

Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista

Análise de uma geração sem “vida”

Lucas Souza*

<https://orcid.org/0000-0002-8806-2286>

Janaina Lobo*

<https://orcid.org/0000-0001-9935-4383>

Introdução

O historiador Marcos Napolitano (2002) defendeu uma tese que se tornou bastante difundida entre os pesquisadores de música popular no Brasil. Segundo o autor, foi, durante a década de 1970, que a MPB se consagrou, em definitivo, como uma “Instituição Sociocultural”. O gênero musical tornou-se, naqueles anos de arrocho da censura, um vértice de resistência ao regime ditatorial e um emblema de bom gosto e refinamento auditivo. Enquanto o cinema e o teatro ainda tateavam um público fixo, a MPB desfrutava de grande popularidade, também junto às elites e certos segmentos do meio literário e acadêmico.

Se os aplausos à Música Popular Brasileira são lugar comum entre os pesquisadores, o louvor aos artistas que se tornaram arautos do gênero caminha no mesmo sentido. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina, João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes são os nomes mais representativos da MPB e, com certeza, habitantes de seu panteão.

É possível medir o nível de consagração desses artistas de diferentes formas. Uma delas passa pela atenção que a academia vem dispensando a eles, sua poética e musicalidade. Outra forma importante de dimensionar seus *status* vem da preocupação constante em recuperar suas biografias. De certa forma, todos esses artistas

* Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, Ceará, Brasil.

tiveram suas vidas lembradas, seja por trabalhos acadêmicos ou empreendimentos biográficos, feitos por jornalistas ou historiadores¹. Não por acaso, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil encabeçaram o grupo “Procure Saber”, ao defenderem a privacidade dos artistas junto à “polêmica das biografias”, no início de 2013.

É preciso ressaltar que, desses nomes mais celebrados da MPB, nenhum deles iniciou sua carreira na década de 1970, período de “institucionalização” do gênero musical. Basicamente, foi da eclosão da Bossa Nova à promulgação do AI-5, em 1968, que emergiram e se consagraram os mais aclamados e representativos artistas da Música Popular Brasileira. Fato simbólico que acabou se constituindo como padrão aferidor aos artistas que se seguiram e um peso para as gerações posteriores.

Mesmo que a música popular tenha despertado grande interesse, em diferentes áreas do conhecimento, principalmente a partir dos anos 2000 (Baia, 2011), paira sobre os anos 1970 uma certa sombra. Por mais que essa década conte com observadores importantes, como Luiz Tatit (2004, 2005), Marcos Napolitano (2001, 2002, 2005) e José Miguel Wisnik (2005), é notório como esses dez anos ainda não conseguiram estimular o mesmo entusiasmo que, por exemplo, os anos de 1950 e 1960. Os anos de 1970 são frequentemente vistos como corolário das discussões dos anos anteriores, uma “fase de distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados dez anos antes” (Tatit, 2005, p. 119).

Uma forma possível de aferir esse menosprezo pode ser feita através de uma análise das revelações artísticas da década de 1970, que despontaram na cena musical pelos espaços abertos pelo tropicalismo. Luiz Gonzaga Junior, Luiz Melodia, Novos Baianos, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Fagner, Belchior, Ivan Lins, Sá, Rodrix e Guarabyra e Raul Seixas foram alguns artistas estreados, com trabalhos musicais expressivos nesses dez anos. Se comparados aos cantores e compositores dos anos anteriores, essa geração foi praticamente omitida dos debates e pesquisas acadêmicas. A trajetória e a produção musical desses jovens apenas resvalam nas principais análises, basicamente como exemplificações das dificuldades enfrentadas pela MPB nesse contexto de cerceamento cultural, ou como demonstração dos desdobramentos das discussões artísticas e culturais dos anos passados (Souza, 2016).

1. Sobre Chico Buarque, ver: “Chico Buarque do Brasil” (Fernandes, 2004) e “Chico Buarque na Coleção Folha Explica” (Barros e Silva, 2004); sobre Caetano Veloso, ver: “Caetano: esse cara” (Fonseca, 1993) e “Caetano Veloso” (Wisnik, 2005); sobre Gilberto Gil, ver: “Gilberto Gil bem perto” (Zappa, 2013) e “Expresso 2222” (Risério, 1983); a respeito de Elis Regina, ver: “Furacão Elis” (Echeverria, 1985); sobre Gal Costa e Maria Bethânia, ver: “Tropicália: a história de uma revolução musical” (Calado, 1997); sobre João Gilberto, ver: “João Gilberto” (Mello, 2001) e “Chega de Saudade” (Castro, 1990); acerca de Vinícius de Moraes, ver: “Vinícius de Moraes: o poeta da paixão, uma biografia” (Castello, 1991).

Outra maneira de se medir esse descaso passa pelo interesse na recuperação biográfica desses artistas estreantes. Enquanto os músicos dos anos de 1960 reclamam das constantes invasões a suas intimidades, feitas por biógrafos e historiadores, as vidas desses artistas, revelações da década de 1970, praticamente não foram exploradas. Ney Matogrosso foi o único músico vivo que recebeu, das mãos da jornalista Denise Pires Vaz, uma substancial obra biográfica. No mais, os artistas dessa geração que mereceram um cuidado biográfico foram aqueles cujas consagrações póstumas realocaram suas posições na historiografia da música popular, como Raul Seixas, Sérgio Sampaio e Gonzaguinha². Em seu todo, esses jovens estreantes da década de 1970 são, atualmente, artistas conhecidos, mas cujas vidas não ostentam a condição de notoriedade e encanto.

Uma literatura graúda da sociologia da cultura e da arte vem explorando as relações entre trajetórias, biografias e valorização estética (Bourdieu, 1996a, 1996b; Elias, 1995; Denora, 1995, Zolberg, 2006, Heinich, 1996). No caso aqui estudado, torna-se impossível desvincular a análise da qualidade musical de alguns artistas da celebração feita ao redor de suas vidas. De qualquer maneira, algo parece evidente: entre os “possuidores” e “não possuidores” de “vida” interpõem-se uma hierarquia e diferença de prestígio. Artistas cujas biografias foram suprimidas acabaram relegados a uma certa coadjuvância no campo musical brasileiro.

É possível pensar as razões que explicam o fato de Luiz Gonzaga Junior, Luiz Melodia, Novos Baianos, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Fagner, Belchior, Ivan Lins e Raul Seixas tornarem-se artistas preteridos a um segundo plano no campo musical e, conseqüentemente, terem suas biografias nubladas da memória cultural do país. Como grande parte dos critérios de consagração que definiram o prestígio da MPB, seu refinamento estético, engajamento político, movimentos musicais etc. emergiram entre as décadas de 50 e 60, junto à carreira dos principais representantes do gênero, há uma tendência de se analisarem os anos seguintes no cotejo com épocas passadas. Assim, a década de 1970 passa a ser vista, fundamentalmente, como um momento de desfecho e desenlace, quando os impasses e dilemas que a década anterior havia imposto à cena musical se dilatam e se definem. Segundo Luiz Tatit (2005, p. 119), “qualquer década que viesse depois dos anos 60 ficaria atônita diante dos desafios propostos pelo período. Não por acaso, foi escolhida a década de 1970, bem menos ‘nervosa’ que a anterior e mais preparada para dar vazão às tensões que [...] vinham então se acumulando”.

