

Lobão e Caetano Veloso:

desdobramentos da dialética nacional-estrangeiro

ANA CAROLINA SERPA*
DMITRI CERBONCINI FERNANDES**

RESUMO: *Por meio da análise comparativa das trajetórias e tomadas de posição de dois artistas que ocupam espaços distintos no campo da música popular, buscamos compreender o modo tenso pelo qual os estilos a que eles se vinculam se desenvolveram ora em consonância, ora em dissonância, mas sempre se pautando por uma dialética de elementos nacional e estrangeiro na música popular. Os roqueiros brasileiros dos anos 1980, de acordo com os valores vigentes no campo, buscaram agregar elementos de brasilidade aos seus trabalhos, visando conferir legitimidade às suas produções. Em contrapartida, nas esferas predominantemente comerciais, vislumbramos que os mpbistas não lograram exercer a mesma influência, demonstrando que os estilos rock e MPB continuavam a se desenvolver em polos distintos do campo. Para tanto, são mobilizados materiais variados, como entrevistas, canções e conteúdos jornalísticos e biográficos, que enlacem as trajetórias do roqueiro Lobão e do mpbista Caetano Veloso.*

PALAVRAS-CHAVE: MPB; Rock; Sociologia da Música; Sociologia dos Intelectuais.

Lobão and Caetano Veloso: developments of the national-foreign dialectic

ABSTRACT: *Through the comparative analysis of the backgrounds and positions of two artists that occupy distinct places in the field of popular music, we seek to understand the tense manner in which the styles that they are connect to, sometimes developed in consonance and sometimes in dissonance, but always by a dialectic of national and foreign elements in popular music. The Brazilian rockers of the 1980s, according to the current values in the field, sought to add characteristic elements of Brazil to their works, aiming to confer legitimacy to their productions. On the other hand, we see that the MPB singers did not achieve the same influence specially in the commercial sphere, demonstrating that rock and MPB styles continued to develop in distinct areas of the field. For this, various materials are mobilized such as interviews, songs and journalistic and biographical contents, linking the backgrounds of the rocker Lobão and the MPB singer Caetano Veloso.*

KEYWORDS: MPB; Rock; Sociology of Music; Sociology of the Scholars.

* Ana Carolina Serpa é bacharel em Comunicação (UFJF) e mestre em Ciências Sociais (PPGCSO-UFJF). E-mail: carolserpa@gmail.com

** Dmitri Cerboncini Fernandes é bacharel em Ciências Sociais (USP), Doutor em Sociologia (USP), Professor Adjunto IV do Departamento de Ciências Sociais da UFJF e Docente Permanente do PPGCSO-UFJF. E-mail: dmitri.fernandes@ufjf.edu.br

Gênese das tensões

No início dos anos 80, emergia das praias cariocas uma cena roqueira que se caracterizaria pela linguagem direta e bem-humorada, pela recusa à sofisticação nos arranjos e pela defesa da influência estrangeira na cultura nacional, elementos típicos do gênero, mas que, articulados por um grupo específico de músicos¹, adquiriram novos desdobramentos (cf. MAGI, 2016). A movimentação, que rapidamente alcançou sucesso comercial através do diálogo estabelecido com o público consumidor jovem, nicho, até então, pouco explorado pela indústria fonográfica brasileira (cf. DIAS, 2008, p. 86), se distinguiu da experiência anterior de consolidação do rock no país, também ambientada no Rio de Janeiro, em meados dos anos 60, a Jovem Guarda (cf. PINTO, 2015).

Apesar de ambas as experiências se dirigirem a um público socialmente não tão valorizado quanto o da MPB, seja do ponto de vista econômico, cultural e/ou etário, a origem social de seus agentes contrapunha os jovens roqueiros da Zona Sul aos cantores de iê-iê-iê suburbanos. Os músicos da “geração 80” pertenciam predominantemente às classes média e alta, com acesso à formação superior e à sociabilidade daí decorrente, o que ajuda a compreender por que, mesmo integrando um gênero deslocado no campo musical brasileiro, o movimento irrompeu com ambições artísticas que possibilitaram um confronto inicial com os músicos de MPB.

Quando os roqueiros começaram a se destacar, a geração de artistas que despontou durante a década de 60, no contexto político de resistência à ditadura militar, se encontrava estabelecida, faltando apenas, para concluir a trajetória de envelhecimento social do grupo e de cada artista em particular, após anos ditando as regras no campo, a definição de qual lado da tênue fronteira que separa o antigo do clássico esses artistas se localizariam (cf. BOURDIEU, 1996). Os mpbistas passaram, então, a ter sua capacidade de instituir o novo questionada, valor esse fundamental na arte a partir do século XX, mas indispensável, principalmente, para a sobrevivência da indústria cultural.

¹ Entre os cantores e conjuntos de rock que integraram a cena carioca do início dos anos 80, destacam-se: Marina Lima, Lulu Santos, Ritchie, Lobão, Blitz, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho e Kid Abelha.

Em busca de espaço, os recém-chegados procuraram afirmar a estilística do rock no campo musical². Nesse sentido, adotaram um discurso crítico em relação aos músicos consagrados. Em 1984, Lobão já criticava Chico Buarque: “O Chico tem talento, mas está inócuo, muito lamentoso. Isso não leva a nada. Parece o sujeito que leva uma bofetada e faz um discurso brilhante como resposta à ofensa, mas fica naquilo” (*apud* JORNAL DO BRASIL, 1984, p. 7). O mpbista também foi alvo das críticas de João Barone, baterista dos Paralamas do Sucesso: “Milton Nascimento é uma coisa melancólica, parada no tempo. O Chico está insosso” (*idem*). Os jovens músicos também renegaram a filiação às experiências anteriores de consolidação do rock no país, como a Jovem Guarda, que contribuiu, ainda que de forma simbolicamente rebaixada, para difundir o estilo, e Raul Seixas, que, mesmo atuando autonomamente, representou um contraponto aos músicos mpbistas durante a década de 70. A fala de Herbert Vianna revela a visão de seu grupo sobre o legado do rock nacional:

O que se fez até agora não tinha ligação com nossa vida urbana. Era rock traduzido, praticamente. Nosso negócio é incorporar a música popular brasileira. Quando componho, acho que tem que ter elementos de identificação com o povo, tem que ter imagens que ele vê na rua. O grupo tem que estar atento a tudo, ao momento presente e aos fatos, não só a sentimentos. Tocando em concerto, tem que dar vontade de dançar. É para ser música largada (*apud* FERREIRA, 1983, p. 25).

Apesar da defesa da espontaneidade e da simplicidade do rock, depreende-se do discurso a preocupação do artista em estabelecer um elo com a tradição da música brasileira. Lobão, ao afirmar, enquanto ainda pertencia à banda Lobão e os Ronaldos, que “[...] depois da Tropicália, a ‘Ronaldália’, só que a primeira era regional e a segunda intergaláctica” (*apud* FRANÇA, 1984, p. 8), reforça o entendimento de que uma parcela dos roqueiros cariocas procurou se vincular ao que se entendia no interior do próprio campo como a “linha evolutiva da música

² O campo musical é abordado inspirado na análise de Bourdieu (1996), ou seja, como um espaço relacional de grupos e gêneros em disputa. Tentamos abordar alguns aspectos e valores que ajudam a interpretar a configuração desse espaço (origem social dos agentes, características da recepção, ciclo de produção etc.). Nesse sentido, a MPB é entendida como um gênero prestigiado, socialmente valorizado, “consumido por uma elite sociocultural”, que, por isso, conquistou maior autonomia criativa no interior da indústria fonográfica, conforme aponta Napolitano (2002, p. 4). No polo em disputa estariam os gêneros tidos como relacionalmente comerciais, logo, mais desvalorizados, de ciclo curto, consumidos por um público também relacionalmente rebaixado – o que não quer dizer que sejam substancialmente rebaixados, desvalorizados etc., mas que o são sempre *em relação*.

popular brasileira”, construto teleológico popularizado por Caetano Veloso relativo a uma interpretação histórica do surgimento e desenvolvimento de uma pretensa música popular “consciente”³.

