as rádios e TVs e se tornaram um fenômeno comercial.

Dia após dia, a Jovem Guarda ganhava mais espaço e chamava a atenção de intelectuais modernistas, como o próprio poeta Augusto de Campos. Para ele,

Roberto ou Erasmo Carlos cantam descontraídos, com uma espantosa naturalidade, um à vontade total. Não se entregam a expressionismos interpretativos; ao contrário, seu estilo é claro, despojado. Apesar do iê-iê-iê ser música rítmica e animada, e ainda que os recursos vocais, principalmente de Erasmo, sejam muito restritos, estão os dois Carlos, como padrão de uso da voz, mais próximos da interpretação de João Gilberto do que Elis e muitos outros cantores de música nacional moderna, por mais que isso possa parecer paradoxal (CAMPOS; 1993: 55).

Num primeiro momento, o rock'n'roll não foi bem recebido pela intelectualidade, a essa altura mais voltada para a divulgação da sofisticada bossa nova. Os formadores de opinião não se detiveram no ritmo simples – de três, quatro acordes – e nem nas letras despojadas e desinteressadas que o acompanhavam. Enquanto isso, os primeiros ídolos do rock nacional, Tony e Celly Campelo, lançaram o compacto *Forgive Me/Handsome Boy* e venderam 38 mil cópias em 1958. Tony também gravou outros *singles* e Celly estourou no mercado em 1959 com a canção “Estúpido Cupido” (120 mil cópias vendidas), chegando a ter até boneca própria. Os Campello também apresentaram *Crush em Hi-Fi* na TV Record, um programa totalmente voltado para a juventude, que inclusive revelou diversas bandas.

Outros programas também surgiram para aproveitar a "febre", como *Ritmos para a Juventude* (Rádio Nacional/SP), *Clube do Rock* (Rádio Tupi/RJ) e *Alô Brotos!* (TV Tupi). Em 1960, surgiria até a *Revista do Rock*. Assim, quando um capixaba chamado Roberto Carlos emplacou dois *hits* – “Splish Splash” e “Parei na Contramão” – nas paradas de sucesso de 1963, a Jovem Guarda já era uma manifestação cultural digna de interpretações e estudos da classe intelectualizada ¹⁰. Aproveitando o sucesso, a TV Record lançou o programa *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto (o "Rei"), seu amigo Erasmo Carlos (o "tremendão") e Wanderléa (a "ternurinha"). Só nas primeiras semanas, a apresentação atingiria 90% da audiência.

Seguindo o sucesso do iê-iê-iê nacional, surgiram, entre outros, Renato e seus Blue Caps, Golden Boys, Jerry Adriani, Eduardo Araújo e Ronnie Von, cujos sons eram inspirados nos Beatles e no rock primitivo. A Jovem Guarda também se expandia para outros produtos culturais, como é o caso de filmes como *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (seguindo a trilha de *A Hard Day's Night* e *Help!*, dos Beatles). Como bem assinalou Nelson Motta, a repercussão foi tão generalizada que,

mesmo entre as novas gerações mais sofisticadas e politizadas, que torciam o nariz para a jovem guarda simplória e alienada, Roberto Carlos começou a ganhar admiradores (...) Nas mesas dos bares de Ipanema, a princípio timidamente mas depois com entusiasmo, simpatizantes ofereciam teses, interpretações e leituras políticas para a música e seu sucesso: o desejo reprimido de mandar os militares para o inferno, uma mensagem cifrada de rebeldia, metaforizada para escapar a censura. Ou a interpretação sexual de “me aqueça nesse inverno”, como *slogan* libertário (MOTTA; 2000: 102).

É interessante notar que, paralela à difusão da TV entre a sociedade urbana brasileira, acontece um crescimento considerável do mercado fonográfico, proporcionado em grande parte às inúmeras facilidades que o comércio passou a apresentar para a aquisição de eletrodomésticos. Como o mercado de discos se desenvolve em função da venda de aparelhos de reprodução sonora, podemos concluir que a diversificação de seus “produtos” também esteve intimamente ligada à especialização do consumo operada pelas estratégias de diferenciação dos gostos segundo as classes sociais.

Tal procedimento de racionalização do mercado também acontecia no meio televisivo, onde diferentes programas atendiam às demandas de públicos consideravelmente

¹⁰ O rock'n'roll traduzia o mundo dos adolescentes em suas letras e surgia como um “estilo de vida”, dotado de um novo universo musical, aberto para a vida, com cheiro e cor. Em um ritmo extremamente dançante, as letras falavam de carros em alta velocidade, bailes e garotas, além de exaltação do próprio ritmo. É incorreto dizer que a indústria cultural “inventou” a cultura jovem; em verdade, ela capitalizou o rock, tendo em vista mercados cada vez mais amplos: mesmo fora do mercado de trabalho, era preciso criar a necessidade de consumir entre os jovens (DAPIEVE; 1995).

diversificados – chegando a existir, a um só tempo e numa mesma emissora, entretenimentos tão diferentes como *O Fino da Bossa* – palco das interpretações virtuosísticas de MPB – e *Jovem Guarda*, liderado por Roberto Carlos, o rei do iê-iê-iê nacional, que abria espaço para a juventude atenta nas tendências de consumo propagandeadas pela indústria cultural.

O “bombardeamento” de novas informações era tão incessante que as características visuais dos primeiros astros do rock brasileiro mudavam rotineiramente. Motta foi perspicaz ao perceber que, de repente,

os terninhos Beatles de quatro botões foram substituídos pelas calças boca-se-sino coloridas, pelos paletós de veludo, pelas camisas de babados, pelos chapéus; as garotas passaram a usar minissaias mínimas e calças Saint Tropez de cintura baixa que mostravam as barriguinhas, as mãos foram se enchendo de anéis, os cabelos crescendo. A jovem guarda emplacava um sucesso atrás do outro (ibidem: 100).

Mais impactante que as influências no vestuário, no linguajar e no modo de consumir música dos jovens, a aparição das primeiras guitarras elétricas no cenário cultural provocou reações completamente antagônicas. Enquanto artistas mais apegados à tradição musical brasileira tachavam o instrumento de simplista, alienado, fora de contexto, compositores modernistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil – que, nos anos seguintes, protagonizariam um amplo movimento em defesa das guitarras – consideravam válidas todas as utilizações das novas tecnologias, seguindo um raciocínio em tudo semelhante ao de teóricos da comunicação de massas como Marshall McLuhan, para quem

o nosso é o mundo do tudoagora. O ‘tempo’ cessou, o ‘espaço’ desapareceu. Vivemos hoje numa aldeia global...num acontecer simultâneo. Não podemos mais construir em série, bloco por bloco, passo a passo, porque a comunicação instantânea garante que todos os fatores ambientais e de experiência coexistem num estado de ativa interação (McLUHAN; 1969: 91).

