

**“É impossível levar um barco sem temporais”: os Malditos da MPB e a crítica musical em fins da década de 1960 e década de 1970**

ULISSES MONTEIRO COLI DIOGO\*

O presente trabalho tem intenção de debater a utilização do termo *malditos da MPB* pela crítica musical especializada, referido a alguns artistas que entraram em evidência na mídia e no meio musical brasileiro a partir de fins da década de 1960 e durante a década de 1970. Os principais nomes são: Jards Macalé, Luis Melodia, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Walter Franco, Raul Seixas, Tim Maia, Miriam Batucada, Tom Zé, Angela Rô Rô, dentre outros. A utilização do termo por vezes funcionou como um estigma, uma condição atribuída, pois não dependia da aceitação dos artistas, mesmo admitindo que possa não ter sido intenção da crítica marcar os músicos pelo uso da palavra *maldito*. Além disso, muitas vezes o uso da expressão não foi aceito pelos artistas, que podiam o entender como negativo ou menor.

Como principais características destes personagens podemos observar: relação instável com o mercado apesar de possuírem recepção positiva de um público específico e difícil de mensurar, comportamento transgressor, proximidade com a contracultura, postura muitas vezes anticomercial, utilização de recursos musicais não muito comuns, fusão de elementos estéticos e temáticos não usuais, não alinhamento a uma temática política polarizada entre esquerda ou direita, letras de canções fortes, ácidas e sarcásticas. Vale lembrar que tais características não se aplicam de forma geral a todos os personagens.

O uso da expressão não tem um evento chave capaz de marcar seu surgimento e nem causou uma ruptura estética/temática de grande repercussão no meio, mas pode ser notada na crítica musical do período, presente em jornais e revistas. Estes críticos, dos quais podemos destacar Júlio Hungria, Tárík de Souza, Luiz Carlos Maciel, Nelson Motta, dentre outros, foram influentes e ajudaram a delimitar o espaço de atuação dos artistas no período. Um exemplo da força da atuação da crítica pode ser encontrado em entrevista a Santuza Cambraia Naves e Frederico Coelho de Nelson Motta, na qual se refere à relação que ele e outros críticos tinham com o meio musical. Sobre ter se tornado crítico musical ele afirma:

Isso serviu muito para eu conhecer muita música diferente, muita gente mais de perto e fazer milhões de amigos que, na verdade, eram pessoas que eu ajudei muito.

---

\* Universidade Federal Fluminense, Doutorando em História Contemporânea.

Não me devem nada por isso, sou pago para isso, estava fazendo meu dever ali, mas acaba resultando nisso: hoje eu vejo tanta gente que eu me dou tão bem, me recebem bem em tudo que é lugar. Mas eu tive essa facilidade, então não posso cobrar isso do

Tárik [de Souza], não posso cobrar isso do Pedro Alexandre [Sanchez], porque ele tem que escrever um dia ou dois por semana, gostando ou não (no caso ele prefere não gostar). Eu o adoro também. Eu o chamo de “Malvadinho”. O “Malvadinho” conhece música “pra caramba”! Ele é inteligente, escreve bem e é malvadinho entendeu? O que é um *marketing* da *Folha de São Paulo*... (NAVES, COELHO e BACAL, 2006. p. 57)

Ao analisar o trecho fica evidente na fala de Motta a relação conflituosa de certos críticos com músicos, em contraposição a posição pessoal dele, aparentemente harmônica. Antes de identificar qualquer “lado”, aceitação ou parcialidade dos críticos, pode-se perceber na fala como os artistas dependiam do respaldo de quem escrevia sobre eles, pois entendiam a possibilidade de afetar ou alavancar suas carreiras. Funcionando como agentes mediadores, o reconhecimento de características, formas de atuação e relação com referências artísticas e estilos musicais foram expressos em seus diálogos, exercendo influência na recepção do público, no número de vendas, aparições na mídia e relação com as gravadoras. Desta forma, ao pensar os *malditos* da MPB em relação à crítica musical, pode-se admitir que a referência ao termo significou algo dentro de um determinado espaço, a partir das interações dos indivíduos.

