

ANTONIO CARLOS MACHADO GUIMARÃES

A "NOVA MÚSICA" POPULAR DE SÃO PAULO

*Este exemplar corresponde
à redação final da tese
de mestrado por Antonio Carlos
Machado Guimarães e apro-
vada pela comissão julgadora.*

Campinas, 28 de março de 1985

Antônio A. Viana

Dissertação apresentada ao
Programa de mestrado em
Antropologia Social (I.F.C.H./
UNICAMP) como requisito para a
obtenção do título de Mestre.

CAMPINAS
1985

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Esta dissertação foi desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Augusto Arantes Neto; contando com o apoio financeiro da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e da Fundação Ford, através de seu convênio com a ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais).

Í N D I C E

	Pág.
INTRODUÇÃO.....	1
1. Considerações gerais sobre a cultura de massa.	2
2. A "Música Popular Brasileira".....	10
3. Colocação do problema.....	15
 CAPÍTULO I	
A comunicação de massa no Brasil.....	19
Notas do Capítulo I.....	50
 CAPÍTULO II	
A Música dos Universitários.....	51
 CAPÍTULO III	
A "Nova Música" de São Paulo.....	84
Notas do Capítulo III.....	112
 CAPÍTULO IV	
Aspectos da produção da "Vanguarda Paulista".....	113
Notas do Capítulo IV.....	139
 CONCLUSÃO.....	140
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147

INTRODUÇÃO

"É muito pouco provável que alguém passando de ônibus, carro ou mesmo a pé, repare que na rua Teodoro Sampaio, em frente à praça Benedito Calixto no bairro de Pinheiros, existe um teatro. Qualquer outro da cidade tem letreiros grandes e vistosos, uma porta de entrada larga e outros detalhes que o identificam como uma casa dedicada às artes. Mas foi ali, atrás daquela fachada pouco convencional, de paredes pintadas de cor escura, descendo as dezenas de degraus que desembocam em três arquibancadas e um pequeno palco, que se firmou o que vem sendo chamado de a nova música de São Paulo.

Naquele porão - que ganhou o simpático nome de Lira Paulistana - não se pode dizer que tenha surgido esta nova música, mas, sem dúvida, foi o palco que serviu de trampolim para os saltos maiores de artistas e músicos como o Premeditando o Breque, Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia e Grupo Rumo. E isso para citar apenas os que nos últimos tempos tem aparecido tanto nas páginas de arte dos jornais, quanto em cartas dos leitores reclamando da confusão à porta de seus shows - invariavelmente, os espaços onde se tem apresentado tem sido menores que a afluência do público." (JT. 10/07/82).

O tema deste trabalho é a "nova música" de São Paulo ou "vanguarda paulista" (segundo terminologia empre-

gada por alguns jornalistas e críticos musicais). Ele tem como preocupação básica tanto o processo de ampliação do público destes artistas, como os fatores que influíram no desenvolvimento de seus trabalhos. Para formular estas questões, entretanto, creio ser necessário fazer algumas considerações sobre a cultura de massa e sobre a música popular brasileira.

1 - Considerações gerais sobre a cultura de massa

A cultura de massa não deve ser entendida unicamente pela forma que se difunde, ou seja, através dos meios de comunicação de massa. Ela deve estar também referenciada ao contexto social específico em que se manifesta. Para que se possa melhor entender tal relação, tomo como ponto de partida algumas afirmações de Durkheim. Este autor distingue duas formas de coesão social, as solidariedades "mecânica" e "orgânica", buscando explicá-las a partir do grau de divisão do trabalho presente nas diversas sociedades. Sobre a "solidariedade mecânica", ele diz o seguinte:

"todos sabem que há uma coesão cuja causa está numa certa conformidade de todas as consciências particulares a um tipo comum que não é outra coisa que o tipo psíquico da sociedade. Nestas condições, com efeito, não apenas todos os membros do grupo são individualmente atraídos uns pelos outros porque se assemelham, mas estão também ligados à condição de existência deste grupo coletivo, isto

é a sociedade que formam por sua reunião" (...) "Existem em nós duas consciências: uma contém apenas estados que são pessoais a cada um de nós e que nos caracterizam, enquanto que os estados que compreendem a outra são comuns em toda a sociedade. A primeira representa personalidade individual e a constitui; a segunda representa o tipo coletivo, e, por conseguinte, a sociedade sem a qual ela não existiria." (Durkheim, 1973:356/357).

Já em relação a sociedades onde se verifica uma maior divisão do trabalho, suas observações apontam para o sentido inverso. Assim, no mesmo texto, ele vai definir a "solidariedade orgânica" da seguinte forma:

"É completamente diferente a solidariedade produzida pela divisão do trabalho. Enquanto a precedente implica que os indivíduos se assemelhem, esta supõe que diferam uns dos outros. A primeira só é possível na medida em que a personalidade individual é absorvida pela personalidade coletiva. A segunda é apenas possível se cada um tem uma esfera de ação que lhe é própria, por conseguinte, uma personalidade. É preciso, pois, que a consciência coletiva deixe descoberta uma parte da consciência individual, para que aí se estabeleçam estas funções especiais que ela não pode regulamentar; quanto mais extensa esta região, tanto mais forte é a coesão resultante desta solidariedade. Por outro lado, cada um depende tanto mais estreitamente da sociedade quanto mais dividido é o trabalho, e, além disto,

a atividade de cada um é tanto mais pessoal, quanto mais especializada." (Durkheim, 1973:371/372).

Por outro lado, as afirmações de Kurkheim podem ser relacionadas às de Bott, que diferencia as sociedades de pequena escala das urbano-industriais, segundo a forma predominante pela qual se verifica a sociabilidade dos indivíduos. Na primeira configuração, o indivíduo tem sua vida social contida numa rede de relações primárias, ou seja, ele se relaciona como pessoa com um mesmo grupo, capaz de dar conta dos diversos aspectos de sua prática social. Em sociedades mais complexas, por outro lado, o indivíduo vai desempenhar diferentes papéis, cada qual envolvendo um círculo de pessoas, que normalmente não coincidem entre si.

Desta forma, ao menos hipoteticamente, o indivíduo possui em meio urbano uma maior margem de seleção pessoal no que se refere aos grupos que utilizará como refe-
rência:

"Os membros de grupos organizados estão propen-
sos a desenvolver um alto grau de consenso sobre normas e ideologia, por causa de sua interação freqüente uns com os outros. Os erros de interiorização e de projeção são seguidamente corrigidos, e o grupo de *status* é quase que inevitavelmente, usado como grupo de referência. Quando a ambiente social imediato é uma rede, nem todas as pessoas que a família conhece interagem entre si e considerável variação nas normas e na ideologia tendem a surgir. Quanto

maior o montante de tal variação, maior a dificuldade que as pessoas tendem a ter em conceituar as normas como um conjunto simples de regras não-ambíguas. Ao mesmo tempo, quanto maior a variação no comportamento, nas normas e na ideologia, interiorizadas a partir de experiências com outras pessoas, maior é a oportunidade de uma reinterpretação e de uma reordenação dos padrões interiorizados, de acordo com as necessidades pessoais. Esta versão pessoal pode ser aplicada não somente a si próprio, mas também a outras pessoas, e tem-se considerável escolha na seleção e na construção dos grupos de referência aos quais ela pode ser aplicada." (Bott, 1976:217)

O que vem sendo explicitado até o momento permite situar algumas questões relativas à produção artística. Em primeiro lugar, no que se refere às sociedades de pequena escala, a relação do artista com seu "público" pode ser pensada como tendo respaldo numa homogeneidade de concepções entre eles. Neste sentido, creio ser possível estabelecer uma analogia entre a atividade do artista e a do xamã, tal como se encontra descrita por Lévi-Strauss. O xamã, na medida em que pertence ao mesmo grupo social que o doente, baseia a cura na recitação de um mito que é construído a partir de um código partilhado por ambos (v. Lévi-Strauss, 1975). Idêntica situação poderia ser atribuída ao artista em sociedades de pequena escala, cujo processo criativo estaria referenciado no mesmo código utilizado por seu grupo social.

Entretanto, quando nos referimos à produção artística em sociedade complexa, a situação se modifica. Para que esta mudança se torne mais clara, recorro novamente ao texto de Bott, quando ela diz:

"A divisão do trabalho, em uma sociedade de pequena escala, é relativamente simples, mas a divisão do trabalho em uma sociedade industrial é excessivamente complexa. Em uma sociedade de pequena escala, relativamente fechada, a maior parte dos serviços requisitados por uma família pode ser fornecido por outras famílias dentro do grupo local e dentro do grupo de parentesco. Na sociedade urbano-industrial, tais tarefas e serviços são repartidos e atribuídos a instituições especializadas. Enquanto que uma família, em sociedade de pequena escala, relativamente fechada, pertence a um pequeno número de grupos, cada qual, com muitas funções, uma família urbana existe em uma rede de muitas instituições separadas e sem conexão entre si, cada qual com uma função especializada." (Bott, 1976: 111/112)

Dentre as diversas agências especializadas cabe destacar a atuação da indústria cultural, responsável pela satisfação da demanda de produtos artísticos dos mais diferentes grupos que compõem a sociedade complexa. Para tanto, ela conta com a possibilidade aberta pelos meios técnicos de reprodução da obra de arte, que permitem que esta se desloque em relação ao seu contexto original de produção (Benjamin, 1980: 7)

Por outro lado, devemos relacionar a constituição deste corpo de especialistas a alguns pontos anteriormente levantados. Em primeiro lugar, é necessário que se tenha em mente o fato do artista não se dirigir mais a um, e sim a diversos segmentos da população. Neste sentido, alguns autores caracterizam a cultura de massa pela estandardização de seus produtos, onde se menosprezam as diferenças internas a seu público:

"A cultura de massa tende à estandardização porque almeja agradar ao gosto médio de uma audiência indiferenciada." (Wilensky, 1971:262).

Ou ainda:

"À medida que as nações ricas se tornam mais ricas, estruturas homogeneizadoras nas áreas da política, da educação e das comunicações de massa combinam-se com um nível de uniformidade cultural já elevado, para reduzir a persistência dos efeitos das estruturas diferenciadoras de idade, religião, trabalho e localidade" (Wilensky, 1971:284)

Mas isto não deixa de representar um paradoxo, pois se a sociedade complexa cria uma maior diversidade entre os indivíduos e, segundo os modelos de Durkheim e Bott, um campo maior para a seletividade pessoal de normas e concepções, na dimensão da cultura estes indivíduos tendem a ser igualados e submetidos aos mesmos padrões estéticos. Tal paradoxo, por sua vez, pode ser resolvido pelas afirma

ções de Adorno, nas quais o fato da indústria cultural transformar a obra de arte integralmente em mercadoria significa a perda da autonomia da cultura (Adorno, 1971), possibilitando que esta seja planificada por aqueles que detêm o controle dos meios de comunicação:

"Mais próxima à realidade é a explicação baseada no próprio peso, na força da inércia do aparato técnico e pessoal, que deve ser considerado, em cada detalhe como parte integrante do mecanismo econômico de seleção. Junta-se a isto o acordo, ou, ao menos, a determinação comum aos chefes executivos de não produzir ou admitir nada que não se assemelhe às suas da lei, ao seu conceito de consumidor, e, sobretudo, que se afaste de seu autoretrato." (Adorno, 1969: 159)

E será neste fato que o mesmo autor vai reconhecer um processo de "aviltamento" da cultura:

"A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles vivem, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo de indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente." (Adorno, 1971: 288/289)

De outra parte, nem todos os autores que se ocupam da comunicação de massa percebem a tendência à estandarização como algo tão absoluto. Mencionei acima, um trecho do livro de Elizabeth Bott, onde ela se referia à prática social dos indivíduos como mediada por diversos grupos de referência. Descrições análogas podem ser encontradas em alguns textos sobre a indústria cultural. Destas, são de particular interesse para este trabalho observações, como a que se segue, em que os autores apontam a influência destes grupos na própria atitude do comunicador.

"Semelhante ao receptor, o comunicador possui uma estrutura cognitiva através da qual ele efetua suas percepções e escolhas; tem, também, amigos pessoais e grupos de referência; faz parte também, de uma estrutura social mais ampla, formada por interesses comerciais, ou associações manufatureiras ou grupos de trabalho." (Riley Jr. & Riley, 1971: 142)

Esta afirmação permite que seja apontada uma característica produção da "nova música". Refiro-me ao fato desta se encontrar, no início de sua trajetória, relacionada ao meio universitário paulistano. Desta forma, creio ser possível inseri-la numa tendência da M.P.B., a da produção de música popular realizada por universitários, tendência que assume maior importância a partir da bossa nova. Isto, por outro lado, vai permitir que se vejam expressos nesta manifestação elementos próprios ao consumo e bate cultural deste segmento.

Por fim, é necessário que se faça menção a uma outra questão relativa à cultura de massa. Trata-se dos esquemas prē-seletivos da indústria cultural. Com isto, quero dizer que nem tudo o que é produzido visando o mercado de bens culturais consegue ser divulgado. A produção oferecida é bem maior que a que chega ao público. Antes que um determinado trabalho seja difundido pelos grandes veículos de comunicação, é comum que a receptividade deste junto ao público já tenha sido testada através de outros canais, permitindo que se selecione os produtos que tem maior possibilidade de sucesso (V. Hirsch, s/data). No Brasil, como veremos, a produção independente de música serviu em alguns momentos como um destes filtros, quando artistas que através deste meio conseguiam alguma repercussão junto ao público, tendiam a serem incorporados ao *cast* das grandes gravadoras.

2.- A "Música Popular Brasileira":

"Música Popular Brasileira" é expressão que se refere a tantos e tão diferentes gêneros musicais, que é difícil definí-la apenas a partir de seus elementos intrínsecos. Por outro lado, a MPB é manifestação artística que se produz e circula dentro de determinado contexto social, a sociedade complexa, e de forma específica, através dos meios de comunicação de massa. Melhor, portanto, será tentar sua definição contrastando-a com outras manifestações, cuja vida se encontra ligada à de grupos sociais fechados.

Tomando por base algumas afirmações de Valter Krausche, vemos que este autor distingue a música popular brasileira de gêneros regionais. Sua definição parte de algumas condições ligadas à sua existência e divulgação: a desintegração de grupos sociais fechados; a separação entre música, espetáculo e ritual; e, por fim, a existência de meios que articulem um mercado nacional de bens culturais, para o qual a MPB se dirige. Eis um trecho de seu livro:

"Mais concretamente ainda é o chão da cidade, onde o isolamento das áreas rurais se rompe, tornando visível, o espaço das identificações e dos conflitos entre os segmentos sociais; e, a partir daí, com os desenvolvimentos dos meios de difusão de massa, o centro urbano transforma-se em espaço de criação e reprodução da música popular." (Krausche, 1983: 20)

Noel Rosa e Wilson Baptista travaram em diversas músicas uma interessante polêmica que serve para ilustrar a distinção que vem sendo aqui exposta. Nesta discussão, Wilson Baptista atacava a origem social daquele compositor, procurando desta maneira desmerece-lo como sambista. A tais acusações, Noel respondia negando ao "morro" a exclusividade como espaço produtor deste gênero. Mais que um desafio entre dois compositores, contudo, esta polêmica refletia as transformações que o rádio trazia naquele começo de década de '30 para a produção e circulação de manifestações artísticas "não-eruditas."

"Não havia o teatro popular, a música de tamborim, nem o prêmio de auditório. A cultura popular não tinha acesso ao rádio, que não se caracterizava como entreterimento de massa. Pode ser encarado, no início, como produto natural da difusão do padrão cultural da sociedade dominante" (apud Madrid, 1972:34)

Desta maneira era descrito o rádio nos primeiros anos de seu funcionamento no país. Ele tinha sido implantado no Brasil, na década de '20, por Roquete Pinto, que via nele um meio destinado à educação. A isto somam-se obstáculos de ordem jurídica que impendem a veiculação de propaganda pelas emissoras de rádio. Como consequência, teremos durante este período, a rádiotransmissão restrita à atividade dos rádio-clubes; sociedades civis, compostas por sôcios pagantes, cuja origem social imprimia este caráter "elitista" à sua programação.

Na década seguinte, este panorama se reverte. O rádio transforma-se em empresa e se converte em instrumento publicitário. Com isto, sua programação deverá ser redirecionada:

"Assim, quando finalmente se aprofundou essa contradição entre a preocupação cultural da rádiodifusão e o interesse das camadas da classe média urbana, voltadas exclusivamente para o divertimento, surgiu o rádio moderno: o rádio comercial, destinado a atender por todas as formas ao gosto massificado dos ouvintes, para maior eficiência da venda das mensagens publicitárias dos intervalos (Tinhorão, 1981:43)

Neste sentido, podemos dizer que, por trás da polêmica entre Noel Rosa e Wilson Baptista, encontrava-se o impacto da constituição de um mercado de massa de bens cul

turais. Talvez Noel tenha sido o primeiro a compreender o sentido desta transformação - em relação à qual Wilson Baptista pode ser identificado como um elemento de resistência -, onde rompe-se a ligação de manifestação artística com grupos sociais localizados. Noel, ao contrário, já não dirige a sua produção à "comunidade do morro", mas busca atingir um público novo e internamente bastante heterogêneo, a "massa". É justificável, portanto, a afirmação de Jorge Caldeira, que situa em Noel o nascimento do artista moderno na nossa música popular. (v. Caldeira, 1982)

O maestro Júlio Medaglia condensa muito bem as observações que aqui vem sendo feitas sobre música popular, definindo-a a partir de um contexto marcado pela presença dos meios de comunicação de massa. Neste sentido, ele vai distinguir música popular de manifestações folclóricas e dizer:

"Em linhas gerais - e ocidentais - poderíamos dividir em 3 tipos preponderantes as diferentes espécies de manifestação musical popular. A primeira delas, que se convencionou chamar de 'folclórica', liga-se mais diretamente a determinadas situações sociológicas, históricas e geográficas, congregando em sua estrutura, uma série de elementos básicos que a tornaram característica de uma época, uma região e até mesmo de uma maneira de viver. Suas formas de expressão, em consequência, são mais estáticas e menos passíveis de evolução e influência exteriores". (...)

"Os outros dois tipos de manifestação musical 'não erudita' são de origem urbana, sendo qualificados simplesmente como 'música popular' e possuindo as seguintes características que os identificam e diferenciam: o primeiro tem

suas raízes na própria inspiração popular e é aproveitado e divulgado pela rádio, pela TV, pelo filme e pela gravação; o outro é a espécie de música popular que é fruto da própria indústria da telecomunicação". (Medaglia, 1978:67/68).

Entretanto, se estas observações de Júlio Medaglia servem para circunscrever a música popular aos gêneros divulgados, e mesmo produzidos, pela indústria cultural, elas apresentam um outro problema: o da possibilidade de comunicação desta manifestação a um público tão heterogêneo. Assim, a cultura de massa não deve ser apenas definida pelo aparato material pelo qual se divulga, mas deve ser também identificada a um código, uma linguagem própria, que serve de elemento de ligação entre o artista e seu público.

Este último ponto será visto mais detidamente no primeiro capítulo desta dissertação, porém, a título de exemplo, podemos mencionar um trecho escrito por Valter Krausche, onde ele relaciona a difusão da música nordestina nos anos '30 e '40 ao fato de seus produtores já terem interiorizado uma linguagem própria à comunicação de massa, aliada à uma preocupação didática frente a um público novo:

"Grande parte dessa produção nordestina (litorânea ou sertaneja) já havia interiorizado uma linguagem que já pudesse ser identificada nos grandes centros consumidores de discos e de radiodifusão, a exemplo da música estilizada de Caymi. No caso do *baião*, a sua introdução caracterizou-se por uma certa preocupação didática, endereçada a um público novo:

'Eu vou mostrar pra voces
Como se dança o baião
E quem quiser aprender
É favor prestar atenção'.

O *Baião* (1944), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, chegava feito um convinte, não apenas para conquistar ouvidos, mas para balançar os corpos, tentativa de traduzir a dança agreste em função de uma nova situação, não mais regional, mas nacional". (Krausche, 1983:54/55).

Em resumo, as observações acima servem para definir "Música Popular Brasileira" a partir de 3 aspectos básicos e interligados: a) Por sua forma específica de difusão, ou seja, através dos meios de comunicação de massa; b) Por sua relação com um público internamente bastante diferenciado, em termos de suas características sócio-culturais; e c) Pelo fato de se constituir numa linguagem artística própria a esta relação (entendo por linguagem artística um repertório e formas de sua articulação específicos às diversas manifestações).

3 - Colocação do problema:

Para que se coloque devidamente as questões que serão examinadas por este trabalho é necessário mencionar a organização crescente da indústria cultural em nosso país, especialmente a partir da década de '70, período em que se expande o público para seus produtos. Este processo, como é descrito no primeiro capítulo, intensifica dois aspectos importantes da comunicação de massa no Brasil: a) constituir-se mais solidamente uma estrutura capaz de articular em nível nacional um mercado de bens culturais, onde cabe desta-

car a formação de redes de tele-radiofusão e b) acentua-se também o contato com o exterior, repercutindo na linguagem da MPB pela assimilação de estilemas criados em outros países.

Deve ser mencionada ainda a crise econômica que se verifica na indústria fonográfica brasileira. Tal crise, que se intensifica ao final dos '70, leva a uma restrição na divulgação de novas propostas de trabalho. Assim, jovens artistas passam a buscar outras formas que permitam a difusão de suas músicas. Aqui, cabe destacar a produção independente de discos e shows, esquema pelo qual artistas não incorporados pelas grandes gravadoras se auto-financiam, na expectativa de constituir um público para a sua produção. O que se observa, por outro lado, é que, à medida em que determinados artistas conseguem uma maior repercussão junto a algumas faixas de público, cria-se um interesse em sua incorporação da parte das grandes empresas de comunicação.

Isto posto, creio ser possível formular as questões examinadas neste trabalho:

Num primeiro nível, procurarei descrever a trajetória da "nova música", desde um período em que sua veiculação restringia-se ao meio universitário até sua inserção num mercado de massa de bens culturais. Neste sentido, coloca-se como problema detectar as condições e estratégias que permitiram tal expansão de público.

De outra parte, tendo em vista que estes trabalhos inicialmente se divulgam num circuito universitário, é necessário que se verifique como um debate sobre produção artística próprio a este segmento, além das informações que compõem seu repertório cultural, vai refletir na elaboração da "nova música".

Estas questões serão desenvolvidas a partir do seguinte roteiro:

Capítulo I - Aqui serão levantadas alguns pontos relativos a: 1) O processo de estruturação da indústria cultural no país. 2) A intensificação de sua relação com o exterior. 3) A produção "independente", de discos e shows.

Capítulo II - Histórico da "música dos universitários", onde se procura perceber a constituição de um campo de discussão dentro da MPB, a partir de sua relação com o ambiente universitário.

Capítulo III - A trajetória da "nova música". Aqui cabe fazer uma observação: Como não se trata de um movimento e os diversos produtores apresentam pouca ou nenhuma relação entre si, torna-se difícil delimitar claramente as fronteiras deste "grupo". Assim, foi utilizado como artifício a seleção de artistas que apareciam reunidos pela imprensa sob esta denominação. E estes eram, na época em que foi feita esta seleção, em '82: Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e os grupos Rumo, Premeditando o Breque e Língua de Trapo, os quais apareciam ainda associados ao Teatro Lira Paulistana.

Capítulo IV - Avaliação da produção da "nova música", onde se procura discutir algumas de suas características tendo em vista as observações dos capítulos anteriores.