Berimbau e guitarra elétrica

A assimilação do rock à cultura nacional teve início na década de 50, através das canções de Cauby Peixoto e dos irmãos Celly e Tony Campello (cf. BARBOSA, 1966, p. 378). Nos anos 60, o rock dos Beatles inspiraria os cantores de Jovem Guarda, cujo sucesso despertou a reação da ala mais tradicional da música brasileira. Em resposta à popularidade do movimento, artistas como Elis Regina, Gilberto Gil, Edu Lobo e Geraldo Vandré integraram a *Frente Única da Música Popular Brasileira*, organizando, em 1967, uma passeata contra a guitarra elétrica, instrumento que simbolizava a dominação cultural estrangeira na visão dos mais puristas. No mesmo ano, entretanto, o instrumento conquistaria espaço nas esferas legítimas de produção cultural (cf. PAIANO 1984).

O III Festival de Música Popular Brasileira, evento responsável por apresentar ao público o melhor da produção nacional, marca a inserção da guitarra elétrica no seio da MPB. Gilberto Gil e Caetano Veloso apresentariam suas composições acompanhados por bandas de rock, transformando o festival em ato inaugural do tropicalismo. O movimento, capitaneado pelos músicos baianos, pregava a assimilação crítica de elementos da cultura estrangeira pela arte nacional. As ideias do grupo, inspiradas no conceito modernista de antropofagia, materializadas, por exemplo, no arranjo criado por Rogério Duprat para a canção “Domingo no parque”, de Gilberto Gil – arranjo em que buscou associar elementos díspares como instrumentos “clássicos” e regionais, berimbau e guitarra elétrica (cf. CAMPOS, 1974) –, foram bem recebidas pelos jurados. A canção de Gil, que se apresentou acompanhado pelo grupo Os Mutantes, conquistou o segundo lugar, e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, que tocou ao lado do grupo de rock argentino

³ Caetano Veloso formulou seu entendimento sobre a “linha evolutiva” num debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira*, publicado em 1966. Cf. BARBOSA, 1966, p. 378.

Beat Boys, ficou com a quarta colocação, demonstrando que a estética eletrificada do rock começava a conquistar legitimidade nos ambientes de difusão de música popular brasileira. A canção vencedora, “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinan, representava a vertente influenciada pelas diretrizes culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), ainda hegemônica entre os músicos de MPB, norteadas por conceitos como cultura nacional-popular e arte engajada, e que se caracterizava, principalmente, pela busca de uma sonoridade brasileira em contraposição à música estrangeira, e pela temática social, de resistência à ditadura⁴.

A Tropicália, na visão de Caetano Veloso, foi o movimento responsável por trazer o “[...] *rock’n’roll* para o convívio das coisas respeitáveis” (VELOSO, 2012, p. 46). Na década de 70, a incorporação de guitarra elétrica nos arranjos de canções de MPB já não causava a mesma polêmica ou estranhamento. Se a aventura antropofágica do grupo baiano contribuiu para legitimar a inserção de elementos do rock na música nacional, faz-se necessário problematizar a afirmação de Caetano.

Nos espaços predominantemente simbólicos, a MPB manteve seu domínio, deslocando uma parcela dos roqueiros dos anos 80 para uma posição em falso no campo musical brasileiro. O referido grupo, que possuía pretensões artísticas para além de uma moda passageira, precisou se confrontar com o desajuste entre suas ambições iniciais e as limitações impostas aos representantes de um gênero relacionalmente rebaixado. Após os primeiros anos de sucesso comercial, na tentativa de conquistar uma carreira longa, os roqueiros, em consonância com os valores vigentes no campo, materializados, sobretudo, no discurso da crítica especializada, buscaram agregar elementos de brasilidade aos seus trabalhos. Em contrapartida, nas esferas predominantemente comerciais, os mpbistas não exerciam a mesma influência, demonstrando que os estilos continuavam a ocupar polos distintos do campo.

⁴ Para uma análise das disputas existentes em torno do conceito de nacional-popular, bem como do engajamento político de esquerda na cultura brasileira, inclusive entre os artistas de MPB na década de 60, ver NAPOLITANO, 2014.

Rock made in Brazil

A primeira edição do Rock in Rio, realizada em 1985, serve para ilustrar a preponderância do gênero estrangeiro nas esferas de consumo de massa. Movimentando grandes investimentos, o espetáculo foi projetado para vender dois milhões de ingressos, tendo os artistas internacionais como atrações principais (cf. O GLOBO, 1985). Durante os dez dias de evento, a música brasileira curvou-se diante do domínio econômico-cultural estrangeiro, subvertendo a hierarquia simbólica dos gêneros no país, o que explica o fato de Gilberto Gil abrir o show da banda Blitz, tocando na sequência, Nina Hagen, B-52's e Yes.

O referido episódio traz à tona outro aspecto envolvendo a dinâmica entre nacional e estrangeiro na cultura local. Quando deparados com a concorrência externa, recorrentemente, os artistas brasileiros atuam corporativamente em defesa da produção local, em detrimento de uma avaliação predominantemente artística. Assim, ultrapassando as disputas internas, roqueiros e mpbistas se uniram nas críticas ao tratamento diferenciado e às condições técnicas de trabalho concedidas aos músicos internacionais durante o festival, que se estendia “[...] do uísque importado que, nos camarins, era servido apenas para os artistas estrangeiros [...]” (MAFRA, 1985, p. 6), ao tempo de duração dos shows – enquanto algumas atrações nacionais tiveram apenas 30 minutos para tocar, as atrações principais contaram com o triplo do tempo. Leoni, integrante do Kid Abelha à época, destacou a ingenuidade da banda ao assinar o contrato e externou seu descontentamento: “[...] a partir de agora seremos mais exigentes. Se os americanos fazem pedidos absurdos – e são atendidos – por que nós não faremos?”. Na mesma linha, Herbert Vianna procurou enfatizar a importância das bandas nacionais para o sucesso do evento: “Foi uma besteira o tratamento com maior atenção dada aos estrangeiros. O pessoal da organização precisa saber que, se não fossem esses grupos que batalharam, levando fitas de demonstração à Fluminense FM e se apresentado no Circo Voador, hoje muito pouca gente estaria ganhando dinheiro com o rock”. Para Eduardo Dusek, “[...] o Brasil pecou por reverenciar demais o que vinha de fora. Todos agiram assim, do cara que cuida da estrutura aos artistas nacionais principalmente, ao público”. Seguindo a

mesma linha, Gilberto Gil declarou que “[...] o tratamento secundário dispensado aos nossos artistas foi um erro político”, e a fala de Elba Ramalho revela a abrangência do fenômeno: “[...] Quanto ao monopólio dos gringos nem é preciso falar. Todo mundo viu e sentiu”. Os depoimentos, todos eles citados por Antonio Mafra (1985, p. 6), revelam que a disputa simbólica entre MPB e rock no mercado interno se atenua quando está em jogo a oposição entre produtores nacionais e estrangeiros.

Para além de uma situação episódica, outras manifestações semelhantes revelam que o rock brasileiro ocupava uma posição intermediária entre a MPB e o rock internacional, segundo o critério caracterizado, sobretudo, pelo protecionismo econômico da indústria local. Em 1966, em meio às querelas entre Jovem Guarda e MPB, o crítico Nelson Lins e Barros havia opinado sobre a questão: “É verdade que sob o ponto de vista de mercadoria, é preferível ter o iê-iê-iê brasileiro do que o estrangeiro. Mas sob o ponto de vista de arte, o iê-iê-iê dos Beatles é mil vezes melhor do que o brasileiro” (*apud* BARBOSA, 1966, p. 381). Adotando o mesmo raciocínio já bem depois, o músico Lobão, quando questionado sobre a qualidade do rock brasileiro produzido nos anos 90, afirmou que “[...] é melhor ouvir Skank que Guns'n'Roses. Mas ainda falta muito para chegar a uma qualidade real” (*apud* BAN, 1995, p. 21).

Prestígio x popularidade

Retornando às disputas internas, o fortalecimento do rock, em termos de produção e consumo, contribuiu para que a MPB perdesse espaço nos veículos de comunicação durante a década de 80. O tema foi objeto de debate, em 1987, reunindo o então presidente da Associação de Pesquisadores da MPB, Albino Pinheiro, e o crítico de música Sérgio Cabral. As falas ajudam a ilustrar a divisão existente no campo à época. O rock é descrito como produto de marketing em contraposição à autenticidade da produção nacional, conforme explicitado na fala de Albino: “As pesquisas mostram que os compradores de discos de ritmos estrangeiros têm de 11 a 30 anos. A maioria está em processo de formação. Eles são enganados pelos milionários esquemas de publicidade”. Diante do quadro, Cabral sugeriu a criação

de cota para a execução de MPB nas rádios, sob o argumento de que “[...] a divulgação maciça de MPB é o caminho para se recuperar a intensa produção dos ritmos populares” (*apud* MICELI, 1987, p. 19).