Diferente de movimentos musicais como a Tropicália ou a Bossa Nova, os artistas *malditos* não possuíam um plano de ação ou um projeto estético/temático bem definidos. Muitos dos *malditos* não tinham inclusive relação direta entre si, mas mesmo assim foram entendidos em certos momentos e sob certos aspectos de maneira próxima. Então, ao pensar todos estes artistas, não é intenção afirmar que atuaram como um grupo determinado e nem muito menos tentar concluir que existia uma coerência comum reafirmada pela existência do termo, mesmo porque, em sua maioria, estes artistas a negar o uso ou relação com a palavra *maldito*. Assim, a compreensão do termo em si tem por objetivo principal pensar as dinâmicas do campo musical daquela sociedade e do período que permitiram a existência do termo. No caso específico deste trabalho, a idéia é considerar dois campos específicos: o campo musical do período como um todo e a MPB (Música Popular Brasileira), com ênfase na MPB.

Entende-se aqui por campo um espaço de atuação definido onde personagens desempenham um papel que obedece a determinadas regras, pensadas para justificar a existência de seu próprio meio de atuação. Sua existência precede organização, inclusive a níveis institucionais (formais ou não), e sua formação depende de como seus personagens se posicionam e defendem seu espaço de atuação durante suas realidades vivenciadas. Para se colocar em determinadas posições no campo, um personagem deve conhecer seu funcionamento, atuar de acordo com suas dinâmicas, se posicionar perante as instituições que

pretende legitimar, para assim, por ela ser legitimado. Recorre-se aos conceitos de *habitus* e de campo desenvolvidos pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Segundo o autor o campo se caracterizaria pela “pela busca de uma finalidade específica, capaz de favorecer investimentos igualmente absolutos por parte de todos os que (e somente esses) possuem as disposições requeridas” (BOURDIEU, 2001, p. 21); e o *habitus* seria como “um sentido do jogo ordinariamente designado com um “espírito” ou um “sentido” (“filosófico”, “artístico”, “literário”, etc.), que praticamente jamais é posto ou imposto de maneira explícita” (BOURDIEU, 2001, p. 21). Portanto, o *habitus* opera como a lógica de atuação que legitima e estabelece determinado campo, e para ser parte deste campo, determinado personagem deve incorporar seu *habitus*. O autor busca pensar tais conceitos como um *modus operandi* “que orienta e organiza praticamente a prática científica” (BOURDIEU, 2012, p. 60) por uma lógica relacional e não como uma idéia rígida, uma regra predeterminada ou um entendimento estritamente estrutural das realidades analisadas.

Desta maneira considera-se que determinados processos históricos atuaram de forma decisiva na produção e recepção da arte. Por privilégios, certos pontos de análise e entendimento das dinâmicas culturais foram mais estudados. Assim, as relações que determinam ser *maldito* dentro da MPB são pouco analisadas perante outras. O fato de não pertencer à MPB poderia determinar quanto e como um artista seria relevante dentro de um período. Mas ser *maldito* da MPB, de certa forma refletiu na crítica e na atuação de diversos músicos. De fato, ao se pensar os *malditos* pode-se observar que em determinados casos ou períodos sua memória no decorrer dos anos foi pouco lembrada. O que significa ser *maldito* da MPB? Será que dentro da própria MPB houve artistas preteridos diante de outros? Qual o significado da MPB na sociedade e no meio artístico anos 1960 e 1970? Quem ela representou? Pode ser compreendida como um *campo* bem definido?

Destarte, torna-se importante compreender as dinâmicas e práticas do meio artístico/musical do período como um campo de atuação, além do sentido do termo e sua relação com a MPB dentro das possibilidades de uma análise histórica. Desde meados da década de 1960 existe um mercado musical estabelecido no Brasil, com existência de público consumidor considerável, relação estável com formas de divulgação, crítica e veiculação da arte produzida característicos do campo musical brasileiro. Como afirma o historiador Marcos Napolitano sobre a historicidade da música brasileira durante o século XX:

“Minha idéia central é a de que a música brasileira adensou heranças estéticas e culturais complexas, potencializando o fenômeno da mediação cultural na mesma

proporção em que foi galgando reconhecimento e ocupando circuitos socioculturais cada vez mais valorizados”. (NAPOLITANO, 2002, p. 9)

Essa conquista de espaços socioculturais apoiada na mediação teve na década de 1960 um momento importante com o surgimento da MPB. Foi nesse período, com o crescimento das vendas e sedimentação de fatias de mercado e estilos que a música popular se firmou como um campo. Dentro desse campo, a MPB passou a representar uma música influenciada pelo folclórico e o popular, participante dos debates artísticos e intelectuais. Sem uma exata definição estética, temática ou rítmica, o discurso da existência de uma “linha evolutiva” da música – embasado pela fala de Caetano Veloso na Revista *Civilização Brasileira* em 1966<sup>1</sup> – fortaleceu a idéia de uma arte em evolução, conectada com a modernidade.