CAPÍTULO I

A COMUNICAÇÃO DE MASSA NO BRASIL

Neste capítulo, procurarei apontar algumas tendências relacionadas com a comunicação de massa no Brasil e, em particular, com seu setor fonográfico. Estas buscarão, a princípio, descrever algumas das forças que atuam no sentido do controle da indústria cultural por um número reduzido de grupos que controlam simultaneamente diversos meios. A isto será relacionada a possibilidade da linguagem da indústria cultural falar a um público amplo e bastante heterogêneo, para tentar extrair desta relação algumas conclusões a respeito da homogeneização do consumo cultural, embora também venha ser possível identificar forças que atuam no sentido de sua diversificação. Por fim, examinando mais de perto o desenvolvimento da indústria fonográfica no país vemos que esta apresenta duas características: de um lado, uma maior articulação com o exterior e, de outro o fechamento a trabalhos novos, especialmente a partir do momento em que se verifica uma crise no setor. Contudo, este fechamento acabou levando a um fato novo no mercado brasileiro, a produção independente de discos e espetáculos musicais. Neste sentido, inicio o capítulo com a descrição de algumas atividades pertinentes à indústria cultural, procurando relacioná-las com a tendência ao monopólio da comunicação.

Partindo da distribuição de discos, vemos que esta é tarefa ao mesmo tempo importante e difícil de ser realizada. Importante, na medida em que colocar o produto à disposição dos consumidores está diretamente relacionada com o retorno do investimento feito e com a difusão dos diferentes trabalhos. Por isso, é comum que se veja artistas com discos gravados interrompendo sua carreira devido à incapacidade de distribuição de seu trabalho. Por outro lado, a dificuldade reside no capital por ela requerido. Sô mesmo uma grande organização pode garantir que um disco seja encontrado num número relativamente grande de lojas, dispersas pelo país. Assim, mesmo sendo freqüente, as grandes empresas distribuírem produtos das menores ou, inclusive, de produtores independentes, notamos que estas detem um enorme poder de direcionar o consumo cultural:

"Existem cerca de 20 mil títulos à venda no mercado brasileiro. Estes 20 mil títulos são a soma dos catãlogos das gravadoras brasileiras. Por outro lado, existem 12 mil pontos de vendas, lojas de discos, que vendem exclusivamente discos, ou outras que também vendem discos, como bazares, livrarias, como é muito comum no interior. Em 95% destes 12 mil pontos de venda, voce encontra no máximo 100 títulos dos 20 mil possíveis. É importantíssimo fixarmos este dado. Não é que a música brasileira não tenha mercado, é que as gravadoras que dominam o mercado, notadamente as multinacionais, fecham o mercado para a música brasileira." (1)

Este poder de direcionamento do consumo se reforça na relação das indústrias fonográficas com as emissoras de rádio e televisão; relação que, por vezes, resulta do fato de um mesmo grupo econômico possuir controle sobre diferentes meios de comunicação. Uma estratégia muito comum que as grandes gravadoras utilizam para promover seus artistas é executar repetidas vezes faixas de seus últimos lançamentos em rádios e até lojas.

Por exemplo, em 07/12/83, Roberto Carlos lançou um LP. Neste dia, as emissoras de rádio de todo o país executaram 5.981 vezes faixas deste disco (Caderno B/JB, 18/01/84:2). O mesmo ocorreu com o lançamento do primeiro disco dos Beatles no Brasil. Em relação a isto Othon Jambeiro descreve o seguinte:

"a gravadora que os lançou chegou ao ponto de conseguir de todas as rádios das principais cidades brasileiras, incluindo todas as capitais, que tocassem, num determinado dia, às 9 hs da manhã, todas juntas, somente o disco de lançamento do Beatles. Ao mesmo tempo, todas as lojas de disco, nas mesmas cidades faziam a mesma coisa" (Jambeiro, 1971:18).

Torna-se claro que tais procedimentos ocorrem em meio a muitas acusações. Frequentemente ouvi jovens artistas acusando *disc-jockeys* e mesmo jornalistas e críticos musicais de "comprometimento", ou seja, de suborno pelas grandes gravadoras. Com isto, muitas vezes, buscavam justifi-

car dificuldades encontradas na divulgação de seus trabalhos. Todavia, é interessante notar que tais acusações sejam também feitas por dirigentes de grandes gravadoras.

"Apesar da noticiada intenção que reuniu, há cerca de um ano, dirigentes de gravadoras dispostos a acabar com as gratificações que favoreciam os *disc-jockeys* em troca de declarados interesses comerciais, o jabaculê continua. Firme e forte.

Segundo Hans P. Burger, Superintendente da Continental, ele não se limita ao *disc-jockey*, mas se estende por toda uma gama de pessoas envolvidas na mídia, em forma de favores, jantares, viagens, produções e co-autorias em obras" (...) "são usados elementos de pressão, corrupção ativa e passiva, o que vem prejudicar o desenvolvimento de vários artistas de valor em benefício de outros de valor nulo". (Marketing, Jan/82:42)

Entretanto, não se deve entender as atitudes de agentes ligados à divulgação da música popular, unicamente como resultado de mecanismos de pressão da parte das gravadoras. Deve-se ter em mente, também, a dependência que *disc-jockeys*, por exemplo, possuem dos níveis de audiência de seus programas. Assim, se a seleção por eles feita serve para para sacralizar determinados padrões, por outro lado, apoiar-se no já consagrado pode significar a garantia da repercussão de seus programas. Desta forma, num nível subjetivo, é possível que o programador identifique seu sucesso ao da música por ele divulgada:

"Existe uma espécie de satisfação muito grande de uma rádio ver que uma música que ela tocou em primeiro lugar venha estourar nas paradas de sucesso. Dã até a impressão que esta rádio participa dos lucros desta música, o que não acontece. A rádio não tem a menor participação se a música estoura ou não estoura, é indiferente. Mas é uma coisa, um comportamento que a gente observa, que fascina muito os programadores. Eles terem esta sensação de serem os privilegiados que tocam pela primeira vez uma música." (2)

Paralelamente à atuação do rádio, vemos outros meio empregados na divulgação da música popular. Dentre estes, a televisão aparece com importância crescente na promoção de determinados artistas:

"É opinião dos empresários e pessoas ligadas às gravadoras que o principal fator de aumento das vendas" (de discos) "foi a utilização da força da televisão, derubando o conceito tradicional de que a melhor mídia para o disco é o rádio. Mais precisamente, foi a entrada em cena da Sigla (Sistema Globo de Gravações Áudio-Visuais Ltda), gravadora ligada à Rede Globo de Televisão e mais conhecida como Som Livre, nome de seu principal selo." (Adm & Serv., 1979:98)

Um produto típico deste desempenho são os discos com as trilhas de novelas, onde se faz uma associação entre música e personagem. Talvez a maior vantagem deste

tipo de disco resida na promoção que a audiência da novela garante:

"Como as novelas das 20 hs, por exemplo, tem um índice médio de 55%, apenas em São Paulo 11 milhões de pessoas escutam diariamente as músicas lançadas nos LPs, durante os dois a quatro meses de duração de cada novela." (Adm & Sev., ibidem)

A importância da televisão como mídia para a música popular se expressa, por outro lado, pela articulação cada vez maior entre empresas fonográficas e redes de emissoras:

"É grande o número de novas empresas interessadas em participar do mercado fonográfico. A maioria pertence a redes de televisão e rádio: Seta (da Record), SS (de Sílvio Santos), Bandeirantes (da TV Bandeirantes), GTA (da TV Tupi)." (Adm & Serv., ibidem)

Assim, assistimos em relação à TV uma situação análoga à que existia na década de 30, quando se inicia um processo de controle pelo mesmo grupo de gravadoras e emissoras de rádio:

"A década que se iniciava assistiria ao casamento entre o disco e as emissoras radiofônicas; estas não seriam apenas divulgadoras de músicas, mas estariam ligadas empresarialmente à indústria fonográfica. Algumas gra

vadoras chegaram a ser proprietárias de emissoras importantes: a RCA-Victor da Rádio Transmissora do Rio de Janeiro, e Organização Byington (Colúmbia) da Cruzeiro (São Paulo e Rio)." (Krausche, 1983:37)

Uma das conseqüências desta articulação é o crescente monopólio da direção cultural nas mãos de uns poucos grupos. Na medida em que vão se formando estruturas cada vez mais sofisticadas na área da comunicação de massa, empresas pequenas ficam impossibilitadas de competir neste mercado e, assim, ou se fundem, formando estruturas maiores, ou simplesmente desaparecem.

Mas não apenas pequenas empresas que se vêem dificuldades na promoção de seus produtos. Grandes empresas fonográficas que, no entanto, não possuem controle sobre outros meios de comunicação, tendem a ter dificuldade na competição por uma parcela do mercado.

Atualmente uma das formas que as gravadoras tem se utilizado para promover seus artistas é a exibição de *clips* de suas músicas na TV. Em relação a isto, existe uma declaração de André Midani, presidente de uma das maiores empresas fonográficas do país, a W.E.A. brasileira, que é bastante ilustrativa para demonstrar como esta articulação de diversos meios, promovendo o mesmo produto, induz uma tendência à monopolização na indústria cultural:

"A Globo impede a produção e distribuição de *clips* que não os produzidos por ela própria. Quem investe mi-

lhões perde. As gravadoras não tem possibilidade de influenciar na programação. Todo domingo, os programadores de rádio do Brasil inteiro olham o 'Fantástico'. Se passar o clip de uma música desconhecida, eles podem eventualmente tocá-la no rádio. Se o clip for tocado depois do sucesso não acontece nada. O caso ideal é a música estar tocando no rádio, passar o clip na TV e a vendagem subir." (FSP, 24/02/84:27)

O destaque que a televisão vem ganhando frente aos demais meios de comunicação, por outro lado, permite levantar um outro aspecto da cultura de massa: o da relação entre forças que apontam para a constituição de uma cultura homogênea a nível nacional e outras que atuam no sentido da reposição de diferenças regionais no processo comunicativo. Neste sentido, creio ser necessário mencionar alguns pontos relativos à história recente da TV no Brasil.

Até fins da década de 60, inexistiam redes de televisão. A administração de cada emissora de um mesmo grupo era praticamente autônoma. Além disto, dificuldades técnicas como a do transporte de material de uma emissora para outra, distante, impunham a mesma autonomia na programação. Reforçando esta tendência, ou produto dela, havia ainda um conceito da época, segundo o qual um programa só fazia sucesso na cidade em que foi realizado.

Todavia, a combinação de diversos fatores levou a televisão brasileira a se organizar na forma de redes

nacionais. Um deles foi o avanço técnico do setor. Assim, as dificuldades de transporte de material de uma emissora a outra puderam ser superadas com as transmissões via satélite. Já em 69, a Globo se utilizava deste recurso para a transmissão simultânea em todo o país de seu "Jornal Nacional".

Mas, a possibilidade técnica por si só não era suficiente para a constituição de redes de televisão. Era necessário ainda que os setores administrativos e de produção fossem centralizados. E foi um fato aparentemente acidental (houve quem levantasse suspeitas em contrário na época) que serviu de catalizador deste processo.

Em fins de 60, uma série de incêndios atingiu diversas emissoras paulistas. Uma delas foi a Globo, que, desta forma, se viu obrigada a transferir todo o seu setor administrativo para a cidade do Rio de Janeiro, constituindo um núcleo capaz de articular as suas diversas estações geradoras.

Porém, ainda persistia a idéia de se continuar produzindo os programas em São Paulo. E, para tanto, foi feito um acordo de utilização de estúdios com a TV Bandeirantes. Entretanto, este não pode vigorar, pois também esta emissora se viu vítima de um incêndio no mesmo período.

Assim, também a produção de programas passou a ser centralizada no Rio de Janeiro. A receptividade a es

ta programação, por outro lado, serviu para romper com aquele conceito de que um programa só faria sucesso na cidade em que foi realizado, abrindo espaço para que se pensasse na difusão da mesma programação para as diversas regiões brasileiras.

Desta forma, um processo crescente de constituição de redes nacionais de televisão foi instaurado, o que levou a uma articulação mais abrangente do mercado de bens culturais, impondo modelos que se colocavam acima das diferenças entre as diversas regiões do país.

Um fato interessante relacionado a esta articulação a nível nacional, refere-se às condições que possibilitam a circulação por ele de gêneros que tem origem nos mais diferentes meios sociais e regiões do país. Em outras palavras, aparece aqui o papel de uma linguagem, própria à indústria cultural, que "traduz" manifestações ligadas a diferentes condições sócio-culturais e, desta maneira, permite sua difusão para um público mais amplo.

Adorno, talvez de uma forma um tanto elitista, levanta a existência de uma linguagem fixada pela indústria cultural no seguinte trecho:

"A indústria cultural, através de suas proibições, fixa positivamente,"(...) "uma linguagem sua, com uma sintaxe e léxico próprios. A necessidade permanente de efeitos novos, que, todavia, permanecem ligados ao velho es-

quema, só faz acrescentar, como regra supletiva, a autoridade do que já foi transmitido, ao qual cada efeito particular desejaria esquivar-se. Tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente as marcas do jargão sabido, e, à primeira vista, não se demonstra aprovado e reconhecido." (Adorno, 1969:164)

No mesmo parágrafo, ele vai exemplificar a autoridade desta linguagem, que impõe sua marca a gêneros produzidos fora da indústria cultural:

"Um jazzista que deve executar um trecho de música séria," (sic) "o mais simples minueto de Beethoven, começa involuntariamente a sincopá-lo, e só com um sorriso de superioridade consente em entrar com o compasso certo." (Adorno, 1969:165)

Também em relação à música regional brasileira, encontramos um comportamento análogo ao deste *jazz-man*, onde a indústria cultural impõe suas marcas a gêneros inicialmente ligados a determinadas regiões do país.

Um dos grandes divulgadores deste gênero de música no país foi o publicitário Marcus Pereira. A princípio como brinde de sua agência e mais tarde comercializados em selo alternativo, ele produziu uma série de 13 discos de música regional. Porém, para que esta pudesse atingir um público de massa, havia a necessidade de que ela sofresse algumas adaptações:

"A receita que eu decidi utilizar é uma questão de ponto de vista, de orientação, mas se nós fizessemos apenas o registro das músicas em bruto, ainda que isto tivesse uma importância cultural, eu não teria condições de obter mercado, de desenvolver o trabalho. Assim, não vejo nenhuma imperfeição, nenhum erro, não vejo como se possa criticar que eu pegue um tema popular, como o 'Boi Barroso', uma canção tradicional do Rio Grande do Sul, por exemplo. Então, fizemos um casamento perfeito, descobrimos o primeiro instrumentista, o Mondador que gravou em 1915, por aí, o 'Boi Barroso', o encontramos lúcido, ele gravou com uma sanfoninha de oito baixos a música. E, a gravação que editamos, nos emendamos uma interpretação em cima do arranjo do Rogério Duprat, do quarteto de sopro, com a Elis Regina. E neste disco existe um referendo muito grande da música popular, dos temas populares recolhidos, arranjados e interpretados por profissionais com registro da música como ela é feita pelo povo. É a meu ver uma posição perfeitamente legítima sob a pena de a gente fazer registros para entidades universitárias, música antropológica." (Folhetim/FSP, 28/10/79)

Podemos aqui estabelecer uma relação entre este depoimento de Marcus Pereira e o que foi mencionado, na introdução, sobre a música nordestina, que para se difundir foi obrigada a interiorizar uma linguagem capaz de ser identificada pelo mercado consumidor de discos e de radio difusão. Por outro lado, coloca-se a necessidade de se

explicar como se processa a constituição desta linguagem.

Embora preocupada com forças que reintroduzem a diferenciação cultural na sociedade moderna, Eunice Durhan nos dá uma importante pista para que possamos compreender a constituição da cultura de massa a partir de seu lastreamento nas culturas popular e erudita:

"Estes 'produtos'" (da indústria cultural) "não constituem uma criação cultural original e inovadora mas, freqüentemente, simples reordenação de imagens, símbolos e conceitos na cultura popular ou erudita. Retirados de seu contexto original, perdem necessariamente muito de seu significado e podem ser assim manipulados para compor novos conjuntos, cuja amplitude e alcance parece estar diretamente condicionada ao empobrecimento prévio de seu conteúdo." (Durhan, 1977:35)

Desta afirmação, podemos inferir que nas sociedades complexas, rompendo-se o isolamento entre os grupos sociais e regiões, constitui-se uma linguagem (capaz de se comunicar com todos eles) que é na realidade a combinação num novo sistema de fragmentos extraídos dos mais diferentes contextos culturais. Quando nos aproximamos da MPB, percebemos que esta interpenetração de culturas já se encontra presente na própria origem do samba:

"Nessa fase, processa-se a mistura de elementos da qual nascia o samba carioca, em cuja geografia destacava-se a Praça Onze, que, como disse um velho antropólogo, 'era a fronteira entre a cultura negra e a branco-européia,

fronteira sem limites precisos, onde se interpenetravam instituições e se revezavam culturas.' Apesar de predominantemente negra (uma África em miniatura, no dizer do compositor Heitor dos Prazeres), era ali que os elementos afros redefiniam-se para participar da 'civilização' da cidade. Assim, o samba não teve uma origem pura; apesar de nascer das mãos e das vozes negras, que vinham do bairro da saúde, incorporava traços 'estranhos' à 'cultura do lugar', tornava-se expressão que já se endereçava a outros." (Krausche, 1983:28)

Assim, da afirmação de Eunice Durhan e da inferência feita, podemos extrair duas conseqüências: De um lado, podemos propor uma explicação para a possibilidade da cultura de massa se difundir pelos mais diferentes contextos. De outro, os limites que sistemas culturais localizados em grupos ou regiões podem colocar à mensagem da indústria cultural.

No que se refere à possibilidade de difusão, temos a afirmação de que a mensagem emitida não é totalmente desconhecida pelo receptor, este pode perceber nela a existência de elementos extraídos de seu meio cultural imediato, que constituem um elo entre este e o produto cultural emitido.

Para percebermos o alcance desta observação, temos que nos referir à Teoria de Informação. É comum nesta disciplina descrever a divisão das diferentes mensagens

em dois segmentos distintos: um conhecido *a priori* pelo receptor e outro que se constitui para este em informação original.

O já conhecido, embora não signifique uma informação, é condição desta. A reiteração de alguns elementos que fazem parte do repertório do receptor permite que se estabeleça um elo de ligação entre este e o emissor da mensagem. Caso contrário, na ausência de qualquer regra conhecida pelo receptor, a apreensão da mensagem não seria possível. (v. Coelho Neto, 1973)

Neste sentido, como na cultura de massa se encontram presentes fragmentos extraídos de diferentes sistemas culturais, ela pode se difundir para indivíduos que se originam nos mais diferentes meios, pois estes estarão sempre em relação com algum elemento conhecido, possibilitando, desta forma a apreensão da informação produzida fora de seu meio.

Por outro lado, se fragmentos extraídos de diferentes contextos culturais se combinam, possibilitando que a mensagem de massa retorne aos mesmos contextos com a presença de informações produzidas fora deles, a ausência destes fragmentos representa uma situação-limite, na qual o processo comunicativo poderia se encontrar bloqueado.

Contudo, devemos pensar também neste processo, como um instrumento que difunde modelos de uma linguagem

suis generis para um público de massa. Isto porque, como vimos, a relação com produtos culturais de massa permite ao indivíduo um alargamento de seu repertório de informações, dentro das quais, podem estar incluídas aquelas que são fruto da própria indústria da comunicação. Assim, para a elaboração de novos produtos, a redundância pode estar representada menos por fragmentos de sistemas específicos do que por elementos exclusivos da linguagem da cultura de massa.

Esta última observação é feita no mesmo sentido apontado acima pela citação de Adorno, ou seja, da fixação de uma linguagem própria à cultura de massa e que se impõe frente às demais. Por outro lado, torna-se possível desta maneira que vejamos no exemplo da música regional divulgada por Marcus Pereira, não um caso de negação desta linguagem, mas sim de sua afirmação, pois, como vimos, a informação específica de uma região teve, como condição para que pudesse se dirigir ao público de massa, que ser traduzida numa forma que se adequasse a este mercado, através, entre outros, dos arranjos e dos intérpretes escolhidos; caso contrário, seu interesse estaria restrito aos meios acadêmicos, como "música antropológica".

Por outro lado, o que vem sendo dito aqui torna possível que seja reavaliado o sentido da seguinte declaração, ligada à história recente da televisão no país:

"A tendência que se observa no mercado é da abertura de espaços cada vez mais amplos para as produções lo

cais. Passada a euforia da ocupação de espaços pelas redes, as emissoras filiadas passam a se preocupar mais com o preenchimento de espaços locais, buscando integração crescente com as comunidades em que vivem."(3)

Atualmente se verifica em relação às emissoras de televisão uma forma de organização onde as locais se filiam a redes regionais e estas, por sua vez, se encontram filiadas às redes nacionais; constituindo três níveis de geração de programas.

Pela declaração acima, poder-se-ia supor que a programação local a se comportar como reflexo imediato de uma cultura do lugar (algo) comparável com a música folclórica", segundo a classificação do maestro Júlio Medaglia). Todavia, outras declarações apontam para o sentido contrário. Diretores de emissoras locais e redes regionais justificam sua filiação a grupos maiores pela impossibilidade dos mercados locais darem sustentação econômica e fornecerem um *cast* adequado a uma programação de "bom nível". E nisto se percebe a interferência de padrões extra-comunidade, mais propriamente os fornecidos pelas grandes redes de televisão, utilizados para se avaliar a programação local. Assim, mesmo que parta de um referente local, a programação local tende a reproduzir padrões fixados pelas grandes redes.

Minha intenção até o momento foi a de apontar a existência de uma linguagem capaz de se relacionar com as

mais diferentes regiões que compõem o mercado de massa de bens culturais. Se ela, por vezes, se apoia em culturas locais - como no exemplo da incorporação de alguns de seus fragmentos -, também possui suficiente autonomia para que possa circular por um espaço mais amplo.

Uma das conseqüências deste enfraquecimento da relação entre produção cultural e meio social imediato é a constituição de um referente próprio, paralelamente à fixação da linguagem. Assim, o público da cultura de massa, no geral, isto é, independentemente da comunidade a que pertence, partilhará de um conjunto de experiências comuns, se relacionando com a medição do aparato tecnológico e da linguagem próprios à indústria cultural com os mesmos fragmentos, personagens, meios geográficos, etc.

Neste sentido, podemos supor que o crescente monopólio da comunicação de massa nas mãos de uns poucos grupos se soma a uma linguagem fixada pela indústria cultural e a um referente partilhado indistintamente por todo o seu público e que deste fato resulte uma padronização do consumo cultural. Contudo, se esta tendência existe, na verdade, ela atua paralelamente a outra, a da segmentação do público em faixas de consumo específicas.