A MPB se desnorteara frente ao iê-iê-iê. Enquanto a jovem guarda ampliava suas influências no cenário político-econômico, os festivais de música popular brasileira – idealizados por jovens universitários e logo encampado pelas emissoras de televisão – formavam uma força de resistência cultural que se opunha às tendências universalizantes da cultura nacional. O posicionamento conservador de parcela considerável dos artistas brasileiros esteve ligado mais a uma questão comercial do que ideológica, pois, enquanto os programas de auditório voltados para a difusão da MPB perdiam audiência, as transmissões de iê-iê-iê nacional ganhavam cada vez mais admiradores. Os festivais, portanto, eram uma

tentativa de recuperar mercados consumidores cada vez mais voltados para o consumo de rock (e de tudo que era rotulado como “jovem”).

Medaglia escreveu, em 1966, que o iê-iê-iê vendia muito mais e no entanto não era respeitado. Conforme analisado pelo maestro,

nos recentes festivais de música popular brasileira organizados em São Paulo, onde foram apresentadas quase 6000 composições, havia várias centenas de chorinhos e nem sequer um único iê-iê-iê, embora esse tipo de música seja, já há bom tempo, o campeão nas paradas de sucesso (*apud* CAMPOS; 2005: 68).

O surgimento dos concursos de canções carregou as atividades ligadas à música de conotações extramusicais, evidenciando o acirramento das questões políticas vividas pela sociedade. Os festivais se tornavam palco de manifestações políticas da ala nacionalista da bossa nova, então associada às formas tradicionais da música popular com a finalidade de conscientizar as massas, e catalisavam todas as demandas da sociedade brasileira. Como observado por Coutinho, as canções inscritas tinham conteúdo libertário e participante, que abordavam diretamente “o problema do subdesenvolvimento, da reforma agrária, das condições de vida do povo brasileiro” (COUTINHO; 2002: 69). Caetano também notava que

os festivais eram o ponto de interseção entre o mundo estudantil e a ampla massa de telespectadores. Esta, naturalmente, era maior do que a de compradores de discos. Mas em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social, e de avanço na modernização (VELOSO; 1997: 177).

Campos foi duro em sua crítica ao conservadorismo, dizendo que tal atitude apenas confirmava e afirmava a ordem das coisas. Para ele, os festivais

não preenchem, senão muito limitadamente, o objetivo de estimular valores novos, restringindo-se, quase sempre, a consagrar a obra de autores profissionais já conhecidos, embora jovens (...) e os certames assumem, cada vez mais, as características de um torneio entre os melhores dentre os profissionais atuantes da música popular brasileira (CAMPOS; 1993: 126).

Entre 1966 e 1967, as acaloradas discussões entre defensores da MPB e adeptos da jovem guarda chegaram aos produtos televisivos. Sabendo utilizar comercialmente o conflito, o diretor da VT Record, Paulo Machado de Carvalho, criou um novo musical para substituir *O Fino da Bossa* e conquistar novas audiências – com uma fórmula, na verdade, pouco diferente da anterior. Seguindo o clima de ebulição política do país, o novo programa foi intitulado *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira*. Canalizando o rancor dos emepelistas contra o iê-iê-iê, a

estratégia de marketing de lançamento do programa – organizar um ato público em defesa da música brasileira, com a presença de todos os apresentadores e artistas convidados do *Frente Única* – ficou conhecida como “a passeata contra as guitarras”.

O que se observa, afinal, são movimentos de definição dos mercados consumidores de cultura. Se nos anos passados era possível um trânsito entre as áreas “eruditas” e de “massa” nos moldes como analisamos anteriormente, isto se devia à própria incipiência da sociedade de consumo brasileira. O advento de uma sociedade moderna reestruturou a relação entre a esfera de bens restritos e a de bens ampliados, e a lógica comercial passou a predominar perante os critérios de classificação. Nesse sentido, a briga entre a “música brasileira” e a “música jovem”, isto é, entre *Jovem Guarda* e *O Fino da Bossa*, era mais uma questão mercadológica do que estritamente política; como bem observou Baudrillard,

todos os movimentos que só se jogam sobre a libertação, a emancipação, a ressurreição de um sujeito da história, do grupo, da palavra sobre uma tomada de consciência e até sobre uma ‘tomada de inconsciência’ dos sujeitos e das massas não vêm que eles vão no mesmo sentido que o sistema, cujo imperativo é hoje em dia precisamente de sobreprodução e de regeneração do sentido e da palavra (BAUDRILLARD; 1991: 111).

Diante dos imperativos da indústria cultural – e da sistemática resistência dos nacionalistas da MPB diante das novas exigências da vida moderna –, artistas e intelectuais ligados às vanguardas estéticas elaboraram o conceito de “linha evolutiva da música popular brasileira”, julgamento esse que pretendia dar legitimidade aos compositores e às canções historicamente classificadas de alienadas pelos tradicionalistas.

3.3. *Linha evolutiva da música popular brasileira*

Participando de um debate sobre os rumos da canção popular brasileira, o jovem baiano Caetano Veloso publicaria um artigo, na revista *Civilização Brasileira*, afirmando que era preciso continuar com a “linha evolutiva” proposta pela bossa nova (*apud* CAMPOS; 1993: 143). Na ocasião, sua concepção dos embates entre tradicionalistas e modernistas chamou a atenção de intelectuais da esquerda e de parte da imprensa, que identificaram na manifestação do baiano – ainda um pretendente ao estrelato na música nacional – uma concepção sintonizada com os princípios das vanguardas estéticas.

Para compreendermos com mais exatidão a tomada de posição de Caetano – que, desde muito jovem, já se interessava por música, cinema, revistas em quadrinhos, etc. –, é preciso

ilustrar como ele e os baianos Gilberto Gil, Maria Bethânia (sua irmã), Tom Zé e Gal Costa, todos representantes da juventude soteropolitana da década de 60, recebiam pelos veículos de comunicação de massa as informações do que se passava no Brasil e no mundo.

Em suma, os baianos encarnam o desenvolvimento econômico brasileiro iniciado ainda nos anos 40, quando a abertura da economia ao capital estrangeiro permitiu que capitais fora do Centro-Sul se desenvolvessem e garantissem melhores oportunidades de vida para as classes emergentes. Nesse momento, observou-se uma ampliação generalizada da classe média por todo o país, e rapidamente surgiram novidades mercadológicas que a distinguiam socioeconomicamente das classes mais baixas.