Autores como Luiz Tatit, Santuza Cambraia Naves e Marcos Napolitano entendem que a Bossa Nova marcou uma abertura, uma ruptura e o tropicalismo foi ponto crucial no processo de definição da MPB. As práticas inclusivas, a abertura estética e temática da Tropicália fez com que o conceito inicial da MPB, mais ligado ao debate politizado e/ou ao folclórico/popular se alargasse. Desta forma, a MPB passou a atuar não como um estilo, mas como um conjunto de práticas e atribuições legadas a seus artistas. Napolitano defende a idéia de que ela é uma instituição, que seleciona, interfere e cria padrões dentro do meio artístico musical. Em *Seguindo a canção*, Napolitano afirma:

Os autores que analisaram o panorama musical dos anos 60 concordam, ao menos, em um ponto: entre 1968 e 1969 as diversas camadas de estilos formadoras da MPB estavam devidamente sedimentadas. Bossa Nova, canção engajada, samba-jazz, samba tradicional, temas e materiais folclóricos em geral (rurais e urbanos) e canções “tropicalistas”, se aglutinaram no novo sistema de criação, produção e consumo de canções que emergiu no final desta trajetória histórica. Basicamente, as variantes da MPB tinham um denominador sociológico comum: forneciam a base para as canções produzidas e consumidas pelos segmentos mais intelectualizados da classe média [...] A MPB assim concebida passou a funcionar como uma verdadeira instituição, dotada de reconhecimento cultural e de lugar social bem determinado. (NAPOLITANO, 2001, p. 227)

Portanto, dentro de um campo de atuação definido, a música popular, surge à identificação da forma de atuar da MPB como instituição, com lógicas próprias e diálogo interno constante como forma de se legitimar perante o meio artístico/cultural do período. É

---

<sup>1</sup> *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro número 2, maio de 1966. Caetano Veloso afirma: “Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação.”

também aceitável que suas práticas, seus *habitus*, foram capazes de sustentar sua permanência e assim entender a MPB como um campo. Se os artistas *malditos* foram em diversos pontos associados a MPB, foi porque em determinados níveis suas ações incorporaram, legitimaram e transmitiram o *habitus* que qualifica a própria MPB. Para tal, entendo ser necessário pensar historicamente os *malditos* da MPB por uma lógica relacional, pois assim pode-se conjecturar os níveis de relação de cada artista em suas trajetórias com a MPB.

Ao partir da proposta de que a MPB se tornou um meio segmentado com formas de atuação específica, em *História & Música* Napolitano destaca diversas tendências em seu interior. Estas tendências seriam as diferentes representações do constructo cultural difuso que se tornou a MPB desde sua formação. Além das formas de atuar descritas na citação anterior (bossa nova, canção engajada, samba-jazz, samba tradicional, temas e materiais folclóricos em geral e canções “tropicalistas”), passam a integrar a MPB após a Tropicália outras tendências, como os mineiros (Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges), a nordestina (Elba Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo), grupos mais próximos do rock (Secos & Molhados e Novos baianos), e os *malditos*, mais aproximados dos valores da contracultura e ao experimentalismo. Napolitano se refere a uma espécie de ostracismo reconhecido, característico dos artistas *malditos*, mesmo que o rótulo não fosse desejado. Ao associar os *malditos* em relação a MPB, se pauta em relações de mercado, não estendendo sua análise:

Quem ousava experimentar corria o risco de ser tachado como “maldito” (leia-se de stinado a não vender discos) e permanecer numa espécie de ostracismo respeitado do cenário musical. Muitas carreiras até se alimentaram deste estigma, mas no geral não era um rótulo desejado, pois informava o posicionamento da indústria e do público em relação ao artista estigmatizado. (NAPOLITANO, 2002, p. 70)

Outro autor do meio acadêmico que se refere aos *malditos* é Frederico Coelho. Em *Eu, brasileiro, confesso minha culpa meu pecado: Cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970* propõe o estudo de um grupo específico de artistas por ele determinado como *cultura marginal* ou *marginália*. Segundo ele, o termo marginal se tornou recorrente no meio artístico/cultural brasileiro a partir de fins da década de 1960. A postura do artista marginal decorria de uma espécie de isolamento, onde o mesmo “não participava ativamente do *mainstream* de sua área, mas não perde de vista um diálogo produtivo, mesmo que distante, com seus pares e trabalhos” (COELHO, 2010, p. 199). Coelho entende que esta postura, uma *intencionalidade estratégica*, foi realizada de forma consciente com objetivo de romper com certas bases de produção cultural que estavam “sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo militarista e de classe média” (COELHO, 2010, p. 200). A idéia principal de