Analisando a radiodifusão no Brasil, Madrid aponta a coexistência de dois sistemas de emissão, que reflete este paralelismo entre a tendência à generalização, de um lado, e a particularização de alguns segmentos do público da indústria cultural:

"Para atingir seus fins, o rádio baseou-se, primeiramente, em esquemas programáticos ecléticos muito amplos, e a seguir, em esquemas diferenciados para audiências diferenciadas. Organizam-se as emissoras de rádio e passam a ser dirigidas a todas as categorias sócio-econômicas, para interessar, indistintamente, aos homens como às mulheres, aos jovens como aos adultos, tendo em vista a universalidade do conteúdo. E emergem empresas radiofônicas especializadas, restritas a públicos específicos. Estabelecem-se dois sistemas programáticos: um, destinado a ganhar todas as camadas sociais, todas as idades e os sexos diferentes; outro, dirigido a gamas de interesses específicos, notadamente quanto a programas femininos e audições de música erudita. Como consequência, a audiência passou a revelar uma estratificação social, definindo os gostos dos ouvintes e a escolha das estações e dos programas." (Madrid, 1972:65)

Neste sentido, podemos entender a dinâmica da indústria cultural como resultado da interação e coexistência de dois tipos de forças: De um lado, atuariam aquelas acima apontadas, responsáveis por uma tendência de padronização da mensagem. De outro, a reposição da diversidade do público, segundo diferentes critérios de estratificação social (cor, sexo, instrução, renda, etc.). Relacionada com esta segmentação do público, cabe destacar a ligação entre a comunicação de massa e a publicidade. Quer dizer, as diferenças de gosto que atuam no sentido da di-

versificação dos produtos culturais de massa encontram-se relacionadas com as mesmas variáveis que influem na orientação do consumo de outros bens. Assim, um pouco abaixo no mesmo texto, Madrid vai justificar a existência de esquemas especializados pelo papel que o rádio cumpre na promoção de produtos destinados a faixas de consumidores específicos:

"Neste jogo competitivo, notadamente quanto a especialização, evidencia-se a influência das técnicas modernas de propaganda a serviço de organizações comerciais e industriais preocupadas em veicular em canais de comunicação destinados a públicos específicos, mensagens de consumo a consumidores também específicos." (Madrid, 1972:69)

Esta ligação pode, inclusive, levar a relações bastante interessantes, como a que se formou entre agências de publicidade e emissoras de televisão nos primeiros anos de funcionamento deste meio de comunicação no país:

"A agência cuidava de tudo: escrevia, produzia, contratava e até mesmo 'completava' o salário do pessoal técnico da emissora, que se limitava a entrar com o parco equipamento existente e com o horário." (Briefing, Set/80:8)

Embora rádio e TV se relacionem intimamente com a propaganda e, desta relação, surjam forças que conduzem a opção por esquemas ecléticos ou especializados, não há, todavia, uma regra geral de comportamento aplicável a ambos. As emissoras de televisão tendem no momento a uma

maior especialização, onde pode-se notar contrastes entre a programação dos horários, bem como entre os diversos canais. Já no rádio, especialmente no que se refere às emissoras em FM, a situação é bastante diferente. Nestas, é observável uma tendência crescente de uniformidade de programação:

"No momento em que no final da década de 70 - eu acho que é 78, não me lembro - a Rádio Cidade do Rio de Janeiro quebrou o padrão de FM e trouxe uma receita americana e inaugurou a Rádio Cidade (uma rádio só tocando sucesso, com aquele tipo de locução, falando as introduções, fazendo brincadeiras, etc., etc.) e isto deu certo, pelo Brasil afora houve uma gigantesca rede de cópias disto. E continua se multiplicando." (4).

Este contraste entre rádio e TV pode ser explicado por diversos fatores. Destes, vou me restringir a dois: Primeiro, os custos de investimento e manutenção de uma emissora de rádio, quando comparados aos da TV, são muito baixos. Isto vai permitir que modelos de programação possam ser mais largamente reproduzidos. De modo diferente, na televisão, o capital que os diversos grupos movimentam determina suas possibilidades de maior ou menor "sofisticação" na realização de seus programas.

Por outro lado, o contraste entre rádio e TV também pode ser explicado, por um comportamento diferenciado das agências de publicidade em relação a estes meios:

"O comportamento normalmente das mídias e das agências de publicidade em relação à rádio é um comportamento meio acomodado ainda. Quer dizer, o cara tem um cuidado muito grande ainda com a verba do cliente relativa à televisão, que é um meio muito importante, muito mais caro. Tem um cuidado louco. Se está fazendo a mídia certa. Se está no melhor preço, no melhor horário. Depois discute um pouco a mídia impressa, o que vai fazer. E o que resta, ele joga em rádio. Quando ele joga em rádio, ele normalmente pega o *Ibope*. Quais são as quatro primeiras? São estas. Divide entre as quatro e pronto.

Agora, no momento em que a crise vai ficando do jeito que está, que tudo vai ficando caro do jeito que está, eu acredito que os clientes vão cada vez mais ter um certo cuidado, um cuidado maior, com a utilização de suas verbas. Então, a partir daí, eles vão exigir das mídias esse cuidado. No momento em que eles começam a exigir esse cuidado, eles vão perceber que anunciar um carro de luxo, numa rádio em que a audiência é basicamente dos 12 aos 15, aos 18, não é o veículo ideal." (5)

Como vemos, a opção por esquemas ecléticos ou especializados depende em muito da forma como as agências de publicidade se relacionam com as emissoras de rádio e TV. Relação esta que é diferenciada para ambos os meios. Por sua vez, fatores conjunturais ("a crise") são vistos influenciando o comportamento destas agências e indiretamen-

te a programação das FM. Neste sentido, o mesmo jornalista e ex-diretor de rádio aponta o começo de um processo de diversificação do repertório destas emissoras:

"Se voce prestar atenção, o sucesso da Bandeirantes FM atualmente já é uma quebra, porque a Bandeirantes partiu para um repertório negro, diferenciado das outras. Quer dizer, é uma música de sucesso, é uma música puxada para o Funk e tal, mas já não é aquela parada de sucesso que está na Joven Pan 2, na Antena 1, na Manchete, na Cidade, etc. Não é esse repertório. É um repertório já um pouco diferenciado. A Gazeta conseguiu uma posiçãozinha com um repertório meio diferenciado. Já existe uma rádio do ABC que só toca música orquestral. Já existe outra que toca um pouco mais de Rock e tal. Está havendo uma quebradinha." (6)

Até o momento, procurei arrolar algumas forças que atuam no sentido da estandarização dos produtos da indústria cultural, permitindo que um mesmo bem simbólico seja difundido para um público amplo, bastante diversificado socialmente e disperso por diferentes regiões. Por outro lado, forças de outra natureza também foram apontadas, as quais, interagindo com esta tendência à padronização, reconstroem a heterogeneidade na produção cultural de massa. Além disto, deve-se ter claro que é impossível, estabelecer qualquer regra geral sobre o equilíbrio de tais forças. Este é dado de forma dinâmica, dependendo tanto de relações internas à indústria cultural, quanto de fatores externos a

este campo. Neste sentido, creio ser oportuno levantar algumas características relacionadas com a história recente da música popular brasileira, particularmente sob o ponto do desenvolvimento da indústria fonográfica no país.

Um primeiro dado a ser levantado refere-se ao crescimento do mercado para discos no Brasil. Este aparece freqüentemente datado como fenômeno da década de '70, época em que este mercado atinge cifras expressivas:

"Eu acho que houve um *boom* muito grande do começo dos '70. Até então, o que se considerava uma grande venda no Brasil era ainda baixo em termos internacionais. Por exemplo, o disco '2 na Bossa' da Elis e do Jair - este disco é de '65, '64/'65 -, este foi recordista na época. Mas, com aquele disco 'Construção' do Chico Buarque, que atingiu a casa dos 100 mil discos; aí é que a coisa começa a ficar mesmo forte." (7)

Este crescimento de mercado de discos, por sua vez, leva não só à constituição de inúmeras pequenas empresas fonográficas, como também, pelo fato de ter atingido altas cifras em termos internacionais, há o investimento maciço de grandes empresas estrangeiras no Brasil. Assim, pode ser observada uma maior penetração no Brasil da música popular de outros países, notadamente a norte-americana.

Na verdade, o consumo de música estrangeira não é fato tão recente assim. Contudo, este ocorria de forma

diferente. Antes deste período, ao lado do consumo de discos importados, eram comuns as versões de músicas estrangeiras. Porém, a maior articulação do Brasil com o mercado internacional, acabou levando à diminuição do espaço para este gênero:

"Houve um tempo" (décadas de '40 e '50, principalmente) "em que a música estrangeira vinha vertida para o português. Como demorava muito para a música vir para cá, alguns mais espertos iam lá, pegavam os discos que acabavam de ser lançados. Traziam p'rá cá. Gravavam em português com o mesmo arranjo e lançavam no mercado" (...)

"Mas, com a diminuição do mundo, na verdade, a rapidez da comunicação no mundo, isso já não ficou mais possível. Hoje em dia, há casos em que o disco é lançado nos EEUU e não vem p'rá cá, ele já é lançado aqui, pela gravadora na mesma semana." (8)

Todavia, o consumo de música estrangeira em versão original não se expande com o mesmo ritmo para os diversos segmentos do público. Assim, persiste ainda um espaço ocupado pelas versões, garantindo um lucro adicional para as gravadoras:

"Os lançamentos internacionais que fazem sucesso no Brasil atingem um tipo de público, não muito amplo, mas de qualquer forma bastante lucrativo. Ocorre que se for vertido para o português ele, paralelamente ao sucesso em

língua estrangeira, atingirá um outro tipo de público que prefere ouvir canções em sua língua-pátria." (Jамbeiro, 1971: 18)

Entretanto, entre '71, período de divulgação do texto acima, e hoje, o mercado para a música estrangeira em versão original verificou um considerável crescimento, atingindo praticamente todas as faixas de público. Nisto, contribuíram os diversos mecanismos de promoção dos produtos (Nestes, talvez possamos incluir as próprias versões, uma vez que, resolvendo-se o problema da barreira linguística, elas propiciam um primeiro contato do público com outros gêneros de música popular) e o controle quase total do setor fonográfico brasileiro por empresas multi-nacionais. Para estas, os lançamentos internacionais se mostram bastante vantajosos, uma vez que, com a importação de matrizes de suas filiadas, há uma redução considerável dos custos com a produção de discos.

Mas, a maior penetração de música estrangeira deve ser mencionada por um outro motivo. Ela representa um alargamento do repertório cultural do público brasileiro. Vimos, quando me referi ao caso da televisão, que a comunicação de massa cria um referente próprio ao articular informações extraídas das mais diferentes regiões. No Brasil, especialmente a partir da década de '70, esta articulação passa a se dar não mais a nível nacional, mas passa a envolver outros países; processo do qual faz parte a intensificação.

ficação do consumo da música estrangeira. Isto, como mais tarde veremos, trará a consequência de incorporar novas informações ao repertório da MPB, onde será possível verificar sua síntese com os diversos gêneros que a compõem.

Voltando-se à expansão do mercado de discos e, conseqüentemente, da indústria fonográfica, vemos que esta continuou se expandindo ao longo da década, a ponto de chegar a se constituir em '78, na quinta indústria de discos do mundo. Em '79, a revista "Administração e Serviços" publica um perfil deste crescimento:

"Segundo boletim da Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD), o faturamento total do setor teve um crescimento nominal de 50% em 1977, em relação a 1976, e de 79% em 1978, em relação ao ano anterior, chegando então a quase 4 bilhões de cruzeiros. De 11,7 milhões de unidades (long-playing, compactos e cassetes) vendidos em 1972, o mercado passou a 59 milhões em 1978. Nesse período foram lançados diariamente doze produtos novos no mercado, entre LPs e cassetes. E as expectativas para os próximos anos são as mais otimistas, apesar do recrudescimento da inflação e da consequente perda de poder de compra das camadas médias da população." (Adm e Serv, 1979:98)

Um crescimento neste ritmo, é claro, acaba levando a uma sofisticação maior do setor. Uma das consequências deste fato é a formação de conglomerados de empresas, capazes de reunir recursos para o desenvolvimento tecnolô-

gico requerido:

"As fusões são inevitáveis, em termos de concentração de recursos, cada vez que a tecnologia de ponta necessita de investimentos maciço para a produção industrial. O desenvolvimento do 78 rpm custou muito mais cérebro que dinheiro. Para o desenvolvimento do compact disc, são necessários milhões de dólares" (FSP, 24/02/84:27).

Por outro lado, as fusões também se justificam pela crise que passa o setor a partir de 80/81. Neste sentido, pode ser mencionada a queda de vendas, entre '79 e '80, de 63,4 milhões de unidades para 42 milhões. No começo de '84, é publicado o seguinte:

"As quedas de vendagem vêm-se registrando desde 1981. É verdade que as companhias de disco de todo o mundo também acusavam um decréscimo a partir de 1980, uma situação que naturalmente acompanha a recessão econômica mundial. De qualquer forma, 1983 foi um ano especialmente difícil para o mercado brasileiro: um retraimento de 15% a 20% na média anual." (Caderno B/JB, 18/01/84:2)

Contudo, qualquer que seja o motivo, é possível se observar o controle do mercado por poucos grupos, constituídos pela fusão de antigas empresas:

"O grupo líder, formado pela Sigla (empresa que comercializa o selo Som Livre e integra o complexo da Globo), pela RCA e pela RGE, detem no momento cerca de vinte

e cinco por cento do mercado. O grupo Odeon/WEA está com 20 por cento do mercado, quota idêntica à da CBS (única empresa do ramo que acusou crescimento no ano passado). A fusão Polygram/Ariola está disputando cerca de 18 por cento das vendas. As demais empresas (Copacabana, Continental etc.) disputam as sobras." (Marketing, Jan/82:44)

A crise, por outro lado, obriga uma reorganização interna das empresas, visando a redução de despesas:

"Em 1983, como no ano anterior, as gravadoras tiveram que lançar mão de vários recursos. Reduziram o número de funcionários, o elenco artístico (que só na RCA Victor caiu de 170 para 40), as despesas com material. Racionalizaram e pesquisaram custos, controlaram estoques, tornaram mais econômicas as capas dos compactos e menos custosas as produções. Mudaram, inclusive, as épocas de lançamento." (Caderno B/JB, 18/01/84:2)

Existe um artigo de Ana Maria Bahiana de novembro de '75, - época em que os problemas das gravadoras resumiam-se à alta do preço do petróleo, matéria-prima para a confecção de discos -, em que os altos investimentos requeridos pelo setor são relacionados a uma restrição a novos artistas:

"Paulatinamente, o risco de investir num nome novo, desconhecido, foi-se tornando maior: a época em que a música popular era produto rentável, facilmente veiculável,

ficou para trás com a derradeira poesia dos festivais da canção." (Bahiana, 1980:168).

No mesmo artigo, esta autora aponta "políticas de emergência" das gravadoras para fazer frente a esta situação, onde riscos só seriam corridos com artistas consagrados e, para compensar possíveis fracassos, seriam postos em mercado produtos "massificados, de confecção barata (forma de sucesso padrão)".

Esta restrição a nomes novos, contudo, não se limita à indústria fonográfica, mas se expande a todo um circuito que lhe é conexo, notadamente à realização de espetáculos musicais. Prosseguindo no mesmo artigo, vemos que:

Os empresários, sub-produtos da indústria fonográfica, se viram em idêntica situação. Como explica o compositor Marcus Vinicius: 'A crise da indústria estrangulou o mercado, encareceu o custo de montagem de um espetáculo. Aí os artistas foram passando às escolas, às faculdades.'" (Bahiana 1980:169)

Desta forma, constitui-se um circuito paralelo de apresentações de música popular. Circuito que, por vezes, aponta momentos de maior articulação entre os artistas e dá origem a exibições conjuntas de novos trabalhos. Destas, podemos mencionar alguns exemplos já da primeira metade da década de '70. Em São Paulo: "Feira de Música Popular", realizada no Teatro Aplicado e organizada por Marcus Vinicius e Jorge Mello. No Rio: Uma série de espe-

táculos organizados pelo poeta Xico Chaves em teatros e faculdades e o "Circuito Aberto de Música Popular", cuja cisão deu origem à "Feira Livre de Música Popular". Por outro lado, músicos excluídos das grandes gravadoras passam, eles mesmos, a se ocupar da produção e distribuição de seus discos; onde a única relação com as empresas é a prestação de serviços de confecção industrial dos produtos por parte destas e o aluguel de estúdios.

Adiante, pelo exame de um caso concreto, sêrão tecidas maiores considerações sobre a "produção independente". No momento cabe ressaltar seu papel como sistema prê-seletivo. Quer dizer, na medida em que um artista consegue, através de um esforço e investimento pessoal, garan—tir um público que torne seu trabalho viável economicamente, cria-se da parte de gravadoras um interesse na incorporação de seu trabalho. Fato este que, como veremos, coloca hoje a "Nova Música" numa situação particular, a meio caminho entre a difusão em circuitos paralelos e sua incorporação por grandes empresas.

NOTAS DO CAPÍTULO I

- 1) Entrevista de Marcus Pereira, publicada no Folhetim (FSP) de 28/10/79.
- 2) Entrevista a mim concedida pelo radialista e crítico de música popular Zuza Homem de Melo, nos estúdios da rádio Jovem Pan de São Paulo, em 21/08/84.
- 3) Declaração de um dirigente de emissora local à Revista Briefing de Set./80 (edição dedicada aos 30 anos de funcionamento da televisão no país), p. 95.
- 4) Entrevista a mim concedida pelo jornalista e ex-dirigente de emissora de rádio Maurício Kubrusly, na redação da revista "Som Três" em 22/08/84.
- 5) Idem, ibidem.
- 6) Idem, ibidem.
- 7) Zuza Homem de Melo, ibidem.
- 8) Idem, ibidem.

CAPÍTULO II

A MÚSICA DOS UNIVERSITÁRIOS

Embora no capítulo anterior a ênfase tenha incidido sobre processos de homogeneização cultural, foi apontada a existência de forças que atuam no sentido de reposição da heterogeneidade sócio-cultural, constituindo faixas de consumo e tendências de produção diversificadas. Destas, uma possui particular interesse para este trabalho e é sugerida por Ana Maria Bahiana num de seus artigos, quando diz:

"Portanto, a formação universitária - não propriamente os bancos das faculdades, que todos abandonaram a meio caminho, assim que a música se tornou uma profissão, mas o ambiente em torno das universidades, a circulação de idéias está no próprio miolo da música brasileira nesta" ('70) "e nas duas décadas passadas. A visão do veio principal da música, no Brasil, é, necessariamente, a visão das universidades - ainda mais que a crítica constante, em profundidade, surgida em meados dos anos 60, é, também, de extração universitária. Isso significa, em última análise, que o circuito se fecha de modo perfeito: a música sai da classe média, é orientada pela classe média e por ela é consumida". (Bahiana, 1979:25).

Neste sentido, torna-se necessário delinear o de-

bate cultural próprio a este segmento da população para que seja possível entender a trajetória desta parcela da produção de música popular brasileira. Heloisa Buarque de Hollanda, em seu livro "Impressões de viagem", fornece um perfil do conteúdo e das posturas que intervêm nesta discussão:

"Hoje me parece que talvez tenha sido exatamente do casamento entre o CPC e as vanguardas, que sugere uma aparente incompatibilidade de gênios, que a produção cultural brasileira pode aprofundar suas questões mais graves. Supostos adversários, o experimentalismo formal e as propostas da arte popular revolucionária criam uma forte tensão que alimenta e percorre tanto a produção cultural do período quanto a das tendências mais recentes". (Hollanda, 1981: 37).

Ligado à UNE, começa a funcionar no Rio de Janeiro em 1961 o primeiro Centro Popular de Cultura (C.P.C.), cujo objetivo era a construção de uma cultura "nacional, popular e democrática". Em seu manifesto de '62, redigido por Carlos Estevam Martins, afirma-se que "em nosso país e em nossa época fora da arte política não há arte popular" (Martins, 1981:73). A ligação entre arte e política, contudo, é feita a partir de duas concepções, básicas nas propostas deste centro. Primeiro, reconhecia-se no povo o agente central das transformações requeridas pelo país. E, segundo, à arte era atribuída uma função pedagógica, onde cabia aos intelectuais e artistas do C.P.C. pessoas cuja

origem social tinha permitido o acesso à cultura - o papel de "conscientizadores" das massas.

Todavia, isto coloca um problema a esta intelectual. Eles não falam a mesma linguagem que o "povo". Assim, sua opção por este estrato acaba por representar uma opção por suas formas de manifestação artística, elo que, segundo eles, permite a transmissão de um conteúdo "desalienador". Em consequência, a ênfase nos conteúdos faz com que artistas que se alinham com esta concepção tendam a um grande conservadorismo formal. Aqui, optar pela linguagem "do povo" significa, em última análise, a cristalização de uma forma. Abre-se mão de qualquer experimentalismo formal, de modo que a mensagem (pensada apenas em termos de conteúdo) seja transmitida de maneira clara, sem o risco de se ver refratada num código pouco entendido pelos seus receptores. Caberia ao artista, portanto, "o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição," (...) (Martins, 1981:77).

De maneira distinta, as vanguardas estéticas propõem-se justamente a uma ruptura com esta cristalização da linguagem. Para melhor explicitar sua postura gostaria de retomar algumas afirmações do capítulo anterior, agora nas palavras de Augusto de Campos, um dos principais teóricos desta concepção:

"Segundo ensina Moles, a a informação é função direta de sua imprevisibilidade, mas o receptor, o ouvinte,

é um organismo que possui um conjunto de conhecimentos, formando o que se chama de 'código', geralmente de natureza probabilística, em relação à mensagem a ser recebida. É, pois, o conjunto de conhecimentos *a priori* que determina, em grande parte, a previsibilidade global da mensagem. Assim, a mensagem transmite uma informação que é função inversa dos conhecimentos que o ouvinte possui sobre ela. O rendimento máximo da mensagem seria atingido se ela fosse perfeitamente original, totalmente imprevisível, isto é se ela não obedecesse a nenhuma regra conhecida do ouvinte. Lamentavelmente, nessas condições, a densidade da informação ultrapassaria a 'capacidade de apreensão' do receptor. Nenhuma mensagem pode, portanto, transmitir uma 'informação máxima', ou seja, possuir uma originalidade perfeita, no sentido da teoria das probabilidades, e, mais precisamente ainda, a mensagem estética deve possuir uma certa 'redundância' (o inverso da 'informação') que a torna acessível ao ouvinte. Reciprocamente, a transmissão de elementos demasiadamente previsíveis é 'banal' aos ouvidos do receptor, que não encontra neles um coeficiente de variedade capaz de interessá-lo.

Concluimos que, para que haja informação estética, deve haver sempre uma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou, pelo menos, um alargamento imprevisto do repertório desse código" (Campos, 1978d:180/181).

Assim, torna-se possível caracterizar algumas das divergências entre as duas tendências. A primeira delas

se refere ao próprio objeto da mensagem. Como vimos, a arte engajada propõe-se a uma informação a nível de conteúdo. Neste sentido, ela procura transmitir determinadas concepções valendo-se como veículo de gêneros que fazem parte do repertório conhecido pelo seu público. Por exemplo, estes artistas divulgam suas idéias políticas na forma tradicional de poesia de cordel. Nas vanguardas, por outro lado, há um deslocamento da preocupação com o conteúdo para com a forma. Com isto, procura-se constantemente introduzir rupturas nas linguagens utilizadas ou, segundo as palavras de Campos, alargar o repertório dos receptores, pela introdução de elementos formais por ele desconhecidos.

A esta divergência, por outro lado, podemos relacionar um segundo ponto de discussão entre os produtores culturais: A informatividade estética era buscada pela introdução de elementos próprios à modernidade, onde aparecia uma tentativa de incorporação da linguagem dos meios de comunicação de massa. Em decorrência, há um acirramento de posições relativas à absorção de elementos culturais estrangeiros trazidos por estes meios pela nossa produção artística.

Marcados pelo nacionalismo, muitos artistas que se propõem o engajamento político de seus trabalhos opõem-se à incorporação de informações estéticas estrangeiras pelas manifestações artísticas nacionais. É claro que, ao fazerem isto, mostram-se coerentes com seu procedimento b

sico de utilização de linguagens tradicionais para a transmissão de conteúdos "desalienadores". No polo oposto, apoiados em grande medida pelas idéias de Oswald de Andrade, a vanguarda estética procura constituir uma "arte nacional de exportação", a partir da combinação de elementos culturais brasileiros com outros de origem diversas. Desta forma, acusações recíprocas são dirigidas por representantes de ambas as tendências: Quem se propõe ao engajamento da arte em moldes cepecistas parte para o ataque ao que consideram uma atitude "colonizada". Já a vanguarda estética, concentrando suas críticas na "folclorização" da cultura (que seria fruto da reprodução de formas artísticas cristalizadas), reutilizam um expressão de Oswald e ironizam a produção engajada, definindo-a como "Macumba para turista".