As críticas ao rock reiteradamente retornam ao tema da alienação e da subordinação cultural. Dando voz à nova geração, com o objetivo de pensar o futuro do rock brasileiro, o *Jornal do Brasil* (cf. FRANÇA, 1986), em 1986, reuniu o músico Leoni, o poeta e letrista Bernardo Vilhena⁵, os críticos Tárík de Souza e Jamari França e o jornalista Otávio Costa, numa espécie de reedição do debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* vinte anos antes. Naquele debate de 1966, a questão central, em torno da qual se reuniram os críticos Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros, os músicos Caetano Veloso e Nara Leão, o poeta José Carlos Capinan, o cineasta Gustavo Dahal e o poeta Ferreira Gullar, era pensar os rumos da MPB, diante da crise representada pelo fenômeno comercial do iê-iê-iê. Partindo do ponto em comum que exaltava a superioridade da tradição musical brasileira em relação à informação cultural importada, os convidados divergiram quanto às formas de transformar o prestígio em popularidade. A questão pode ser resumida entre manter o relativo hermetismo ou disputar a preferência da juventude, integrando elementos da cultura massificada à “boa música popular brasileira” (BARBOSA, 1996, p. 376).

Na tentativa de solucionar o dilema, Caetano Veloso recorreu, na ocasião, à obra do bossa-novista baiano João Gilberto como exemplo da “informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira”. Na mesma linha de defesa da modernização da MPB, Capinan criticava o “[...] comportamento pré-capitalista da esquerda brasileira, que resiste à industrialização e vê o mercado como o grande sacrifício de sua arte”. Em sua visão, os músicos não poderiam abdicar dos meios de comunicação de massa no combate cultural. O poeta ressaltou, entretanto, que algumas características do iê-iê-iê poderiam até ser assimiladas, desde que mantida a resistência, “[...] a que ele seja aceito como cultura brasileira” (*apud* BARBOSA, 1966, p. 377; 379; 382).

⁵ Além de ter integrado o movimento que ficou conhecido como poesia marginal na década de 1970, Bernardo Vilhena atuou como letrista, compondo canções com diversos roqueiros da geração 80. A parceria mais frutífera foi a com o músico Lobão, sendo de sua autoria as letras de “Corações psicodélicos”, “O rock errou”, “Vida bandida”, “Vida louca vida”, entre outras canções.

Passados vinte anos, quando concedida a palavra aos “artistas alienados” para discorrerem sobre as estratégias de consolidação da geração 80, apesar de ocuparem posição oposta à dos debatedores da década de 60, muitos dos valores defendidos pela geração anterior foram reafirmados. O contexto do debate ajuda a compreender a aparente contraditoriedade do discurso. Após a afirmação inicial, em que contribuíram para revigorar o panorama da música nacional, os roqueiros cariocas tiveram que lidar com a desconfiança da crítica especializada e dos pares em relação ao futuro de suas carreiras. Nesse sentido, Tárík de Souza afirmou durante a conversa que os jovens músicos deveriam se espelhar nos artistas de MPB e na perenidade de suas obras. “O pessoal da música brasileira se preocupava muito com a sobrevivência, com a obra, com a permanência. Do rock para cá, só se fala em coisa descartável. Como vocês sentem isso? Vocês pensam numa permanência?”, questionou o crítico (*apud* FRANÇA, 1986, p. 6).

A despeito da preocupação dos roqueiros em estabelecer um diálogo com a tradição nacional, para os críticos essa vinculação ainda não era efetiva. “De certa forma, o rock revogou o país em termos musicais. O rock feito até agora não tem muita coisa a ver com a música brasileira”, sentenciou novamente Tárík. Capitulando ao argumento, Bernardo Vilhena recorda as iniciativas anteriores de incorporar elementos da música brasileira ao rock: “O Ritchie já gravou uma bossa nova, o Lobão pôs uma bossa nova no disco”. Na visão do poeta, o movimento caminharia em direção à tradição nacional, assim como a bossa nova, que a partir do jazz deu origem a um produto tipicamente brasileiro. “Essa coisa do rock, daqui a cinco, seis anos, será a MPB”⁶.

Seguindo a mesma linha, a matéria da jornalista Ana Maria Bahiana, publicada poucos dias depois do debate promovido pelo *Jornal do Brasil*, reforça a ideia de que o rock estava sendo questionado por uma parcela dos críticos. “Desde fins de 85, uma porção ponderável dos novos talentos surgidos na maré do rock vem se perguntando se é só isso que querem fazer, e se é só isso que o público quer, ou merece, ouvir. E descobrindo que a resposta é ‘não’” (BAHIANA, 1986, p. 1). A saída encontrada pelos roqueiros para superar o suposto esgotamento do estilo, ainda

⁶ Todas as falas são citadas por: FRANÇA, 1986, p. 7.

segundo a reportagem, foi agregar novas sonoridades ao gênero. Entre os exemplos de artistas que apostaram na tendência aparecem Lobão e seu interesse pelo samba, Cazusa interpretando Lupicínio Rodrigues e a redescoberta de Gilberto Gil, Jorge Ben e Paulinho da Viola pelos Paralamas do Sucesso.

Após as tentativas de tropicalizar o rock, ganharia destaque na imprensa, no final da década, a tese de que o movimento chegava ao fim. O crítico Nelson Motta, em artigo intitulado *O rock não morreu. Apenas agoniza* (cf. MOTTA, 1989, p. 1), abordou a falta de informação nova no gênero, decretando o esgotamento de sua estética. Dentre os candidatos a sobreviverem à moda destaca Lulu Santos, Lobão, Marina Lima, Cazusa, Paralamas do Sucesso, Titãs, Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii. A polêmica lançada pelo jornalista carioca repercutiu, dividindo os músicos. Seus argumentos foram corroborados por Renato Russo e Lulu Santos. O último, procurando alternativas ao estilo, decidiu apostar "[...] na música popular brasileira contemporânea, dos trios elétricos e do Jorge Ben, por exemplo, como linguagem internacional" (Lulu Santos *apud* ABIRACHED, 1989, p. 3). Do lado oposto, contrários ao prognóstico, figuraram os artistas excluídos da lista de prováveis sobreviventes da geração 80. Dentre os que pretendiam seguir apostando na linguagem simples do rock, estavam os músicos Selvagem Big Abreu, do João Penca e seus Miquinhos Amestrados, Roger Moreira, vocalista do Ultraje a Rigor e Leo Jaime, que ironizou as críticas: "Alguém já ouviu alguém dizer que o xote devia procurar caminhos mais urbanos, ou qualquer outra panaquice destas? (...). Aparecem os teóricos e começam a cobrar mais sofisticação, menos popularidade. Enfim, aparece a elite e é aí que a vaca vai pro brejo" (JAIME, 1989, p. 3).

No final da década de 80, o rock ainda era o principal produto da indústria fonográfica. Sobre a participação dos gêneros no mercado, em 1988, o presidente da Som Livre à época, João Araújo, avaliou: "[...] o rock está para o brega na proporção de 60% para 40%, enquanto chega a 70%, em relação à música popular brasileira" (*apud* DUMAR, 1988, p. 12). Entretanto, os anos seguintes seriam de crise no setor, que, afetado pela conjuntura econômica, com o lançamento do Plano Cruzado e, posteriormente, dos Planos Collor I e II, presenciaria uma queda de 58%

nas vendas de discos de 1989 a 1991⁷, sendo o samba, a lambada e o rock os estilos mais afetados (cf. NATALI, 1991, p. 3). Os números do início da década de 90 dariam razão a Nelson Motta. Dentre os sintomas que permitiam afirmar que o potencial da geração 80 havia se esgotado estavam “[...] os números fornecidos pelas gravadoras, o volume de execução nas rádios e de aparições na TV” (MIGUEL, 1993, p. 1). Diante da crise da indústria fonográfica, a maior parte dos roqueiros não conseguiu manter a popularidade conquistada na década anterior.