Um dos principais parâmetros que atestam o prestígio sociocultural da MPB, despontado na década de 1960, vem do teor político que o gênero incorporou. Seja como denúncia das desigualdades sociais, afronta às tiranias do governo, ou mesmo

2. Ver: Souza, 2015; Moreira, 2003; Echeverria, 2012.

pela maneira com que a MPB driblou o olhar da censura, há, realmente, uma celebração política desse gênero musical. A releitura da década de 1970 sob o signo do combate político-cultural tornou-se uma tendência preponderante e responsável por celebrar a biografia de alguns músicos em detrimento de outros. Marcos Napolitano (2005, p. 125), ao defender a tese da “institucionalização sociocultural da MPB”, chamou atenção para o ganho de prestígio do gênero, ao tornar-se um vértice de resistência à ditadura e censura militar, e delimitou a década através de fatos propriamente políticos³. Nas palavras do autor: “A longa década começa sob o signo do Ato Institucional n. 5, AI-5, um marco do ‘fim do sonho’ no Brasil, e termina com a consolidação do processo de abertura do regime militar [...]”.

Essa geração estreante não tomou o embate político como essência fundamental de inspiração para sua produção musical ou trajetória artística. Com exceção de Gonzaguinha, que engrossou as fileiras dos palanques petistas e construiu uma obra musical marcadamente contestatória (Echeverria, 2012), seus companheiros de geração, embora flertassem, inúmeras vezes, com esse tipo de temática, ancoraram seus trabalhos e suas carreiras em outros parâmetros. De modo geral, a crítica social e cultural que essa geração anos 70 traz tem mais relações com um clima de hedonismo e individualismo que marcaram a contracultura no Brasil, do que com os discursos políticos que caracterizaram a produção artística da década passada, dando forma ao que Heloisa Buarque de Holanda (2004) chamou de geração do “desbunde”.

Analisada, fundamentalmente, por esses dois enfoques, que colocam a década de 1970 como corolário dos anos passados, ou sob juízo político dos embates culturais que se atreveu promover, ela ainda carece de um exame mais detido. Da mesma forma, músicos e compositores populares, estreantes nesses dez anos, merecem uma realocação mais precisa na vida musical brasileira, uma vez que ocupam um lugar meio em falso na historiografia da música popular, espremidos entre os anos áureos dos movimentos musicais que revelaram os maiores nomes da MPB, na década de 1960, e prenunciando a eclosão do rock nacional, de audiência marcadamente jovem da década de 1980.

Geração anos 70: linha evolutiva e movimentos musicais

Falar de uma geração de músicos populares apenas pelo seu recorte temporal (estreantes na década de 1970), etário (jovens) ou cultural (surgidos na esteira do tro-

3. Embora use essa forma de delimitação política do gênero, o autor alerta para o fato de que “periodizar a MPB dessa maneira não significa reduzir a vida musical e cultural aos fatos propriamente políticos, tendência teórico-metodológica que prejudicou os estudos culturais como um todo no Brasil (Napolitano, 2005, p. 125).

picalismo) não dá a verdadeira dimensão da especificidade desses artistas. É preciso entender a relevância sociológica desses marcadores, dentro de uma estrutura social e cultural próprias; e a forma como esses fatores, em alguma medida, aproximaram esses indivíduos, a ponto de ser possível compreendê-los como integrantes de uma comunidade de experiências, expectativas e propósitos. Assim, pensar Gonzaguinha, Luiz Melodia, Novos Baianos, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Fagner, Belchior, Ivan Lins e Raul Seixas como uma geração passa pela investigação de sua “situação geracional” (Mannheim, 1982). Ou seja, é preciso analisar a estrutura social e cultural na qual foram inseridos enquanto jovens estreantes da música popular brasileira na década de 1970, e a forma como essa realidade objetiva tanto restringiu as possibilidades de suas trajetórias e trabalhos musicais, ao colocá-los frente a dilemas semelhantes, quanto instigou “potencialidades” similares dentro desse mesmo contexto.

Esses estreantes na década de 1970, que despontaram na cena musical após o sucesso tropicalista, foram a primeira geração de músicos e compositores populares nascida e criada no interior de um cenário sociocultural novo, que marcou as produções artísticas do país. Por um lado, esses artistas conviviam com a presença constante dos aparelhos censores que, sem dúvida, tolhiam a liberdade artística dessa geração e condicionavam seu trabalho profissional. Por outro, desfrutavam das benesses de um mecenato estatal indireto, que estimulava diversas produções culturais por meio de políticas e instituições de fomento, como “Disco é Cultura”, a Embrafilme, Funarte, Pró-Memória, Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema etc. (Ortiz, 1989).

A classe artística brasileira, embora cerceada pelos órgãos governamentais, constantemente à espreita, recolhe as prebendas de uma profissão altamente prestigiada em níveis sociais e financeiramente alavancada pela ampliação de novos mercados consumidores e oportunidades de trabalho, abertos pelo milagre econômico e desenvolvimento tecnológico (Paiano, 1994; Ridenti, 2000; Napolitano, 2001). O crescimento e a expansão da classe média aumentavam a clientela de toca-discos e televisores que, pelas políticas de financiamento e crédito, surgiam como franjas de mercado a serem exploradas pelas gravadoras (Morelli, 1988; Dias, 2000; Paiano, 1994; Vicente, 2002).

Essa geração anos 1970 de músicos e compositores populares foi a primeira nascida e criada no berço de uma indústria cultural plenamente “racionalizada”; fato que, de certo, modelou o *habitus* (Bourdieu, 1996a) artístico desses jovens estreantes. Passados seus anos iniciais de arranque, a indústria cultural brasileira chegou aos anos 70 desfrutando de condições favoráveis para sua ampliação e integração, apoiada em uma série de incentivos estatais que deram um sentido conservador ao seu processo

de modernização (Ortiz, 1989). A indústria fonográfica, setor proeminente desse processo, assumiu o posto de sétimo maior mercado consumidor de discos do mundo, passando de 5,5 milhões de unidades vendidas em 1966 para 52,6 milhões em 1969, e aparelhou seu processo de seleção e produção musical (Morelli, 1988; Dias, 2000; Paiano, 1994; Vicente, 2002).

Esses estreantes na década de 1970 surgiram e se desenvolveram em um contexto novo de profissionalização musical, que incidiu sobre o *modus operandi* artístico dessa geração. André Midani, gerente geral da Philips Phonogram, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (24/11/1970, p. 64), afirmou que aquela década representava o período de “evolução profissional” do músico popular, a “profissionalização efetiva e definitiva do compositor brasileiro: ‘Agora o compositor senta para escrever e com isso ganhar dinheiro. Passou a época da inspiração’”.