Como foi apontado acima, a relação que estas posturas assumem em diferentes momentos intervêm na dinâmica do debate cultural de um circuito constituído principalmente por universitários e pessoas com formação em nível superior. Como esta discussão se encontra também presente na produção da música popular brasileira do período é interessante utilizá-la como exemplo para uma maior aproximação dos pontos aqui levantados. Para tanto,, tomo como ponto de partida a bossa nova, originariamente um produto da combinação de gêneros brasileiros com informações estrangeiras, principalmente da música popular norte-americana.

Devemos lembrar que a bossa nova não vem do morro,

nem do subúrbio. Ela não é adaptação de nenhum gênero latino-americano. Sua origem liga-se à zona sul carioca, e isto é o que lhe dá especificidade. Suas "gafes" e "desafinos" são feitos com "elegância", revelando a intromissão no universo da música popular brasileira de elementos culturais próprios ao meio social em que nasceu.

Seu significado primeiro é o alargamento do repertório de nossa música popular; processo que já vinha sendo gestado anos antes da eclosão do movimento em 1959. O período que lhe antecede é marcado por uma tendência, verificada mundialmente, de grande consumo de jazz, especialmente o *be-bop* e o *cool-jazz*. Pensando a Zona sul da cidade do Rio de Janeiro como local de alto poder aquisitivo e consumo cultural mais "sofisticado", é de se esperar que, entre seus habitantes, estejam pessoas fortemente permeáveis às informações da música internacional. Tais informações são recebidas não só pelo consumo de produtos originais, como também pelas adaptações feitas no país. Neste sentido, basta lembrar nomes como Johnny Alf ou Dick Farney, que buscam reproduzir no Brasil procedimentos próprios à música americana.

Não só este consumo cultural, o próprio contexto de sua fruição influi no desenvolvimento da bossa nova. Escutar música em lugares como boates, pequenos teatros ou mesmo em casa, ou seja, nos apartamentos - locais de moradia e lazer dessa classe média e alta -, atua na elaboração "uma técnica composicional orientada para articulações

mais sutis e de detalhe, assim como um vocabulário expressivo que prevê um contato direto e íntimo com o ouvinte (Medaglia, 1978:82).

A bossa nova redefine os diversos elementos que compõem a mensagem da música popular, além das relações que estes assumem entre si. Suas mudanças não se resumem à música, mas abramgem o texto, o canto e os papéis ocupados pelo cantor e demais músicos.

Começemos pelas modificações introduzidas na relação entre cantores e instrumentistas. Em outros gêneros musicais temos uma forma de cantar cheia de maneirismos e "afetações" vocais - o que representantes da vanguarda estética e defensores da bossa nova, numa alusão à ópera, vão chamar de "Bel-Canto" (v. Medaglia, 1978). Às orquestras, desta forma, resta o papel de pano de fundo ao exercício da técnica vocal do cantor.

O canto se modifica neste movimento, do que João Gilberto é o melhor exemplo. Ele é um canto quase falado, muito influenciado pelo cool-jazz e contrastado, desta forma, ao "Bel-Canto" das demais produções. Neste sentido, o modo de cantar da bossa nova condiz com o esperado contato íntimo entre cantor e ouvinte, ao se expressar com sutileza, como o que se estivesse acontecendo fosse um "papo" entre ambos, ao mesmo tempo em que permite uma integração mais equilibrada entre o cantor e os demais músicos.

A inovação no canto aparece também em concordância com as modificações introduzidas nos textos da canção

por este movimento. Tais modificações se desenvolvem em dois sentidos: No primeiro, pode-se dizer que, na bossa nova, haverá uma maior integração entre letra e música e aquela receberá uma maior elaboração, fazendo uso "não raro, de efeitos e artifícios da literatura de vanguarda - particularmente da Poesia Concreta - fundindo palavras ou evidenciando e valorizando a sonoridade das sílabas como elemento musical" (Medaglia, 1978:85). Entretanto, a maior elaboração das letras não deve ser confundida com uma nova forma de impositação. Pelo contrário, é característico da bossa nova o uso de uma linguagem coloquial em suas composições.

Contudo, a preocupação com a letra não se limita ao ponto de vista formal, mas estende-se à introdução de temas, até então, inéditos na música popular brasileira. Estes, de um lado, refletiam o cotidiano de seus autores, retratando desde elementos da paisagem da zona sul carioca até seus sentimentos mais íntimos. De outro, introduziam-se temas de caráter político-social.

A bossa nova ainda se contrastava com os demais gêneros por uma outra característica: havia neste movimento uma maior integração entre as diferentes atividades que participam da elaboração do produto final. À uma relação centrada no papel do cantor, contrapõe-se agora, a valorização de um trabalho de equipe, onde músicos e mesmo outros profissionais, como técnicos de som ou programadores vi-

suais (responsáveis pelas capas dos discos), tem seu trabalho reconhecido. Em relação aos músicos, este reconhecimento acaba levando à absorção de pessoas com formação jazzística e/ou erudita, que eram naquele momento melhor qualificadas para uma produção nestes moldes.

A partir das observações acima, é fácil prever a reação que a BN despertou. O confronto entre procedimentos importados de outras culturas com elementos de nossa tradição musical - a mistura Samba-Jazz - entusiasma as vanguardas estéticas, da mesma forma que aparecem reações contrárias de setores mais tradicionalistas, que a acusavam de uma atitude colonizada. Assim, este movimento trouxe para a música popular um debate, até então, restrito à arte erudita. Poetas concretos e músicos de vanguarda intervieram em seu favor. Inaugurou-se, assim, uma cumplicidade declarada, um espaço de discussão comum que, mais tarde, servirá de base para projetos culturais comuns a artistas eruditos e músicos populares. Creio, contudo, que foi fator decisivo, para que a bossa nova recebesse apoio de artistas eruditos, ela ter trocado de papel de influenciada pelo jazz para o de sua influenciadora. Obtinha-se, desta maneira, uma arte brasileira para exportação. Arte de confronto à absorção de procedimentos diversos, oposta, portanto, à "macumba para turista".

Em 1978 - portanto, cerca de dez anos após a eclosão do movimento - Augusto de Campos faz uma referência à

BN, atribuindo-lhe uma posição análoga à das vanguardas da música erudita:

"Pode-se dizer, pois, que há uma certa simetria entre os movimentos de vanguarda que, no âmbito da música erudita, trabalham preferencial ou exclusivamente com a informatividade e os movimentos como o be-bop e a bossa nova, que, dentro da área de alta redundância da música popular, procuram transcender a banalidade, romper os limites ingênuos do mero entretenimento e perturbar o código morigerado de convenções desse tipo de música". (Campos, 1978d:184).

Esta afirmação de Augusto de Campos, considera a bossa nova apenas pelo seu aspecto "inventivo", alinhando-a desta forma às concepções da vanguardas estéticas. Entretanto, dentro do que se entendia por bossa nova, aparecia também uma tendência a produzir canções voltadas a temas político-sociais. No princípio, ao que parece, o engajamento da bossa nova não interferia em seu padrões for-mais, pois, como diz Julio Medaglia, "o próprio sentido musical da bossa nova colaboraria para tal, pois se trata de uma música alheia ao que chamaríamos de 'sentimentalismo' barato, chavões poéticos, virtuosismos vocais, para ser um manifestação musical concreta e direta" (Medaglia, 1978: 89). Mas, estas afirmações contradizem de certa forma outras, de Nelson Mota, que aponta a formação de facções, já nos primeiros anos do movimento:

"A 'Bossa Nova' estava claramente dividida em duas facções, com sedes no Beco das Garrafas e no Teatro Opinião. Na primeira estavam os que são hoje os grandes músicos, instrumentistas e intérpretes. Era uma 'Bossa Nova' com uma influência jazzística muito acentuada, onde o lado musical - especialmente o harmônico e rítmico - era sensivelmente mais prestigiado (e mais bem criado) que as letras e intenções dos trabalhos.

No Teatro Opinião se cristalizavam as correntes que contestavam a inconseqüência e o parnasianismo da 'Bossa Nova', alguns com ferocidade e outros com qualidade. Carlos Lyra tinha composto 'Influência do Jazz' e é quase a partir daí que se registram os primeiros movimentos em busca, não apenas da linguagem grandiosamente romântica de Vinícius de Moraes, mas de letras mais empenhadas em revelar e criticar a realidade brasileira daqueles tumultuados primeiros anos dos sessenta". (Mota, 1980:50).

Esta dicotomia apontada por Nelson Mota, se mostra mais clara num momento posterior da história da bossa nova, quando dois fatos novos intervêm em seu desenvolvimento: a ampliação de seu público, resultado de sua divulgação pelos grandes meios de comunicação de massa, e a transformação do contexto político, no pós-64, que atingiu a produção cultural brasileira como um todo.

Conforme foi visto, a bossa nova se relaciona a um universo sócio-cultural de classe média - seus valores,

hábitos, bem como seus locais de moradia e fruição artística. Assim, creio ser possível atribuir influência em seu afastamento dos padrões originais a sua inserção em mecanismos de difusão mais amplos; onde percebe-se, inclusive, transformação nos segmentos que compõem o seu público.

Este processo tem início em shows do Teatro Paramount de São Paulo, organizados pelo *disc-jockey* paulista Valter Silva, com a colaboração de estudantes universitários. Gradativamente estes vão conseguindo uma maior divulgação. Como resultado de seu sucesso, a TV Record da mesma cidade incorpora-os em sua programação. Nasce assim o musical "O Fino da Bossa" (mais tarde, simplesmente "O Fino"). Este programa e toda uma movimentação do período (nesta época, também se realizam os mais importantes festivais de música popular) atraem novamente a atenção do grande público para a música popular brasileira. Em meio a esta movimentação há também o reaparecimento de valores do passado, a chamada "Velha Guarda", que chega a ganhar um espaço na televisão: o programa "Bossaudade", comandado por Elisete Cardoso. A TV, portanto, é neste momento palco para a manifestação das mais diversas tendências de nossa música popular. Em 1966, o maestro Júlio Medaglia escreveu o seguinte:

"O sucesso de 'O Fino da Bossa' trouxe ao palco da Record toda uma plêiade dos mais importantes músicos brasileiros, permitindo muitas novas experiências, cruzando mil interpretações, assim como estabeleceu um elo históri-

co com música tradicional, pois lá desfilaram vários elementos da bossa clássica, que, por serem recebidos com entusiasmo nessa reaparição, sugeriram a idéia de um novo programa: o 'Bossaudade'". (Medaglia, 1978:118).

Conforme aponta Júlio Medaglia neste trecho, esta movimentação e cruzamento de diversas manifestações permitia experiências várias na música popular. Era de se esperar, portanto, que a tendência inovadora da música popular brasileira se ampliasse neste processo. Contudo, o que se percebeu foi um afastamento, da bossa nova de seu sentido original. O entusiasmo causado pelo sucesso e um desejo de conquistar cada vez mais público devem ter influenciado nesta ruptura. "O Fino" de ponto de encontro de diversas tendências, transformou-se num espetáculo composto por grandes *hits* da MPB. Elis Regina, que o comandava juntamente com Jair Rodrigues, vai aos poucos perdendo espontaneidade de seu canto e passa a assumir uma interpretação melodramática, marcada por maneirismos vocais e de gestos. Quer dizer, nesta relação com um público mais amplo, o que se entendia por bossa nova vai cristalizando cada vez mais sua produção, apoiando-a em padrões já consagrados.

A ampliação do público, por outro lado, somam-se os resultados do golpe de '64 sobre a produção cultural brasileira:

"Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema - teatro, cinema, disco - e a ser consumida por um público já 'convertido' de intelectuais e estudantes da classe média.

A perda de contato político com o *povo* e a incapacidade de uma reflexão crítica a respeito da derrota sofrida criaram (no período entre o golpe e o AI-5) uma situação em que a produção artística preserva-se marcadamente didática - apregoando obviedades para um público 'culto' e, *grosso modo*, de esquerda". (Hollanda, 1981:30/31).

Assim, torna-se compreensíveis as críticas de Augusto de Campos a esta produção, responsável por uma mudança de curso na "evolução" de nossa música popular:

"Da onda de protesto e de Nordeste aproveitaram-se, porém, os expectantes adversários da bossa-nova para tentar mudar o curso da evolução de nossa música, com a conversa de que a bossa-nova não era entendida, se distanciava do povo, etc. Em suma, com essa espécie de 'mã consciência' e a pretexto de protesto, ameaçavam dar a ordem de retirada, propunham o 'eterno retorno' ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico". (Campos, 1978a: 61).

É difícil caracterizar de forma homogênea a pro-

dução cultural brasileira deste período, De um lado, como vimos, a produção cepecista passa a ser dirigida a um novo público, constituído basicamente de estudantes universitários, e através de diferentes meios - o filme, rádio, TV, disco e teatro. Entretanto, não se encontram ausentes produtores culturais preocupados com inovações estéticas, o que leva, por vezes a uma combinação de propósitos:

"A preocupação com a modernidade, que estivera presente nas teorizações e trabalhos das vanguardas dos anos 50, especialmente no movimento da poesia concreta, seria de certa forma retomada e redimensionada por alguns setores da produção artística. A tentativa de trabalhar novas linguagens dentro de projetos que levassem em conta a intervenção política marcaria a presença de novos interlocutores no debate cultural". (Hollanda e Gonçalves, 1984: 26).

Assim, por vezes se percebe na produção cultural do Brasil dos '60, especialmente no período que vai do golpe de abril de '64 aos últimos anos da década, uma tendência no sentido da convergência das intenções de inovação estética e do engajamento político da arte. Para citar um exemplo, tomo as palavras de Cacá Diegues, publicadas em '62, respondendo críticas ao Cinema Novo, feitas por intelectuais do C.P.C.:

"O que esses intelectuais desejam é o bolero e o *twist* com letra da Internacional?" (...) "Para o intelec—

tual realmente da esquerda, dois problemas se colocam juntos, um decorrendo do outro: por um lado a preocupação com uma arte que transforme; por outro a garantia de liberdade de alternativas que esta arte possa ter como expressão/comunicação" (...) "Estamos preocupados em transformar consciências, não leva-las a uma forma de entorpecimento. Transformá-las profundamente, levá-las a novas formas de raciocínio (no caso do cinema até formas visuais de raciocínio) condizentes com sua situação de classes novas" (apud Hollanda e Gonçalves, 1984:38).

Prosseguindo neste histórico, deveríamos mencionar a Tropicália. Contudo, antes de nos ocuparmos dela, é necessário que se considere alguns fenômenos, observáveis em fins dos '60, cuja combinação criou um clima propício para que aquele "movimento" aflorasse. Em primeiro lugar, temos a constituição de uma nova esquerda no país. Sobre ela, Heloísa Buarque de Hollanda diz o seguinte:

"Trata-se de uma esquerda que passará a criticar o discurso reformista e nacionalista do PC, absorvendo informações do processo de guerrilha revolucionária latino-americana e dos movimentos jovens que marcam as inquietações políticas em diversos países do ocidente e do leste na segunda metade dos anos '60". (Hollanda, 1981:33).

Também se mostram importantes as tentativas de renovação da música popular brasileira. Era a época dos grandes festivais de música, onde já se pode notar um dis

tanciamento do propósito de se continuar produzindo uma arte que fosse fiel à linguagem popular:

"Não há dúvida, entretanto, que os jovens compositores de formação universitária, irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras, através do uso do fragmento e da alegoria, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do 'lirismo', ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta". (Hollanda, 1981:37).

Por fim, no campo das vanguardas eruditas, começa a haver reações à sua "academização" ou seja à perda de seu sentido inventivo e de ruptura com o convencional. Isto se encontra particularmente ilustrado por um fato ocorrido na II Semana de Música de Vanguarda, realizada em São Paulo. Como parte da programação, estava sendo apresentada a composição aleatória "Stratégies" de Xenakis. Esta compreendia a disputa entre dois maestros, cada qual regendo uma orquestra distinta, executando simultaneamente uma entre vinte alternativas possíveis (6 composições, 13 combinações e o silêncio como 20ª possibilidade). Durante a execução, às performances individuais eram atribuídos pontos, registrados num placar colocado no palco. Nesta apresentação, o maestro Eleazar de Carvalho vencia Júlio Medaglia, quando, no momento em que ambos optavam pelo silêncio, a apresentação foi interrompida por um trio improvisado.

do (Décio Pignatari, Willy Correa de Oliveira e Rogério Duprat) cantando a ária operística de "Juanita Banana". Augusto de Campos assim explica o episódio:

"A intervenção do improvisado trio que cantou 'Juanita Banana' teve, pois, um sentido crítico, injetando no espetáculo da batalha séria e serialmente prevista por Xenaquis, um pouco do malicioso espírito de guerrilha dos jovens músicos paulistas". (Campos, 1978e:215).

Neste clima, onde propostas de transformação social já não cabiam no discurso tradicional da esquerda e, paralelamente, a produção cultural ("erudita" e "popular") também reclamava mudanças, surge a tropicália. Como retoma o experimentalismo e a inovação na música popular, este "movimento" atrai novamente a atenção da vanguarda estética para esta manifestação. Músicos de vanguarda, poetas concretos, artistas plásticos e os tropicalistas começam a conviver intensamente. Isto vai se refletir, por exemplo, na construção das letras ou na elaboração dos arranjos; o que revela uma troca de informações e, inclusive, trabalhos realizados conjuntamente por artistas dos dois mundos, erudito e popular:

"Por exemplo: quem procurar saber como foi feito o arranjo de 'Domingo no Parque', fica sabendo que ele se processou nesse nível de aproximação, de programação conjunto, por nós dois". (Gilberto Gil e Rogério Duprat). "Eu mostrei a Rogério a música e as idéias que eu já tinha e

ele as enriqueceu com os dados técnicos que ele manuseia e eu não: a orquestração, o conhecimento da instrumentação. Mas a decupagem do arranjo, determinação de que climas fun cionariam em determinadas partes, que tipos de instrumento, que tipos de emoção, todas essas coisas foram plenejadas por mim e pelo Rogério. Inclusive, o arranjo foi feito gra dativamente. Nós nos sentamos, durante 4 ou 5 dias, em tar des consecutivas, e fomos discutindo, formulamos, reformu- lamos e até no estúdio ainda fizemos modificações em fun- ção das sonoridades que resultavam. Foi um trabalho real- mente feito em conjunto". (in Campos, 1978a:196).

Há aqui em certa medida um avanço na relação en- tre artistas eruditos e populares, se compararmos com a BN. Lá, os primeiros limitavam-se a acompanhar e a apoiar explicitamente sua produção. Na tropicália, por outro la- do, eles trabalham em conjunto; o que serve para atualizar um conjunto semelhante de valores tanto na arte erudita, co mo popular. Com isto, as fronteiras entre os dois mundos diluem ainda mais e informações fluem livremente de um uni verso para outro.

Um ponto de contato, creio, serve de base para esta aliança: a posição marginal que cada um ocupa em seu mundo. Ambos são rebeldes a uma produção cada vez mais a- cademicizada e redundante; redudância que se esconde sob dí ferentes nomes. Na música popular, ela procura se justifi car pela "manutenção" e "defesa" das "tradições populares". Na arte erudita (por exemplo, na música) uma produção que se propõe de vanguarda se mostra redundante e não resiste

a uma fuga do anteriormente previsto (é só lembrar do "Juanita Banana" no Municipal).

Como se percebe, música popular e arte erudita , ambas se encontram num momento onde mudanças são requeridas. Embora com problemas aparentemente diferentes, produtores dos dois campos se encontram na tropicália, dando origem a um "movimento" que foi um verdadeiro divisor de águas na produção cultural brasileira. Para poder entender melhor estas afirmações, contudo, é necessário que sejam levantados alguns pontos relativos à tropicália.

Na tropicália é substituída a visão globalizante da realidade por outra, fragmentária. Neste sentido, o procedimento da tropicália - misturando o novo e o velho, a bossa e a palhoça - pode ser entendido de duas maneiras: De um lado, retrata-se o cotidiano de um país dependente em vias de modernização, onde esta mistura nem sempre é bem digerida. De outro, justapor fragmentos que se contradizem, sem que um se imponha aos demais, serve para negar a possibilidade de um discurso totalizante, capaz de desvendar o "sentido da história".

A tropicália, como a BN, abre-se ao experimentalismo e constitui sua mensagem pelo confronto de elementos culturais de origens diversas. Entretanto, num outro sentido, ela se distancia daquele movimento. Antes, apesar de sua origem diferente, tais elementos apareciam diluídos e harmonizados, não podendo, inclusive, ser imedia-

tamente reconhecidos. Na tropicália, contudo, há a valorização de sua identidade e do contraste que assume a sua justaposição. Isto produz mensagens ao mesmo tempo ásperas e eficazes na desmistificação de qualquer discurso com intenções globalizantes.

Mas a tropicália também contrasta com a BN em sua relação os meios de comunicação de massa. Esta última, conforme foi visto, por suas características de música de câmara e de contato íntimo com o ouvinte, não se prestava propriamente a uma difusão através dos grandes meios de comunicação de massa. Ao contrário a tropicália já possui em suas origens uma estreita ligação com estes canais. É uma manifestação de massa, com propostas claras de intervenção nos mídias. Neste sentido, basta lembrar que o tropicalismo se desdobra também numa linguagem televisiva - já em seu fim, este movimento deu origem ao programa "Divino Maravilhoso", da TV Tupi-SP, dirigido por Fernando Faro.

Resumindo a atuação tropicalista, Heloisa Buarque de Hollanda coloque:

"Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário dos discursos das esquerdas, para ele 'não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela'". (Hollanda, 1981:55).

Esta é uma posição típica em relação à tropicália. Colocam-na em oposição à arte engajada, representando uma retomada de "linha evolutiva" da música popular brasileira. Ligam-na, desta forma, à vanguarda estética, do que seria, pura e simplesmente uma continuação. Desonsidera-se, portanto, transformações que estão ocorrendo no próprio interior da arte moderna. Neste sentido, procurarei apontar uma nova linha de interpretação para a tropicália e para manifestações que se desenvolvem a partir dela, ao tentar relacioná-las a um afastamento, veificável em vários campos da produção artística de diversos países, do projeto moderno e a um outro fenômeno que lhe é contemporâneo, a contra-cultura. Este último, de importância significativa na Europa e Estados Unidos, mas com grande repercussão no Brasil.

Vanguarda é termo que as artes tomam de empréstimo do vocabulário militar. Com esta metáfora, buscam atribuir-se uma atitude de antecipação do futuro, no que se diferenciaram das demais produções artísticas de sua época. Originalmente, as vanguardas européias traduziam sua atitude por uma dupla face. De um lado, a arte aparecia engajada no processo de construção de uma nova sociedade. De outro, este engajamento era proposto como formulação de uma linguagem artística capaz de transformar os valores de seu tempo e, assim, educar seus contemporâneos em concepções próprias à projeção da sociedade futura.

Neste sentido, articulam-se no modernismos duas atitudes. Uma delas revela-se pela negação e ruptura com o passado. Propõe-se continuamente um recomeçar da cultura a partir de um grau zero e, para tanto, a destruição de formas culturais anteriores (Marcel Duchamp, certa vez, instalou um bidê num museu, negando a própria idéia de arte e a cultura e sociedade que, naquele momento, levavam a humanidade à sua primeira guerra mundial). por outro lado, em interação com esta atitude negativa, aparece outra, de carater positivo, onde se busca fundar uma nova cultura baseada no desenvolvimento da razão. Assim, transparece o compromisso das vanguardas com a cultura ocidental, cada vez mais identificada com a indústria e seu "progresso":

"Ao contemplar a máquina como fator emancipador da ordem social e elevá-la como tal a valor estético e cultural universal, os artistas das vanguardas restabeleceram aquela dimensão radical do progresso concebido como identidade de desenvolvimento técnico-científico e moral, característico da história do Iluminismo". (Subirats, 1984:29).

Em '67, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, realizou-se a exposição "Nova Objetividade Brasileira". Coerente com as concepções das vanguardas europeias do início do século, Hêlio Oiticica descrevia em seu catálogo a "tendência para o objeto ao ser negado o quadro de cavalete". Opunha-se, desta maneira, a pintura, identificada como uma forma de expressão do passado, ao objeto, como a determinar à indústria um lugar central na cultura.