Na primeira parte de sua autobiografia – quando fala da admiração pelos cantores de rádio, das primeiras reações à bossa nova de João Gilberto, dos contatos com o *blues* e o rock –, Caetano explica como se via influenciado pelos diversos produtos da indústria cultural e revela como os novos valores difundidos pelos meios de comunicação provocavam os valores tradicionais das famílias interioranas. Segundo ele,

era impensável, por exemplo, ter sexo com as meninas que respeitávamos e de quem gostávamos; as moças pretas de famílias que beiravam a classe média tinham que ter seus cabelos espichados para que pudessem se sentir apresentáveis; as mulheres e moças “direitas” não deviam fumar; um cara com ar de cafajeste que comia os garotos (mas repetia-se sempre no ginásio que “quem começa comendo acaba dando” e esse mesmo cara já era tido como numa espécie de “fase de transição”) encontrava um ambiente de cumplicidade masculina no botequim onde se insultavam os veados (ou quem quer que ao grupo de freqüentadores parecesse levemente afeminado); os homens casados eram encorajados a manter ao menos uma amante, enquanto as mulheres (amantes ou esposas) tinham que ostentar uma fidelidade inabalável etc. etc. (VELOSO; 1997: 25-26).

O que se percebe, afinal, é uma vida em sociedade com códigos de conduta ultrapassados, que sobrevaloriza o bem-estar social e menospreza a vontade individual. É importante salientar que aquilo que se passava em Santo Amaro da Purificação – cidade natal de Caetano – não era muito diferente do que se passava na pequena Ituaçu, onde nasceu Gilberto Gil.

Quando criança, Gil ouvia pelos gramofones instalados na praça pública de sua cidade artistas regionais já padronizados – como, por exemplo, Luiz Gonzaga e seus baiões e Orlando Silva com seus sambas abolerados – e tinha acesso aos discos do cantor brega Bob Nelson, um sucesso de vendas na época que no entanto era desprestigiado pela cultura oficial. Gil era filho de um médico e de uma professora e suas condições de vida lhe garantiam um *status* de classe média. Quando, na adolescência, ele foi estudar em Salvador – onde cursou os últimos anos de

sua formação regular –, Gil era o único aluno negro de sua turma. Na época, ele tocava acordeom em um quinteto instrumental de bossa nova; depois, quando já cursava Administração na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Gil se apaixonou pelo violão macio de João Gilberto e trocou de instrumento.

Nessa época, Caetano e sua irmã Maria Bethânia também moravam em Salvador e começavam a se envolver em alguns projetos culturais de cinema e teatro. Enquanto ele era escalado para escrever trilhas sonoras das peças de seus amigos, ela atuava e cantava nos espetáculos. Foi nesse período, aliás, que Caetano teve acesso aos *happenings* do iconoclasta norte-americano John Cage – não os originais, mas os *covers* –, que muito influenciariam sua postura enérgica nos palcos posteriormente.

Nos anos 60, a cidade de Salvador vivia um momento de efervescência marcante, e não foram poucas as influências da indústria cultural na formação de novas concepções de mundo; além do desenvolvimento do rádio, da TV e de outras mídias locais, observava-se a formação de uma juventude universitária muito parecida com a do Rio ou de São Paulo, engajada politicamente e conectada com as novidades da cultura de massas.

Em 1962, Gilberto Gil apresentava suas primeiras canções num show de calouros da TV Itapoã. Muitos espectadores ficavam extasiados com seu domínio de ritmo e melodia – inclusive Caetano, que pouco depois se arriscaria em programas de auditório e chamaria a atenção por suas letras simultaneamente nostálgicas e atualizadas (foi a partir daí que a então vendedora de discos Gal Costa teve contato com sua obra). O irreverente Tom Zé também apresentava suas irônicas canções na televisão baiana; certa vez, num programa chamado *Escada para o Sucesso*, ele se apresentou com a sugestiva “Rampa para o Fracasso”.

Em 1964, os cinco baianos – já conhecidos uns dos outros e quase sempre convergindo em suas idéias – estrelaram dois espetáculos musicais no Teatro Vila Velha, de Salvador. Nitidamente revisionistas, *Nós, por exemplo* e *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova* eram comercializados como shows de bossa nova, pois a marca “bossa” ainda era bastante vendável; no entanto, o que eles de fato pretendiam era colocar em xeque o tradicionalismo revigorado pelas canções de protesto. A idéia central era elaborar uma perspectiva de renovação da música popular brasileira feita a partir de idéias e critérios adotados pela bossa nova.

Nessa época, Bethânia começava a chamar atenção por seu sucesso no musical *Opinião*, espetáculo ligado à noção conscientizadora de cultura adotada pelos esquerdistas da UNE, já que, diante da impossibilidade de continuar à frente do espetáculo pelo restante da temporada, a bossanovista Nara Leão convidou a irmã de Caetano para substituí-la. Bethânia aceitou o convite e, por causa de sua arrebatadora interpretação de “Carcará” – canção que narra metaforicamente a

dura vida da típica ave do sertão, numa clara alusão à população desassistida do interior nordestino –, ela seria imediatamente tachada pelo público engajado da esquerda de cantora “regionalista”. Nessa época, o produtor musical Guilherme Araújo, ainda um subalterno da gravadora Elenco, saiu em defesa de Bethânia, dizendo que ela era a primeira cantora brasileira de nível internacional.

Em setembro de 1965, os diretores do teatro de Arena – grupo de intelectuais ligados às idéias conscientizadoras do CPC, que na época haviam escrito uma peça contando a história de Zumbi dos Palmares – lançaram o musical *Arena Canta Bahia*. Caetano, Bethânia, Gil, Gal e Tom Zé se envolveram com o projeto de Augusto Boal. Para Caetano, orientar a empatia do público contra o arbítrio do regime militar era falsa catarse política, discurso superficial, mas ele aceitou a proposta por saber que era preciso questionar a ordem de coisas. O espetáculo não obteve sucesso de público, mas deu a Guilherme Araújo os elementos que ele precisava para acreditar no talento dos baianos e começar a empresariá-los; em 1966, ele já cuidava do repertório e dos roteiros de shows e intermediava todo o contato dos seus artistas com a imprensa, sendo um dos precursores da profissão de assessor de marketing no mercado cultural.

Quando, diante da ameaça de perder ainda mais audiência para os musicais dominicais de Roberto Carlos, Elis Regina decidiu modificar a configuração do *Fino da Bossa*, ela não hesitou em pedir uma sugestão ao colega Edu Lobo. Seguindo sua dica, Elis convidaria o ainda desconhecido Gilberto Gil para apresentar seu trabalho. A canção “Louvação” virou sucesso da noite para o dia e, pouco tempo depois, seria lançada em compacto. O mesmo Edu Lobo que apoiou Gil hospedaria o jovem Caetano Veloso em sua casa no Rio de Janeiro, quando o baiano veio se estabelecer na cidade e ainda experimentava seus primeiros dias cariocas.