Foi na década de 1970 que se intensificou um processo de integração de setores da indústria cultural brasileira, que resultou na formação de grandes conglomerados empresariais de bens culturais, com forte influência no cenário político do país (Miceli, 1994). Essa concentração monopolística foi decisiva para a aproximação das indústrias do disco, cinematográfica, radiofônica e televisiva. Esta última despontou como veículo proeminente de difusão cultural e comercial da nação, dados os processos de urbanização acelerada e os maciços investimentos governamentais no setor de telecomunicações⁴.

Com os primeiros músicos populares nascidos e criados nesse cenário sociocultural novo, é notório como o campo de possibilidades de atuação profissional dessa geração foi adequado a essa conjuntura. Dois fatores primordiais despontam nesse contexto: primeiro, o recurso da telenovela como ferramenta decisiva de divulgação; segundo, o uso dos instrumentos visuais como componente indispensável para a construção de suas trajetórias profissionais ou mesmo confecção musical.

Essa geração de estreantes na década de 1970 fartou-se do uso das trilhas sonoras de novela. Mais que um simples recurso promocional, as trilhas compõem um *modus operandi* de fazer artístico bastante específico, uma vez que primam pela identificação da canção “com o personagem; a aceitação da trama e dos níveis de audiência; e das campanhas publicitárias para a divulgação do produto” (Scoville, 2008, p. 150). Uns mais, outros menos, mas praticamente todos esses novatos fizeram trilha sonora de novela⁵.

4. Segundo o censo de 1970, 27% dos lares brasileiros possuía televisor – 75% deles estavam no eixo Rio-São Paulo. Em 1971, já eram 31%, um número que ultrapassava a marca de 4 milhões de casas com televisão. Em 1974, existiam cerca de 8 milhões de televisores no país, em 43% das casas brasileiras (Bahiana, 2006a).

5. Raul Seixas, por exemplo, escreveu quase toda a trilha sonora da novela *O Rebu* (1974); Ney Mato-

A interlocução entre a indústria do disco e a televisiva fez com que o recurso visual se tornasse um instrumento quase obrigatório de manuseio para essa geração. Em si, todos esses artistas foram minimamente impelidos a lidar com os instrumentos imagéticos em seus trabalhos ou carreiras profissionais. O conjunto Secos & Molhados, por exemplo, construiu todo um aparato cênico que envolvia maquiagens, penas e plumas, envolto àqueles corpos dançantes, de sexualidade ambígua, de Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Apolinário, num dos maiores sucessos da década (Vaz, 1992). Raul Seixas, frequentador assíduo de tudo quanto era programa de televisão, lapidou a imagem de artista rebelde, tremendamente caricatural, com seu cabelo e barba desgrenhados sob os óculos escuros (Souza, 2016). Belchior sustentou muito bem a imagem de *latin lover*, capitalizando a potência sexual da figura construída em torno do galã sedutor (Medeiros, 2017).

Outros artistas dessa geração não foram, digamos, tão felizes ao lidar com esse recurso visual. Gonzaguinha sofreu com seu jeito meio introvertido e carrancudo, principalmente no início da carreira (Echeverria, 2012). Luiz Melodia também penou por uma opção meio avessa ao mercado, como um sujeito de difícil trato com a imprensa (Só, 2013). Sérgio Sampaio, depois do imenso sucesso de “Bloco na Rua”, teve a carreira muito prejudicada pela personalidade fechada, mal-encarada, que o colocou no rol dos artistas chamados “malditos” dessa geração anos 70 (Moreira, 2003).

Enfim, uns se deram bem nessa empreitada de manusear o recurso visual, outros nem tanto, mas, de qualquer forma, todos eles foram minimamente impelidos a lidar com essa questão imagética, seja em seu trabalho musical, seja na construção de suas carreiras profissionais.

Embora gozando de uma posição estratégica para as aspirações da indústria do disco, essa geração de músicos e compositores populares, nascida artisticamente na década de 1970, enfrentou certas dificuldades de aceitação junto à crítica musical. Em novembro de 1970, o *Jornal do Brasil* (24/11/1970, p. 64) promoveu um debate entre o crítico de música e compositor popular Luiz Carlos Sá, o jornalista Júlio Hungria, o gerente-geral da Philips, André Midani, e o diretor artístico do FIC, Gutemberg Guarabira, a fim de entender as expectativas para a década que se iniciava. A

grosso incluiu “Não existe pecado do lado de baixo do Equador” em *Pecado Rasgado* (1978); “Bandido corazon” em *Coquetel do amor* (1977) e “Prá não morrer de tristeza” em *Saramandaia* (1976); Sá e Guarabira incluíram “O silêncio é de ouro” em *Sinal de Alerta* (1978) e “Tema do assoviador” em *Dona Xepa* (1977); João Bosco incluiu “Bijuterias” em *O astro* (1977) e “Latin Lover” em *O casarão* (1976); Guilherme Arantes incluiu “Amanhã” em *Dancing Days* (1978), “Baile de máscaras” em *Coquetel do amor* (1977), “Cuide-se bem” em *Duas vidas* (1977) e “Meu mundo e nada mais” em *Anjo Mau* (1976); Luiz Gonzaga Jr. incluiu “Espere por mim morena” em *Locomotivas* (1977); Alceu Valença incluiu “Borboleta sabiá” em *Saramandaia* (1976); Geraldo Azevedo incluiu “Malaksuma” em *Saramandaia* (1976); Ednardo “Pavão Misterioso” também em *Saramandaia* (1976).

pergunta que abriu a discussão foi sintomática para compreender a conjuntura com que aquela geração de estreantes foi recebida. Pergunta Júlio Hungria: “Concordam que estamos retomando a linha evolutiva da MPB tal como tentaram, em 67, Gil e Caetano? E que está em andamento, não importa em que estágio, o processo que leva ao universalismo?”.

Irene Cardoso (2005) fala sobre a forma como se cristalizou no imaginário social a estampa dessa “geração anos 60”, ou “geração 68”, como uma espécie de “idade heroica”, que pesou para as gerações posteriores. Esse fardo recaiu profundamente sobre os ombros dos músicos populares, estreantes na década de 1970. No debate promovido pelo *Jornal do Brasil*, é evidente como o termo cunhado por Caetano Veloso, em 1967, ou seja, “Linha Evolutiva”, direcionava as expectativas e as cobranças sobre aqueles jovens músicos. Há aqui uma tendência marcante para se entender essa geração anos 70. Pesava sobre esses estreantes um conjunto de discussões e debates que, em si, não foram protagonizados por eles, mas sim pela geração que os antecedeu. De certa maneira, essa geração anos 70 foi avaliada sob a órbita e dominação da geração passada, o que pode ser notado, inclusive, pela alcunha com que eram comumente referidos pela crítica musical: “pós-tropicalistas”. O termo carrega, de imediato, a dimensão da influência que o movimento musical exerceu sobre os anos seguintes, mas também a força simbólica que fez com que esses estreantes fossem aludidos pelo nome da geração antecedente.