Dialética nacional e estrangeiro

Conforme observado, a ideia de “linha evolutiva da música popular brasileira”, que, passando pela bossa nova, culminaria no tropicalismo, ao mesmo tempo em que, aparentemente, soluciona o dilema nacional *versus* estrangeiro, cria um novo paradigma cultural em relação a que as gerações seguintes teriam que se reportar. O mesmo movimento dialético, que, partindo dos elementos da cultura nacional, estabeleceria um diálogo com a informação estrangeira, resultando na experiência tropicalista, seria utilizado em sentido inverso, com os roqueiros associando elementos brasileiros à herança cultural estrangeira na tentativa de materializar o que o termo BRock, criado pelo crítico Arthur Dapieve (2015) para caracterizar o rock produzido nos anos 80, evoca. Sendo esse o principal caminho para se conquistar legitimidade no campo.

Apesar da dinâmica semelhante, as consequências objetivas dos movimentos diferem significativamente. O estudo comparativo de como os elementos do rock foram apropriados pelos músicos Lobão e Caetano Veloso ajudará a esclarecer alguns desses aspectos. A escolha do músico baiano é facilmente explicável. Conforme apresentado anteriormente, Caetano foi um dos responsáveis pela aplicação do conceito de antropofagia no contexto musical da década de 60, com sua obra transitando entre a MPB e as informações da cultura pop, com destaque para o rock. Já a escolha de Lobão se justifica pelo fato de entre os roqueiros cariocas

⁷ Segundo Dias, “nesse contexto, de 76.686 milhões de unidades vendidas em 1989, retrocede-se a 45.225 milhões em 1990, mantendo-se os mesmos índices em 1991, com 45.130 unidades” (DIAS, 2008, p. 109).

de sua geração ter sido um dos que mais tensões provocou ao problematizar a hierarquia dos gêneros. O roqueiro também realizou tentativas de se aproximar da MPB, com sua carreira espelhando a do músico baiano. Além disso, os artistas possuem em comum a disposição para pensar o campo musical – e para as polêmicas –, o que explica o diálogo estabelecido entre eles ao longo das décadas, através de depoimentos para a imprensa e letras de música.

Nostalgia da modernidade

O disco *Nostalgia da modernidade*, lançado em 1995 pela gravadora Virgin Records, representa a tentativa mais radical de Lobão de se desvencilhar do rock, gênero que o consagrou na década de 80⁸. Na trajetória do músico, a polarização entre rock e MPB seria objeto de constante reflexão, norteador de alguns de seus posicionamentos. Sem conseguir conformar os dois polos, Lobão alternou, ao longo da carreira, períodos de defesa do rock e de aproximação da MPB. Seus primeiros trabalhos, *Cena de cinema* (RCA Victor, 1982) e *Ronaldo foi pra guerra* (RCA Victor, 1984), ainda não apresentavam a tensão, adotando a sonoridade *New Wave*⁹, assim como as demais bandas que despontaram no período. Seu terceiro disco, *O rock errou* (RCA Victor, 1986), conforme antecipa o título, introduz alguns questionamentos em relação ao gênero, marcando, principalmente, a intenção de Lobão de se desvencilhar do rótulo comercial atribuído ao movimento rock dos anos 80. Sem abandonar o estilo, o músico incluiu canções de outros gêneros no álbum. Além disso, passou a criticar, em depoimentos à imprensa, o apelo excessivamente mercadológico das bandas nacionais que, em sua visão, não possuíam originalidade, emulando as tendências estrangeiras: “Não aguento mais esta conversa do cara que está aqui de papo pro ar, no ar condicionado, compra um disco importado, descobre que não sei quem está usando um topete assim e resolve imitar” (*apud* GONÇALVES, 1986, p. 7). Dentre as faixas que apostam na diversificação de estilos se destacam “A voz da razão”, cantada em parceria com Elza Soares, explorando elementos do samba, e

⁸ Para uma análise sociológica da trajetória artística de Lobão, ver SERPA, 2016.

⁹ O *New Wave* influenciou, predominantemente, as bandas de rock do Rio de Janeiro, com destaque para a Blitz, primeiro fenômeno comercial do gênero nos anos 80.

“Revanche”, música que remete às “canções de protesto”, típicas da MPB dos anos 1960, e que foi entoada por Lobão nos palanques petistas durante as eleições de 1989.

Buscando se desvencilhar do estigma de roqueiro, Lobão seguiria incluindo canções com sonoridades tipicamente brasileiras em seus discos, buscando, assim, diversificar seu trabalho. A saída artística encontrada no intuito de conciliar as sonoridades nacionais e estrangeiras, até então segregadas em faixas distintas de seus álbuns, foi recorrer a já então velha fórmula de fusão de elementos culturais, criando o que denominou de “heavy samba”¹⁰. A proposta do disco *Cuidado!* (RCA Victor, 1988) refletiu a experiência do músico de tocar tamborim na bateria da Escola de Samba Mangueira. Sua intenção era “promover uma nova linguagem” que o habilitasse a ocupar melhores posições no campo (cf. LOBÃO; TOGNOLLI, 2010, p. 373).

O período é marcado pela intensificação das críticas de Lobão aos roqueiros e ao próprio gênero. Para subsidiar as críticas, procurou destacar a posse de uma base musical ampla e sofisticada quando comparada à dos demais integrantes do movimento. Os estudos de violão clássico na escola do maestro César Guerra-Peixe – que, apesar de terem possibilitado o aprendizado de um repertório que ultrapassava os limites da música popular, não foram suficientes para que Lobão desenvolvesse a habilidade de ler partituras, o que só ocorreria na década de 90¹¹ –, bem como o fato de ter integrado como baterista a banda de rock progressivo Vímãna, nos anos 70, são argumentos recorrentemente utilizados por Lobão para se diferenciar dos músicos de sua geração: “Os caras que começaram a gostar de punk tocavam com dois acordes, mas eu já tinha um *background* todo, não tinha saco pra ouvir “God save the queen” (canção do grupo de punk inglês Sex Pistols). Em entrevista, projetava que aos quarentas anos iria “[...] tocar cello, violão clássico e envelhecer nobremente, porque não vou ficar tocando *rock'n'roll*, entendeu?” (*apud* SOLNIK; SCHAHIN, 2014).

¹⁰ Lobão afirmou à época: “Eu não faço rock, faço é heavy samba” (*apud* RIBEIRO; RODRIGUES, 1988, p. 22).

¹¹ Lobão afirmaria em sua autobiografia: “Continuava a estudar violão clássico... apenas me recusava terminantemente a ler música. Preguiçoso mental que era, tirava tudo de ouvido, até um dia que meu professor, meio desconfiado, enquanto executava um prelúdio de Villa-Lobos, trocou as partituras e eu continuei tocando a peça até o fim, crente que o convencia... Só vim aprender a ler e escrever música no início dos anos 1990” (LOBÃO; TOGNOLLI, 2010, p. 129-130).

A experiência de associar o rock à bateria de escola de samba, apesar de ter marcado a trajetória de Lobão, não proporcionou significativos ganhos simbólicos nem econômicos. Após o lançamento de mais três LPs, a RCA Victor romperia o contrato com o músico. De forma geral, a obra de Lobão obteve pouco sucesso mercadológico, conforme afirma: “Eu nunca vendi discos. Infelizmente, vendi mais discos na época em que estive preso” (*apud* AGUIAR, 2008). Sua melhor marca, mesmo com todo o apelo midiático envolvendo sua vida pessoal¹², seria as 350 mil cópias vendidas do LP *Vida bandida* (RCA Victor, 1987) (cf. LOBÃO; TOGNOLLI, 2010, p. 329).

Sem gravadora, Lobão se voltaria completamente para a MPB. Nos quatro anos em que ficou sem lançar um novo trabalho, o músico afirmou ter se dedicado ao estudo de harmonia e violão e à pesquisa de “[...] música brasileira pré-bossa nova, das décadas de 30 e 40” (*apud* ROMANHOLLI, 1992, p. 3). Sobre a fase, relembra: “[...] deixei de ouvir rock para estudar choro” (*apud* REIS, 2010, p. 2). Foi essa experiência que resultou no disco *Nostalgia da modernidade*. O trabalho apostou na diversidade de ritmos, passando pelo samba em “Luz da madrugada” e “Nostalgia da modernidade”, pelo xote em “Coração aberto”, pelo choro em “A flor do vazio”, pelo blues em “Samsara blues” e pelo que definiu como “sonoridade taiguárica” – em referência ao músico Taiguara – em “Dilema”, com o rock restrito a algumas faixas (cf. ALMEIDA, 1995, p. 4). Sobre a última canção, o músico declarou à época: “[...] Ouvi todas as advertências possíveis antes de gravar ‘Dilema’. Me falaram que podia ficar ridículo. Acho que ficou bonito pra caramba” (*apud* STYCER, 1995, p. 5). O músico descreveu o álbum como “[...] ortodoxo, jobiniano, tradicional, pegando a ambiência do Festival Internacional da Canção” (*apud* CASTRO, 2004). “Esse disco é uma homenagem à tolerância. Temos que nos abrir para coisas diferentes para poder assumir um elo que o rock cortou com a MPB” (*apud* BAN, 1995, p. 21).