Depois da recepção, Caetano foi morar no Solar da Fossa, reduto de artistas localizado entre Botafogo e Copacabana, por onde passaram várias figuras de sucesso da música popular brasileira atual. Para se ter uma idéia, ele era quase vizinho de quarto de Paulinho da Viola, então um jovem compositor de samba, filho de sambista, com fortes traços da tradição negra em sua música. Pouco depois, Caetano conheceria no Solar o também baiano Rogério Duarte, que era amigo de diversos artistas do momento, tendo entre seus conhecidos íntimos o polêmico cineasta Glauber Rocha. Comunista, Duarte era um herético dentro do CPC. Criticava a doutrina estética do realismo socialista, levantando a bandeira das vanguardas artísticas. Defensor da cultura de massas, a considerava veículo de socialização da arte moderna. Para Duarte, cinema, cartaz e design representavam a evolução do teatro, da pintura e da escultura.

Para finalizar este breve histórico pré-tropicalista dos baianos, cumpre falar da sugestão que Bethânia fez a Caetano quando ele começava a raciocinar sobre as possíveis soluções

estéticas que pudessem garantir a modernização da música popular brasileira: ela fez questão de lhe apresentar o programa *Jovem Guarda*, aparentemente mais vinculado às pretensões artísticas do irmão. Nitidamente pop, a apresentação dominical dos reis do iê-iê-iê se mostrou mais contundente que a bossa nova de então, ligada aos concertos universitários e voltada para as boas intenções sociais.

Caetano já era medianamente conhecido por suas apresentações no programa *Esta Noite se Improvisa* – onde o baiano travava grandes duelos de memória musical contra o sambista Chico Buarque – quando escreveu seu artigo para a revista *Civilização Brasileira*. Para muitos, era previsível que suas argumentações se detivessem para as novidades mercadológicas e se propusessem a criticar o estágio de desenvolvimento da música popular brasileira de então. Augusto de Campos foi um dos que mais se entusiasmaram: “é preciso saudar Caetano Veloso e sua oportuna rebelião contra a ‘ordem do passo atrás’” (CAMPOS; 1993: 143).

Os espetáculos teatrais idealizados pelos baianos ainda em 1964 foram os primeiros indícios da vontade de Caetano de reinterpretar a tradição musical brasileira. Como ele mesmo afirma em sua autobiografia,

toda a perspectiva crítica nos parecia empobrecida pelo esquecimento de uma linha evolutiva que tinha possibilitado o surgimento de João, Jobim e Vinicius, pela desatenção à nobilíssima linhagem a que eles se filiavam (VELOSO; 1997: 78).

Diante da afirmação, devemos entender como o conceito de “linha evolutiva” se reporta às manifestações de música popular anteriormente produzidas.

Assim como os bossanovistas admitem que os sambistas de classe média dos anos 30 lhes influenciaram esteticamente, Caetano afirma que Noel Rosa¹¹ e seus contemporâneos foram os primeiros músicos a se apropriarem da cultura popular sem aniquilar-lhes os traços distintivos. Como bem analisado por Coutinho, a obra desses primeiros compositores semi-eruditos

contém uma imagem alternativa de nação, uma representação do povo diferente daquela das elites; seu samba fala de ‘coisas nossas’, (...) fala de samba, fome, miséria, enfim, da vida nacional atravessada por profundas contradições sociais (COUTINHO; 2002: 47).

Isso significa que as inovações de Noel, Sinhô e cia. e dos conjuntos de flauta-cavaquinho-violão dos anos 30 foram fundamentais para a formação musical dos rapazes classe média de Copacabana. Enquanto estes se tornaram os narradores do progresso

¹¹ Produzindo canções para satisfazer o gosto de uma nova camada urbana – que ele próprio representava –, Noel foi um jovem branco originário da classe média que elaborou a poética do samba sem se afastar das classes populares.

desenvolvimentista e souberam codificar as inúmeras mensagens recebidas através dos meios de comunicação de massa, aqueles se detiveram sobre as novidades propiciadas pelo surto industrial do Estado Novo e as conseqüentes seqüelas sociais decorrentes do aumento da concentração de renda entre as classes mais abastadas.

Em artigo incluído no “Balanço da Bossa”, o musicólogo Brasil Rocha Brito defende a influência do samba dos anos 30 na qualidade técnica da bossa nova, dizendo que

a posição da bossa nova não é iconoclástica, inamistosa ou hostil em relação a uma tradição que é viva porque foi inovadora em sua época (*apud* CAMPOS; 1993: 26).

No mesmo texto, ele afirma que a influência do *cool jazz* “coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra. O que está de acordo com a posição estética do movimento” (*ibidem*: 35).

Para os tradicionalistas, as canções produzidas pelos sambistas da década de 30 não podem ser necessariamente interpretadas como samba, pois elas estavam voltadas para o gosto de uma classe social desligada das raízes populares do ritmo. Tinhorão até faz algumas observações a favor dos garotos de Vila Isabel – como, por exemplo, a referência ao convívio que Noel mantinha com artistas das classes baixas –, mas, ao comparar essas composições com a bossa nova, o autor diz que,

ambos estavam destinadas a caminhar para a profissionalização representada pelo rádio e pelo disco, o que fariam ambas contribuindo com um *novo estilo de samba*, isto é, contribuindo com um tipo de música e de letra destinado a atender por sua forma estilizada, ao gosto da nova camada a que se dirigia (TINHORÃO; 1997: 45).

Vale ressaltar, mais uma vez, que a concepção nacionalista de arte defendida por Tinhorão está vinculada a um projeto antiimperialista de poder, que não só despreza as influências culturais externas como também deslegitima as apropriações da cultura popular engendradas pelas classes dominantes.

Foi quando se deparou com o ensaio sociológico de Tinhorão – em que a bossa nova aparecia, “por um lado, como submissão cultural ao modelo americano e, por outro, como apropriação indébita da cultura popular pela classe média” (VELOSO; 1997: 114) – que Caetano teve a idéia de teorizar sobre a questão da “linha evolutiva”. Na opinião do baiano, o crítico musical seria defensor do “analfabetismo musical brasileiro” (FAVARETTO; 1996: 34). Afinal, seu pensamento supervalorizava as manifestações culturais mais rústicas e assumia um posicionamento conservador em relação às novas tecnologias.

Igualmente contrariado com a resistência dos tradicionalistas diante das influências externas, Campos foi enfático:

a discriminação proposta pelos “nacionalistas” só nos poderá fazer retornar à condição de fornecedores de “matéria-prima musical” (ritmos exóticos) para os países estrangeiros. Foi a bossa nova que pôs fim a esse estado de coisas, fazendo com que o Brasil passasse a exportar, pela primeira vez, produtos acabados de sua indústria criativa (ibidem: 156).