Porém, alguns acontecimentos davam mesmo a impressão de que nasceria ali uma prole de seguidores. De certa forma, praticamente todos esses estreantes contaram com o apadrinhamento de artistas mais velhos, seja para chegarem ao disco, seja para deslancharem na carreira. Fagner e Belchior despontaram no campo musical após terem suas músicas interpretadas por Elis Regina; Gonzaguinha trazia, além do parentesco com Luiz Gonzaga, um círculo prestigiado de amigos artistas, frequentadores das reuniões do MAU; Luiz Melodia chegou pelas mãos de Gal Costa; Clube da Esquina por Milton Nascimento; João Bosco figurara no lado B do “disco de bolso”, feito pelo *Pasquim*, com a primeira versão de “Águas de Março”, de Tom Jobim; Raul Seixas já era conhecido pelas canções que compunha para Jerry Adriani; os Novos Baianos contaram com a providencial ajuda de João Gilberto para o deslanchar da carreira; e Alceu Valença tinha parcerias importantes com Geraldo Azevedo (Vieira, 2013; Medeiros, 2017; Echeverria, 2012; Só, 2013; Diniz, 2012; Vianna, 2013a, 2013b; Souza, 2015; Galvão, 2014; Maciel, 1989).

Toda essa dinâmica de apadrinhamentos construiu uma ligação significativa com a geração de outrora, numa conjuntura que, sem dúvida, condicionou a trajetória dessa geração de estreantes ou mesmo as posições que cada um veio a ocupar no campo musical. De um modo geral, cada um desses jovens músicos tratou essa relação com

os artistas mais velhos, ou mesmo esse cenário de subjugação cultural ao qual eram submetidos, de maneiras diferentes. Há quem aceitou de bom grado essa situação e a capitalizou junto à sua imagem pública, e outros buscaram certo distanciamento para com os artistas mais velhos. Ney Matogrosso, por exemplo, disse, em vários momentos, como foi realmente Caetano Veloso quem o inspirou a seguir a carreira de músico; os Novos Baianos repetiram como a figura de João Gilberto foi oportuna para a lapidação do trabalho do conjunto; João Bosco e Aldir Blanc faziam questão de mostrar primeiramente a Elis Regina as composições da dupla para depois escolherem as que iriam gravar (Vaz, 1992; Galvão, 2014; Vianna, 2013a, 2013b). Por outro lado, alguns foram mais enfáticos ao “gritarem independência” e reforçaram um discurso de autonomia com relação aos artistas de outrora. Sérgio Sampaio, por exemplo, acusou em suas músicas ou entrevistas os “olhos grandes” de uma crítica viciada em esquemas culturais do passado; Luiz Melodia fez questão de negar inúmeras vezes uma filiação com qualquer corrente musical, muito embora tivesse, sim, um trânsito próximo com esses artistas mais consagrados; e Gonzaguinha, num primeiro momento, fez questão de abdicar da ajuda do pai para o deslanchar da carreira (Moreira, 2013; Só, 2013; Echeverria, 2012).

Mas os músicos mais veementes nessa empreitada de negar a geração anterior e “proclamar independência” com relação aos artistas do passado foram mesmo Raul Seixas e Belchior. O primeiro cantou em “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor” (Philips, 1974): “acredite que eu não tenho nada a ver/ com a linha evolutiva da música popular brasileira/ a única linha que eu conheço é a linha de empinar uma bandeira”. Belchior poetizou essa relação dos jovens músicos com a geração artística passada em um dos maiores sucessos do cantor: “Minha dor é perceber/ Que apesar de termos/ Feito tudo o que fizemos/ Ainda somos os mesmos/ E vivemos como os nossos pais”. No fim da canção, outros versos apontam para a mesma crítica: “Nossos ídolos/ Ainda são os mesmos/ E as aparências/ Não enganam não/ Você diz que depois deles/ Não apareceu mais ninguém” (“Como nossos pais”, Philips, 1976).

Em termos estéticos, é possível encontrar, de fato, afinidades entre esses jovens músicos e a geração anterior. Um dos grandes trunfos do movimento tropicalista foi uma espécie de mistura de dados eletrônicos, como símbolos de modernidade, com os elementos regionais, ligados à cultura nacional (Sanches, 2000; Favaretto, 2007). A então chamada geração “pós-tropicalista” carregou essa “fórmula” como um recurso muito comum de confecção artística. Foi dessa geração de estrepantes que emergiram misturas de gêneros e estilos musicais que marcaram a década. Houve, por exemplo, a mistura de guitarra com viola caipira do trio Sá, Rodrix e Guarabyra; rock com baião de Raul Seixas; guitarras elétricas com tamborim e pandeiro dos Novos

Baianos, misturas de samba e frevo de Alceu Valença, os tratos jovenguardistas com samba de morro feitos por Luiz Melodia e as combinações de rock com bossa nova e jazz do Clube da Esquina.

É possível encontrar outras semelhanças entre esses artistas estreados, ocupantes de posições homólogas no campo musical brasileiro. O rock, aclimatado inicialmente por Caetano Veloso, Gilberto Gil e toda a turma tropicalista, em suas ganâncias criativas foi, sem dúvida, o gênero musical mais acionado nas misturas e experimentalismos que essa geração chamada “pós-tropicalista” colocou em prática. Emerge daí uma tendência musical marcante nesses dez anos, a qual a jornalista e crítica Ana Maria Bahiana (*apud* Novaes, 2005, p. 55) chamou de “esforço de síntese”. Para a autora, a eclosão desse esforço veio, na música popular, a partir da mistura entre rock, samba e frevo feita pelo conjunto Novos Baianos, passando pelo som eletrificado e “predominantemente suave” (Bahiana, 2006b, p. 198) dos Secos & Molhados, chegando até a junção entre rock e viola sertaneja, do trio Sá, Rodrix & Guarabyra.

Quando os tropicalistas importaram o rock como um elemento musical a mais nas misturas de gêneros e estilos que vinham experimentando, havia um intuito claro de derrubar certos muros de preconceitos culturais e denunciar uma espécie de xenofobismo estético que colocava o Brasil numa oclusão de produção cultural. O rock surgiu, portanto, como peça-chave para uma denúncia artística, mas que ainda carecia de entusiastas para a consolidação de um campo autônomo do gênero no Brasil, algo que somente aconteceria nos anos de 1980 (Magi, 2013).

Nessa conjectura, esses estreados na década de 1970 fartaram-se do rock como um elemento a mais na salada de misturas e experimentalismos, mas deixando ao léu a bandeira do gênero musical. Todos eram “um pouco rock”, mas nenhum sustentava a imagem definitiva de roqueiro, uma característica decisiva para o desenrolar da carreira dessa geração de músicos e compositores populares. Raul Seixas, que tinha uma imagem bastante vinculada ao gênero, assim afirmou ao jornal *O Globo* (16/12/1976, p. 47): “Me chamam pai do rock brasileiro, é? Que gozado... olha, eu não sei de onde veio essa minha imagem de roqueiro... eu, roqueiro? [...] Bom, eu tenho uma formação rock’n’roll. Isso eu não posso negar”. Um pouco adiante o cantor acrescenta: “Mas minha formação na verdade é essa loucura brasileira, não é? É essa coisa de todo brasileiro, tudo misturado, é um rádio, é Lecuana Cuban Boys e música de carnaval e rumba e bolero e Jacson (*sic*) do Pandeiro e orquestra americana”.