Frederico Coelho é de que a marginalidade não é apenas um estigma passivo, uma pecha carregada por um grupo.

os artistas ditos marginais não eram estaticamente (e “naturalmente”) assim, mas *estavam* marginais [...] A questão é pensar até que ponto esses posicionamentos em relação à idéia de *marginália* são parte de uma estratégia de ataque e defesa na realização de um projeto efetivo de intervenção cultural ou até não passavam de “modismos”, igualmente estratégicos, ligados aos fenômenos da contracultura ocidental, como muitos de seus críticos apontam até hoje. (COELHO, 2010, p. 203-204)

Desta forma, Coelho defende que os artistas marginais tinham suas lógicas próprias dentro do meio artístico brasileiro, contrária as análises que subjugam o momento a influência da contracultura ou do tropicalismo. Sobre o *marginal*, Coelho também afirma que a maioria dos trabalhos se referiu a três representações existentes de forma alternada ou concomitante, dependendo do caso referido. Eram elas: o alternativo, o *desbundado* e o maldito:

Alternativo é aquele que se encontra do “lado de fora” de algo, seja a família, o trabalho ou, sobretudo, o mercado cultural. *Desbundado*, por sua vez, deriva da circulação do modelo hippie na cultura jovem dos grandes centros urbanos, sendo relacionado ao consumo de drogas, à crença mística orientalista e ao ideal do “pé na estrada”. E *maldito*, por fim, é o intelectual ou o artista que, em busca da “grande obra” ou da inovação formal constante, se isola do seu meio produtivo e do seus pares, não cedendo nem fazendo concessões ao mercado ou a estética dominante. (COELHO, 2010, p. 217)

Coelho identifica a cultura marginal como um conjunto de artistas que assumiam em diferentes níveis sua condição de pertencer ou não a uma determinada intencionalidade, notada através da análise de declarações e características artísticas. Os *malditos*, segundo seu entender, faziam parte de um dos três espectros da cultura marginal. Ao pensar os personagens citados, podemos perceber que todos eles, em diferentes níveis, estiveram envolvidos nas considerações de Frederico Coelho, mas a principal é a noção de seu comprometimento com a arte. Portanto, além das características já apresentadas sobre os *malditos* podemos notar o isolamento, a busca pela “grande obra” e o apego a inovação.

A produção dos artistas estigmatizados como *malditos* ainda é influente até os dias de hoje, e os que ainda estão vivos ainda são atuantes dentro do meio artístico cultural. Desta forma, este trabalho busca compreender a importância do papel desempenhado pelos *malditos* em conjunto da arte produzida no Brasil sem buscar o engrandecimento de uns perante outros, mas apenas constatar as dinâmicas sociais que os envolviam. Pensar a historicidade destes artistas dentro de um meio definido, o meio artístico e cultural brasileiro, compreende a

possibilidade de relacionar o objeto de estudo com as permanências e modificações das características inerentes ao meio tratado no decorrer do tempo, isentas de uma interpretação simplista de causa e efeito.

Uma das maneiras possíveis de pensar permanências e modificações acerca do tema é compreender a forma como a crítica musical especializada se refere aos *malditos* em diferentes temporalidades: se hoje em dia são considerados figuras representativas, nem sempre eram bem referenciados no início de suas carreiras. Como exemplo podemos observar a crítica de Júlio Hungria, colunista do carioca *Jornal do Brasil*, em 2 de abril de 1973, ao primeiro *long play* de Sérgio Sampaio:

Um bom compositor, um poeta inteligente (em *Leros & Boleros*, por exemplo), Sérgio Sampaio é mais um filho da geração Caetano, mas se ainda não tem idade suficiente para fazer trabalhos ao menos ao nível inspirados, não se sabe até que ponto terá potencial suficiente para chegar até lá e, ainda mais, superar as próprias raízes & influências. [...] Em resumo, a criatividade de Sérgio Sampaio, ainda que viva & atuante, parece caminhar sempre curvada pelo peso das influências ainda não assimiladas, misturadas, diluídas, e a sua primeira experiência em LP (foi revelado no ano passado, no elenco do FIC, com a música agora título do disco) não recomenda então o seu trabalho ao menos para ouvintes mais exigentes... (HUNGRIA, 02 de abril de 1973, Caderno B, p. 2)