Lobão adotou o formato acústico nos espetáculos realizados no período. Na estreia do show *Nostalgia da modernidade*, ele se apresentou acompanhado por um quarteto de cordas e, durante a execução dos sambas presentes no repertório, por um

¹² O lançamento do disco *Vida Bandida* ocorreu no momento em que Lobão enfrentava problemas com a justiça, tendo sido preso por porte de drogas.

conjunto regional (cf. O GLOBO, 1996, p. 7). No decorrer da turnê, adotou uma estrutura mais enxuta, com o acompanhamento de três violões. Os números justificavam a mudança. Apesar de o rock “A queda” ter integrado a trilha da novela das sete *Vira lata* (1996), da Rede Globo, o disco não ultrapassou as 25 mil cópias vendidas. Além disso, a versão desplugada do músico atraiu poucos interessados aos espetáculos. Em uma das apresentações, realizada no Rio de Janeiro, na casa de espetáculos *Metropolitan*, Lobão tocou para 150 pagantes, menor público da história do local até então, que possuía capacidade para 10 mil pessoas (cf. FERREIRA, 1996, p. 1).

Os resultados modestos do trabalho provocaram um novo rompimento de contrato. Cada vez mais deslocado no campo, Lobão encontra outros mecanismos para permanecer em evidência. Recorreria à produção independente para lançar a maior parte de seus próximos trabalhos¹³. Além disso, buscou mercado para além da música, apresentando programas de televisão¹⁴, escrevendo livros¹⁵ e se envolvendo em movimentos políticos¹⁶. As atividades contribuíram para que Lobão mantivesse seu nome na mídia, assim como funcionaram como fontes de renda paralelas. Apesar disso, a maior pretensão do músico continuou sendo que sua produção fosse incluída dentro do que se entende por música brasileira de qualidade: “Eu sou MPB. As pessoas é que me excluem desse movimento. Sempre disse isso: sou músico, não sou engenheiro. Sou popular, não erudito. Sou brasileiro, não chinês. Será que já não é

¹³ Sem espaço nas gravadoras, após os fracos resultados de vendas dos discos anteriores, Lobão passou a lançar seus trabalhos de forma independente. Para viabilizar a distribuição, o músico recorreu à manobra de encartar o disco junto a uma revista, o que possibilitou a comercialização do produto em bancas de jornal. A estratégia foi utilizada para viabilizar os álbuns *A vida é doce* (Net Records, MID Produções e U.P. Edições, 1999), *2001: uma odisséia no universo paralelo* (Pop Corn Records e U.P. Edições, 2001) e *Canções dentro da noite escura* (L&C Editora e U.P. Edições, 2005).

¹⁴ Em 2005, o músico integrou o elenco do programa *Saca rolha*, na Rede 21, desempenhando a função de entrevistador na atração. Durante o período de 2007 a 2010, comandou diversos programas no canal MTV, entre eles: *Debate*, *Código*, *Lobotomia* e *Lobão ao mar*. Em 2012, teve uma rápida passagem pelo programa *A liga*, na Rede Bandeirantes.

¹⁵ Em parceria com o jornalista Cláudio Tognolli, Lobão lançou a autobiografia *Lobão: cinquenta anos a mil* (2010). Escreveu ainda outros três trabalhos: *Manifesto do nada na Terra do Nunca* (2013), *Em busca do rigor e da misericórdia: reflexões de um ermitão urbano* (2015) e *Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock* (2017).

¹⁶ Cabo eleitoral do Partido dos Trabalhadores por décadas, Lobão passou a defender posicionamentos à direita, marcadamente antipetistas, sobretudo, a partir de 2011. O músico manifestou seu descontentamento com o partido em entrevistas, redes sociais, letras de canções e livros. Participou ativamente das manifestações pelo *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, transformando-se em “muso” do movimento (MELLO, 2014, p. 18).

hora da gente revisitar esses valores?” (apud RÉ, 2011). Lobão prosseguiria, portanto, questionando as categorias da música brasileira, através de sua obra e de suas declarações, na tentativa de evitar ser devorado pelo rock: “O rock é bom para a gente comê-lo, mas não para ser engolido por ele” (apud FERREIRA, 1994, p. 28). Foi o que Caetano Veloso conseguiu concretizar com êxito.

Qualquer coisa

Nascido em 1942, na cidade de Santo Amaro, a formação musical de Caetano Veloso se constituiu no momento em que a influência do rock poderia ser sentida, ainda que de forma minoritária, até em uma pequena cidade do interior da Bahia. Não à toa, esse é o ponto de partida de seu livro de memórias, *Verdade tropical*, escrito com o intuito de refletir sobre a experiência de ter atuado na execução das ideias que deram origem à Tropicália. Assim, o músico inicia seu relato: “Costumo dizer que, se dependesse de mim, Elvis Presley e Marilyn Monroe nunca se teriam tornado estrelas. Fui eu, no entanto, o primeiro a mencionar – não sem que isso representasse um certo escândalo – a Coca-Cola numa letra de música no Brasil” (VELOSO, 2012, p. 20). O aparente paradoxo constituiria a base do projeto artístico defendido por Caetano e seu grupo.

Apesar de ter utilizado elementos da cultura de massa em suas composições e capitalizado simbolicamente através do impacto da incorporação de aspectos de modernidade em sua obra e em seu comportamento, o músico baiano procura sistematicamente afirmar seu pertencimento à tradição. Nesse sentido, ao relembrar sua formação cultural, ele procura distanciar-se da influência da “mitologia americana dos anos 50” (*idem*, p. 31), afirmando ter sido marcado, sobretudo, pela produção musical brasileira, predominantemente, pela bossa nova de João Gilberto, mas também pelas obras de Dorival Caymmi, Noel Rosa e Luiz Gonzaga, e cinematográfica europeia, com destaque para os filmes franceses e italianos. O que não impediria que, décadas mais tarde, Caetano lançasse discos de

rock e se apresentasse na cerimônia de entrega do Oscar¹⁷, principal evento da indústria hollywoodiana. Sobre a participação, declarou, entretanto, conforme descrito em reportagem à época, “[...] só ter ido a Los Angeles ‘a pedido de Julie’ (diretora do filme *Frida*, lançado em 2002) e que não fazia questão de participar da cerimônia do Oscar” (cf. BARBOSA, 2003).

A tentativa de realizar esse jogo duplo em relação às oposições nacional-estrangeiro, tradição-modernidade e simbólico-comercial pode ser observada na relação que Caetano estabeleceu com o rock ao longo de sua trajetória. Em sua autobiografia, o artista se refere ao estilo e aos seus seguidores na década de 50 de forma desprestigiada. O rock é descrito por ele como um “(...) gesto de recusa a toda sofisticação” e seus adeptos como “(...) um modelo pouco atraente porque embora fossem exóticos eram medíocres” (VELOSO, 2012, p. 37; 20). Visão que se mantivera no início da década de 60 quando deixou Santo Amaro para estudar em Salvador – o músico cursou os primeiros anos da Faculdade de Filosofia na Universidade Federal da Bahia (UFBA) – e se deparou com a polarização da cena musical soteropolitana entre seguidores de bossa nova, que se reuniam em torno do Teatro Vila Velha, e de rock, que se apresentavam no Cine Teatro Roma. Dentre os últimos, estava Raul Seixas. O músico tropicalista, em suas reminiscências, procura destacar a superioridade simbólica de seu grupo em relação ao de Raul:

Os nossos shows do Vila Velha – que são o marco desse primeiro momento – conheceram um grande sucesso junto a um público predominantemente universitário e gozaram de prestígio na imprensa local. Os shows de Raul contavam com uma plateia grande, adolescente e suburbana e eram noticiados pela imprensa sem antipatia, mas não poderiam suscitar o respeito que nosso grupo de compositores, músicos e cantores de música popular brasileira moderna encontrava entre os chamados formadores de opinião. Raul sabia de nós tanto quanto nós dele. Possivelmente mais (VELOSO, 2008, p. 45).