Declarações semelhantes podem ser encontradas em contemporâneos de Raul Seixas, ocupantes de posições homólogas no campo musical. Luiz Galvão, do conjunto Novos Baianos, afirmou: “Eu acho que demos muito a impressão de ser uma banda de rock, por causa do tipo de aparelhagem que usávamos. Mas não é não,

sabe, somos uma soma do que cada um é” (*Apud* Bahiana, 2006b, p. 251). Rita Lee destacou: “Sabe que eu não gosto de ficar dizendo que faço rock? Sabe que isso não quer dizer nada para mim? Aí, eu já pego e escrevo r-o-q-u-e, com q mesmo, já é uma outra coisa, não é ficar fazendo rock, rock, radicalmente” (*Idem*, p. 132). Alceu Valença engrossou o coro dizendo: “Eu faço sabendo mesmo, sentindo cada coisa. Foi tudo coisa que eu vi, que eu curto desde garoto. Isso de correr assim pelo palco, agitando os braços, isso não é novo, não, não é nem de rock” (*Idem*, p. 279). Raimundo Fagner também afirmou: “Eu não sei se foi a base cultural e poética do Ceará ou por outro motivo qualquer, mas nunca me importei com as letras dos Beatles e nunca acreditei que o rock pudesse dizer alguma coisa para mim além do som. A minha posição dentro do rock é de crédito e descrédito” (*Idem*, p. 293).

A proximidade com os artistas do passado facilitou a inserção e divulgação desses estreates no campo musical, uma vez que eles nasceram, artisticamente, referendados pela consagração de outros. Todavia, essa ligação cobrou seu preço, principalmente no que toca às possíveis comparações com os padrinhos famosos. Foi nesse ponto que começaram a surgir as primeiras críticas a essa geração de estreates. No cotejo com os artistas mais velhos, esses novatos apareciam como cópias pálidas, seguidores de segunda ordem, ou até diluidores das arrojadas discussões do passado. Segundo Rita Morelli (1988, p. 52), comparados com os grandes nomes da MPB, esses novos “não eram vistos simplesmente como ‘valores’ que produziam ‘dentro do que houve antes’, mas como seguidores retardatários e menos qualificados dos grandes movimentos musicais havidos anteriormente”.

O espetáculo *Phono 73*, evento importante que tentou reunir alguns artistas desgostosos com o esquema festivaresco e, ao mesmo tempo, garimpar novos talentos para a cena musical brasileira, demonstrou um pouco das desconfianças com que eram vistos os cantores e compositores estreates. A revista *Visão* assim escreveu:

Talvez estejamos vivendo ainda a fase da diluição das grandes conquistas de pré-68, como costuma ocorrer demoradamente após a instauração de formas novas, linguagens revolucionárias e modificações radicais. [...] A música brasileira estaria assim assumindo e digerindo a renovação daquele período através dos próprios revolucionários, mas também através de divulgadores, muitos dos quais são cópias sofríveis de Caetano e Gil, usando os clichês concretistas/tropicalistas como quem usa moda. (*Apud* Morelli, 1988, p. 53).

E foi no cotejo com os artistas do passado que se moldaram as críticas mais contundentes a esses estreates. Desde o fim dos anos de 1950, a cena artística era marcada pela eclosão de sucessivos movimentos musicais, que acirravam as disputas entre si e construíam um clima de debates intensos acerca dos rumos da música e da

cultura popular brasileira. Foi assim desde o surgimento da Bossa Nova, passando pelo Canção de Protesto, a Jovem Guarda e fechando a década de 1960 com a Tropicália. Esses movimentos musicais traziam novas discussões, inflamavam polêmicas, acirravam disputas e dividiam músicos, compositores, fãs e estudiosos da cultura nacional mais sectários. Um cenário que, sem dúvidas, direcionou as expectativas sobre a nascente década de 1970.

Nesses dez anos, houve ameaças de movimentos musicais que malograram pelos mais diferentes motivos. A nascente *soul music* brasileira⁶, que ameaçou engatar um sucesso mais duradouro através de artistas talentosos como Fábio Rolon, Tony Tornado, Érlon Chaves, Jorge Ben Jor, Tim Maia e Wilson Simonal, o rock rural do trio Sá, Rodrix e Guarabyra⁷, os regionalismos do Clube da Esquina⁸, do Pessoal do Ceará⁹, ou mesmo a segmentação universitária do MAU (Movimento Artístico Universitário)¹⁰ foram premissas de movimentos musicais curtos, que se desfizeram rapidamente e acabaram tornando-se algo culturalmente abaixo das próprias carreiras individuais de seus principais representantes.

A marca mais original e significativa dessa geração anos 1970 passa, realmente, pela forma com que as trajetórias e os trabalhos musicais desses artistas se desenharam de maneira mais separada, independentes uns dos outros. Foram esses estreantes os responsáveis por interromper os chamados movimentos musicais, que haviam agitado a cena cultural da década anterior, e inaugurar uma nova fase da vida artístico-musical do país, marcada, fundamentalmente, pela fragmentação. É preciso ressaltar que essa característica foi tremendamente mal recebida pela crítica musical do período. Em 1971, Zuenir Ventura e Vladimir Herzog (1971), ao analisarem o cenário cultural do país, naquele início de década, cunharam um termo que se tornaria bastante popular: “vazio cultural”. Os autores destacam que, entre os sintomas que levaram a esse suposto “vazio”, estavam a presença constante da censura sobre as produções culturais, o expurgo nas universidades e os veios de uma indústria cultural de consumo que vinha suplantando a qualidade pela quantidade. Mais adiante, ressaltam que as marcas desse “vazio” se encontravam também na falta de “propostas novas”, de “efervescência criativa” e no “descenso estético” que teriam interrompido, segundo eles, “o rico processo inventivo começado pela Bossa Nova de João Gilberto e depois retomado por Caetano e por Gil” (*Idem*, p. 55). Ao retomar o conceito, em um artigo de 1973, Ventura constata que o “vazio cultural” se aprofundava, visto pelos traços

6. Cf. Ferreira, 2007; Motta, 2007; Souza, 2016.

7. Cf. Resende, 2013.

8. Cf. Diniz, 2012.

9. Cf. Rogério, 2011; Saraiva, 2008.

10. Cf. Scoville, 2008, Malta, 2013.

mais marcantes da cultura do país, caracterizada, segundo suas palavras, “pela falta de tendências coletivas ou movimentos” (Ventura, 1973, p. 60).

A crítica, acostumada à década passada, quando se esperava ansiosamente o surgimento de movimentos musicais rivais, cada um incrementando e apimentando as discussões acerca dos rumos da cultura brasileira, não conseguia enxergar alguma isonomia entre aqueles músicos estreantes e decretava o fim das “escolas musicais”. Como se havia tomado como padrão de evolução a eclosão de sucessivos movimentos, essa geração de estreantes passou a ser entendida pela marca da interrupção com a tal “Linha Evolutiva” da MPB e diluição das discussões da década anterior, uma imagem que demoraria a ser desfeita.