Há no mesmo sentido uma interessante análise de Heloisa Buarque de Hollanda sobre a poesia concreta, onde não só fica apontada a ligação de uma de nossas vanguardas estéticas a estes princípios, como permite relacioná-la ao desenvolvimentismo e os impasses que tal atitude cria:

"O poema concreto segue exato, preciso, industrialmente projetado. Um poema reluzente, limpo, objeto industrial de padrão internacional: um produto nacional para exportação" (...) "Ela" (a poesia concreta) "se trai quando deixa patente a inadequação do padrão internacional de seus objetos industriais à realidade da demanda cultural do país. Ou seja: o padrão internacional é guiado pela realidade das economias capitalistas centrais, desenvolvidas, modernas. E aqui o mais grave equívoco do concretismo: a crença no subdesenvolvimento como etapa (que estaria sendo superada) para o desenvolvimento". (Hollanda, 1981:41).

O que me chama a atenção neste texto é o fato desta autora, sem cair na defesa de posições nacionalistas, aponta um distanciamento da produção artística de seu meio social. Isto, na verdade, reflete um processo próprio ao modernismo que leva ao que Subirats chamou de "cisão entre forma e seu significado cultural ou social" (Subirats, 1984: 35). Por outro lado, um dos resultados da autonomização da linguagem artística em relação ao seu meio pode implicar em sua academização:

"Assim também o estilo internacional converteu as audazes aventuras estéticas de uma modernidade crítica no repertório gramaticalmente sistematizado de uma linguagem morta. As suas custas, por outro lado, os elementos estéticos das vanguardas européias se convertem, não nas categorias de uma crítica e de uma utopia radical, mas naquela tradição que, precisamente como tradição, legitimava sua nova versão, radicalmente acadêmica e positiva, formalística e intranscendente do ponto da vista cultural". (Subirats, 1984: 34).

E, aqui, podemos fazer uma analogia e situar uma primeira ruptura da tropicália com a bossa nova. Mais do que o afastamento de uma linha que tinha enveredado por um engajamento nacionalista, a tropicália buscava romper com a sua própria institucionalização. Vejamos os seguinte trecho de uma "conversa" entre Caetano Veloso e Augusto de Campos:

AC - Em suma, houve um momento inicial da BN em que ela corporificava isso que o Gil chama de 'exercício da liberdade'. Mas depois de um certo tempo, na medida em que a BN se institucionalizou e adquiriu uma aura de 'seriedade', ela começou a estancar essa liberdade.

CV - Exato. E quando no Rio eu comecei a me enfastiar com o resguardo em seriedade da BN, o medo, a impotência, tendo tornado a BN justamente o contrário do que ela era, as coisas menos sérias começaram a me atrair. E a

primeira dessas coisas foi a que mais assustaria os meus colegas de resguardo: o iê-iê-iê". (Campos, 1978b:202/203).

Interessante que, na mesma entrevista, Augusto de Campos estabelece uma simetria entre a tropicália na música popular e intervenções como a execução de "Juanita Banana" durante a apresentação da "composição altamente técnica e elaborada" de Xenaquis. Neste sentido, vou retomar seu comentário sobre este episódio, que permite traçar esta simetria a partir do encontro com a cultura de massa. Se os tropicalistas procuram romper com o "resguardo" da bossa nova aproximando-se da jovem guarda, os músicos paulistas interessam-se pela "dimensão semântica, introduzida pelo confronto das estruturas altamente qualitativas da música erudita com toda a parafernália viva manifestações musicais extraídas das mais diversas faixas de consumo e veiculadas no universo implosivo da comunicação de massa". (Campos, 1978e:215).

Tarik de Souza, crítico de música popular, faz uma análise semelhante da tropicália. Num momento de seu livro, ele menciona a bossa nova como uma "fase fechada de formalismo estético", oposta a manifestações tradicionais, onde cabe lembrar que a contribuição que estes gêneros davam à bossa nova viam-se diluídas pelos seus padrões altamente elaborados de compor. Em outro artigo do mesmo livro, este autor, ao se referir à tropicália, escreve o seguinte:

"Foi o tropicalismo que anistiou ampla, geral e irrestritamente o chamado mau gosto nacional. Depois de um período de contrição estética, onde a linha evolutiva da MPB, empinada pela bossa nova, subia aos céus do apuro harmônico e poético, de novo era permitido lambuzar-se de cafonice, vestir-se de acrílico, boleros e lamê" (...) "o tropicalismo desbastava o sonho de nivelamento cultural do Brasil, a partir da linguagem da classe média - a bossa e seus afluentes". (Souza, 1983:130).

Como disse acima, esta ruptura com os padrões da bossa nova, representou a substituição de um modo de compor, marcado pela diluição e integração não conflitiva de elementos culturais de origens diversas numa estrutura composicional bastante elaborada, por outro, alegórico, que se valia justamente de seu contraste e aspereza de sua justaposição. O procedimento alegórico, que traduzia naquele momento uma atitude irônica frente a modernização em país dependente, país de "bossa" e "pallhoça", implicava o afastamento do próprio modernismo, tomando-se por este a tradução no campo da arte dos valores de racionalidade crescimento e progresso (v. Habermas, 1983).

Neste sentido, é que digo que a ruptura da tropicalia foi além da simples ruptura com o populismo. Ela representa mesmo a negação com concepções, próprias ao modernismo, de um "progresso" da humanidade e da arte pelo desenvolvimento da razão. É interessante, ainda, percebermos

que em grande medida a tropicália, por esta negação e seus procedimentos (a ironia, o uso da alegoria como procedimento estético - procedimento este que era negado pelo modernismo como um "erro" (v. Owens, 1982) -, o resgate de tradições culturais), se aproxima das correntes pós-modernas americanas e européia, embora nestas a crítica não parta de fenômenos como dependência modernização, mas da crise social a que a industrialização levou estes países. (v. Huyssen, 1983).

Pela mesma atitude de negação do pensamento ocidental, o tropicalismo também se aproxima de um outro fenômeno, não propriamente artístico, embora também tenha se manifestado nesta área, mas comportamental; a "contra-cultura". Esta teve sua maior expressão nos chamados "países centrais" durante os '60. Tais sociedades, como percebemos abaixo no texto de Carlos Alberto Messeder Pereira, guiavam-se por conceitos próximos aos que vimos em relação à produção artística moderna:

"Trata-se, na verdade, de uma sociedade tecnocrática voltada para a busca ideal de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégio dos aspectos técnicos-rationais sobre os sociais e humanos, reforçando uma tendência crescente para a burocratização da vida social. Tudo isto, por sua vez, apoiado e referendado pelo dogma da ciência, ou melhor, pela crença absoluta na objetividade do conhecimento científico e na palavra do

especialista, o intérprete autorizado do discurso da tecnologia, da produtividade e do progresso". (Pereira, 1984:28).

Frente a este contexto, o termo contra-cultura refere-se a diversos movimentos caracterizados pela tentativa de constituição de uma cultura alternativa. Assim, serão negados valores próprios a estas sociedades, numa atitude crítica que atinge sua própria estrutura de pensamento:

"Rejeitavam não apenas os valores estabelecidos mas, basicamente, a estrutura de pensamento que prevalecia nas sociedades ocidentais. Criticava-se e rejeitava-se, por exemplo, o predomínio da racionalidade científica, tentando-se redefinir a realidade através do desenvolvimento de formas sensoriais de percepção". (Pereira, 1984:23).

De outro lado, objetivando a afirmação do indivíduo frente a uma sociedade cada vez mais racionalizada e massificante, o jovem dos países industrializados, personagem central da contra-cultura, não encontra espaço dentro das formas tradicionais de luta política, nas quais se incluem a própria militância junto à "esquerda ortodoxa":

"Diante de um tal sistema, altamente repressivo e massificante, uma das características essenciais de toda a contestação da juventude vai ser a ênfase na afirmação da individualidade, dado que, ao lado de outras marcas não menos importantes, vai afastar esta população jovem das formas mais tradicionais e disponíveis de luta política, aque

la política 'quadrada' e 'careta' - na versão desta mesma população - praticada, muitas vezes, por seus próprios pais". (Pereira, 1984: 29).

"De ambos os lados do Atlântico sopravam também novos ventos, que evidenciavam a tentativa de renovação por parte do pensamento teórico crítico, de esquerda, diante das novas contradições surgidas no período do pós-guerra e diante do tipo de organização e vida social social que vinha se evidenciando naquelas sociedades industriais avançadas". (Pereira, 1984:37).

Pelo que vem sendo apontado nos últimos parágrafos, se não é possível estabelecer uma relação direta do tropicalismo com correntes pós-modernas ou com a contracultura, deve-se ao menos admitir um certo paralelismo entre fenômenos.

No Brasil, manifestações como a tropicália ou o teatro Oficina, seu contemporâneo e próximo ideologicamente, são vistos principalmente em oposição à arte engajada feita em moldes cepecistas, concepção que se justifica por diversos motivos. Tendo como exemplo a tropicália, vemos que sua preocupação com o indivíduo e os processos repressivos que ele sofre opõem-na a um discurso dito "revolucionário", extendendo, inclusive, sua crítica ao próprio comportamento da esquerda. Por outro lado, aqui novamente a linguagem será objeto de discussão. Mas, cabe perguntar se a maneira como a forma é discutida na tropicália, mais

do que uma continuação da bossa nova, uma retomada da "linha evolutiva" da MPB, não será uma ruptura com a própria idéia de evolução. Assim, poderemos perceber a contradição levantada por este crítico:

"Após a bossa nova, um outro movimento, a tentativa de ir além da bossa nova: o tropicalismo. Nos referimos a ele porque para alguns seria a seqüência e mesmo a superação da bossa nova. Musicalmente isto seria ridículo se não fosse absurdo. O tropicalismo se revela hoje como um paradoxo: uma vanguarda retrógrada. Não chegou a ser um pensamento musical. Foi um comportamento musical" (...) "É a semana de 22 depois do Neo Concretismo". (Venâncio Filho, 1984).

Como vimos, o "pensamento musical" da bossa nova reflete-se numa linguagem coerente, à qual se associam conceitos como "moderno", "racional", "progresso", etc. O discurso tropicalista, por outro lado, é fragmentário. A coerência formal é substituída pelo procedimento alegórico. Se na bossa nova o "velho" encontrava-se diluído no "novo", no tropicalismo é ressaltado o contraste entre eles.

Todavia, deve-se ressaltar o conteúdo crítico da alegoria. Se o alegorista se vale dos mais diferentes materiais, ela não o faz resgatando-os em seu sentido original, mas no jogo que se forma entre eles, assumem novos significados. E, no tropicalismo, um dos sentidos engendrado pelo procedimento alegórico é a própria crítica à idéia de

moderno. É neste sentido, creio, que devemos pensar o "comportamento musical" da tropicália não como seqüência, mas como ruptura em relação à bossa nova, tanto quanto foi em relação a uma produção cepecista.

Por fim, deve-se ressaltar uma outra característica da tropicália anteriormente levantada. Este "movimento" caracterizava-se também pela ausência de um projeto cultural definido, o que não significa a inexistência de propostas claras de intervenção na linguagem da música popular, mas sim a ausência de padrões de produção fixados *a priori*. Isto acaba influenciando num processo onde a MPB incorpore cada vez mais informações, tanto de gêneros regionais, como da música estrangeira. Quer dizer, por não estabelecer limites para a sua produção, a tropicália permite que nela se vejam expressar a troca e a fusão de informações de gêneros anteriormente estanques.

Assim, este espaço aberto pelo tropicalismo se mostra particularmente adequado a um período em que a indústria cultural brasileira apresenta uma maior articulação com o exterior; o que, em momentos posteriores, vai refletir na constituição de tendências da MPB, pela síntese de elementos de sua tradição com outros de origem estrangeira, onde cabe destacar o impacto do rock sobre a produção musical brasileira dos últimos anos.

CAPÍTULO III

A "NOVA MÚSICA" DE SÃO PAULO

Já me referi anteriormente a um fechamento da indústria cultural brasileira à divulgação de nomes novos. Em consequência, foi apontada a constituição de um circuito paralelo de Música Popular. Em fins dos '70, esta produção independente consegue uma maior repercussão. Vendo nesta um novo movimento da M.P.B., muitos jornalistas e críticos começam a se referir à "Nova Música" de São Paulo ou, então, à "vanguarda paulista". Havia, por outro lado, uma certa confusão por parte da crítica sobre quem seria integrante deste "movimento". Todavia, verificava-se uma maior incidência sobre os nomes de Arrigo Barnabê, Itamar Assumpção e dos grupos Língua de Trapo, Premeditando o Breque e Rumo.

Mais tarde, no decorrer da pesquisa, verifiquei que estes artistas podiam ter o início de suas carreiras relacionado ao circuito universitário de música popular. Desta forma, tive como ponto de partida para esta análise a sua inscrição no meio estudantil paulistano. Disto, um dos exemplos é o grupo Língua de Trapo, grupo constituído em '79 a partir de um núcleo de alunos da Faculdade de Jornalismo Casper Líbero de São Paulo.

Quando pedi para que eles me relatassem a formação do grupo, um dado foi mencionado imediatamente: a "ebu

lição" do movimento estudantil da época. Referiam-se assim a um clima de intensa discussão política entre os estudantes desta faculdade. Segundo Laert, vocalista do grupo, o movimento estudantil representava naquele momento uma ponte para inúmeras informações.

Contudo, não se deve ver na postura deste grupo a reedição de uma concepção cepecista da produção cultural. No período, em que o grupo foi formado, a "ebulição" do movimento estudantil compreendia também críticas ao discurso da esquerda tida como "ortodoxa", particularmente representada pelas tendências estudantis organizadas.

Por outro lado, a crítica à atuação destas correntes de esquerda reflete-se na proposta de novos temas para a discussão política. Neste sentido, é oportuno que se abra um parentesis para que se retomem algumas observações sobre a contra-cultura, feitas no capítulo anterior.

Esta, como vimos, caracterizava-se por uma oposição ao modo de vida e formas culturais dominantes nas sociedades industriais. Assim, a contra-cultura demonstra toda uma preocupação com temas ligados ao cotidiano das grandes cidades. O personagem central de sua produção deixa de ser o "povo", que na arte engajada aparecia como principal agente de um processo de transformação social. A ênfase desloca-se para o marginal, que representa a própria negação do sistema. Da mesma forma, grupos que sofrem os efeitos do "progresso", como os índios expoliados de sua

terra e cultura, ou colocados à margem nestas sociedades, como os negros e homossexuais, convertem-se nos "heróis" desta produção.

Mas se os temas mudam também muda-se o discurso. Assim, ao lado do "discurso heróico" da arte engajada e do racionalismo das vanguardas, aparece uma outra forma de produção cultural, marcada pela coloquialidade da fala, a irreverência e o humor.

Da mesma forma, vemos expressos na produção do Língua de Trapo temas como a massificação dos indivíduos nas sociedades modernas e o uso do humor e irreverência em suas músicas. Creio ser possível, portanto, relacionar o trabalho deste grupo a reflexos da contra-cultura no meio universitário do Brasil, mais particularmente no de São Paulo.

Assim, pensar o engajamento do Língua de Trapo (e isto ficará mais claro no próximo capítulo) não implica na sua identificação aos padrões cepecistas, antes, porêm, de vemos atribuir-lhes uma atitude de oposição a este discurso. Isto fica claro quando eles se referem, nos contatos que tivemos, às relações tensas entre este grupo e os "militantes fanáticos" do movimento estudantil, à época que começaram a se apresentar na faculdade.

Como vem sendo exposto, a produção da "vanguarda paulista" encontra-se intimamente relacionada com o ambien

te universitário. Dentro deste, cabe fazer uma menção especial à Universidade de São Paulo, particularmente à Escola de Comunicação e Artes. Nesta Faculdade estudaram os integrantes do Premê (Premeditando o Bregue) e alguns do Rumo, além de Arrigo Barnabé.

Sua passagem pelo departamento de música desta escola influencia de alguma forma a produção destes músicos. Uma das maneiras pelas quais isto ocorre reflete-se na migração de informações e estilemas da música erudita para o campo da música popular, além, é claro, de modos de pensar a produção artística em geral.

Um dos exemplos é Arrigo Barnabé. Partindo de uma visão evolutiva da música popular, própria ao pensamento das vanguardas estéticas, ele procura se situar em relação à tropicália, que representaria o momento imediatamente anterior ao seu, no que se refere à inovação na música popular brasileira:

"Eu sou filho da Tropicália. Sem ela eu não existiria. Na época eu ouvia as músicas de Caetano e Gil e ficava me perguntando: se eles faziam inovações na letra e no arranjo, por que não faziam na música também? Por que não alteravam os compassos, por exemplo? E eu fiquei achando que ousar na estrutura da música seria o próximo passo na evolução da música popular brasileira." (Veja, 15/12/82)

E a inovação na música, como veremos, vai se dar principalmente com a introdução de elementos da música eruu

dita em suas produções. Caminho quase oposto segue o grupo Rumo. Seu interesse consiste em identificar a canção popular como um sistema distinto da música e da poesia, gêneros aos quais a música popular se vê freqüentemente associada:

"Quanto às faculdades, qualquer uma pode ser aproveitada pelo cancionista, uma vez que para a sua profissão não há curso específico. E se o cancionista detesta solfejo, estudos de harmonia e transcrições em partitura, não há por que se afligir, estas são matérias de musicistas." (Folhetim/F.S.P., 20/02/83)

Contudo, como poderia parecer, isto não implica da parte do grupo num desprezo pelo trabalho teórico relacionado à música popular. Pelo contrário o Rumo nasce como grupo de discussão sobre música popular, motivados particularmente pela leitura do livro "O Balanço da Bossa" de Augusto de Campos. O que havia era a não necessidade dele se compor músicos ou estudantes de música, mas por pessoas que se interessassem por canção popular. Isto, além de ser coerente com a distinção que fazem deste gênero em relação à música, deu margem a que pessoas de outras áreas viessem a integrar o Rumo, alunos de Arquitetura, Ciências Sociais e Letras.

Neste sentido, deve-se ressaltar que esta atividade teórica se encontra refletida em suas composições próprias, bem como nas recriações que o grupo faz de composi-

ções do passado. Por outro lado, pessoas do grupo são responsáveis por uma produção considerável de textos sobre música popular, onde cabe uma menção especial para a dissertação de mestrado de Luiz Tatit, defendida na FFCHL da USP sob o título "Por uma Semiótica da Canção Popular".

No capítulo anterior, mencionei as observações de Paulo Venancio Filho, onde ele atribuía à tropicália a característica de não ter se constituído num "pensamento musical", ao contrário do que tinha sido a bossa nova. Assim, se a tropicália foi, nas palavras daquele crítico, um "comportamento musical", em contraste, Matinas Suzuki Junior aponta no Rumo as mesmas características de reflexão sobre este gênero de produção artística:

"O nosso compositor - e em geral, o ambiente da música popular brasileira - é avesso a idéias mais profundas sobre sua própria atividade, além de alimentar uma acentuada agressividade contra a produção crítica. Assim, não deixa de ser curioso quando aparece um grupo de jovens músicos dispostos não só a discutir e teorizar sobre seu próprio trabalho musical, como a procurar entender e pensar as particularidades e especificidades do fenômeno canção popular. Trata-se do Rumo de Música Popular," (nome anterior do grupo) "que procura fazer a passagem da visão crítica para a produção de obras da maneira mais natural possível, realizando um instigante comércio de confrontos entre estes dois níveis. Será que, apesar das resistências, os caminhos de outras áreas de manifestações artísticas começam a valer

também para a MPB? Será que as marcas de nossa época começam a atingir a canção popular?" (Som três, 05/79)

Porém, apesar de representar uma forma de reflexão erudita sobre a música popular, isto não implica que sua proposta de trabalho e a dos outros músicos tinha sido assimilada de imediato no mundo acadêmico. Ao que parece, os maiores conflitos se registraram justamente na ECA.

Havia naquela época, da parte dos professores desta escola, uma forte tendência de fazer seus alunos se dedicarem à música erudita da vanguarda. Assim, na medida que estes músicos (não só os do Rumo, como os demais que lá estudavam) propõem se dedicar à música popular, esbarram na resistência de seus professores, resistência que Arrigo Barnabé deixa transparecer neste desabafo:

"E todos os outros" (professores da ECA-USP) "me tratavam como se eu fosse um imbecil, só porque gostava de música popular. Rapaz, eu tinha feito o primeiro ano de Arquitetura e tinha passado um ano 'desbundado', sem saber o que fazer. Esse ano (1973) foi uma coisa muito importante na minha vida. Precisava de alguém que me desse força na ECA. Só quem me deu força foi o Caio Pagano, que percebeu que eu não era aquele imbecil que os outros pintavam. Willy Correa de Oliveira, por exemplo, só veio a gostar depois. E, naquela época, eu já tinha composto *Clara Crocodilo* (nas férias de 1972) e *Sabor de Veneno* (1974). Aí houve a greve da ECA e eu aproveitei para pular fora" (JB, 13/7/81)

Pelo que vem sendo aqui observado, torna-se possível fazer uma primeira inferência sobre a "nova música" de São Paulo. O primeiro ponto a ser levantado é sua característica de produção cultural relacionada ao ambiente universitário. Mesmo Itamar Assumpção, que não chegou a frequentar a universidade, não deixa de ter relações com este meio; tendo morado com Arrigo, seu ex-colega de curso em Curitiba, ao se mudar para São Paulo e, inclusive, tendo iniciado sua carreira num circuito estudantil, já no Paraná.

Por outro lado, se a origem social destes artistas imprime uma certa dicção "culta" a seus trabalhos, estes ao se dirigirem a um mercado de massa de bens culturais, tem como ponto de partida as informações da cultura de massa e sua história. São freqüentes, por exemplo, declarações destes músicos, ao reconstruírem sua formação, colocarem lado a lado informações eruditas e manifestações de massa: música popular, história em quadrinho, programas de rádio, e assim por diante.

No capítulo anterior, mencionei o caso de Juanita Banana sendo cantada no Municipal, interrompendo uma apresentação de música erudita de vanguarda. Referi-me também à postura de Augusto de Campos, defendendo uma arte realizada pelo confronto do erudito com o universo da comunicação de massa. Isto nos permite estabelecer um elo entre a chamada "vanguarda paulista" e um grupo das vanguardas estéticas dos '60. Esta ligação revela-se inicialmente por uma proximidade de concepções a respeito da produção cultural:

"O brasileiro ouve de Nelson Gonçalves aos Beatles, tudo isso está em nosso subconsciente. Por que não usar então essa gama de idéias, extrapolando as linguagens individuais? É uma questão de honestidade cultural. Eu não sou roqueiro, mas compus *Domíngão*. No premê, cada um de nós tem uma formação diferente, que deve fluir espontaneamente na elaboração de novas músicas. O caminho para a "música do futuro, como escreveu o compositor Gilberto Mendes, é a aproximação entre popular e erudito." (Visão, 4/10/82)

Esta relação, contudo, não deve ser entendida, como ocorreu na época da tropicália, na forma da realização de trabalhos conjuntos, mas como uma proximidade ideológica entre eles. Creio que tal proximidade deva ser buscada na posição análoga que cada um ocupa em seu campo. Temos, desta maneira, remanescentes das vanguardas estéticas ainda lutando contra o "academicismo", em que a própria vanguarda se converteu, ocupando uma posição simétrica ao destes jovens músicos populares que, dentro da comunicação de massa, buscam uma alternativa à padronização dos produtos da indústria cultural.

Por outro lado, pode-se buscar uma analogia de posição no que se refere à relação com a arte engajada. Acima, busquei a forma diferenciada, com a inspiração de temas contra-culturais, pela qual o *Lingua de Trapo* se inscreve no debate político em sua faculdade, opondo-se à "ortodoxia" de setores da esquerda.