De maneira divergente, podemos citar uma crítica realizada por Arthur Dapieve no jornal *O Globo* de 31/08/2012 sobre a carreira musical de Sérgio Sampaio. O artigo se intitula *Doente do coração*, e faz referência a uma das músicas de Sérgio chamada “Que loucura” feita em homenagem a Torquato Neto conforme afirma Rodrigo Moreira Gomes, autor de uma biografia do músico (GOMES, 2000, p. 107). Apesar disto, Dapieve afirma que “a letra fazia ironias autobiográficas” (DAPIEVE, 31 de agosto de 2012, Segundo Caderno, p. 8). No decorrer do artigo Dapieve analisa a música de Sérgio Sampaio, com referências às letras, suas melodias, e sua capacidade de transitar entre diversos estilos, sempre de forma elogiosa. Como afirma: “Sérgio era esse letrista sarcástico e, também, um desconcertante melodista e um grande violonista” (DAPIEVE, 31 de agosto de 2012, Segundo Caderno, p. 8). Faz menção também ao rótulo de *maldito*, exaustivamente direcionado no campo musical ao artista, afirmando que: “tende a obscurecer o modo como ele zombava da própria danação” (DAPIEVE, 31 de agosto de 2012, Segundo Caderno, p. 8). As letras das músicas de Sérgio normalmente eram feitas em primeira pessoa do singular, sobre eventos da vida particular, mesmo que associados ou não a algo externo ou fora de seu alcance, como a sorte ou azar, o sucesso ou esquecimento, a dor e o amor.



Ao se comparar os dois escritos, localizados com uma distância temporal de quase 40 anos, é evidente a forma como cada um se refere a Sérgio Sampaio: o primeiro ao tratar do jovem e eminente artista, chega a duvidar da capacidade do compositor/músico que possa acrescentar algo de relevante ao meio artístico e musical do período, mesmo sem ainda utilizar o termo *maldito*; o segundo, o identifica como alguém que foi quase esquecido já após a sua morte, com grandes qualidades artísticas, e por isso, merece ser escutado e reverenciado. A MPB se faz presente no meio artístico brasileiro desde a data da primeira crítica a Sérgio Sampaio até os dias presentes. É possível perceber também os diferentes níveis de relação estabelecida por ambos os críticos entre Sérgio Sampaio e a MPB. Apesar da distância temporal entre os dois escritos revele diferentes concepções acerca do artista, pode-se claramente perceber que no texto de Dapieve, Sérgio é tido como aceito e participante daquilo considerado MPB, e no texto de Hungria, essa aceitação não foi ainda efetuada. Gustavo Alonso Alves Ferreira afirma que ao ser “aceito” pelo constructo cultural da qual a MPB se transformou, o artista recebe uma espécie de “passaporte para a identidade brasileira” (FERREIRA, 2007, p. 359), onde os artistas ao adquiri-lo, seriam considerados segundo seus padrões. Para Ferreira, o passaporte para a identidade brasileira seria a inserção do artista dentro da MPB. Assim como Napolitano, assume a MPB como uma instituição que além de ditar tendências dentro do meio tem como baliza o tropicalismo:

O Tropicalismo, além de pretender ser uma ‘linha evolutiva’, foi também linear na ‘ruptura’ com concorrentes da modernização da música popular. Os modernizadores que aceitaram as bênçãos foram bem aceitos e incorporados. Os que não se prestaram à deglutição tropicalista, foram escarrados. (FERREIRA, 2007, p. 359)

Outro registro interessante foi publicado em artigo de Tárík de Souza ao *Jornal do Brasil* de primeiro de setembro de 1974, intitulado “Incompetência & Fartura & Incompetência”, no qual inicialmente comentou a morte do sambista Donga e a inexistência de um registro fonográfico seu bem produzido. Jards Macalé e Walter Franco são citados:

- Ainda sobre incompetentes. Não confundir, malditos, com amaldiçoados. Jards Anet da Silva, o Macalé, na semana em que era despedido da Phonogram por inviabilidade comercial, enchia três casas, sexta, sábado e domingo, no Museu de Arte Moderna.
- Discordo também do apontado fracasso do LP de estréia de Walter Franco, o mais sólido do ano passado. Houve quem procurasse o disco na época do lançamento, por dezenas de lojas cariocas, sem que encontrasse uma única cópia [...] (SOUZA, 01 de setembro de 1974, Caderno B, p. 5)