As marcas dessa fragmentação e o fim dos movimentos musicais prejudicaram, inclusive, uma percepção mais valorativa acerca dos novos discursos políticos e sociais que aquela geração de estreantes trazia. Roberto Schwarz (2009, p. 8) escreveu que, entre 1964 e 1969, “apesar da ditadura de direita [havia] relativa hegemonia cultural de esquerda no país”. Embora o recrudescimento da censura impossibilitasse manifestações artísticas mais abertamente contestatórias, essa “hegemonia cultural de esquerda” se fazia presente também junto à crítica musical na década de 1970. Ana Maria Bahiana (2006a, p. 292) testemunha que, nesse contexto, “quase toda a cultura, a mídia e a intelectualidade brasileira era de esquerda”. E essa crítica, acostumada a uma linguagem político-musical contestatória, própria de certas “escolas musicais” atreladas ao “nacional-popular”, que empolgadamente cantavam a possibilidade uma união social mais ampla (Galvão, 1976), custou a perceber o valor estético e político trazido pela fragmentação contracultural.

Se a contracultura internacional foi, inicialmente, importada dos Estados Unidos pelo grupo tropicalista, entre 1967 e 1968, foi pelas vozes dos estreantes na década de 1970 que ela se aclimatou, em definitivo, aos contornos culturais brasileiros. Através de revelações como Novos Baianos, Secos & Molhados, Sá, Rodrix e Guarabyra, Belchior, Fagner, Raul Seixas e Mutantes (sem a vocalista Rita Lee), ou pelos menos conhecidos conjuntos de rock, Módulo Mil, Som Nosso de Cada Dia e Som Imaginário, a contracultura ganhou contornos tropicais específicos.

Quando o discurso cultural e político da contracultura chegou ao Brasil, no princípio dos anos 1970, impunha-se um quadro bastante diferente daquele que encorpou a cena *hippie* nos Estados Unidos. A vigilância política e cultural do regime militar, principalmente após o AI-5, enterrava as esperanças de uma esquerda engajada e substituía o discurso social e irônico do tropicalismo por uma postura de desencantamento, desânimo e individualismo. Começava a se desenhar, nesse contexto, o que Paulo Britto (2003) chamou de “temática noturna do rock pós-tropicalista”. As temáticas clássicas da contracultura internacional – pacifismo,

psicodelismo, liberdade sexual e crítica política – foram substituídas por canções de caráter mais subjetivo e individualizante, privilegiando temas como: medo, solidão, derrota pessoal, exílio e loucura.

Britto (2003) identifica essa temática noturna nos trabalhos de uma série desses novos artistas. Na canção “Dê um rolê”, de composição de Moraes Moreira e Luiz Galvão, “os versos iniciais da letra atentam para o que há de espantoso numa tal afirmação no contexto brasileiro: ‘Não se assuste, pessoa/ se eu lhe disser que a vida é boa’”. Na obra de Sérgio Sampaio, a temática da loucura aparece, às vezes, de forma explícita – “doido meu pai/ sete bocas mastigando o jantar/ sete loucos entre o bem e o mal” (“Pobre meu pai”), às vezes “através de letras *nonsense*, com clima de pesadelo, como ‘Eu sou aquele que disse/ tanto limão pelo chão/ soltem cachorros nos parques/ ou não’ (“Eu sou aquele que disse”)”. Raul Seixas, na canção “Maluco Beleza”, metaforiza a loucura em versos críticos como “Enquanto você/ Se esforça pra ser/ Um sujeito normal/ E fazer tudo igual/ Eu do meu lado/ Aprendendo a ser louco/ Um maluco total/ Na loucura real”. No trabalho dos Mutantes, a letra de “Balada do louco” afirma de modo radical a oposição entre felicidade e racionalidade: “Mais louco é quem me diz/ que não é feliz/ Eu sou feliz”.

É preciso ressaltar que esse estilo específico de crítica social e política da contracultura brasileira carrega as marcas de uma fragmentação, de um discurso mais individualizante, uma característica que custou a ser entendida com certo apreço. O mesmo Zuenir Ventura, que cunhou o termo “vazio cultural”, em 1973 caracterizou atitude “contracultural”, “underground”, “udigrudi” ou “desbunde” dizendo:

Embora marcada originariamente por uma inconformidade, essa atitude vai resultar objetivamente em uma atitude resignada de que o mundo e as coisas não podem ser modificados. Esse estado de espírito – ao mesmo tempo crítico, abstrato e individualista – marcou grande parte da produção artística da nova vanguarda brasileira dos últimos anos.

Criando uma atmosfera cultural bastante difundida – talvez mais atmosfera do que propriamente produtos estéticos singulares –, a contracultura foi outro dos meios de preencher o vazio cultural, aceitando implicitamente as restrições que a situação geral impunha ao debate mais diretamente voltado para a realidade concreta. (Ventura, 1973. In: Gaspari & Holanda, 2000, pp. 63-64).

Toda essa conjuntura dificultou a penetração do discurso contracultural brasileiro em certos segmentos da crítica, e tardou a inclusão das expressões artísticas ligadas a esse clima de “desbunde” nas instâncias de consagração mais prestigiadas. Contribuíram para sua legitimação a tradução e a popularização no Brasil de algumas importantes obras literárias de Carlos Castañeda, ligadas à contracultura interna-

cional, como “Uma estranha realidade”, “Viagem a Ixtlan” e “A erva do diabo”. A repercussão do livro “A contracultura”, de Theodore Roszak, traduzido e lançado no Brasil no final de 1972, pela editora Vozes, foi também importante na construção de um embasamento teórico e político para a contracultura (Souza, 2016).

É possível notar que o descrédito e o pessimismo com que foram recebidos esses jovens músicos, no início da década de 1970, foram, aos poucos, amenizando-se. Mesmo não carregando, atualmente, o mesmo prestígio que os artistas da década passada, ou ainda não tendo suas vidas rememoradas por estudiosos e biógrafos, é difícil acusar essa geração anos 70 de responsável por um “descenso estético” ou “interrupção da linha evolutiva” da música popular. Esta constatação aponta para uma gradativa conquista de prestígio ou mesmo legitimidade cultural com relação aos seus trabalhos musicais e carreiras profissionais.

Em setembro de 1975, a revista *Veja* (24/9/1975, p. 76) trouxe uma reportagem de capa com a chamada “Música, uma geração de briga”, estampada com os rostos de Fagner, Walter Franco, João Bosco e Luiz Melodia. Na matéria intitulada “Os andarilhos solitários”, as carreiras dessa nova geração representam um novo tempo, cujas características se entrelaçam com as condições sociais da década.