Noutros trabalhos - o Rumo é um exemplo - o conflito com esta parcela da esquerda se dá a partir de suas propostas de inovação estética. Reconstruindo a história de seus primeiros shows, por volta de '74/'75, Luiz Tatit referiu-se à sua segunda parte que consistia na discussão do trabalho do grupo. Tal discussão foi relacionada a uma "exigência da época", pois naquele período havia no meio estudantil uma forte cobrança de engajamento político dos trabalhos artísticos, o que, segundo Tatit, "de certa forma bestificava a produção".

Prosseguindo, ele diz que o Rumo falava em nome de uma outra coisa, da "revolução em nível estético". Propostas neste sentido, naquela época, para se desenvolver tinham que se justificar frente às propostas de engajamento político. Daí a sua utilização de um instrumental teórico, procurando defender suas propostas de transformação da arte, da estética, contrapondo-se ao engajamento solicitado. Concluindo, Luiz Tatit vai dizer:

"Era muito difícil na época ser um grupo de música somente, principalmente para quem tinha vínculo estudantil, como era o caso da gente." (1)

Outras questões relativas à "vanguarda paulista" devem ser levantadas. Elas são sugeridas quando diversas críticas insistem em ver nestes músicos um movimento estético que, na "evolução" da M.P.B., representaria o momento seguinte da tropicália. Cabe, portanto, perguntar sobre a

possibilidade de unificar esta produção sob um mesmo padrão artístico e, a seguir, procurar relacioná-la aos efeitos do tropicalismo na produção cultural brasileira. A respeito de sua possível unificação estética é um destes músicos Arrigo Barnabé quem diz:

"Ela" (a "vanguarda paulista") caminha para uma grande diluição em termos de significado. Não há nada que centralize interesses ou trace linhas em comum. A própria crítica está perdida: não sabe de quem fala bem. Mas eu já escapei disso, caí fora desta conversa de vanguarda paulista." (Veja, 15/12/82)

Esta cobrança de uma linha comum, expressa nas palavras de Arrigo Barnabé, contudo, não constitui uma unanimidade entre os diversos artistas. A maioria deles afasta uma concepção no sentido deles representarem um movimento do ponto de vista estético, ou seja, deles partilharem padrões comuns a todos na realização de seus trabalhos. Na verdade, busca-se fugir desta também padronização, onde se revela a influência do espaço aberto pelo tropicalismo:

"Depois do movimento tropicalista, parece-me que não houve movimento algum, nem poderia haver, porque o próprio tropicalismo cuidou de explodir tudo aquilo que se fazia. Porque antigamente era o seguinte: de acordo com os momentos, havia movimentos de música popular, se falava em movimentos, havia tendências dentro da música brasileira, grupos que seguiam essa ou aquela tendência. Algumas ve-

zes até forçados por festivais" (...) "Depois do movimento tropicalista isso acabou. Foi uma coisa muito forte, muito crítica, que pôs por terra uma série de valores aos quais a gente também vinha se agarrando até então. Acho que depois daquilo nenhum movimento mais foi possível, e todo o trabalho de criação agora é quase um trabalho" não "individual como o Chico falou - individual porque cada um faz o seu trabalho sozinho -, mas eu acho que, depois do tropicalismo, o critério é até um critério mais aberto de criação, e é até errado se ficar discutindo a utilização de qualquer elemento dentro de uma música, mesmo sendo do passado ou do futuro, ou de agora." (2)

Em '82, a revista "Isto é" reuniu uma mesa com representantes do que chamou "geração pós tropicalismo". Lá estiveram presentes artistas de diversas áreas: cinema, teatro, televisão, poesia e música popular, esta representada por Arrigo Barnabé. Em determinado ponto da discussão o ator de televisão e diretor teatral Buza Ferraz repete estas palavras de Paulinho da Viola, enunciadas sete anos antes, ao dizer:

"O que nos foi transmitido, que as pessoas tinham projetos culturais, não sei o que, hoje não existe mais. A gente consegue ver seis coisas diferentes acontecendo ao mesmo tempo, sem ter que preferir uma delas, selecionar..." (Isto é, 09/06/82)

É provável que não seja adequado atribuir o carãter de geração a toda uma série de produtores culturais, na

medida em que existe uma grande defasagem etária entre eles (os artistas reunidos na mesa da "Isto é", por exemplo, possuíam idades que variavam dos 21 aos 38 anos). Entretanto, talvez se falar numa "geração pós tropicalismo" não seja totalmente desprovido de sentido, pois, na verdade, existe a identificação o fato de seus trabalhos terem se desenvolvido sob um clima sócio-cultural específico. Em relação a ele, podemos identificar a atuação de forças:

Em primeiro lugar, coloca-se esta maior liberdade de criação engendrada pelo tropicalismo que, como vimos, rompeu com esta idéia de movimento. Desta forma - e diferentemente dos '60, quando era possível identificar os artistas e seu público a projetos culturais determinados -, após a tropicália tornou-se difícil delimitar e contrastar tendências de produção artística.

De outra parte, uma maior articulação da indústria cultural trouxe uma quantidade enorme de novas informações culturais, especialmente estrangeiras, para a produção artística. Entretanto, - e isto poder ser observado de modo particular no caso da música popular -, a maior articulação da indústria cultural significou também uma massificação do consumo, a divulgação de umas poucas formas cristalizadas de produtos artísticos.

Por fim, acentuando a tendência da indústria cultural, temos a atuação do Estado. Este, pela censura, servia como grande inibidor da discussão cultural no país,

principalmente após a promulgação do Ato Institucional nº5. Mas, a ação do Estado não se limitou à censura. Ele foi durante os '70, o grande organizador da cultura, pela atividade de órgãos recém criados para este fim, como a Funarte, por exemplo, e pela sua intervenção nos meios de comunicação, onde talvez seja o maior patrocinador.

Assim, a "geração pós-tropicalismo" se apoia sobre uma contradição. Há, de um lado, uma maior liberdade de criação, fruto da tropicália, e uma maior quantidade de informações disponíveis. De outra parte, estas forças se chocam com outras no sentido inverso, que dificultam a discussão e divulgação cultural. Sobre isto, a revista "Is_to é" diz o seguinte:

"Filhos de um tempo amorfo, onde os ecos da militância e do desbunde desenhavam mitos poderosos contra o pano de fundo de uma cinzenta década de 70, eles parecem procurar, nos '80, com toda a vitalidade, dar a volta por cima. Buscam caminhos, sons e letras que lhes deem um rosto, uma identidade. Nessa viagem, contam com companheiros de geração, um certo público universitário/juvenil que costuma lotar os espaços onde acontecem os *shows*." (isto é, 1/9/82)

Até o momento, esta produção de música popular foi vista unicamente a partir de sua relação com o ambiente universitário. Contudo, sua introdução em circuitos mais amplos de difusão cultural deverá colocar-lhe novas forças interferindo em seu desenvolvimento. Cabe, portan-

to, observar como vem se processando a incorporação destes artistas pelos grandes meios de comunicação e que implicações este dado novo traz para seu trabalho.

Entretanto, na medida em que a difusão da "nova música" por grandes empresas da área de comunicação é um processo relativamente novo e pouco intenso, devo esclarecer que nada de muito conclusivo pode ser afirmado. Qualquer afirmação mais taxativa seria, desta forma, muito precipitada e poderia ser facilmente desmentida pelo desenvolvimento de um processo ainda em andamento e cujas tendências não podem ser, portanto, claramente delineadas.

Um primeiro passo a ser dado é voltar ao período compreendido aproximadamente entre os anos de 1979 e 1982, onde podem ser observados alguns fatos que contribuíram na expansão do público da "nova música", justificando num momento posterior tendências no sentido de sua incorporação pelas grandes empresas do ramo.

Em outubro de 1979, foi fundado em Pinheiros (São Paulo) o teatro Lira Paulistana. Havia na época uma certa efervescência no circuito universitário de música popular. Esta produção, todavia, tinha um alcance restrito, na medida em que não era absorvida pelos grandes meios de comunicação. A isto, por outro lado, somava-se mais um problema: O aluguel dos teatros paulistanos era muito alto, tornando inviável a produção de espetáculos de artistas novos e pouco conhecidos.

Neste sentido, o Lira - um teatro modesto, com cerca de 200 lugares e montado num porão reformado -, pelo baixo custo de seu aluguel; e com a vantagem adicional de sua localização; acabou concentrando toda uma produção que se realizava em torno das universidades, mas que se encontrava dispersa, sendo esparsamente apresentada em colégios e faculdades.

"O Gordo" (um dos fundadores do Lira) : "era um dos tantos músicos na faixa dos 30 anos, reclamando da falta de teatros onde pudesse multiplicar trabalhos, espaços voltados não sô para a música, mas para todas as tentativas de novas propostas estéticas. Aí surge um dado interessante na importância que o Lira passou a ter, pois, como o Gordo, boa parte dos músicos do Rumo, do Premeditando o Breque ou mesmo Itamar Assunção estavam na mesma faixa de idade e diante do mesmo impasse. Existiam dezenas de teatros na cidade, mas quem arriscaria bancar sua própria produção, arcando com todos os custos, quando ainda não eram conhecidos e portanto sem a certeza da presença do público.

Ninguém, nem o Gordo e tampouco estes outros músicos, encaram o Lira como o responsável pelo surgimento desta nova música de São Paulo. O que aconteceu, dizem eles, é que o teatro acabou funcionando como agente catalizador do processo de aparecimento desta música emergente." (...)"Tudo isto pairava no ar, circulava pela Escola de

Comunicações e Arte da USP, pelos circuitos universitários." (JT, 10/07/82)

Além disso, havia uma certa reação difusa à "estagnação" da década de '70 e a demanda de uma renovação no cenário artístico nacional (21), onde se responsabilizava tanto a forte censura deste período, como a política, entre outras, das grandes gravadoras:

"As coisas estão acontecendo por aqui, agora, apesar do peso da barra imposta por este sistema durante anos (e vigente ainda hoje, claro) a quem tem algo novo a dizer e encontra nas gravadoras o velho papo de que seu trabalho não é comercial e não sei o que. Medianeiros, medianos, médios, a maioria dos produtos se serve de uma função dentro de uma indústria de 'médica' para servir à média e às classes em geral, o que o seu (delas) gosto médio, segundo eles, 'exige'. É um jogo pobre e emburrecedor: não cheirou a sucesso imediato, tchau, tchau, não adianta nem pintar. Pensar na conquista e entendimento de um público consumidor a um longo prazo, digamos um pouco mais longo, pra que?" (Música nº 54, 1981)

Neste sentido, pode ser feita uma primeira observação relativa ao papel que o teatro passou a desempenhar. Este, naquele momento, concentrou e divulgou uma produção capaz de responder às expectativas de mudanças, ilustradas pelo artigo acima, na produção cultural de massa, especialmente na música popular brasileira. Promovendo o encontro

entre esta demanda e uma produção anteriormente dispersa pelos circuitos universitários, o Lira transformou-se em elo de um pequeno circuito de produção e consumo de música popular, na medida em que foi capaz de concentrar também um público, interessado em "novidades" para as apresentações que lá se realizavam.

Ainda em '79, um outro fato veio a contribuir na constituição deste circuito. Neste ano, a TV Cultura de São Paulo realizou um festival universitário de música popular. Dele participaram, entre outros, Arrigo Barnabé (primeiro colocado com "Diversões Eletrônicas", além de ter também apresentado neste festival a música "infortunio") e o grupo Premeditando o Breque (que se classificou em segundo lugar com "Brincando na Lua"). É Biafra, um dos integrantes do Premê, que fala da importância deste festival na divulgação de seu trabalho:

"Teve o festival da cultura que deu uma força assim. Deu uma empurrada. Muita gente começou a conhecer o Premê de lá." (3)

Mas o Lira e este festival não tiveram sua importância restrita à divulgação para o público. Eles serviram também como ponte entre os diversos trabalhos que mais tarde se encontrariam reunidos, pela imprensa e não como movimento, na "vanguarda paulista". Laert, vocalista do Língua de Trapo, contou-me certa vez que foi a partir do festival da cultura que ele tomou inicialmente contato com

trabalhos de novos artistas. Prosseguindo, ele conta que depois deste festival passou a "perseguir" estes músicos, ou seja, a procurar assistir seus shows e, neste ponto, ele chama a atenção para o Lira, que representou uma abertura de espaços para os novos.

A maior repercussão que estes trabalhos passam a receber relaciona-se o passo seguinte na trajetória destes músicos. Conseguindo constituir um público -pequeno, mas suficiente-, garante-se o retorno de investimentos em aluguel de estúdio e serviços de fabricação de discos. Assim, especialmente nos anos de '80 e '81, verifica-se uma grande quantidade de lançamentos de discos independentes. São desta época, por exemplo, os primeiros Lps com 4 dos 5 trabalhos aqui estudados; a única exceção é o disco do Lingua de Trapo, lançado em fins de '82.

Nesta época, o Lira inaugura uma nova atividade, a de produtor independente de discos, dos quais cabe destacar o Lp de Itamar Assumpção (produção do Lira lançado em 1980) e o do Lingua de Trapo (co-produção do Lira e do Grupo). Além disto, o teatro já contava com uma sede em outro ponto da mesma praça onde se localizava e este passou a funcionar como ponto de distribuição de discos independentes.

Assim, podemos identificar a importância do Lira à sua atuação em pontos que são particularmente frágeis na produção independente. Como foi mencionado no primeiro ca

pítulo, os artistas que não se encontram inseridos no esquema das grandes gravadoras possuem grandes dificuldades na divulgação de seus trabalhos e na distribuição de seus discos. Desta forma, o funcionamento do teatro, cobrando baixos aluguéis, e sua atividade como distribuidor de discos, permitiram que lá fossem lançados inúmeros jovens artistas.

A importância do Lira neste período torna-se mais clara a partir da opção do Rumo para lançar seu primeiro LP em '81. Até então, eles vinham de uma série de shows, realizados desde 1974, em colégios, faculdades e instituições culturais, além de duas temporadas em outro pequeno teatro de São Paulo, o "Teatro do Bixiga". Para lançar seu disco, contudo, optam pelo Lira, pois, nas palavras de Luiz Tatit, este teatro era na época o palco das melhores apresentações em São Paulo em termos de novidade.

Por outro lado, seu disco aparece relacionado a um ponto de inflexão na carreira do grupo. Em primeiro lugar, porque ele obriga um maior número de apresentações para a sua divulgação, onde os artistas passam a se apresentar, inclusive, em locais fora do antigo circuito. Além disto, o disco permite a fruição do trabalho após a realização do show, o que leva a que pessoas que não compareceram ao espetáculo possam tomar contato com a produção veiculada (Luiz Tatit me falou certa vez de avaliações intuitivas sobre o alcance do disco. Estas variam de 5 a 20 pessoas fruindo o trabalho por cada disco vendido). Por fim,

o disco apareceu e cria um novo *status* para o artista permitindo uma maior divulgação na imprensa e a possibilidade de execução do trabalho em emissoras de rádio.

A esta maior repercussão de seu trabalho é que podemos relacionar sua introdução no mercado de massa de bens culturais. Como vimos em páginas anteriores, a "nova música", embora já objetivando a sua divulgação por meios de comunicação de massa e, portanto, um público bastante heterogêneo, se relacionava a um meio específico, o ambiente universitário de São Paulo, e ao "debate" cultural que lá se verificava. Isto permitia aos artistas um certo controle sobre para quem se dirigiam. O disco, por outro lado, e a repercussão que ele traz rompem com este controle, colocando o artista numa outra situação. Novamente me valho das palavras de Luiz Tatit para ilustrar este ponto. Espantado com o novo público que as apresentações do Rumo passa a reunir ele tenta caracterizá-lo da seguinte maneira:

"É jovem, jovem mesmo! Que a gente imaginaria que nem entendesse a música."(...) "E esta camada é completamente fora do alcance da gente no sentido de relações, porque são pessoas que não são amigas da gente. Nós não vemos a não serem auditório, a não ser em apresentação de show. Então, a gente não sabe de onde vem, quer dizer, já é um tipo de público que não se tem controle." (4)

O importante a ressaltar deste período é o encontro e implicação recíproca entre dois fatos. De um lado, a

repercussão que o trabalho destes músicos vinha atingindo abria espaço para que a "nova música" não ficasse mais restrita ao meio universitário. A expansão do público, por exemplo, atraiu patrocinadores para a realização de shows gratuitos em praça pública tanto em São Paulo com um outras cidades do estado, estes em promoção conjunta com a Secretaria de Estado da Cultura. Havia também, neste período, a possibilidade de realização de espetáculos em teatros maiores, na medida em que já se tinha público suficiente para garantir o retorno do investimento. De outra parte, se a repercussão garante a realização destas rapresentações, elas refletem na expansão do público para o trabalho destes artistas; o que leva a um interesse neles da parte não só de organismos oficiais (onde cabe destacar a Funarte que levou estes músicos para outros estados), como também da parte das grandes empresas de comunicação.

No que se refere às grandes empresas de comunicação devo mencionar um tipo de comportamento que estas assumem em relação à produção independente. No primeiro capítulo, fiz algumas observações sobre os mecanismos de promoção de produtos da indústria cultural. A partir destas podemos ter uma idéia do alto custo que representa o lançamento de um nome novo no mercado. A isto ainda se agregam alguns agravantes. Em primeiro lugar, não existe plena garantia que o produto lançado alcance a repercussão necessária à recuperação do investimento, correndo-se o risco, inclusive, de um completo fracasso. De outra parte, mesmo

que venha a ser bem sucedido, trabalhar com artistas novos e pouco conhecidos leva a um período até que este artista forme o seu público, para que se possa obter o retorno do capital investido.

Neste sentido, ouvi freqüentemente da parte de artistas que vinham desenvolvendo suas carreiras pela produção independente de shows e discos, se referirem a esta forma de divulgação como importante para as grandes gravadoras, pois, assim, era eliminado o risco de se trabalhar com nomes novos:

"Isso" (a produção independente) "é legal para a gravadora. Uma vez, a gente até teve um papo com um cara, um diretor de uma gravadora aí e falou assim abertamente: 'De repente é ótimo esse pique de independente, porque vocês testam p'rá gente o produto. Tipo a gente vê o que pode dar e o que pode não dar e daí ou faz em cima alguma coisa parecida ou contrata mesmo!'" (5)

Também na televisão e rádio notamos uma certa penetração, tímida a bem da verdade, de trabalhos da "nova música" e de produtores independentes em geral. Não só em festivais (Tupi '79, MPB-Shell '81 e '82) e alguns programas, onde participaram ao lado de outros artistas já incorporados pelas grandes empresas, mas também em programas inteiramente dedicados a produtores independentes, onde cabe destacar o programa "Vertigem" que foi ao ar pela TV Bandeirantes em dezembro de '81.

Este programa foi, na realidade, a transmissão de show que o Lira organizou no teatro da emissora na mesma data. A intenção inicial era a da realização de um espetáculo que reunisse os principais trabalhos que até então tinham passado pelo Lira Paulistana (ele reuniu Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e os grupos Rumo e Premeditando o Breque). Na medida em que se esperava um grande público, pois estes artistas já contavam com uma certa repercussão, procuraram um local maior para a sua apresentação. Por fim, acabaram por entrar em acordo com a Bandeirantes no sentido da utilização de seu teatro e da transmissão do show por suas emissoras de rádio (ao vivo) e TV (video-tape).

Em '82, ocorre um fato que contribui na inserção destes trabalhos nos grandes meios de comunicação. Neste ano o jornalista de música popular e editor da revista "Som Três", Maurício Kubrusly, foi convidado a assumir a direção da Rádio Excelsior FM. Neste momento, a grande maioria das emissoras em frequência modulada repetiam um mesmo padrão, o que se convencionou chamar de "modelo americano", implantado pela Rádio Cidade do Rio de Janeiro em fins dos '70. Contudo, foi condição de Kubrusly, para que aceitasse o convite feito pela Rede Globo, proprietária da emissora, que ele não estivesse preso a este padrão.

Assim, durante '82 percebeu-se uma série de modificações na Excelsior, afastando-a da programação convencional das FM. Um sistema de catalogação de música, por

exemplo, impedia que estas se repetissem num período superior a um mês. Além disto, foram rompidas normas de qualidade técnica e duração das músicas para que estas pudessem ser executadas em emissoras desta frequência. Desta forma, muitos artistas não ligados às grandes gravadoras tiveram acesso à divulgação de seus trabalhos, freqüentemente levados à rádio em gravações em fita K-7.

Porém, embora esta emissora tenha atingido um bom nível de audiência, inclusive sem que tivesse sido feito qualquer investimento em publicidade, a Rede Globo resolveu extingui-la no ano seguinte e criar a Globo FM de São Paulo, emissora que participaria de uma cadeia nacional de FMs. Isto se explica pelo interesse deste grupo em competir a nível nacional com outras redes. Como em São Paulo a Globo só possuía uma emissora, esta teria que se adequar à programação transmitida nacionalmente, o que levou à extinção da Rádio Excelsior.

Em termos de mercado fonográfico, '83 parecia um ano promissor para "nova música". Neste ano, ocorreram dois fatos importantes: Arrigo Barnabé assina contrato por dois anos com a Ariola e o Lira passa a funcionar como núcleo de produção da gravadora Continental.

Este último contrato merece um maior destaque, pois, segundo o acordo do Lira com a Continental, mantinham-se algumas características da produção independente. Em primeiro lugar, persistia a autonomia do artista na elaboração do trabalho, relação que o Lira já trazia dos tem

pos do teatro e da produção independente de alguns discos, pois lá, mesmo no que se refere a grupos por ele produzidos, não se verificava qualquer forma de interferência estética da parte de seus donos. Por outro lado, este contrato apresentava algumas vantagens comerciais para os artistas, como a posse do fonograma e a divisão dos lucros. Estas vantagens encontram-se descritas em artigo da revista "Visão" de fevereiro de 1983:

"Atualmente, as grandes indústrias fonográficas exigem exclusividade, determinam a quantidade da produção o tempo de duração do contrato, influem na qualidade do trabalho, dão entre 5% e 7% do preço de capa como remuneração do artista e, em contrapartida, bancam inteiramente a produção. Os músicos jovens, desejosos de manter a autonomia de sua criação, evitaram ingressar no mercado regido por estas normas.

Pelo contrato Lira-Continental, a gravadora garante a infra-estrutura industrial e a comercialização; os artistas prendem-se a ela para realizar um trabalho e não por tempo determinado; podem gravar em outro lugar; devem apresentar o projeto e participar da produção, inclusive com dinheiro; permanecem donos do fonogramas. Criadores e indústria dividem igualmente o lucro." (Visão, 7/2/83)

É com razão, portanto, que muitos artistas na época descreviam este contrato como o Lira produzindo com a infraestrutura de uma grande gravadora, o que prometia gran

des transformações na indústria de música popular brasileira. Neste sentido, justificam-se as declarações de Fernando Alexandre, um dos sócios do Lira no mesmo artigo:

"Vai ser a maior revolução na música popular brasileira desde o tropicalismo." (...) "Se, nos anos 60, aconteceu uma revolução estética na MPB, agora vamos mudar a ideologia da produção industrial de discos, restituindo ao artista a propriedade de seu trabalho." (Visão, *ibidem*)

Todavia, não houve, como era esperado, maiores esforços da Continental na promoção dos discos lá gravados. Desta forma, já no começo de '84, este contrato deixava de vigorar, sem que ocorresse a tão desejada "virada" no cenário da MPB. Atualmente, o Lira retorna à sua atividade como teatro e produtor independente de discos (produziu recentemente o disco do Hermelino Foot-ball Music) e alguns artistas da "nova música" fazem contatos com grandes gravadoras, reconhecendo não caberem mais na estrutura da produção independente, devido à repercussão alcançada por seus trabalhos.