Para terminar, devemos colocar em perspectiva nessa discussão o fato de que a bossa nova representa um momento de afirmação da cultura de classe média no país, enquanto o samba dos anos 30 pode ser entendido como símbolo das primeiras manifestações da música popular urbana forjada pelas classes emergentes. O conceito de “linha evolutiva”, portanto, deve ser relativizado, pois, como salientou Coutinho,

a idéia de evolução pressupõe progresso, e na arte, assim como na história, a noção de progresso, presa a uma concepção positivista de cultura, é forçosamente etnocêntrica (COUTINHO; 2002: 83).

Em entrevista à revista *O Cruzeiro* de 10 de outubro de 1960, João Gilberto – maior expoente da bossa nova dentro e fora do país – afirma que a bossa nova deve ser interpretada como experiência sensível “em termos de poesia e de naturalidade” (*apud* CAMPOS; 1993: 36), ou seja, ela deve ser compreendida enquanto representação de uma realidade determinada por questões econômico-sociais. A definição do “papa” da bossa nova aproxima suas intenções às realizações dos compositores de sambas-canções dos anos 30, que abordaram as transformações socioculturais vividas pela classe média de então. Com a mesma despreensão daqueles sambistas, os jovens músicos de Copacabana – bairro de maior concentração demográfica no país – descreviam situações cotidianas da vida urbana com letras fragmentadas e palavras restritas ao vocabulário da juventude bem-aventurada.

4. EXPLOSÃO TROPICALISTA

4.1. Brasil: entre o progresso econômico e o atraso social

No momento da imposição da ditadura militar no país, em abril de 1964, o que estava em jogo não era o embate entre socialismo e capitalismo, mas o papel que cabia ao Estado: investir no setor público (educação, saúde, habitação, infra-estrutura urbana e agrária) ou no setor privado (usinas, estradas, pontes, etc). A vitória, garantida pela força das armas, foi daqueles que defendiam a segunda opção e pretendiam destruir a ordem e as tradições nacional-populistas que Jango representava, pondo em seu lugar uma alternativa internacionalista-liberal, centrada na abertura econômica para o mercado internacional, no incentivo aos capitais privados – inclusive estrangeiros – e numa concepção diferente do papel do Estado na economia (mais regulador e menos intervencionista).

Com efeito, formara-se, para derrubar o governo de João Goulart, uma ampla frente com propósitos muito genéricos: salvar o país da subversão e do comunismo, da corrupção e do populismo. E restabelecer a democracia. Mas a primeira dificuldade dos vitoriosos foi definir uma identidade política positiva. Poucos dias depois da instauração do regime militar, em 9 de abril, a Junta Militar editou um Ato Institucional que instaurava o estado de exceção no país. Decretava-se, assim, a cassação de mandatos eletivos e a suspensão de direitos políticos, atingindo centenas de pessoas. Ao mesmo tempo, um processo de caça aos comunistas desencadeou-se pelo país, com prisões, censura a publicações e intimidações de toda a ordem. O problema é que o processo todo fora consumado não em nome de uma revolução, mas em favor dos valores da civilização cristã e da democracia.

O internacionalismo propagandeado pretendia romper com a tradição estatal do governo e, por isso, defendia um alinhamento com os EUA, num projeto de integração do Brasil ao chamado mundo ocidental e de abertura do país aos fluxos do capital internacional – que se traduziu numa política econômica segundo os padrões monetaristas ortodoxos, na assinatura de um generoso acordo de investimentos, numa lei de remessa de lucros convidativa e na renegociação das dívidas com os bancos privados e as instituições internacionais, afastando o “fantasma” da moratória. Havia um projeto ambicioso de estabilizar a economia e as finanças, constituir um autêntico mercado de capitais no país, incentivar as exportações e atrair investimentos de capitais privados.

Nesse cenário de otimismo, os embates culturais e políticos pouco repercutiam no dia-a-dia da classe média que, ao conseguir acesso ao crédito farto e fácil, podia conformar-se em

massa com a casa própria e o primeiro automóvel. Os funcionários públicos, principalmente os das estatais, viviam também um período favorável, apoiados em planos assistenciais; para eles, as tradições nacional-populistas não pareciam ter acabado. Do mesmo modo, importantes setores de trabalhadores autônomos e de operários qualificados, sobretudo os empregados em grandes empresas de capital internacional, beneficiavam-se de condições particulares, de modo nenhum extensivas a toda a sociedade. Enquanto isso, as massas populares – sem recursos para ir às salas de cinema ou ao teatro – embalavam-se nas novelas (que então iniciavam sua trajetória de sucesso), nos shows de variedades e nos programas humorísticos das TVs – que muito raramente e de forma indireta ingressavam na seara das lutas políticas. Assim, apesar da agitação crescente, o poder – apoiado agora nos índices de crescimento econômico – parecia ter reservas apreciáveis para enfrentar o descontentamento existente na sociedade.

De fato, o processo cultural no imediato pós-1964 estagnou. Vivia-se uma política moralista, que impunha costumes, numa economia que selecionava o que poderia ser produzido pela indústria cultural. A lei do mercado ganhava forças e passava a imperar. Setores ligados aos interesses das multinacionais foram favoráveis à mercantilização da cultura e intensificaram a padronização do consumo. Concomitante à popularização do iê-iê-iê nacional e à repetitividade das canções de protesto, observava-se uma ampliação dos critérios de gosto proporcionada pelo aumento na venda de discos e televisores no Brasil.

Na época, Schwarz e outros intelectuais foram taxativos com a falta de responsabilidade das esquerdas ditas revolucionárias. Num primeiro momento – e apesar da intenção conscientizadora dos esquerdistas da UNE –, a discussão não girava em torno de questões reais ligadas às massas, ficando antiquada para as verdadeiras disputas da época. Como observou Schwarz, há uma

falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma (Schwarz; 1978: 71).

Para os esquerdistas intransigentes, a ditadura era uma tragédia mas tinha uma virtude: a de limpar os horizontes, removendo da cena política as tradições moderadas. Agora, não seria mais possível cultivar ilusões. As massas se transformariam em classes e a autêntica revolução poderia despontar como hipótese. Distantes da dinâmica da sociedade – que, nesse momento, estava completamente integrada ao processo de despolitização dos conteúdos engendrado pela indústria cultural –, a esquerda revolucionária não percebia que, no

emaranhado contraditório das políticas da ditadura, tomava corpo um processo de modernização conservadora.

Nesse período, observa-se que, acima de tudo, havia uma repressão seletiva feita pelo mercado, que negava a divulgação de determinados conteúdos e, por outro lado, disciplinava a sociedade com informações padronizadas, ligadas aos interesses das classes dominantes, num processo em tudo semelhante ao implantado durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, que incentivou um tipo de cultura evidentemente ligado ao gosto das camadas mais populares.