Eles estão chegando. Do Ceará, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, de São Paulo, da Bahia, do Espírito Santo. São os João Bosco, os Aldir Blanc, Luiz Melodia, Fagner, Belchior, Walter Franco, os Alceu Valença e os Raul Seixas, que não marcham mais em bandos, como antes. [...] Perambulam sós, sem qualquer apoio radiofônico. Os programas de rádio preferem o que vem de fora. Os críticos e o público exigem deles uma perfeição impossível para as condições em que vivem. [...] No entanto, eles teimam. Isolados, dispersos, eles resistem. A união faz a força, mas, já que ela é impossível, cada um faz e toca seu trabalho com a autonomia de um cavaleiro no comando de sua montaria.

A característica fundamental daquela geração, estranha aos movimentos musicais, começou a ser vista com certa complacência. “Andar sozinho” surgiu como um emblema de resistência à conjuntura política, econômica e social que essa geração enfrentava, e que não necessariamente se relacionou com uma interrupção da chamada “linha evolutiva” da MPB, “descenso estético” ou diluição das discussões e projetos culturais do passado. É perceptível, inclusive, uma espécie de *mea-culpa* da crítica, que exigia deles, segundo a matéria, uma “perfeição impossível para as condições que vivem”.

O jornal *Folha de S.Paulo* (28/10/1979, p. 9) promoveu um debate em outubro de 1979, a fim de entender as “lições” que aquela década, que estava para se encerrar, havia deixado para a cena artística nacional. Foram reunidos o cantor e compositor Ivan Lins, o crítico da revista *IstoÉ* Silvio Lancellotti, a cantora Marlui Miranda, o compositor, maestro e arranjador Marcus Vinícius, o cantor e compositor Luiz Gonzaga Junior, o letrista Vitor Martins, o compositor e violonista Paulinho Nogueira e o cantor e compositor Zé Kéti. Gonzaguinha abriu o debate lembrando o peso das cobranças que recaíam sobre sua geração ao dizer: “Por parte dos grandes jornais, grandes críticas etc., e tal, toda uma exigência a nível dos novos compositores, querendo que eles fossem os novos Chicos Buarques de Hollanda, os novos Caetano Velosos, novos Gilbertos Gil. Ou os novos ex-ganhadores dos grandes festivais”.

Embora a desconfiança pairasse sobre os novos músicos surgidos no início naquela década, o debate na *Folha de S.Paulo* caminhou no sentido de que essa nova geração teria provado um imenso valor de “resistência”, seja contra a censura, contra a música estrangeira que invadiu o país, contra os veios comerciais de uma indústria do disco fortemente consolidada ou contra os problemas relativos aos direitos autorais. Havia um inegável ganho de prestígio desses estreates, inclusive na arena do combate político e cultural. A anistia, um dos momentos mais gloriosos de resistência política nesses anos de censura, teve como trilha sonora, por excelência, a canção “O bêbado e a equilibrista”, interpretada por Elis Regina, mas com letra e harmonia compostas pelos estreates João Bosco e Aldir Blanc.

Em suma, essa geração de jovens músicos e compositores populares não se configurou como um “grupo concreto”, com objetivos específicos, ações deliberadas que os mantivessem coesos, ou com “laços naturalmente desenvolvidos e conscientemente desejados” (Mannheim, 1982, p. 70). A convergência desses artistas, enquanto “unidade geracional”, se dá por um conjunto de demarcadores correlatos (jovens, estreates na década de 1970, surgidos após o tropicalismo), capazes de colocá-los em posições homólogas no campo musical. Um local que cobrou deles demandas simbólicas semelhantes e os colocou frente a dilemas similares, próprios da situação social e cultural na qual estavam inseridos. E mesmo cada artista encontrando alternativas particulares aos impasses em que foram colocados, o que permitiu a consolidação de carreiras e imagens artísticas diferentes entre si, as respostas aos constrangimentos sociais e culturais a que foram impelidos tiveram um sentido comum. Independentemente das inúmeras variantes, essa geração formada por Luiz Gonzaga Junior, Luiz Melodia, Novos Baianos, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Fagner, Belchior, Ivan Lins e Raul Seixas percorreu, em inúmeros momentos, caminhos análogos. Ela nasceu artisticamente às sombras da geração passada, foi responsabilizada pelo fim dos “movimentos musicais”, interrupção da “linha evolu-

tiva da música popular”, ou por ter atirado o Brasil em um “vazio cultural”. Todavia, essa geração anos 1970 chega ao desfecho da década desfrutando da imagem de uma “geração de luta” e de “resistência”.

Referências Bibliográficas

- BAHIANA, Ana Maria. (2006a), *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro, Ediouro.
- BAHIANA, Ana Maria. (2006b), *Nada será como antes: MPB nos anos 70: trinta anos depois*. Rio de Janeiro, Editora Senac.
- BAHIANA, Ana Maria. (2005), “A ‘linha evolutiva’ prossegue: A música dos universitários”. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro, Aeroplano/Senac Rio.
- BAIA, Silvano Fernandes. (2011), *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. São Paulo, tese de doutorado em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre. (1996b), *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas.
- BOURDIEU, Pierre. (1996a), *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BRITTO, Paulo Henriques. (2003), “A temática noturna do rock pós-tropicalista”. In: DUARTE, Paulo Sérgio & NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- CARDOSO, Irene. (set. 2005), “A geração dos anos de 1960 o peso de uma herança”. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, 17 (2): 93-107. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200005&lng=pt&nrm=iso.
- DENORA, Tia. (1995), *Beethoven and the construction of Genius. Musical politics in Vienna, 1792-1803*. Londres, University of California Press.
- DIAS, Márcia Tosta. (2000), *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo Editorial.
- DINIZ, Sheyla Castro. (2012), “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB. São Paulo, dissertação de mestrado em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- ECHVERRIA, Regina. (2012), *Gonzaguinha & Gonzagão: uma história brasileira*. São Paulo, Leya.
- ELIAS, Norbert. (1995), *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- FAVARETTO, Celso. (2007), *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial.
- FERREIRA, Gustavo. (2007), *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga. Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Niterói, dissertação de mestrado em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense.
- GALVÃO, Luiz. (2014), *Novos Baianos: A história do grupo que mudou a MPB*. São Paulo, Lazuli.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. (1976), "MMPB: uma análise ideológica". In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades.
- HEINICH, Nathalie. (1996), *The glory of Van Gogh. An anthropology of admiration*. Princeton: Princeton University Press.
- HOLANDA, Heloisa. (2004), *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo, Aeroplano.
- MACIEL, Almeida. (1989), *Alceu Valença em frente e verso*. Recife, Edição do Autor.
- MAGI, Erica. (2013), *Rock and roll é o nosso trabalho: A Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo, Alameda Editorial.
- MANNHEIM, Karl. (1982), "O problema sociológico das gerações". In: FORACCHI, Marialice (org.). *Karl Mannheim: Sociologia*. São Paulo, Ática.
- MALTA, Dácio. (2013), "Obrigado, Flávio Cavalcanti". In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973: O ano que reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura*. Rio de Janeiro, Editora Sonora.
- MEDEIROS, Jotabê. (2017), *Belchior: Apenas um rapaz latino-americano*. São Paulo, Todavia.
- MICELI, Sérgio. (1994), "O papel político dos meios de comunicação de massas". In: SCHWARTZ, Jorge & SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo, Edusp.
- MOREIRA, Rodrigo. (2003), *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Rio de Janeiro, Editora Mui-raquitã.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. (1988), *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico*. Campinas, dissertação de mestrado em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- MOTTA, Nelson. (2007), *Vale Tudo: O som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva.
- NAPOLITANO, Marcos. (2002), "A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural". IV Congresso da IASPM-LA (International Association for Study of Popular Music), Cidade do México.
- NAPOLITANO, Marcos. (2005), "MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira". In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras.
- NAPOLITANO, Marcos. (2001), *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo, Annablume, Fapesp.
- ORTIZ, Renato. (1989), *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense.
- PAIANO, Enor. (1994), *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo, dissertação de mestrado em Comunicação Social, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- RESENDE, Victor. (2013), *O rock rural de Sá, Rodrix & Guarabyra: romantismo contracultural no Brasil dos anos 1970*. São João Del-Rei, dissertação de mestrado em História,

- Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas da Universidade Federal de São João Del Rei.
- RIDENTI, Marcelo. (2000), *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record.
- ROGÉRIO, Pedro. (2011), *A viagem como um princípio de formação do habitus dos músicos que na década de 70 ficaram conhecidos como “pessoal do Ceará”*. Fortaleza, tese de doutorado em Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará.
- SANCHES, Pedro. (2000), *Tropicalismo. Decadência bonita do samba*. São Paulo, Boitempo Editorial.
- SCOVILLE, Eduardo. (2008), *Na barriga da baleia: A Rede Globo de Televisão e a Música Popular Brasileira na metade da década de 1970*. Curitiba, tese de doutorado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.
- SCHWARZ, Roberto. (2009), “Cultura e política, 1964-1969”. In: *Cultura e política*. 3 ed. São Paulo, Paz e Terra.
- SÓ, Pedro. (2013), “Preciosidade única”. In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973: O ano que reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura*. Rio de Janeiro, Editora Sonora.
- SOUZA, Lucas. (2015), *A trajetória social de Raul Seixas. Uma metamorfose ambulante no rock brasileiro*. São Paulo, Alameda.
- SOUZA, Lucas. (2016), *Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas*. São Paulo, tese de doutorado em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- TATIT, Luiz. (2004), *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial.
- TATIT, Luiz. (2005), “A canção moderna”. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras.
- VAZ, Denise Pires. (1992), *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora.
- VENTURA, Zuenir. (2000), “Falta de ar” [1973]. In: GASPARI, Elio; HOLANDA, Heloisa Buarque & VENTURA, Zuenir (orgs.). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- VENTURA, Zuenir & HERZOG, Vladimir. (5 jul. 1971), “A crise da cultura brasileira” [“O vazio cultural”]. *Visão*, “Cultura”, vol. 39, n. 1, pp. 52-8. Disponível em <https://www.acervovladimirherzog.org.br/>. Também em: GASPARI, Elio; HOLANDA, Heloisa Buarque & VENTURA, Zuenir (orgs.). (2000), *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- VIANNA, Luiz. (2013a), “Uma estreia em transição”. In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973: O ano que reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura*. Rio de Janeiro, Editora Sonora.
- VIANNA, Luiz. (2013b), *Aldir Blanc: resposta ao tempo. Vidas e letras*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

- VICENTE, Eduardo. (2002), *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. São Paulo, tese de doutorado em Comunicação. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- VIEIRA, Renato. (2013), "Quando o sertão virou mar e o mar virou sertão". In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973: O ano que reinventou a MPB. A história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura*. Rio de Janeiro, Editora Sonora.
- WISNIK, José Miguel. (2005), "O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez" [1979]. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70 ainda sob tempestade: música, literatura, cinema e televisão*. Rio de Janeiro, Europa Editora.
- ZOLBERG, Vera. (2006), *Para uma Sociologia das Artes*. São Paulo, Editora Senac.

Matérias de jornais e revistas

- "A lição da resistência". (28/10/1979), *Folha de S.Paulo*, São Paulo.
- "Como anda (para onde vai) a música popular brasileira". (24/11/1970), *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 00198.
- "Os andarilhos solitários". (24/09/1975), *Veja*, Rio de Janeiro, edição 368.
- BAHIANA, Ana Maria. (16/12/1976), "É Raul Seixas a metamorfose ambulante". *O Globo*, Rio de Janeiro.

Resumo

Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista: análise de uma geração sem "vida"

Este artigo analisa o campo musical brasileiro, na década de 1970, sob o prisma dos artistas estreantes nesses dez anos. Luiz Gonzaga Junior, Luiz Melodia, Novos Baianos, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Fagner, Belchior, Sá, Rodrix e Guarabyra, Ivan Lins e Raul Seixas são músicos e compositores populares, que despontaram artisticamente após o tropicalismo e desenvolveram uma produção musical significativa no transcorrer dessa década. Embora sejam, atualmente, artistas conhecidos, a trajetória dessa geração foi pouco estudada, e sua relevância na historiografia da música popular ainda se encontra mal definida. Assim, este artigo objetiva lançar luz sobre essa geração de novatos, ocupantes de posições homólogas no campo musical, de modo a compreender a configuração dos seus trabalhos artísticos e carreiras profissionais no centro das transformações sociais, econômicas e culturais que marcaram a década de 1970.

Palavras-chave: Música popular; Década de 1970; Movimentos musicais e linha evolutiva.

*Abstract**Popular music in the 1970s and the post-tropicalist scene: analysis of a generation without “life”*

This article analyzes the Brazilian musical field, in the 1970s, from the perspective of debuting artists in these ten years. Luiz Gonzaga Junior, Luiz Melodia, Novos Baianos, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Fagner, Belchior, Sá, Rodrix and Guarabyra, Ivan Lins and Raul Seixas are popular musicians and composers, who emerged artistically after tropicalism, and developed a significant musical production during that decade. Although they are currently known artists, the trajectory of this generation has been little studied and their relevance in the historiography of popular music is still poorly defined. Thus, this article aims to shed light on this generation of newcomers, occupying similar positions in the musical field, in order to understand the configuration of their artistic works and professional careers at the center of the social, economic and cultural transformations that marked the 1970s.

Keywords: Popular Music; 1970s; Musical movements and evolutionary line of popular music.

Texto recebido em 14/04/2020 e aprovado em 04/01/2021.

DOI: 10.11606/0103-2070.ts.2021.168780.

LUCAS SOUZA é doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo, professor adjunto na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, vice-coordenador do projeto de extensão e pesquisa “Ouvindo Música: Música Popular Brasileira e a memória sociocultural do país”, autor do livro *A trajetória social de Raul Seixas: uma metamorfose ambulante no rock brasileiro* (Alameda, 2013). E-mail: lucassouza@unilab.edu.br.

JANAINA LOBO é doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora adjunta na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, coordenadora do projeto de extensão e pesquisa “Ouvindo Música: Música Popular Brasileira e a memória sociocultural do país”. E-mail: janaina.lobo@unilab.edu.br.