Cabe aqui fazer uma última observação sobre a "nova música". Em páginas anteriores, apontei sua relação com o meio universitário, também lugar de origem de seu público. A seguir foram ambos, artistas e público, convergindo para o mesmo local: o teatro Lira Paulistana. Esta inserção no mesmo meio social, por outro lado, abria a possibilidade de identificação entre músicos e seus receptores, dada pela relação com o mesmo debate cultural.

Entretanto - e isto eu já verifiquei em meus contatos iniciais com o Lira e alguns destes artistas em fins de '82 -, a repercussão de seus trabalhos coloca-os em relação com um público novo, heterogêneo e em grande medida desconhecido pelos músicos, onde estes passam a conhecer aquele unicamente por suas reações durante as apresentações.

Por outro lado, ao se dirigir para os grandes veículos de comunicação, esta produção entra em relação direta com aquela síntaxe, mencionada no primeiro capítulo, fixada pela indústria cultural e que já foi responsável por tantas traduções de manifestações ligadas a meios específicos.

Tudo isto leva a perguntar sobre os destinos da "nova música". Quer dizer, se esta, ao se incorporar nos grandes meios de comunicação e se dirigir a um público cada vez mais desconhecido pelo artista, sofrerá uma transformação de seus padrões de produção. Entretanto, na medida em que esta incorporação é um processo ainda no início (e talvez nem venha a se concretizar efetivamente), torna-se impossível qualquer avaliação neste sentido.

NOTAS DO CAPÍTULO III

- 1) Entrevista a mim concedida nas dependências do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 13/06/83.
- 2) Paulinho da Viola in "Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande".
- 3) Entrevista a mim concedida nas dependências do M.I.S/SP em 06/07/83.
- 4) Ibidem.
- 5) Biafra (do Premê), ibidem.

CAPÍTULO IV

ASPECTOS DA PRODUÇÃO DA "VANGUARDA PAULISTA"

Gostaria de ilustrar neste capítulo os pontos que até agora vem sendo discutidos com exemplos extraídos da própria "nova música" de São Paulo. Em capítulos anteriores, a MPB foi a princípio apresentada em sua característica de produção para consumo de massa, em que intervinham um léxico e sintaxe fixados pela indústria cultural. Desta forma, mesmo manifestações nascidas em relação a condições sociais específicas, circulavam pelos mais diferentes meios e eram capazes de comunicação com um público bastante heterogêneo.

Por outro lado, apontou-se também uma linha dentro da MPB (da bossa nova ao pós-tropicalismo) que se desenvolveu a partir de sua ligação com o ambiente universitário e que neste desenvolvimento, refletia o debate cultural próprio a este meio. Assim, foram mencionadas algumas posturas básicas desta discussão: o engajamento político, interessado na transmissão de determinados conteúdos políticos através da utilização de gêneros de produção artística tradicionais; a atitude de vanguarda, freqüentemente expressando concepções evolutivas e racionalistas, além de uma postura de rompimento com a tradição cultural; e, por fim, uma tendência aberta pela tropicália apareceu como ruptura com as correntes anteriores. Nesta última, ironiza—

va-se ao mesmo tempo o engajamento cepecista e a idéia de um Brasil "moderno" (de onde se viam excluídas as manifestações artísticas de "mau gosto"). Por outro lado, a tropicália representou também a ruptura com a idéia de movimento estético, propondo a criação fora de qualquer modelo fixado.

A "nova música" de São Paulo não podia, portanto, deixar de refletir estes aspectos, na medida em que é uma manifestação que tanto procura atingir um mercado de massa de bens culturais, como nasce ligada ao meio universitário. Desta forma, proponho uma leitura desta produção, entre as muitas possíveis, baseado nos pontos anteriormente levantados.

No que se refere a um engajamento em moldes cepecistas, pouca coisa pode ser observada. Contudo, podemos mencionar o exemplo do "Xote Bandeiroso", gravado pelo Língua de Trapo que, utilizando-se deste gênero nordestino, narra a trajetória de um migrante operário e, mais tarde, líder sindical, onde conclui da seguinte maneira:

"Mas eu tenho confiança
que esse Brasil-criança um dia inda vai ver
Cada um se eleger
o Operário Patrão" (1).

De outra parte, como já foi apontado no capítulo anterior, este grupo tem como uma de suas características o afastamento do discurso cepecista, no que se refere à in-

clusão de novos temas em sua produção. Disto serve como exemplo, as músicas "Romance em Angra" (2), que tem como referente um desastre ecológico, e "Xingu Disco". Nesta última, a relação entre letra e música assume um aspecto interessante, quando, num ritmo e arranjo, que reproduzem as músicas das discotecas, são enunciados versos como estes:

"Tiveram a manha de me emancipar
Sabe como é, eu era índio no Pará
Aí pintou toda aquela transação
Era Funai, Fazenda e demarcação

(...)

Xingu, Xingu, Xingu
O índio já tomou
E agora até trocou
A Iracema pela Lady Zu" (3).

Assim, letra e música fazem um comentário recíproco, referindo-se ambas a processos tidos como de dominação cultural, resultando numa atitude irônica frente à cultura de massa e à imposição de seu "cliches".

Podemos, de outro lado, aproximar este grupo do Premeditando o Breque, no que se refere à crítica o pa—drões massificados de consumo de música popular. Por exemplo, este outro grupo, num de seus discos, executa "Mascando Cliche" (3), um Funk, onde a letra é substituída por uma sucessão de fonemas que imitam o inglês; numa clara alusão a quem, sem conhecer esta língua, tenta acompanhar o cantor.

Vários são os "cliches" ironizados por estes grupos. Assim, sua atitude crítica se estende também ao "brega", termo que denota gêneros de música popular românticos e considerados de mau gosto. Por exemplo, num dos shows do Premeditando o Breque, alguns de seus integrantes comparecem travestidos nos "Irmãos Picanha", parodiando desta maneira o que seria a música consumida em churrascarias. No mesmo sentido, reproduzindo um padrão de música romântica italiana, o Língua de Trapo grava "Concheta", que, mesclando o português com o italiano, fala o seguinte:

"Querida Concheta
Estô a te ligare
Pra te convidare
Pa manjare con me
Comê unas bracholas
Queijo Provolone
E na radiola
A Rita Pavone
(...)

(Declamado:) "Concheta, vita mia, ricorda
aquele giorno aquele giorno que nos fumo no ristorante da
Grupo Sérgio" (4).

Na verdade, procedimentos como este, onde se desloca o referente normalmente relacionado a tais gêneros, servem como desmistificadores das promessas de uma produção cultural massificada. Assim, reproduzir determinados

jargões musicais, numa atitude irônica que acentua seus maneirismos, ao mesmo tempo em que estes aparecem colados a novos contextos, mais próximos à realidade de seus consumidores, é uma maneira de desmistificar as fantasias veiculadas pela comunicação de massa, ou melhor, serve para tornar clara aquele processo, inerente a uma produção massificada, que Adorno descreve como uma promessa e seguida de sua frustração (Em palavras próximas às suas, o público da indústria cultural deveria se contentar com o *menu* sem nunca chegar ao prato principal) (Adorno, 1969). Neste sentido, cabe mencionar o "São Paulo, São Paulo" do Premê. Nesta canção, através de seus elementos musicais, é feita uma referência ao "New York, New York". A letra, contudo, funciona como um comentário irônico da música ao enunciar versos que substituem o *glamour* novaiorquino pela realidade paulistana:

"na grande cidade me realizar
morando num bnh, na periferia
a fábrica escurece o dia

(...)

prá quebrar a rotina
num fim de semana em São Paulo
lavar um carro
comendo um churro
é bom prá burro" (5).

Em relação ao Premê, por outro lado, deve-se mencionar que sua ironia não se restringe à música popular. Em

alguns de seus trabalhos são realizadas aproximações entre os códigos popular e erudito, onde ambos se encontram parodiados. Por exemplo, satirizando a empostação própria a alguns recitais de música erudita, eles constituem o "Quarteto Paulista de Cavaquinhos" (uma instrumentação relacionada à música popular e considerada pobre de recursos) e executam a "Marcha Turca" de Mozart. Em outra, a música minimal se encontra justaposta a um refrão "brega":

"eu sou um pássaro alado
que mora ali em frente
atrás desses olhos tristes
vive um cérebro contente" (6).

Na verdade, o que se observa nestes compositores é uma atitude crítica frente a uma cultura padronizada. Esta, que tem como principal objeto os procedimentos formais banalizados pela indústria cultural, por vezes, se estende analogicamente à "academização" da cultura erudita de vanguarda, como vimos neste último exemplo do Premê. De outra parte, a crítica à estandarização da produção cultural se liga ao retrato de uma vida massificada em sociedades atuais.

Por exemplo, retratam-se locais reproduzidos em série: o *Drive-in*, flipperamas, conjuntos habitacionais ou rodízios de pizza. Tal despersonalização dos locais e momentos retratados contrasta em muito com os de outras canções populares. Basta lembrar a bossa nova, onde mesmo ce

nas comuns do cotidiano, como o barquinho a navegar ou o garoto a fazer bolinhas de sabão, aparecem como momentos únicos e com grande influência sobre a subjetividade de quem narra. Aqui, pelo contrário, cenas são descritas pelo que tem de massificado e por suas promessas, jamais cumpridas, de satisfação de desejos. É a sensualidade que se vê prometida e gradatescamente negada em "Concheta" (vide acima), por exemplo, ou, então, a sofisticação, que a referência a "New York, New York" sugere, aparece desmistificada pela paisagem descrita em "São Paulo, São Paulo". É o homem que aparece tendo sua subjetividade sendo expropriada e, com isto, cada vez mais tratado como coisa:

"foi pensando nesse povo
que trabalha o dia todo
e chega à noite
sai correndo e vai estudar
não dá pra tomar banho
e nessas bandas geralmente faz calor

foi que eu resolvi montar
com qualidade
um lava rápido de gente
lá no centro da cidade" (7).

Assim, os próprios sentimentos do habitante das grandes cidades, é descrito no que têm de massificados. Neste sentido, é interessante mencionar duas canções gravadas

por Arrigo Barnabé: "Acapulco Drive-in" e "Orgasmo Total" (8), músicas que se fundem compondo a narrativa de um caso amoroso. A primeira coisa a ser notada é a forma da abordagem. O homem "paquera" a menina na calçada, convidando-a para um passeio em seu Maverick. Sugestões por ele: Play-center ou "pegar uma tela". Abordagem feita, eles se dirigem para um *drive-in*. Ali, o diálogo entre ambos é acompanhado pela sugestão de uma relação sexual e constituído por diversas frases feitas:

"você me falou assim
vem, bebe, sirva-se de mim
(...)
você estava mesmo fatal
e parecia louca, como um animal"

O que se vê, portanto, nestas canções é uma sucessão de frases feitas e imagens *kitsch*, descritas de forma irônica e relacionadas ao jogo amoroso num contexto de sociedade de massa. São sugeridas diversos símbolos do consumo, o Maverick cheirando a jasmim ou o play-center, onde a própria sexualidade aparece programada. Ao final da narrativa, entra em cena um locutor, que anuncia:

"Não passe ridículo. Você também pode ser feliz como eles. Basta pedir hoje mesmo, pela caixa postal 6969, o seu exemplar de 'O orgasmo ao alcance de todos'. E um feliz orgasmo ..."

Assim, o meio urbano aparece como inibidor e programador dos sentimentos humanos. Esta tensão também pode ser observada nas canções do Rumo, onde percebemos expressos o desejo, a amizade, a construção utópica de um outro lugar, mais próximo à natureza, dinâmico, feliz, não violento. Contudo, por vezes, a subjetividade do artista se choca com a realidade e, neste momento, os sentimentos que comparecem são o medo, a ansiedade ou, então, a solidão de quem desesperadamente busca contato com uma pessoa desconhecida pelo telefone. Uma canção deles condensa esta tensão permanente entre o desejo e a cidade, entre a esperança e a sua frustração:

"Cansaço!

De tentar ocupar um novo espaço
Esse cansaço é físico e mental
Eu ando tão desanimado
Que nada nesse mundo
Me arrasta além de mim
Além desse bendito cansaço

Deve ser um sentimento particular
Então eu saí pela cidade
Mas a violência de seus dias é tamanha
Espantou a esperança que eu trouxe
Da última viagem
E ela foi embora

Agora estou vazio
Sem palavras, sem imagens
Felicidade me abraça, bem forte
Eu tenho certeza que um sentimento novo vem
E não é cansaço
Não e não" (9).

Cidade, lugar para onde se volta com esperança. Também onde esta esperança se vê constantemente ameaçada. Assim, esta canção aponta uma tensão permanente entre o potencial criativo dos indivíduos e a "violência" do meio social. Nesta contradição, por vezes e com muita frequência vence o contexto urbano, significando a vitória do comportamento programado, a absorção do indivíduo pela massa.

Entretanto, existem maneiras pelas quais indivíduos se destacam da massa, abandonam o papel de indivíduo comum. Assim, vemos representados, nesta produção, a chacrete e o jogador de flipperama (Arrigo Barnabê) ou, então, o jogador de futebol (Itamar Assumpção). Contudo, este destaque é meramente ilusório, pois ser ídolo *da* massa, significa muitas vezes ser ídolo *de* massa. Em relação a isto, Walter Benjamin diz o seguinte:

"A banda de instrumentos de metal integrada por filhos de composeses empobrecidos, que faz soar sua música para a população pobre da cidade, reflete o heroísmo que esconde timidamente na palavra *qualque* sua incapacidade para convencer; e neste gesto se esconde o único e autêntico

heroísmo de que esta sociedade ainda é capaz.

No peito de seus heróis não habita sentimento, que não teria lugar também no peito da gente humilde que se agrupa em volta de uma banda militar". (Benjamin, 1971:13).

Benjamin, por outro lado, reconhecerá momentos on de o indivíduo torna-se capaz da posse de sua subjetividade. Estes, todavia, são encontrados em situações onde tal indivíduo coloca-se à margem da sociedade. Ele faz em seu artigo uma citação de Baudelaire que diz:

"Mas existem temas da vida privada muito mais he róicos" (que o heroísmo político) "O espetáculo da vida mun dana e de milhares de existências desordenadas; vivendo nos submundos de uma grande cidade - dos criminosos e das prostitutas - *A Gazette des Tribunaux* e o *Moniteur* provam que apenas precisamos abrir os olhos para reconhecer o heroísmo que possuímos". (Benjamin, 1971:18).

E desta citação ele conclui:

"Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica" (...) "Trapeiro ou poeta - o lixo se refere a ambos; ambos realizam solitariamente seu trabalho a horas, em que os burgueses dorme; o gesto é o mesmo em ambos". (Benjamin, 1971:19).

Estas observações de Benjamin relacionam-se intimamente ao trabalho de Arrigo Barnabé. Neste sentido, é interesse que nos detenhamos em duas de suas composições

"Office-boy" e "Clara Crocodilo" (10) e na estória que elas narram.

A estória começa situando dois personagens: Durango Kid, um office-boy eternamente "duro", e Perpétua, caixa de supermercado e sua namorada. Um dia, assistindo televisão, Durango percebe que sua namorada era agora um ídolo, ela tinha se transformado em chacrete. Para reconquistá-la, desta forma, é necessário que ele arranje muito dinheiro e, com este objetivo, ele atende ao anúncio de um laboratório multi-nacional e se oferece como cobaia para suas experiências. Esta, contudo, trazem sérias consequências e acabam por transformá-lo em Clara Crocodilo, um mutante e perigoso marginal.

Esta estória é narrada por um locutor de programa policial de rádio que, ao final da segunda faixa, comparece à festa de reveillon do ouvinte para alertá-lo que a sua tranquilidade se encontra ameaçada, pois Clara Crocodilo fugiu. Neste momento, surge este marginal em atitude de desafio: "Quem cala, consente, eu desacato" ou, então, "não vou morrer nas mãos de um tira". E a estória termina com o locutor perguntando em tom de ameaça por onde estará Clara Crocodilo.

Assim, encontramos um indivíduo-massa, representado pelo ouvinte, ou seja, pelo próprio destinatário da mensagem, ameaçado por um marginal, ao mesmo tempo, fruto de um sistema e sua negação. Por outro lado, identifica-

dos ao ouvinte aparecem os seus heróis (o locutor, a chacrete, etc) portadores também de valores e atitudes que são resultado de um processo de perda de subjetividade e massificação

Interessante notar que existem declarações do próprio Arrigo que servem para ilustrar as conclusões a que Benjamin chegou a partir do trabalho de Baudelaire (sobre o papel do artista como coletor do "lixo" das ruas das grandes cidades).

"Claro que" (o disco "Clara Crocodilo") "tem ligação com as ruas da cidade grande - eu tenho muito essa de sair por aí, saio sempre duro, observando o carinha que serve na pastelaria, o jogador de flipperama". (in Souza, 1983:199)

O marginal também se encontra representado no trabalho de Itamar Assumpção. Ele, em relação ao que vem sendo discutido aqui, cria um personagem interessante, na medida em que este se mostra ambíguo: o Nego Dito, pois ele, ao mesmo tempo em que se constitui em marginal, em negação do contrato social, sonha com um lugar na seleção brasileira de futebol, portanto com o lugar de "herói" integrado à sociedade que o marginal recusa. É sua companheira Luzia quem chama a atenção para tal ambiguidade:

"olha aqui beleléu, tá limpo coisíssima nenhuma

meu, não tô mais afim de curtir a tua e nem de ficar tomando na cara, essa de ficar na de que o Brasil não tem ponta direita, o Brasil não tem isso, o Brasil não tem aquilo, *que black navalha é você belelêu? tá mais parecendo chamarin de turista e isca de polícia, onde tá tua malícia meu, onde tá tua malícia ...*" (grifos meus) (11).

Interessante ainda notar que é na instabilidade que se situa a possibilidade de uma troca afetiva, pois no meu disco esta é sempre encontrada em relação a momentos de insegurança e mesmo de marginalidade:

"fico louco, xingo quebro o pau

sô você me faz a cabeça

a gente sofre tanto vive muito mal

espero que você não se esqueça

espero ouvir você dizer que gosta de

viver em perigo

considerando que eu não seja nada mais

além de bandido" (12).

Antes de prosseguir, gostaria de resumir as observações feitas até o momento. A princípio, gostaria de apontar o fato de que a ruptura com o usualmente veiculado pela indústria cultural, mais do que pela invenção de estilos, se dá pela bricolage, de fragmentos extraídos de diferentes contextos culturais. Assim, ela reflete a sua ligação com um meio social fortemente marcado pela presença dos meios de reprodução técnica da obra de arte. A indústria cultural, como sabemos, oferece indiferenciadamente produtos culturais diversos. Rock, baião, samba, jazz, estilos diversos de música erudita, tudo coexiste no domínio da cultura de massa. O indivíduo nesta sociedade se torna "participante" da vida nas mais diversas épocas e lugares. Como diria McLuhan, ele passa a habitar uma aldeia global. Entretanto, este oferecimento é feito pela fragmentação das culturas e descontextualização de seus elementos. Isto leva a uma participação ilusória e, se o homem apenas ilusoriamente se relaciona com outros mundos, sob o espetáculo que se lhe oferece, ele também perde o seu. Já no século passado, apontava-se como um dos efeitos da grande cidade a perda da posse da individualidade:

"Não se deve confundir o *flâneur* com o *babaud*; há uma nuance a considerar... O simples *flâneur* está sempre em plena posse da sua individualidade; a do *babaud*, pelo contrário, desaparece. Fica absorvida pelo mundo circundante...; este o embriaga até o auto-esquecimento... O *babaud* se torna um ser extraordinário sob a influência do espetá-

culo que se lhe oferece; já não é mais ser humano: é público, é multidão." (Benjamin, 1971:9)

Assim, do homem urbano é oferecido o torpor de uma cultura fragmentada. E ele se agarra a ela, como se agarra às suas promessas. As canções aqui examinadas, por outro lado, por seus temas e procedimentos formais, contrapõem-se a este estado de coisa. Assumindo ironicamente a *bricolage* ironizam uma retórica imposta. Ao mesmo tempo, este procedimento serve para contrapor o espetáculo oferecido (o *glamour* nova-iorquino) à realidade concreta (a vida em São Paulo). Neste sentido, forma e conteúdo integram e complementam-se. Os elementos que compõem o referente são "vulgares", "grotesco", apresentam o "lixo" das ruas, denunciam sentimentos como resultado de um aprendizado massificado, pelo reembolso postal. Assim, como vimos, artista e marginal se aproximam em sua negação ao mundo e à sua cultura.

Entretanto, a produção da "nova música" não pode ser vista exclusivamente a partir de sua negação a padrões culturais já consagrados. Os diferentes trabalhos também procuram constituir uma nova retórica. Neste processo deve ser sublinhada sua relação com a cultura de massa. Como foi apontado acima, o indivíduo em sociedades complexas se defronta continuamente com fragmentos dos mais diferentes sistemas culturais. Na "nova música", esta fragmentação é freqüentemente representada de forma alegórica. Porém, por vezes, a alegoria dá lugar a produtos híbridos,

resultado da fusão de diversos gêneros:

"É uma fusão de vários estilos musicais. Não faço reggae, não faço samba. Minha música tem uma outra estrutura e uma outra linguagem que não é nada disso. Pode-se dizer que eu faço a música da independência. Ela é em alguns pontos mais complexa que o reggae, embora conserve a sua fluência, o seu gingado e a sua malícia." (GP, 20/11/81)

Ou, como o trabalho do mesmo Itamar Assumpção, explicita em momentos de auto-referência:

"espero ver voce curtindo o reggae deste rock comigo" (13)

Recurso à tradição da música popular e auto-referência interligam-se no trabalho do Rumo. Esta parte do princípio que a canção popular constitui uma linguagem artística específica, cujo conteúdo (referencial e expressivo) é resultado da integração letra e música, do texto com a melodia.

A reflexão sobre a especificidade da música popular, enquanto linguagem, se expressa não só em composições do grupo, como também num material teórico produzido por seus integrantes; do qual se destaca a dissertação de mestrado de Luiz Tatit: "Por uma Semiótica da Canção Popular", defendida na FFLCH-USP. Em suas observações, o grupo questiona as análises usualmente feitas à canção popular. Estas, segundo eles, na medida em que seu instrumental se ori

gina na teoria literária ou na musicologia, acabam por reduzir seu objeto à letra, à música ou, no máximo, à sobreposição de ambos elementos.

Tais concepções são questionadas por eles e a canção popular é vista como resultado não da sobreposição, mas da integração destes dois elementos. Resumindo suas observações: O material que serve de suporte à canção popular pode ser encontrado na própria linguagem coloquial. Se nos aproximarmos desta, veremos que ela apresenta dois planos de conteúdo. O primeiro, equivalente ao texto da canção, cumpre uma função meramente referencial. A mensagem que transmite, ele o faz de maneira lógica, segundo regras universalmente válidas para uma mesma comunidade linguística, e não informando sobre as emoções de quem fala. Num outro plano, equivalente à fixação deste texto num percurso melódico, através de descendências, ascendências, suspensões, em suma, pelas diversas entoações que podem se originar a partir de um mesmo texto, transparecem as emoções do sujeito falante. Melhor, talvez, seja deixá-los explicitar estas idéias através de uma de suas composições:

Ele fez uma canção bonita
Pra amiga dele
E disse tudo que voce pode
Dizer pra uma amiga
Na hora do desespero
Só que não pode gravar
E era um recado urgente

E ele não conseguiu
Sensibilizar o homem da gravadora
É uma canção dessa
Não se pode mandar por carta
Pois fica faltando a melodia
E ele explicou isso pro homem:
"Olha, fica faltando a melodia" (14)

Contudo, reconhecer o mesmo suporte para o código-fala e para o código-canção, não implica em atribuir a este o papel de reproduzidor mecânico daquele. Na realidade, o segundo se comporta como uma abstração, projetada esteticamente, do primeiro; abstração que se dá de formas e em graus diferenciados; de onde se originam diversas retóricas. Isto explica, em certa medida, o interesse do Rumo por compositores à tradição da música popular brasileira. Eles foram buscar em compositores do passado, que consideravam mais entoadivos; Lamartine, Noel e Sinhô, entre outros, os fundamentos do sistema; o que possibilitaria não uma ruptura, mas um outro tratamento do material identificado como suporte:

"Aquilo que, numa primeira audição, soa como insitado no domínio da canção popular, ou como índice de rompimento entre as canções já assimiladas pelas leis do consumo e as novas composições sugeridas pelo Rumo, numa segunda avaliação, mais criteriosa, pode ser considerado, ao contrário, um sintoma de vitalidade do mesmo sistema que continua funcionando e produzindo novas soluções combinatõ

rias." (Tatit 1983:229)

Este trabalho com compositores do passado converte-se de material de pesquisa em repertório para shows e um disco (RUMO AOS ANTIGOS). Contudo, suas "regravações" e "reapresentações" deverão ser entendidas não como uma reprodução do já feito, mas como sua tradução.