As divergências entre os projetos dos músicos baianos se relativizariam com o passar dos anos, com Caetano introduzindo elementos do rock em suas composições e com Raul estabelecendo diálogo com os ritmos brasileiros (cf. SOUZA,

¹⁷ Caetano interpretou, ao lado da cantora mexicana Lila Downs, a canção “Burn it blue”, composta por Elliot Goldenthal e Julie Traymor, tema do filme *Frida*, que concorria à estatueta de melhor canção original de 2003. Caetano joga, assim, com seu aparente relativismo. Ele procura discursivamente se associar à arte simbolicamente valorizada, mas sem abrir mão das oportunidades mais comerciais.

2016). O roqueiro, contudo, procurou manter uma distância formal em relação às propostas tropicalistas, conforme pode ser observado na letra de “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”: “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”¹⁸. Raul também abordou o contexto cultural de sua juventude na letra de sua canção “Rock’n’roll”:

Há muito tempo atrás na velha Bahia
Eu imitava Little Richard e me contorcia
As pessoas se afastavam pensando
Que eu tava tendo um ataque de epilepsia (de epilepsia)

No teatro Vila Velha, velho
Conceito de moral
Bosta Nova pra universitário,
Gente fina, intelectual
Oxalá, oxum dendê oxossi de não sei o quê (de não sei o quê)¹⁹

Apesar de afirmar seu pertencimento a uma linhagem musical mais nobre em relação aos seguidores de música exportada, a produção de Caetano Veloso no final dos anos 60 ganharia destaque no campo musical brasileiro por estabelecer um diálogo com os elementos da cultura pop, e seria, por esse motivo, inicialmente rechaçada pela vertente musical engajada na luta política. A conciliação se daria após a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, em 1969, pelos militares. Exilados em Londres, os músicos baianos foram alçados, por muitos, a “mártires da MPB” (MOTTA, 1975, p. 7), ficando em segundo plano a anteriormente questionada alienação de suas ideias. Outros fatores contribuíram para que o projeto do grupo conquistasse legitimidade. Quando de suas primeiras experimentações, os músicos baianos gozavam de relativo reconhecimento dentro da música popular brasileira²⁰. Além disso, suas propostas foram corroboradas por artistas pertencentes às esferas

¹⁸ Cf. “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor” (Raul Seixas). Raul Seixas. LP *Gita*. Philips, 1974.

¹⁹ Cf. “Rock’n’roll” (Marcelo Nova/Raul Seixas). Raul Seixas e Marcelo Nova. LP *A panela do diabo*. WEA, 1989.

²⁰ O grupo de artistas baianos já havia encenado o espetáculo *Arena canta Bahia*, dirigido por Augusto Boal. Gilberto Gil tocava no programa *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues; Caetano obtinha boas colocações em festivais de música e adquirira relativa popularidade devido à participação no programa *Esta noite se improvisa*; e Maria Bethânia – que, apesar de oficialmente não integrar o movimento, contribuiu para o seu estabelecimento -- era nacionalmente reconhecida por sua participação no show *Opinião* (cf. VELOSO, 2008; DRUMMOND; NOLASCO, 2017).

de produção simbolicamente mais valorizadas, com destaque para o apoio concedido pelo poeta concretista Augusto de Campos²¹ e para a contribuição dos maestros ligados à música erudita de vanguarda Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela, que agregaram novas sonoridades na construção de arranjos para as canções tropicalistas.

Superadas as pretensões de ruptura, já estabelecido no campo, Caetano seguiria apostando no ecletismo como a base de suas escolhas artísticas. O repertório de seus discos ia do experimental, como em *Araçá azul* (Phonogram, 1973), à regravação de canções românticas e “bregas”, como “Sozinho”, de autoria do compositor Peninha, principal sucesso do álbum mais vendido da carreira do músico, *Prenda minha* (PolyGram, 1998), que ultrapassou um milhão de cópias (cf. DRUMMOND, NOLASCO, 2017). Apesar da marca, de forma geral, a obra do artista baiano obteve grande prestígio, fato comprovado através dos inúmeros prêmios conquistados durante a carreira²², e pouco retorno comercial através da venda de LPs, só tendo conquistado o primeiro “disco de ouro” pelas 100 mil cópias vendidas do álbum *Outras palavras* (PolyGram), em 1981 (cf. DRUMMOND; NOLASCO, 2017). Os trabalhos *Jóia* e *Qualquer Coisa*, gravados pela Phonogram, produzidos e lançados ao mesmo tempo, em 1975, simbolizam os contrastes que marcaram a trajetória de Caetano. As obras, inicialmente idealizadas para integrarem um álbum duplo,

²¹ Augusto de Campos endossou as ideias tropicalistas através de artigos na imprensa, entre os quais: “Boa palavra sobre a música popular”, “O passo a frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil”, “A explosão de ‘Alegria Alegria’”, “Viva a Bahia-ia-ia!” e “É proibido proibir os baianos”, posteriormente reunidos no livro *Balanço da Bossa e outras bossas* (cf. CAMPOS, 1974).

²² Alguns dos prêmios de música conquistados por Caetano Veloso ao longo de sua carreira: Prêmio da Música Brasileira, categoria “Álbum de MPB”, por *Estrangeiro* (1990), *Circuladô vivo* (1993) e *Dois amigos, um século de música* (2016). Prêmio da Música Brasileira, categoria “Cantor de MPB”, nos anos de 1990, 1992, 1993 e 2016. Prêmio da Música Brasileira, categoria “Canção do ano”, por *Fina estampa* (1995). Prêmio da Música Brasileira, categoria “Trilha sonora”, por *Tieta do agreste* (1997). Prêmio da Música Brasileira, categoria “Álbum em língua estrangeira”, por *A foreign sound* (2005). Prêmio da Música Brasileira, categoria “Álbum de pop/rock”, por *Cê* (2007). Prêmio da Música Brasileira, categoria “Cantor pop/rock”, no ano de 2007. Prêmio da Música Brasileira, na categoria “Cantor pop/rock/reggae/hip-hop/funk”, nos anos de 2010 e 2013. Video Music Brasil, categoria ‘Clipe de MPB’, por *Não enche* (1998). Prêmio Multishow, categoria “Cantor”, nos anos de 1999, 2001 e 2004. Prêmio Multishow, categoria “Show”, por *Abraço* (2013). Grammy Latino, categoria “Álbum de MPB”, por *Livro* (2000), *Noites do Norte* (2001), *Eu não peço desculpa* (2003) e *Especial Ivete, Gil e Caetano* (2012). Grammy Latino, categoria “Álbum de cantor e compositor”, por *Cê* (2007), *Zii e Zie* (2009) e *Abraço* (2013). Grammy Latino, categoria “Canção brasileira”, por *Não me arrependo* (2007) e *A bossa nova é foda* (2014). Grammy Latino, na categoria “Vídeo longo”, por *E a música de Tom Jobim* (2009). Grammy Latino, na categoria “Álbum de rock brasileiro”, por *Zii e Zie - ao vivo* (2011).

apresentam mensagens opostas, mas, por isso mesmo, integradas às suas propostas artísticas. Conforme indicam os títulos dos trabalhos, *Jóia* foi concebido para ser um disco “apolíneo”, criativo, apostando em sonoridades simples, composto, sobretudo, por canções autorais, enquanto *Qualquer Coisa* pode ser caracterizado como “dionisíaco”, comercial, com uma agressividade mais urbana, repleto de regravações, dentre as quais, três canções dos Beatles (“Eleanor rigby”, “For no one” e “Lady Madonna”) (cf. AUTRAN, 1975).

Caetano seguiria dialogando com o rock em trabalhos futuros, com destaque para o disco *Totalmente demais* (PolyGram, 1986), que, impulsionado pela música título, gravação do sucesso da banda de rock Hanói-Hanói, vendeu 250 mil cópias (cf. DRUMMOND; NOLASCO, 2017), inflacionando os números do cantor. Ainda sob destacada influência do gênero, lançaria a trilogia composta por *Cê* (Universal Music, 2006), *Zii e Zie* (Universal Music, 2009) e *Abraço* (Universal Music, 2012). Os trabalhos refletem a proposta de incorporar elementos do rock, sem, entretanto, se render completamente à influência. As canções de *Cê* “[...] foram feitas pensando numa pequena banda de rock, com elementos do rock, referências ao rock, ‘letras concisas e imagens brutas’ como as do rock, mas sem pretenderem ser rock ou fazer revisão do rock brasileiro dos anos 80” (MÁXIMO, 2007, p. 2). Em *Zii e Zie*, o músico cria o que denominou de ‘transambas’ e ‘transrocks’. Dentre as faixas do disco figura a canção “Lobão tem razão”. A proposta dos projetos foi bem recebida, com os três trabalhos conquistando o Grammy Latino na categoria “Álbum de cantor e compositor”. Além disso, o disco *Cê* recebeu o Prêmio da Música Brasileira na categoria “Álbum de pop/rock” e a versão ao vivo de *Zii e Zie*, lançada em 2011, foi premiada com o Grammy Latino na categoria “Melhor álbum de rock brasileiro”.