O texto de Tárík de Souza enfatizam uma característica específica, mas não geral dos *malditos*: relação ruim com o mercado apesar de possuírem significativo número de fãs. Nem

todos os artistas considerados *malditos* venderam poucos discos em suas carreiras: Sérgio Sampaio, com o compacto simples que tinha o “Bloco”, chegou a 500 mil discos; Raul Seixas e Tim Maia figuraram entre os grandes vendedores ao longo da década de 1970. Porém, também não se pode afirmar que a relação destes com o mercado foi harmoniosa. Basta lembrar como exemplos que Sérgio Sampaio e Raul Seixas tiveram problemas com a gravadora CBS após lançarem o disco *A Grã-Ordem Kavernista apresenta sessão das dez* sem a devida autorização da direção (GOMES, 2000, p. 55-56), Sérgio Sampaio após vender as 500 mil cópias presenciou um fracasso de vendas no lançamento de seu primeiro *long play*; e que Tim Maia rompeu com a gravadora Polydor quando se envolveu com um grupo religioso, levando embora as gravações que acabaram sendo lançadas de forma independente depois (MOTTA, 2006, p. 135-136).

Diferente de Júlio Hungria que escreveu em 1972, Tárík de Souza já faz uso do termo *maldito* em 1974. Além disso, Tárík deixa claro que o termo não é associado diretamente a “qualidade” dos músicos, evidente na frase “Não confundir, malditos, com amaldiçoados”. Sobre Macalé, se refere à contradição aparente de sua demissão da gravadora Phonogram por pouca vendagem, enquanto na semana seguinte lotou três *shows*. Em relação a Walter Franco, o crítico afirmou seu trabalho ser sólido, além de chamar atenção para a dificuldade em encontrar o *long play* nas lojas aproximadamente após um ano de seu lançamento, ocorrido em 1973. De volta ao ponto, o que seria essa “qualidade” colocada pelo crítico?

O historiador Gustavo Alonso Alves Ferreira se refere à questão do “bom gosto” como parte essencial daquilo que se tornou a MPB no decorrer de sua historicidade. Segundo ele:

A ideia do “bom gosto”, por sinal, é um dos argumentos basilares no discurso sobre a MPB. Vários são os autores que insistem em ver o aprimoramento estético-melódico-harmônico na MPB oriunda da Bossa Nova. Alguns críticos são duros na perseguição aos que não atingem o suposto padrão estético do “bom gosto”, mesmo sem se saber bem o que exatamente é isso. (FERREIRA, 2007, p. 155)

Pelo crivo da crítica escrita por Tárík de Souza, ambos os artistas, Jards Macalé e Walter Franco produziam música possível de ser compreendida pelo viés do “bom gosto”, ao qual Gustavo Ferreira se refere. Souza chega inclusive a questionar a falta de espaço no mercado de ambos artistas. Neste trecho fica evidente como a relação dos artistas denominados *malditos* muitas vezes se dava com o mercado e a crítica especializada no período: mesmo que não fossem completamente aceitos (como no caso da crítica de Hungria a Sérgio Sampaio), não eram negados por seu valor artístico. Pelo contrário, muitas das vezes eram elogiados e vistos como herdeiros de uma música popular criativa e capaz de dialogar

com a arte do período aos moldes do que fazia a MPB. Porém, o espaço ocupado em níveis mercadológicos nem sempre era compatível com o espaço da crítica especializada.

Outro ponto a se considerar sobre a MPB é o público que ela atingia. Como já afirmado anteriormente no texto, seu público alvo era a classe média urbana, dotada de razoável nível instrução formal. O historiador Paulo César de Araújo ao analisar o período 1968-78 afirma que o mercado de música popular no Brasil foi dividido em duas grandes vertentes: “De um lado, aquela de artistas identificado com a MPB. De outro a vertente rotulada de “cafona” ou “popularesca” (Paulo Sérgio, Odair José, Waldik Soriano, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned)...” (ARAÚJO, 2013, p.33). O autor ainda considera exceções casos como o de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que transitavam entre uma vertente e outra, principalmente após a assimilação estética do tropicalismo. No início deste presente texto, ao descrever as principais características dos artistas *malditos*, foi afirmado que seu público era difícil de mensurar. Mas ao associarmos as considerações de que poderiam ser identificados com o campo da MPB, onde o público ouvinte se localizava entre jovens de classe média urbana, podemos afirmar em relação o mesmo em relação ao público dos *malditos*.