Ortiz observa que, nesse momento, tanto a sociedade quanto a produção intelectual sofriam os reveses de uma censura seletiva dos discursos midiáticos, postura essa que estimulava o aprimoramento de determinados veículos de comunicação em detrimento de outros considerados subversivos ou inadequados à nova ordem.

O autor cita como exemplos paradigmáticos da censura seletiva dois casos interessantes: a perseguição que o governo militar fez ao jornal *Última Hora* e à TV Excelsior, veículos historicamente ligados aos nacionalistas e contrários aos ideais da UDN; e as alianças que a TV Globo estabeleceu com o poder autoritário, possibilitando que os objetivos de “integração nacional” pudessem ser concretizados no domínio do sistema televisivo. Segundo Ortiz,

o que chama a atenção no que diz respeito à repressão cultural não é tanto a existência da censura, que de uma forma se encontra associada à existência em si do aparelho de Estado, mas a sua extensão. Ela não se constitui apenas de proposições mais gerais, aprovadas pela legalidade de exceção e espelhada na Constituição, na Lei de Imprensa, nas regulamentações que controlam o teatro, cinema, televisão, rádio, etc. Existem ainda outras formas de pressão, diretas ou indiretas, que no campo do jornalismo, por exemplo, atingem áreas diferenciadas, proibindo a publicação de informações de cunho político, moral, e até mesmo notícias locais, julgadas como potencialmente desabonadoras da imagem de tranqüilidade cultivada pelos militares (ORTIZ; 1991: 155-156).

Vislumbra-se, nesse momento, um processo de integração nacional comandado pela expansão da televisão, que visa integrar a diversidade de potenciais consumidores encontrados pelo país. Resumidamente, integração é sinônimo de mercado interno. Foi por esse motivo que, inicialmente, o governo militar não se ocupou do aprofundamento nos embates ideológicos, ocupando-se apenas da expansão econômica irrestrita – até porque, quando houvesse necessidade, o regime poderia usar força para coibir sublevações danosas à ordem instituída.

A preocupação dos militares com as produções artísticas só veio à tona mesmo em 1968, quando um grupo de rapazes e moças de diferentes origens sociais – e com diferentes trajetórias no campo das artes – colocaria em questão as desigualdades sociais cada vez mais agravadamente presentes. Dessa vez, ao invés de utilizarem formas e gêneros já conhecidos do grande público (utilização essa que facilitaria a empatia e a transmissão de conteúdos), os jovens apelidados de “tropicalistas” fariam uso das variadas influências que eles recebiam incessantemente pelos meios de comunicação. A revolução – iniciada pela contracultura do iê-iê-iê e aprofundada pelo Tropicalismo em 1968 – promoveria continuidades e rupturas que muito influenciaram a cultura brasileira nos anos seguintes. Como resumiu o jornalista Zuenir Ventura, “a ilusão terminou em 64; a inocência, em 68” (VENTURA; 1988: 44).

4.2. Pop art, *neoantropofagismo* e *Tropicália*

Embora estivessem lucrando com a abertura da economia ao capital estrangeiro e com a expansão das obras de infra-estrutura essenciais ao desenvolvimento industrial, setores econômicos imperialistas criticavam a censura política adotada pelo regime militar, uma vez que ela impedia uma ampliação mais significativa do mercado consumidor de bens simbólicos. Apesar do apoio do governo norte-americano e das instituições internacionais, o fluxo esperado de capitais internacionais não aparecia.

Formou-se, assim, uma atmosfera de descontentamento: não somente entre os derrotados pelo regime militar, mas mesmo em setores da grande frente que havia apoiado o golpe. Líderes civis do movimento vitorioso, preocupados com a impopularidade do governo, começaram a criticar a política econômica e seus responsáveis. Tais dissonâncias geravam brechas por onde penetraram as críticas de estudantes e intelectuais. No teatro, na música de protesto, no cinema e nas artes plásticas ecoavam as perplexidades e as amarguras de amplos setores sociais descontentes com os rumos do regime militar, mas, do ponto de vista do conteúdo, as críticas elaboradas concentravam-se apenas nas incongruências do regime, provocando o riso.

Nesse contexto conturbado, Caetano Veloso passou a enfatizar que a música popular representava a expressividade brasileira por excelência, e que era preciso encontrar um caminho para a canção que também levasse adiante a cultura como um todo. Para ele, o nacionalismo da esquerda não propunha soluções originais para os problemas do homem e do mundo, pois se tratava de

uma mera reação ao imperialismo norte-americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou – o que mais me interessava – com propor, a partir do nosso jeito próprio, soluções originais para os problemas do homem e do mundo (VELOSO; 1997: 87).

Em 1967, Caetano quebrou com o formalismo no festival universitário da TV Record e colocou em questão o suposto requinte propagandeado pelo evento. Junto com os roqueiros argentinos dos *Beat Boys*, ele acabaria com duas tradições dos concursos de canções: primeiro, ele e os demais participantes de sua apresentação não usavam os típicos *smokings* de gala; e segundo, daquele dia em diante a guitarra elétrica não se restringiria apenas às bandas de iê-iê-iê. Com a apresentação de “Alegria, Alegria”, Caetano provava mais uma vez – assim como o fizeram os ideólogos da bossa nova e do samba classe média dos anos 30 – que era possível fazer música brasileira sob influência da música erudita e dos ritmos estrangeiros. Como o próprio Caetano registrara, não era mais possível

seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos (ibidem: 131).

Caetano compôs essa música andando pelo bairro de Copacabana; ele havia pensado numa música atual, com referências do *pop*, mas que mantivesse traços brasileiros. Como bem definiu Décio Pignatari, trata-se de uma letra “câmera-na-mão”, focalizada no cotidiano. (CALADO; 1997: 121). Em entrevista a Zuza Homem de Mello, Caetano disse:

o que acho é que a música tem sido utilizada muito pra gente se manter enganado e eu não quero mais. Quero que a gente saiba mesmo, que a gente engula e veja que a gente está num país que não pode nem falar de si mesmo. A gente tem que passar a vergonha de poder arrebrantar as coisas (ibidem: 117).

Procedimentos e intenções semelhantes teve Gilberto Gil ao compor “Domingo no Parque”, composição também inscrita no festival da TV Record do ano de 1976. Pouco depois de retornar de uma viagem a Pernambuco, onde foi assistir à banda de Pífaros de Caruaru, Gil se apanhou com a seguinte constatação: guardadas as proporções, a juventude do interior estava usando as mesmas roupas que os habitantes do Rio e de São Paulo. As garotas usavam minissaia, os rapazes eram cabeludos, e ambos estavam mais interessados na música pop internacional do que nas discussões políticas da MPB. Foi quando ele se perguntou sobre os motivos que o levavam a não usar uma guitarra numa típica canção popular brasileira. Foi

a partir daí que Gil passou a compreender a música popular como meio da cultura de massas, de consumo rápido, fácil, como qualquer mercadoria.