Ruptura ou anexação?

“O Caetano acha que nossa geração não tá com nada, que a dele é que foi boa. [Mas] o Lobão também é muito radical. Ele e a Marina (Lima) têm uma coisa genial de ‘vamos cortar as cabeças. Para uma geração prevalecer tem que cortar a cabeça da outra’” (BIZZ, 1985, p. 33). “Lobão deve amar muito o Caetano. Deve se

pegar com a coisa do Caetano achar a geração dele muito melhor” (*apud* ARAÚJO, 1997, p. 234). As falas de Cazuza, amigo e parceiro musical de Lobão, revelam a relação conflituosa que o roqueiro estabeleceu com o tropicalista. Admirador das bandas de rock internacionais, mas também marcado pela influência da MPB, a carreira de Lobão reflete o conflito entre a admiração e a vontade de superar o ídolo.

Um dos pontos altos da interlocução entre os músicos ocorreu no início dos anos 2000, motivada pela troca de referências em canções. Em um dos versos da música “Rock’n Raul”²³, Caetano Veloso se refere a um “lobo bolo”. A menção motivou o roqueiro a compor a letra de “Para o mano Caetano”²⁴. Em resposta, o músico baiano escreveria ainda, anos mais tarde, “Lobão tem razão”. Após diversas declarações na imprensa, os cantores seriam convidados para uma entrevista em conjunto, oportunidade em que puderam confrontar suas opiniões sobre o campo musical brasileiro. Através do diálogo, é possível depreender diversos aspectos que envolvem a relação entre um mpbista e um roqueiro.

Caetano começa explicando o processo criativo da canção em homenagem a Raul Seixas que deu origem à polêmica. “É uma letra de rock’n’roll, com flashes, sem aquela lógica intrincada de uma letra de Chico Buarque. Ali é uma colagem. Letra de rock você sabe como é, ‘mágica no absurdo’” (*apud* LUNA; MARSIGLIA, 2001, p. 13), ironiza o autor. Sobre a reação de Lobão ao ouvir os versos em que é citado, o músico baiano relembra: “Se sentiu instigado. Eu vi na cara, na hora. Mas, depois, o comentário desmereceu: ‘Só para rimar com *Ouro de tolo?*’. Está certo, é procedente, porém é um comentário sacana. Um sujeito que faz letra de *rock’n’roll* não deve se espantar com essas coisas”. Ao que Lobão, levemente irritado, questiona: “Pois é, mas o problema é esse, Caetano. Será que sou ‘um sujeito que faz letra de *rock’n’roll?*”. O diálogo prossegue:

Caetano: [Rapidamente] Você também é um sujeito que faz isso. Não que seja isso. Quis dizer um sujeito capaz de fazer letra de *rock’n’roll*.

Lobão: Mas eu não sei o que é uma letra de *rock’n’roll*...

Caetano: [Impaciente] Esses aspectos de ser *flash*, de aparentemente não ser pensada, espontânea, mas com muita força. Existe uma estilística do

²³ Canção que integra o disco *Noites do Norte*, lançado no ano 2000 pela Universal Music.

²⁴ Faixa do álbum ao vivo 2001: *uma Odisséia no universo paralelo*, lançado em 2001 pela Pop Corn Records e U.P. Edições.

rock'n'roll, que você percebe desde Chuck Berry até o Nirvana (apud LUNA; MARSIGLIA, 2001, p. 16).

Sobre o desprestígio de ser considerado um compositor de rock, Lobão relata em outro trecho da mesma conversa: “Eu mesmo digo que faço *rock'n'roll* há um tempão e, ao mesmo tempo, vejo que é um dilema. A gente vê, desde Ernesto Nazareth a Chiquinha Gonzaga, todos eram criticados por estar imitando Chopin, imitando não sei quem. Mas a arte que o Brasil faz, a nossa grande virtude é justamente metabolizar isso para uma outra coisa” (*idem*, p. 13). O desconforto com o rótulo de roqueiro e com as limitações que o termo evoca pode ser percebido também em sua canção dedicada a Caetano Veloso. Lobão realizou um esforço, tendo em vista outras composições de sua autoria, para adotar recursos de linguagem mais sofisticados, adequando seu estilo de escrita ao léxico de Caetano, reforçando, com isso, as regras e hierarquias estabelecidas. Apesar do desconforto em relação às colocações do músico baiano sobre o rock, Lobão reproduz a mesma lógica ao criticar artistas e gêneros tidos como ainda mais comerciais, ao que Caetano argumenta:

Caetano: Se você lê a vida de Little Richard, de Elvis Presley... Eu me lembro dos anos 50, quando o rock apareceu. A reação contra ele era exatamente igual a essa que se tem contra MC Beth. Para dizer o mínimo. Porque aquilo era lixo, lixo do mais espantoso mau gosto: Elvis com aquela costeleta, roupa preta e cor-de-rosa de cetim, dançando daquele jeito, era o cúmulo do cúmulo da vulgaridade. Numa época em que se ouvia Sarah Vaughan, Frank Sinatra, Chet Baker, aquilo era muito comercial, de mau gosto. Todo o mundo achava isso.

Lobão: Acho que o *rock'n'roll* só se tornou alguma coisa com Bob Dylan.

Caetano: e com os Beatles e Rolling Stones. Quem deu respeitabilidade ao rock foram os ingleses nos anos 60. E, no Brasil, foram os tropicalistas, porque sem eles não haveria Raul. Raul era o máximo, mas ele não teria campo para fazer o que fez sem revolução tropicalista.

Lobão: Nunca ouvi muito Raul. Achava ele um pouco caricatural.

Caetano: Mas estou falando é da história da respeitabilidade do *rock'n'roll*. Hoje, é curioso porque as pessoas estão defendendo alguma coisa chique em nome do rock, contra a vulgaridade da música comercial. [Irônico] Give me a break! (*idem*, p. 18).

O diálogo entre os músicos traz à tona os valores que nortearam suas tomadas de posição ao longo dos anos, bem como revela o conhecimento dos agentes em relação às disputas em jogo. Depreende-se das falas que, apesar das pretensões iniciais de Lobão de “sair da sombra” (*idem*, p. 12) de Caetano e de conquistar reconhecimento simbólico através da defesa da estética eletrificada do rock, o músico

recorrentemente reproduz a mesma lógica que o impede de alcançar suas ambições artísticas. Com o objetivo de ser aceito entre os músicos de MPB, o roqueiro se transforma no maior detrator do rock, contribuindo para a desvalorização do estilo. Ao descrever o trabalho de Raul Seixas como “um pouco caricatural”, ao passo que, para ele, a obra tropicalista era “sensacional” (*idem*, p. 11), Lobão renega a herança dos roqueiros brasileiros na tentativa de reivindicar seu pertencimento à MPB, linhagem tida como mais nobre²⁵. Recusando-se a se tornar o que de fato é, ou seja, um roqueiro, em outra oportunidade chegou a declarar: "Para minha geração, tenho uma cultura razoável. Roqueiro é coisa de gente burra. Sou músico popular brasileiro. O que me coloca à parte e faz meu trabalho diferente do Caetano Veloso?" (*apud* PAIVA, 1998, p. 1). Isso permite concluir que Lobão não buscava de fato a ruptura, mas o pertencimento. Seu projeto, apesar do discurso, nunca ousou questionar as hierarquias estabelecidas, limitando-se a uma luta concorrencial por melhores posições no campo, o que explica o fato de Lobão, sistematicamente, reproduzir os valores dominantes, seja ao criticar um colega de geração ou um músico pertencente a um gênero simbolicamente desvalorizado.