Novamente, é o próprio trabalho do grupo que se refere a um de seus aspectos. Desta vez, para esclarecer sua postura frente ao passado: "Velha morena", composição na qual Luiz Tatit descreve a relação de um cancionista com esta personagem feminina. Primeiro, ele chama a atenção para a transitoriedade das coisas, no caso, da beleza feminina e para a tristeza que ela envolve; contrastando, mais tarde, o presente com o passado. Por fim, conclui, declarando seu amor a ela e sua superioridade frente às mais jovens:

"A morena está deselegante

Coisa mais comum quando envelhece, não é verdade?

(...)

Se ela envelheceu foi de tristeza

Ou entristeceu já de velhice, não se sabe

(...)

Tristeza, isso já desespero

Voce não vê quando ela passa

Todo munda cai na fossa

Nossa! Se voce visse essa morena
Ela tinha um molejo
Que nem cadilac tinha, aquela época
(...)

Quero essa morena assim mesmo
Como é que eu vou explicar isso pra ela, não tem jeito
Só se ela sentir que eu sou sincero
Sincero? É que eu estou apaixonado
Voce não vê como é que eu fico
Fico todo arrepiado
Duvida? Voce não viu essa morena
Voce não sabe que ela velha
Vale mais que qualquer moça" (15)

Chamando a atenção para o fato desta música se referir ao samba tradicional; o que fica evidente no ritmo e arranjo empregados, este último marcado pela presença da cuíca e tamborim; fica sugerida uma leitura na qual o cancionista declara, de forma metafórica, a sua paixão por este gênero de canção. Todavia esta atitude não deve ser entendida como nostálgica. Em outra composição do mesmo Luiz Tatit, que tem o sugestivo título de "Nostalgia e Modernidade", mais uma vez confrontam passado e presente, aquele novamente metaforizado numa figura feminina, que comparece a uma

"Festa com canções bonitas, sem dúvida
com ar de modernidade
Gente jovem"

Em versos seguintes, contudo, o velho aparece reelaborado e a nostalgia é afastada:

"Essa boca pintada

Parece moça nova

Que coisa mais fina

(...)

É aí que bate a nostalgia

Mas voce não se entrega

A esse sentimento não, que eu sei

Voce está em outra

Voce está com uma força que não tem

Quem te acompanhe

Durante a festa

Dançou que nem uma doída

Que coisa mais linda!

Verdade,

Voce esteve mais perfeita

Que qualquer menina" (16)

José Miguel Wisnick condensa muito bem a relação entre a evolução e tradição da canção popular, tal como aparece no trabalho do Rumo. Ele diz:

"Os antigos romanos tinham um deus de duas faces chamado Jano que olhava com uma cara para o passado e com outra para o futuro. Assim também o grupo Rumo dá um belo duplo golpe de ar e de asa no céu da música popular com seus elepês simultâneos RUMO AOS ANTIGOS (recriando Noel, Sinhô, Lmartine) e RUMO ele mesmo (apresentando suas composições futurâneas)." (GP, 13/11/81)

O mesmo olhar sobre o passado e o futuro encontramos em Arrigo Barnabê. Em "Claro Crocodilo", por exemplo, aparecem citados diversos compositores da MPB, entre os quais encontram-se Paulinho da Viola e Tom Jobim. Todavia, estas citações também se encontram reelaboradas em seu trabalho. Neste sentido, selecionei um trecho de declaração, onde ele descreve a sua utilização do "Arranha-Céu" de Orestes Barbosa:

"Foi assim que eu fiz essa música" ("Diversões Eletrônicas"), : "um dia um amigo me mostrou o ARRANHA-CÉU, de Orestes Barbosa e eu achei demais. Aí fiquei pensando que tinha que fazer uma música que falasse dos luminosos, como no Arranha-Céu que diz: 'Cansei de esperar por ela/ toda noite na janela/vendo a cidade a luzir/nesses delírios nervosos/ dos anúncios luminosos...', uma coisa assim. Até que veio a imagem de um sujeito num bar e do outro lado da rua um luminoso: 'Diversões Eletrônicas'. Então, no disco, na segunda parte da música, eu falo: 'sim eu sei, voce can sou de esperar por ela, toda noite na janela, vendo a cida de a luzir'." (J.Br, 17/01/82)

Por outro lado, esta sua relação com o passado se expressa também críticas, nem sempre justificadas, que faz à juventude e mesmo a seus companheiros de "movimento":

"O que acontece é que os brasileiros desconhecem o próprio passado. A juventude em geral tem um desprezo arrogante pela própria história, o que é uma imbecilidade. Toda essa turma chamada de "vanguarda paulista", por exemplo, é ignorante sobre a música do passado". (Veja, 15/12/82).

Mas não é somente exemplos da história da MPB que se encontram citados em seu trabalho. Neste, ele faz diversas citações da cultura de massa: história em quadrinhos, locutor de rádio, ou mesmo de sons que integram o universo urbano como, por exemplo, os que vem do telefone ou de caixas de supermercado, entre outros.

Por outro lado, resultado de sua formação no campo da música erudita, incluem-se outras citações em seu trabalho:

"há um trecho parodiano o início da peça 'Gesang der Junglinge', do erudito moderno Karlheinz Stockhausen. Ou a interrupção da melodia, a curtos intervalos, para uma rápida seqüência de lá, mi bemol, dó e si, que serviu de chave ao romântico Robert Schumann em sua coletânea de peças para piano 'Carnaval'" (Veja, 07/01/81).

Mas, se citações de diversas áreas da cultura são empregadas, elas se encontram organizadas a partir da melod

dia. Por exemplo, falando da "Clara Crocodilo", ele descreve seu momento inicial de composição:

"Eu e meu parceiro Mário Lúcio Corte começamos escolhendo em que compasso a música seria composta. Optamos pelo de sete, que quase ninguém usava na época. Depois escolhemos os ritmos. Criamos uma frase para o contrabaixo e uma frase melódica fazendo um contraponto com ela. Aí fizemos uma harmonia independente, que conserva alternadamente com as duas. Por fim, invertemos a frase do baixo, criando outro módulo da composição". (Veja, 15/12/82).

E esta ênfase na melodia é que vai dirigir suas propostas de renovação da música popular, como incorporação que ele faz do atonalismo, "a única conquista que ainda faltava à música popular" (GP, 11/12/81). Mas aí, também podemos situar um contraste entre seu trabalho e o Rumo, pois este enfatiza os modelos da fala, e não da música como organizadores do discurso da canção:

"Propuzemos, então, os discursos diários como fonte inesgotável de recursos que garantiriam à canção e respaldo popular ao mesmo tempo, num processo de revitalização mútua e em prol de uma reserva na área de conteúdo comum aos dois signos (canção e fala). Esta reserva de área seria a construção de uma nova retórica com flexibilidade suficiente para driblar os modelos impressos pela indústria cultural sem se perder em abstrações distantes do código popular". (J. A., 05/78).

Fusão, citações múltiplas, ironia frente ao banal, "importação" de procedimentos de outros códigos para o da canção popular e reelaboração de elementos tradicionais. Espero que, com estes exemplos, tenha sido possível ilustrar o processo pelo qual o "novo", o inusitado, vem sendo proposto no universo da MPB. Por outro lado, há sempre de se considerar que estas propostas nascem em vinculação com dois fatos presentes na vida deste músicos: a sua ligação com o meio universitário e sua relação com a comunicação de massa, para qual dirige sua produção e que, ao mesmo tempo, é responsável por muito de sua informação cultural.

Além disto, deve-se lembrar que a "vanguarda paulista" não constitui um movimento, mas se expressa em propostas que chegam a se contradizer, o que não deixa de ser um efeito de sua fuga a qualquer tipo de padronização.

NOTAS DO CAPÍTULO IV

- 1) Música de Laert Sarrumor, LP "Lingua de Trapo".
- 2) idem, ibidem.
- 3) Música de Laert Sarrumor e Carlos Melo, ibidem.
- 4) Criação coletiva do grupo, LP "Quase Lindo".
- 5) Música de Osvaldo, Biafra, Clais, Marcelo e Wandy, ibidem.
- 6) Música de Wandy, ibidem.
- 7) Wandy: "Lava Rápido", LP "Quase Lindo".
- 8) LP "Clara Crocodilo".
- 9) Zecarlos Ribeiro: "Cansaço", LP "Rumo".
- 10) LP "Clara Crocodilo".
- 11) Itamar Assumpção: "Luzia", LP "Beleleu".
- 12) Itamar Assumpção: "Fico Louco", ibidem.
- 13) idem, ibidem.
- 14) Luiz Tait: "Canção Bonita", LP "Rumo".
- 15) LP "Rumo".
- 16) ibidem.

CONCLUSÃO

Já na introdução mencionei a relação da "nova música" popular de São Paulo com meio universitário paulistano, o que a leva a expressar um debate sobre a produção artística próprio a este segmento bem como às informações que compõem seu repertório cultural.

De outra parte, a "nova música" visa atingir um mercado de massa de bens culturais. Isto - somado ao fato de que muitos dos elementos que compõem o repertório de seus produtores, são informações da cultura de massa -, obrigou-me a pensar na indústria cultural brasileira, para que, da relação entre a estrutura e desenvolvimento da cultura de massa no país e a discussão cultural própria aos universitários, fosse possível avaliar a produção da "vanguarda paulista".

Em relação à indústria cultural, foram isoladas duas de suas características: a) Sua possibilidade de falar para um público amplo e bastante heterogêneo e b) Sua tendência de impor, através de mecanismos diversos, padrões de produção e consumo cultural. Assim, no caso da indústria cultural brasileira, em particular seu setor fonográfico foi possível verificar o seguinte:

Em primeiro lugar, o fato da música popular brasileira se constituir num produto híbrido, resultado da contribuição de gêneros de diferentes meios sócio-culturais.

Esta hibridização, por outro lado, foi relacionada à sua possibilidade de se dirigir a diferentes regiões e segmentos da população brasileira.

Por outro lado, no que se refere à estrutura da comunicação de massa no país, foi possível identificar um processo, que se acelerou muito nos anos '70, de articulação de um mercado a nível nacional para bens culturais, especialmente representado pela instalação de grandes redes de televisão no país. Assim, indivíduos com experiências sociais bastante distintas, passaram a partilhar um mesmo referente divulgado pela indústria cultural. No caso da música popular, vimos ainda que, no momento em que o Brasil se constitui num grande mercado de discos, intensificou-se a divulgação de música estrangeira no país, o que trouxe novas informações; fato que, por vezes, deu origem a trabalhos que, mesclavam esta informação estrangeira a gêneros brasileiros.

Por fim, procurou-se relacionar este crescimento e sofisticação da estrutura da comunicação de massa, a um controle quase monopolista da difusão cultural nas mãos de uns poucos grupos, controle que permitia que determinados padrões de consumo artístico fossem impostos.

Em relação a este último ponto, foi mencionado ainda o fato da indústria fonográfica ter tendido, cada vez mais, a lançamentos "massificados", fechando-se a novos trabalhos, o que se intensificou a partir da crise no setor, em fins dos '70. Isto, por sua vez, gerou um circuito parale-

lo para divulgação de trabalhos não incorporados pelas grandes empresas, onde cabe destacar o caso da produção independente de discos.

No que se refere ao debate cultural próprio a setores de classe média com formação universitária, foram isoladas três posturas básicas:

a) A arte engajada: Sua preocupação era a transmissão de conteúdos políticos específicos. Para tanto, apoiava-se em formas artísticas "populares" e tradicionais.

b) As vanguardas estéticas: Sua preocupação maior é com inovações na forma, através de rupturas com o código conhecido *a priori* pelo receptor da mensagem. A elas também foi associada uma identificação com os valores de racionalidade, crescimento e progresso.

No campo da música popular, vimos que estas tendências podem ser encontradas em diferentes momentos da história da bossa nova. Este gênero contava a princípio com maior influência de uma concepção modernista da arte, período em que buscava uma "evolução" da linguagem da MPB, inclusive pela incorporação de informações da música popular internacional. Num momento seguinte, a bossa nova passa a assumir maiores características de instrumento de crítica político-social, o que a faz "regredir" às formas mais tradicionais da canção popular brasileira e onde também se manifesta os efeitos de seu sucesso frente a outros segmentos do público.

c) A terceira tendência pode ser ilustrada pelo tropicalismo. Por um lado, a tropicália se colocava novamente no campo da inovação estética, propondo rupturas com um código conhecido pelos ouvintes. Porém, ela também se caracterizou pela ironia frente à própria idéia de "moderno" num país "subdesenvolvido". Com isto, houve uma recuperação (alegórica, a bem da verdade) de gêneros naquele momento considerados de "mau gosto". Rompendo tanto com o engajamento, tanto quanto com o modernismo (em sua versão mais racionalizadora e evolucionista), a tropicália se caracterizava ainda pela ausência de um projeto cultural definido, implicando em propostas de maior liberdade de criação artística.

A partir destas observações, foi possível extrair algumas conclusões e respeito da "nova música" de São Paulo. Estas se situam em dois níveis: o da formulação de sua linguagem e o da maneira como vem se desenvolvendo sua difusão num mercado de massa de bens culturais.

No que se refere à formulação de sua linguagem, de vemos inicialmente levantar o fato de que esta produção não ser caracterizada como movimento, com padrões estéticos comuns aos diversos trabalhos. Assim, as características aqui apontadas nem sempre se referem ao conjunto dos trabalhos, mas somente à produção de alguns artistas.

Uma primeira característica a ser levantada, refere-se à ironia presente na maioria dos trabalhos. Seu al-

vo mais freqüente é a própria cultura de massa e a massificação do consumo. Esta atitude, abre ainda espaço para que se critique a própria massificação dos sentimentos e comportamento dos indivíduos nas grandes cidades.

Este afastamento da cultura e sociedade de massa se expressa por vezes na utilização do "marginal" como tema de alguns trabalhos, onde se reconhece neste um elemento de negação do sistema.

Por outro lado, nem tudo é paródia na "nova musical". Ao serem negados alguns padrões, abre-se espaço para que se constitua uma retórica original. Nisto, vão refletir as relações destes artistas tanto com a cultura de massa, como com a arte erudita.

Expressando esta dupla relação, temos a princípio o trabalho de Arrigo Barnabê, onde informações várias da cultura de massa são organizadas a partir de um percurso melódico, onde é possível perceber a sua incorporação de procedimentos da música erudita, notadamente da música de vanguarda.

Uma outra característica a ser ressaltada refere-se à hibridização de elementos de diversas manifestações de massa, resultado da enorme quantidade de informação que a cultura de massa põe ao dispor de seu público. Como exemplo, podemos citar o trabalho de Itamar Assumpção que funde vários gêneros de música popular. Entre estes, o samba, o rock e o reggae.

vo mais freqüente é a própria cultura de massa e a massificação do consumo. Esta atitude, abre ainda espaço para que se critique a própria massificação dos sentimentos e comportamento dos indivíduos nas grandes cidades.

Este afastamento da cultura e sociedade de massa se expressa por vezes na utilização do "marginal" como tema de alguns trabalhos, onde se reconhece neste um elemento de negação do sistema.

Por outro lado, nem tudo é paródia na "nova música". Ao serem negados alguns padrões, abre-se espaço para que se constitua uma retórica original. Nisto, vão refletir as relações destes artistas tanto com a cultura de massa, como com a arte erudita.

Expressando esta dupla relação, temos a princípio o trabalho de Arrigo Barnabé, onde informações várias da cultura de massa são organizadas a partir de um percurso melódico, onde é possível perceber a sua incorporação de procedimentos da música erudita, notadamente da música de vanguarda.

Uma outra característica a ser ressaltada refere-se à hibridização de elementos de diversas manifestações de massa, resultado da enorme quantidade de informação que a cultura de massa põe ao dispor de seu público. Como exemplo, podemos citar o trabalho de Itamar Assumpção que funde vários gêneros de música popular. Entre estes, o samba, o rock e o reggae.

Por fim, persistem entre alguns destes artistas , concepções evolutivas a respeito da música popular. Uma das propostas neste sentido é a de Arrigo Barnabé, que se coloca como o momento seguinte ao da tropicália, enquanto inovador no nível melódico da canção popular.

Por outro lado, também expressando uma visão evolutiva da música popular, o Rumo apresenta uma visão bastante interessante do problema, ao procurar identificar um sistema subjacente à canção popular. Tal sistema, segundo a produção teórica do grupo, se encontra apoiado na própria fala e suas entoações.

Contudo, as propostas de renovação da "nova música" não representam uma intenção de ruptura com a tradição da música popular. Ao contrário, seu significado é o de reelaboração dos diferentes materiais colocados à disposição pela cultura de massa, onde por vezes, se resgatam elementos esquecidos de sua tradição.

Em relação a como vem se desenvolvendo a difusão destes trabalhos, dada a pouca idade do fenômeno, não se torna possível que se chegue a afirmações muito conclusivas. Porém, alguns fatos podem ser destacados.

Em primeiro lugar, o crescimento da repercussão destes trabalhos, resultado de sua divulgação através da produção independente de discos e espetáculos musicais, criou um interesse, ainda muito tímido, da parte das grandes empresas de comunicação em alguns destes músicos. Isto leva

a crer na constituição de um sistema pré-seletivo no Brasil, onde as diversas propostas de trabalho seriam testadas e, caso conseguissem formas um público incorporadas pelas grandes gravadoras e meios de comunicação conexos.

Por outro lado, esta maior repercussão traz uma ruptura destes trabalhos com seu meio original, representada pelo fato deles agora se dirigirem a outros segmentos. No caso da bossa nova, vimos que a sua introdução em esquemas mais amplos de difusão, aliada a outras forças, atuou no sentido de sua diluição. Cabe aqui, portanto, perguntar se vai se observar o mesmo fenômeno de massificação da "nova música" no momento em que for mais intensa sua incorporação pelos grandes meios. Entretanto, esta é uma pergunta para a qual ainda não é possível sequer esboçar uma resposta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W., 1969 - *A Indústria Cultural, O Iluminismo como mistificação da massa*. In Costa Lima L., (org.) - *Teoria da Cultura de massa*, R. J., Saga.
- 1971 - *A Indústria Cultural*, in Cohn, G. (Org.) - *Comunicação e Indústria Cultural*, SP, Cia Ed. Nac./Edusp.
- BAHIANA, A. M., 1979 - *A "Linha Evolutiva" Prossegue, a Música dos Universitários in Anos '70 - Música Popular*, RJ, Europa.
- 1980 - *Nada Será como Antes - A MPB nos anos 70*, R.J., Civilização Brasileira.
- BENJAMIN, W. 1971 - *A Modernidade, in Vanguarda e Modernidade*, R.J., Rev. Tempo Brasileiro nº 26-27.
- 1980 - *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução in Adorno et alii*, SP, Abril (col. OS Pensadores).
- BOTT, E., 1976 - *Família e Rede Social*, R.J., Francisco Alvez.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H., 1980 - *Impressões de Viagem*, SP, Brasiliense.
- & GONÇALVES, M. A., 1984 - *Cultura e Participação nos Anos 60*, SP, Brasiliense.
- CALDEIRA, J., 1982 - *Noel Rosa*; SP, Brasiliense.
- CAMPOS, A., 1978a - *Boa Palavra Sobre a Música Popular in Campos, A. (org.) - Balanço da Bossa*, SP, Perspectiva.

CAMPOS, A., 1978b - *Conversa com Caetano Veloso*, in op. cit.

————— 1978c - *Conversa com Gilberto Gil*, in op. cit.

————— 1978d - *Informação e Redundância na Música Popular*, in op. cit.

————— 1978e - *Juanita Banana no Municipal*, in op. cit.

CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE, 1976, RJ, Inúbia.

COELHO NETO, J. TEIXEIRA, 1973 - *Por uma Teoria da Informação Estética*, SP, Monitor.

DURKHEIM, E., 1973 - *A Divisão do Trabalho Social*, in *Durkheim*, SP, Abril (*Os Pensadores*).

DURHAN, E. R., 1977 - *A Dinâmica Cultural da Sociedade Moderna*, in *Ensaio de Opinião* (v.4), RJ, Inúbia.

HABERMAS, J., 1983 - *Modernidade versus Pós-Modernidade*, in *Arte em Revista* nº 7, SP, CEAC.

HIRSCH, P. s/data - *The Structure of Popular Music Industry*, Institute for Social Research/University of Michigan.

HUYSEN, A., 1983 - *A Busca da Tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70*, in *Arte em Revista* nº 7, SP, CEAC.

JAMBEIRO, O., 1971 - *Canção Popular e Indústria Cultural*, SP, FFLCH/USP.

KRAUSCHE, V., 1983 - *Música Popular Brasileira*, SP, Brasileira.

- LÉVI-STRAUSS, C., 1975. - *A Eficácia Simbólica*, in: Lévi-Strauss - *Antropologia Estrutural*, RJ, Tempo Brasileiro.
- MADRID, A. C., 1972 - *Aspectos da Telerádiodifusão Brasileira*, SP, ECA/USP.
- MARTINS, C. E., 1977 - *Anteprojeto do Manifesto do CPC* in *Arte em Revista* nº 1, SP, Kairós.
- MEDAGLIA, J. 1978 - *Balango da Bossa Nova*, in Campos (org.), op. cit.
- MOTTA, N., 1980 - *Música Humana Música*, RJ, Salamandra.
- OWENS, C., 1982 - *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, in *October* nº 12, Boston, MIT Press.
- PEREIRA, C. A. MESSEDER., 1984 - *O que é Contra-Cultura*, SP, Brasiliense.
- RILEY Jr., J. W. & RILEY, M. W., 1971 - *A Comunicação de Massa e o Sistema Social*, in Cohn, G. (org.) - *Comunicação e Indústria Cultural*, SP, Cia Ed. Nac/EDUSP.
- SOUZA, T., 1983 - *O Som Nosso de cada Dia*, P. A. L. e P. M.
- SUBIRATS, E., 1984 - *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*, SP, Nobel.
- TATIT, L., 1982 - *Por uma Semiótica da Canção Popular*, SP, FFLCH/USP.
- TINHORÃO, J. R., 1981 - *Música Popular - o Gramafone ao Rádio e TV*, SP, Ática.
- VENÂNCIO FILHO, P., 1984 - *Um Pensamento Musical*, SP, Folhetim (FSP, 19/2/84).
- WILLENSKY, H. L., 1971 - *Sociedade de Massa e Cultura de Massa*, in Cohn, G. (org.) - *Comunicação e Indústria Cultural*, SP, Cia Ed. Nac/EDUSP.

JORNAIS E REVISTAS (codificação)

ADMINISTRAÇÃO E SERVIÇO (Adm. e Serv.)

FOLHA DE SÃO PAULO (F.S.P.)

GAZETA DE PINHEIROS (G.P.)

JORNAL AMANHÃ (J.A.)

JORNAL DO BRASIL (J.B.)

JORNAL DE BRASÍLIA (J.Br.)

JORNAL DA TARDE (J.T.)