Assim, em “Domingo no Parque”, ele procurou mostrar traços da Bahia e da cultura universal, criando um ritmo de fusão com berimbau e guitarra. Quando, pouco depois, recebeu a indicação do grupo *Os Mutantes* para tocar no dia da sua apresentação, Gil ficou extasiado: todos paulistas, com fortes referências de música erudita e do rock’n’roll, os irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista e cantora Rita Lee faziam um som completamente adequado às intenções iconoclastas do compositor baiano. *Os Mutantes* pareciam roqueiros ingleses da geração Beatles, em versão brasileira, não só pelas roupas como também pelo jeito de falar e até pelo comportamento.

Quando, afinal, aproximava-se o dia de sua apresentação no festival, Gil deu uma entrevista ao *Jornal da Tarde* na qual declarava-se insatisfeito com as críticas que vinha recebendo dos nacionalistas da MPB. Ele dizia ser acusado de trair a música popular brasileira e, por isso, declarou que não tinha

muitas respostas para dar, porque eu mesmo não sei se estou agindo certo ou errado, como ninguém no mundo pode ter certeza de alguma coisa antes de se arriscar a fazê-la (ibidem: 131).

Depois, no dia da apresentação de sua música, em 6 de outubro de 1967, Gil diria ao jornal *Última Hora*:

na época em que a gente vive, é muito mais importante reportar o mundo do que tentar a explicação. Eu acho que vivemos um tempo novo. Eu chamaria uma nova linha musical de introdução da psicologia *pop* na MPB (ibidem: 132).

De fato, há muitos conceitos comuns à *pop art* e à Tropicália, sendo que o mais eloqüente diz respeito às ambigüidades entre sociedade de consumo e o conceito de arte. Ao contrário do que pregam os puristas – que vêem na reprodução da obra de arte a perda de autenticidade e do caráter subjetivo de produção intelectualizada –, Caetano e os tropicalistas acreditam que a consciência do consumo não deslegitima a produção. Pelo contrário: sabendo-se consumido, o artista exigirá ainda mais de sua qualidade técnica e estética. O *pop* foi em grande parte responsável pela vitalidade do tropicalismo, que assim se desvencilhava da idealização estetizante que predominava na música brasileira.

Por isso, Favaretto assinala que

a integração da música *pop* contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira. O efeito *pop* era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as

descontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira (FAVARETTO; 1996: 41).

Schwarz tem argumentos contrários às diferentes manifestações artísticas dos anos 60. Em sua crítica aos espetáculos conscientizadores, por exemplo, o autor os denuncia por venderem argumentos, comportamentos e críticas – tornando-se, portanto, manifestações de catarse coletiva. Para Schwarz, a crítica da esquerda engajada é formal e não mostra as ambigüidades do presente, tratando apenas dos problemas passados. Assim, a massa estaria transferindo para uma esquerda convertida, refém dos interesses do capital, o domínio de sua fala. Como analisado por ele,

falamos longamente da cultura brasileira. Entretanto, com regularidade e amplitude, ela não atingirá 50.000 pessoas, num país de 90 milhões (SCHWARZ: 1978: 91).

Quanto à montagem de *O Rei da Vela* – anárquica peça teatral do escritor modernista Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa –, Schwarz a recriminava pelo excesso de violência que chegava a chocar os espectadores. Na sua opinião, o teatro Oficina, de viés tropicalista, seria contra a identificação entre palco e platéia; o interesse é simplesmente provocar a iniciativa individual.

Zé Celso se defenderia, na revista *Aparte*, dizendo que o poder de subversão da forma é também subversão do conteúdo, e que

num país de tradição oportunista e ditadura de classe média, isto é o escândalo. Num país-colônia, deslumbrado com os valores estabelecidos, que poder não possui o artista? E como ele tem recalcada sua criatividade neste país! Como tudo contribui para que cada geração aborte seus artistas e seus revolucionários! (CALADO: 1997: 134)

Como podemos perceber, o escritor e dramaturgo Oswald de Andrade, representante do Semana de Arte Moderna de 22, foi precursor das experimentações estéticas no Brasil. Na opinião de Oswald, somente o processo de deglutição e processamento das artes de outras esferas de significações poderia garantir a constante evolução da arte brasileira. Seu pensamento muito influenciou as argumentações de Augusto de Campos e também de Caetano Veloso – que, aliás, foi apresentado às idéias de Oswald pelo próprio Augusto de Campos. Na concepção antropofágica de Oswald, para falar de novos conteúdos, é preciso criar novas formas, tratar a tradição como herança viva, “um fato inscrito no processo histórico” (COUTINHO; 2002: 38).

Para Caetano, *Terra em Transe*, o filme transgressor de Glauber Rocha, também concentrava as tensões ideológicas presentes daquele momento e, carregado de simbolismo, expunha as vísceras do país por meio de alegorias do grotesco. Na opinião do baiano, o filme denunciava “a morte do populismo” (VELOSO; 1997: 105) e, assim como o programa televisivo de Chacrinha, teria servido de peça-chave na sua produção teórica e artística, uma vez que ambos traziam uma imagem do país do subdesenvolvimento exibindo suas entranhas.

Servida de tantas influências estéticas e marcada por um momento de descontentamento na sociedade, a Tropicália pretendia reinterpretar a tradição musical brasileira.

reinterpretação de compositores e cantores da tradição musical brasileira – alguns totalmente esquecidos; outros, mais recentes, considerados apenas comerciais pela crítica, e outros ainda estrangeiros, que marcaram o gosto e influenciaram a música popular brasileira (FAVARETTO: 1996: 33).

Afinal, Caetano, Gil e cia. condensam a cultura popular universal em suas canções, pois há samba e suas variações (bossa nova, música de protesto), regionalismos (baião, modas de viola, etc), influências da cultura de massas (jovem guarda) e da música erudita. Eles representam uma etapa posterior da consolidação da indústria cultural no país e estão completamente voltados para a ampliação do gosto musical brasileiro e da possibilidade de comercialização mais abrangente.

Foi por isso que Roberto Schwarz tachou a alegoria tropicalista de datada, convencional, que encerra no passado o destino malfadado do Brasil. Para ele, as inovações estéticas não passam de repetição do que os bossanovistas fizeram. Schwarz, no entanto, não leva em consideração que o momento histórico é outro e que as influências da cultura de massas se ampliaram nos dez anos que separam o surgimento da Bossa Nova do surgimento da Tropicália. O autor não leva em conta que, inserido numa indústria cultural mais robusta, o aspecto-mercadoria da produção artística passa para o primeiro plano e tende a governar o momento da produção.