Apesar de Caetano mencionar a respeitabilidade conquistada pelo rock, toda a entrevista é permeada por declarações que reforçam o entendimento de que o gênero não possui a mesma legitimidade conquistada pelos estilos que orbitam em torno da sigla MPB. A posição ocupada pelo músico baiano ajuda a compreender a fluidez de alguns de seus posicionamentos. Embora trabalhe com elementos do rock e da cultura de massa em geral, Caetano é um artista de MPB. Mesmo não pertencendo à ala “mais tradicional” de músicos populares²⁶ que seguiram rechaçando o estilo estrangeiro, o cantor baiano conta com o prestígio atribuído aos seus integrantes, e atua, apesar do aparente relativismo, reafirmando as hierarquias simbólicas que o beneficiam. Assim, lhe é permitido transitar exitosamente pelos gêneros, sem que o fato de fazer um disco de rock o estigmatize como roqueiro.

²⁵ Ver FERNANDES, 2018.

²⁶ Ver, por exemplo, o vídeo em que Chico Buarque e Tom Jobim conversam sobre música brasileira e apresentam, informalmente, suas restrições ao rock. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JNafHwjfBU>. Acesso em: 05 abr. 2018.

Diferentemente do “dominado” Lobão, que ao se debater para tentar sair de seu lugar, só faz deixar mais à mostra que o ocupa inexoravelmente.

Referências

ABIRACHED, Milton. O show do homem-múmia. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 1. 29 ago. 1988.

ABIRACHED, Milton. O rock rola entre a vida e a morte. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 3, 12 jan. 1989.

AGUIAR, Aurora. O Rio é o túmulo do rock. *Quem Acontece*. 28 jul. 2008. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,ERT9112-8219,00.html>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ALMEIDA, Carlos Helí de. Lobão muda de rótulos em novo CD. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 4, 26 out. 1995.

ARAÚJO, Lucina. *Só as mães são felizes* (depoimento a Regina Echeverria). São Paulo: Globo, 1997.

AUTRAN, Margarida. Fama e cama. *O Globo*, Matutina, Cultura, p. 34, 19 ago. 1975.

BAHIANA, Ana Maria. O rock brasileiro nos embalos da Mãe África. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 1, 08 abr. 1986.

BAN, Ana. Nostalgia em pele de Lobão. *Folha de S. Paulo*, Revista da Folha, p. 20-21. 05 nov. 1995. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/05/revista_da_folha/11.html>. Acesso em: 28 fev. 2018.

BARBOSA, Airton Lima. Que caminho seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, p. 375-385, mai. 1966.

BARBOSA, Marco Antonio. Caetano Veloso faz bonito na festa do Oscar. *ChiqueMusic*. 23 mar. 2003. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/caetano-veloso-faz-bonito-na-festa-do-oscar>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

BARTOLOMEI, Marcelo. Lobão critica Caetano com “declaração de amor” em música. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 4, 27 jun. 2001.

BIZZ. Cazuza x Lobão, ed. nº 2, p. 32-33, set. 1985. Disponível em: <<http://pararecordarnovelasefamosos.blogspot.com.br/2011/10/cazuza-e-lobao-o-que-e-rock.html>>. Acesso em: 06 jun. 2015.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2004.

_____. *Meditações pascalianas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTRO, Fernando de. Lobão: aquele que não livra a cara de ninguém. *Pasquim*, 20ª semana de 2004. Disponível em: <<https://www.vegetarianismo.com.br/lobao-aquele-que-nao-livra-a-cara-de-ninguem>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2015.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DRUMMOND, Carlos Eduardo; NOLASCO, Marcio. *Caetano: uma biografia - A vida de Caetano Veloso, o mais Doce Bárbaro dos trópicos*. São Paulo: Seoman, 2017.

DUMAR, Deborah. Quem vende mesmo. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 12, 29 mai. 1988.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Sentinelas da tradição: a constituição da "autenticidade" no samba e no choro*. São Paulo, EDUSP, 2018.

FERREIRA, Mauro. A crise do Brock. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 1, 17 fev. 1996.

_____. O solitário mostra as garras. *O Globo*, Matutina, Rio Show, p. 28, 21 jan. 1994.

FERREIRA, Sonia Nolasco. Paralamas e Lobão, rock bem brasileiro para americano ouvir. *O Globo*, Matutina, Cultura, p. 25, 01 out. 1983.

FRANÇA, Jamari. Os nossos ídolos do “rock”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 8, 07 dez. 1984.

_____. Um primo-irmão do anarquismo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 6-7, 30 mar. 1986.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social* (Tradução de A. Costa). 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GIL, Marisa Adán. Lobão quer exibir sua “promiscuidade”. *Folha de S. Paulo*, Acontece, p. 1, 1 ago. 1996.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Lobão, contra a “mediocridade imitativa”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 7, 25 mar. 1986.

JAIME, Leo. Quem matou “all that rock, man”? *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 3, 12 jan. 1989.

JORNAL DO BRASIL. O que pensam esses jovens roqueiros brasileiros. Caderno B, p. 7. 29 jul. 1984.

LOBÃO. *Manifesto do nada na Terra do Nunca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *Em busca do rigor e da misericórdia: reflexões de um ermitão urbano*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

LOBÃO; TOGNOLLI, Cláudio. *Lobão: cinquenta anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

LUNA, Fernando; MARSIGLIA, Ivan. Um tapinha não dói. *Revista Trip*, v. 14, n. 91, p. 8-20, jul. 2001.

MAFRA, Antonio. Brasileiros acham que foram discriminados. *O Globo*, Matutina, Cultura, p. 6, 20 jan. 1985.

MAGI, Érica Ribeiro. *Metrópoles em cenas: o rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: FFLCH-USP, 2016.

MÁXIMO, João. Rock que reinventa o mesmo. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 2, 16 out. 2007.

MELLO, Patrícia Campos. Lobão tem razão?. *Folha de S. Paulo*, Poder, p. 18. 14 dez. 2014.

MICELI Carmine. MPB: à procura do seu espaço nas rádios. *O Globo*, Matutina, Jornais de Bairro, p. 19, 11 dez. 1987.

MIGUEL, Antônio Carlos. A geração perdida do rock. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 1, 15 mai. 1993.

MIGUEL, Antonio Carlos; LEÃO, Tom. Retrato de geração. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 1, 20 out. 1996.

MOTTA, Nelson. Aparição, martírio e glória de Caetano Veloso. *O Globo*, Matutina, p. 7, 03 ago. 1975.

_____. O rock não morreu. Apenas agoniza. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 1, 11 jan. 1989.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural, *Anais do IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM*, Cidade do México, abr. 2002.

_____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

NATALI, João Batista. Indústria do disco encolhe 44% em dois anos. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 3, 24 dez. 1991.

O GLOBO. A festa é aqui. Matutina, Segundo Caderno, p. 3, 11 jan. 1985.

O GLOBO. Lobão lança disco no Metropolitan. Matutina, Segundo Caderno, p. 7, 23 jan. 1996.

PAIANO, Enor. *Berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de mestrado em Comunicação. São Paulo: ECA-USP, 1994.

PAIVA, Anabela. Lobão arma novo bote. *Jornal do Brasil*. Caderno B, p. 1, 9 jan. 1998.

PINTO, Marcelo Garson Braule. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: FFLCH-USP, 2015.

PINTO, Marcus Barros. É grave a crise. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 12, 8 nov. 1987.

RÉ, Adriana Del. Lobão afirma: “Eu sou MPB”. *Estadão*, 15 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/lobao-afirma-eu-sou-mpb/>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

REIS, Luiz Felipe. A volta do estrangeiro. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 2, 2 jul. 2010.

RIBEIRO, Alfredo; RODRIGUES, Fábio. O pequeno grande Lobo. *Jornal do Brasil*. Domingo, p. 21-25, 17. jan. 1988.

ROMANHOLLI, Luiz Henrique. Rock na idade da razão. *O Globo*, Matutina, Segundo Caderno, p. 3, 23 abr. 1992.

SANCHES, Pedro Alexandre. Lobão: a ovelha negra da música brasileira. *IG*, 11 fev. 2011. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/lobao-a-ovelha-negra-da-musica-brasileira/n1237997881148.html>>. Acesso em: 18 out. 2014.

SERPA, Ana Carolina. *Lobão: do Vímãna à Veja*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Juiz de Fora: PPGCSO-UFJF, 2016.

SOLNIK, Alex; SCHAHIN, Camilla. Lobão. *S.A.X Magazine*. 14 jan. 2014. Disponível em: <<http://saxmagazine.com/animal-entrevista-lobao/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. *Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: FFLCH-USP, 2016.

STYCER, Mauricio. Novo Lobão ri da “nostalgia da modernidade”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p. 5, 26 out. 1995.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.