O jornal *Opinião* foi um semanário brasileiro que circulou na década de 1970 e ocupou espaço de destaque no tocante a discussões sobre arte e cultura. Um outro exemplo da forma como a crítica se referia aos *malditos* são os comentários feitos por Tárík de Souza, sobre o *show Phono 73*, ocorrido em maio de 1973 no Parque Anhembi em São Paulo e realizado pela gravadora Phonogram em quatro dias para promover seus artistas. O evento funcionou como uma espécie de festival sem competição, com a presença de diversos artistas como Gilberto Gil, Milton Nascimento, Raul Seixas, Elis Regina, Gal Costa, MPB4, Caetano Veloso, Wilson Simonal e Jorge Ben. O festival ficou famoso porque foi neste evento que Gilberto Gil e Chico Buarque tiveram seus microfones desligados por decisão do evento quando foram apresentar a canção *Cálice*, na qual eram feitas referências diretas ao regime ditatorial que ocorria no Brasil do período. O estranho fato de Tárík de Souza nem ao menos comentar diretamente o ocorrido não significa falta de referência. Como pode ser observado no seguinte comentário ao se referir a falta de interesse do público pelo *show* de Luiz Melodia, que acabou por não terminar a apresentação: “Outros vetos, porém, ocorreram independente da vontade – e até mesmo do conhecimento – do público.” (SOUZA, 28 de maio de 1973, p. 20) No decorrer da matéria o critica analisa a *performance* de diversos artistas. Em outro trecho Tárík de Souza, afirma:

A julgar por tais julgamentos (concede-se esse direito ao público) seria possível pensar numa platéia até certo ponto sábia, capaz de distinguir entre o inodoro e o

criativo. Engano otimista. Jards Macalé e sua música instigante, maldito era quatro anos atrás no FIC em que cantou *Gotham City* e permaneceu maldito na Phono 73. Sua lenta e bela *Movimento dos barcos*, dissecada frase por frase musical recebeu interferências de espectadores impacientes. Praticamente reprimido pelo público, o interprete Luís Melodia, que estreavam, pagou déficit de sua inexperiência. Excessivamente nervoso, embrulhou muitos acordes de seu estilo econômico de tocar violão. Depois de sorrir ante os gritos, piadas e irritação do público e várias de suas músicas lentas, acabou saindo do palco decepcionado antes que Gal Costa entrasse para retomar, em dueto, *Pérola Negra*, uma de suas melhores composições. (SOUZA, 28 de maio de 1973, p. 20-21)

Sobre Jards Macalé, o crítico faz alusão do uso do termo *maldito* em sua referência. Afirma que o atual Macalé não merece mais ser tratado como *maldito* ao induzir que após quatro anos o artista ainda continua com relação conflituosa com o público. A defesa de Tárik é feita porque ele considera a platéia inapta a audição de seu trabalho, e para isso o crítico afirma que após o lançamento de seu terceiro disco, *Aprender a nadar*, o músico teria atingido sua maturidade. Desta maneira, seria a condição de *maldito* algo associado à relação artista e público? Algo relacionado a artistas iniciantes? Ao se referir a Luiz Melodia, Souza demonstra a irritação do público com sua apresentação a ponto de interromper sua apresentação. Neste outro trecho, o destaque da análise de Souza também é a partir da relação com público, porém os elogios e qualidades direcionadas a Macalé não tiveram a mesma intensidade com Luiz Melodia. O crítico também chama atenção para a falta de experiência e o nervosismo de Melodia. Com certeza, relação conflituosa com o público era uma marca dos *malditos*, além da possibilidade de serem considerados novatos.

Em matéria do Jornal do Brasil de 10 de Junho de 1979 para o lançamento do terceiro disco Luiz Melodia, denominado *Mico de Circo*, temos outra discussão interessante sobre os *malditos* da MPB. Escrita por Patrícia Mayer, a matéria conta uma breve retrospectiva da carreira do músico além de depoimentos do próprio. Em uma das falas, Luiz Melodia afirma ao ser questionado sobre o rótulo de *maldito*.

Esse primeiro disco teve o título de **Pérola Negra**. Foi lançado pela Phonogram, sem muito êxito. Melodia passou a carregar o rótulo de maldito, artista de apresentações esparsas, uma ou outra música gravada por outro intérprete.