4.3. Estratégias de mercado e o fim da dicotomia popular/erudito

A principal contribuição da Tropicália está na sua pretensão de eliminar as barreiras conceituais que separam a Jovem Guarda da MPB. Como coloca Caetano,

tanto a oposição MPB/Jovem Guarda quanto aquela outra oposição, mais profunda, que se dava entre bossa nova e samba tradicional, ou

ainda entre música sofisticada moderna (fosse bossa nova, samba-jazz, canção neo-regional ou de protesto) e música comercial vulgar de qualquer extração (versões de tangos argentinos, boleros de prostíbulos, sambas-canções sentimentais etc.) (VELOSO; 1997: 126).

Por esse motivo, foi dada uma importância muito grande ao marketing pessoal dos artistas. O trabalho de Guilherme Araújo foi providencial nesse sentido, já que ele trouxe novas concepções de mercado que simplesmente mudaram a face do *show business* brasileiro. Se hoje Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia, principalmente, continuam dominando o mercado fonográfico e ditando as tendências da música popular brasileira, o presente contínuo da fala dos baianos está fundamentalmente ligado ao nicho de mercado descoberto por Guilherme Araújo ainda na década de 60.

A mídia também exerceu um papel fundamental no trabalho de aceitação da Tropicália, pois, mesmo criticado, o movimento virou moda, símbolo da contracultura. Favaretto diz que o tropicalismo deu forma “a certa sensibilidade debochada, crítica e aparentemente não empenhada” (FAVARETTO; 1993: 21). A indústria cultural teria, assim, contribuído para inaugurar o melhor dos mundos, que se encontra justamente na coincidência entre o mais avançado e o mais espontaneamente popular.

A Tropicália representa, portanto, a cultura popular urbana brasileira, criada para possibilitar a discussão do novo. Caetano revela tais intencionalidades ao dizer que vinha,

já havia algum tempo, observando a beleza dos anúncios, das revistas vulgares, dos produtos de consumo (...) as latas e as caixas empilhadas e (...) os corredores multicoloridos com seu clima de ficção científica e decoratividade mística (VELOSO; 1997: 202).

No entanto, para Schwarz, o tropicalismo seria a repetição do impasse entre as manifestações integralistas do imperialismo e a ideologia burguesa nacional ultrapassada. Na sua opinião, o Brasil foi e é construído pelas idas e vindas no poder da burguesia entreguista e da burguesia xenófoba, e o material do tropicalismo viria justamente do anacronismo entre arcaico e moderno – sempre presente na história do país.

Na verdade, a Tropicália responde as questões da relação entre arte e política, sugerindo uma reavaliação da tradição e do significado da MPB. A intenção do movimento é puramente estética, de reformulação da sensibilidade, que pretende transformar o Brasil arcaico em Brasil moderno, urbano. Assim, como observado por Favaretto,

as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianeidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo (FAVARETTO; 1993: 18).

A Tropicália expõe, afinal, as contradições modernas, a ambigüidade nas tomadas de posição direitistas ou esquerdizantes que, processadas pelos meios de comunicação, tornam-se objetos de entretenimento e perdem seu caráter político. Na sociedade de consumo, o ato político se resume ao ato de consumir. Entra-se num processo cada vez mais desenfreado de padronização cultural que, por meio da assimilação e massificação de símbolos, passa a orientar os gostos do público.

5. CONCLUSÃO

Nesse período, ficou famosa a retórica do ministro Delfim Netto, em resposta à inquietação dos trabalhadores ao verem seus salários arrojados: “É necessário fazer o bolo (a economia) crescer para depois reparti-lo”. O bolo cresceu, nossa economia chegou a ser a 8ª do mundo capitalista e, até hoje, a fatia que cabe ao trabalhador vem diminuindo sistematicamente.

A história recente do nosso país demonstra claramente que o caminho adotado pelas forças conservadoras somente melhorou a vida de poucos, em detrimento da grande maioria da população. A taxa de lucro dos empresários foi ampliada através da diminuição dos salários reais, ou seja, do poder aquisitivo dos trabalhadores, aumentando, assim, a taxa de reinvestimento dos lucros no aumento da produção, dando continuidade à velha ciranda de que no Brasil “os ricos ficam cada vez mais ricos e os pobres, cada vez mais pobres”.

Enquanto isso – e imediatamente após o final do Festival da TV Record –, “Alegria, Alegria” era tocada com insistência nas rádios de vários cantos do país já estava disponível nas lojas em compacto simples. A canção se transformou em *hit*. Já “Domingo no Parque” – que utiliza um motivo rítmico baseado no característico padrão de pergunta-e-resposta da capoeira – não só ficou com a segunda colocação como também recebeu o inédito prêmio de melhor orquestração. Transformados do dia para a noite em astros, Caetano e Gil utilizaram-se do assédio da imprensa para propagar os ideais de sua revolução cultural.

Ironicamente, a repercussão das críticas foi positiva, uma grande surpresa. Exatamente um ano após a polêmica e as vaias provocadas por “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, o tradicional Festival de Música Popular Brasileira da TV Record parecia transfigurado, em sua quarta edição. Quem assistiu à apresentação das primeiras canções concorrentes ficou com a impressão de que os tropicalistas tinham tomado o poder no país da MPB. Das 18 canções exibidas naquela noite, pelo menos 10 traziam guitarras elétricas nos arranjos.

Quase oito meses depois, em 27 de julho de 1969, véspera de seu embarque para o exílio, Caetano ainda diria para o jornal *Última Hora*:

sei que o movimento que a gente começou está influenciando meio mundo. Mais dia, menos dia, era inevitável que aqui também se começasse a utilizar uma linguagem nova. Isso demonstra que estávamos certos e que o que fazíamos, aquela confusão toda, era um acontecimento natural no processo musical brasileiro (CALADO; 1997: 264).

Para combater o aristocratismo musical da época, o apoio à Jovem Guarda e a conexão com a música pop internacional foram estratégias para a vitória da Tropicália. O mesmo valia para a relação do movimento com Chacrinha, verdadeiro ícone tropicalista. O “velho guerreiro” era o exemplo mais perfeito de como se poderia atingir, ao mesmo tempo, dois segmentos tão diversos de público: as chamadas classes C e A.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não – Música popular cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1991.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

COTRIM, Gilberto. *História e Consciência do Brasil*. São Paulo: Ed. Saraiva, 1998.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2002.

DAPIEVE, Arthur. *BRock – o rock brasileiro nos anos 80*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FAVARETTO, C. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editora, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

McLUHAN, M. *O Meio são as Massa-Gens*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1969.

MOREIRA, J.C.; SENE, Eustáquio. *Geografia: espaço geográfico e globalização*. São Paulo: Scipione, 1998.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais – Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo – decadência bonita do Samba*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política: 1964-1969". In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.

_____, *Música Popular: Um Tema em Debate*. São Paulo, Editora 34, 1997.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968 – O ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1988.