- Chamam a gente de maldito porque não aceitam inovações. Eu, Alceu Valença, Sérgio Sampaio, outros. Isso acontece porque a música popular brasileira está nas mãos de uma elite que é sempre convidada a representá-la. A nós outros, os que estamos no começo, fica difícil aparecer em termos maiúsculos ou mesmo gravar discos e ser divulgado. (MAYER, 10 de junho de 1979, Caderno B, p. 10)

Algo interessante a se notar no trecho transcrito é a relação apresentada pela autora da matéria com o termo *maldito* pela recepção de público e espaço na indústria fonográfica, em contraposição a concepção dada por Melodia. O músico busca uma justificativa no próprio meio musical, e fala diretamente que a MPB é representada por uma “elite”, dificultando o aparecimento de novos artistas. O interessante desta fala, que provém de fins da década de 1970 e, portanto, tem uma razoável distância temporal das primeiras aparições do termo, é a interpretação do músico acerca do campo musical onde atua. Ao utilizar uma postura defensiva em relação ao uso do termo, Luiz Melodia também revelou um pleno conhecimento do *habitus* concernente a MPB quando se referiu a um local social de onde o artista deve falar: os artistas de maior destaque não só pertenciam, mas também falavam por uma “elite”.

Durante a leitura da matéria, a fala de Melodia sobre este tema se encerra exatamente da forma como foi transcrita. Logo, não se pode afirmar a qual “elite” Melodia fez referência. Parto do pressuposto que o artista se refere a uma “elite” da própria MPB, representada pelos artistas de maior destaque do campo, como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Gal Costa, Elis Regina, dentre outros. Se lembrarmos a discussão apresentada na qual Marcos Napolitano fala do processo de estabelecimento da MPB como instituição, o historiador afirma que a MPB tem uma relação direta com a classe média, tanto em consumidores como artistas. Assim, a “elite” a qual Melodia se refere e afirma representar também pode ser compreendida como um grupo social mais favorecido dentro da sociedade brasileira, que tem seus valores e práticas reafirmadas por uma expressão cultural? Tal ponto de análise inclusive ultrapassa uma possível análise simplista que buscaria na dualidade politizada entre esquerda e direita. A pretensão deste texto é entender a MPB não só como um lugar de música de resistência, mas também um lugar onde o *status quo* de uma determinada fatia da sociedade brasileira é reafirmado.

O campo e o *habitus* referentes à MPB então pressupõe que seus artistas disputem seus espaços de atuação, dada por relações entre os indivíduos e suas interações com o meio. Tais tipos de disputa se concretizam na prática do *habitus* no campo. Um sujeito não pode almejar atuar no campo da música se ele não sabe dialogar com a música. São necessários determinados conhecimentos de como utilizar as habilidades daquela determinada área. Pierre Bourdieu se refere à existência de um capital para representar essas habilidades. O sociólogo compreende que o capital funciona como um poder, uma espécie de energia social e “comanda as potencialidades objetivamente oferecidas a cada jogador, suas possibilidades e impossibilidades, seus graus em potência, de potência para ser e, ao mesmo tempo, seu desejo

de potência que, profundamente realista, está grosseiramente ajustado às suas “potências.” (BOURDIEU, 2001, p. 265)

Portanto, o capital pode ser considerado como algo que determina as possibilidades e impossibilidades de um indivíduo que atua num determinado campo. Outra noção apresentada por Pierre Bourdieu é a de poder simbólico, que opera a partir da transmutação desse capital adquirido para um capital simbólico, onde as posições e disputas por espaço no campo se dão. Esse capital simbólico passa a funcionar então como instrumento de dominação, através de uma lógica relacional, onde atuam como estruturas estruturantes e estruturadas e realizadas sob a forma de poder simbólico. Segundo o autor, sobre o poder simbólico:

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relação de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de *eufemização*) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objectivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia. (BOURDIEU, 2012, p. 15)

Ao relacionar as idéias de Bourdieu ao depoimento de Luiz Melodia, podemos perceber a existência de um espaço de disputas dentro da própria MPB. Não se deseja afirmar que está disputa se dá de forma polarizada, entre certos e errados, ou julgar determinados artistas com relação a sua atuação no campo. Tal tipo de posicionamento precede juízo de valor, e não é esta a intenção da presente análise. Portanto, o que se pretende é demonstrar como se deram as formas de atuação dentro de um campo estabelecido, através da análise de um termo, que aparentemente não diz tanto sobre o período, mas ao passar por uma observação mais atenta se torna capaz de refletir o modo de funcionamento da MPB num determinado período.

A última fonte a qual pretendo citar é uma matéria da revista *Veja* de setembro de 1975 denominada *Andarilhos Solitários*. No decorrer do texto, sem indicação de autoria, a intenção é apresentar em destaque os artistas que estão em evidência na MPB da década de 1970, qualificando-os como solitários. Dentre os diversos artistas citados podemos destacar: Belchior, Luiz Melodia, Sérgio Sampaio, Fagner, Ednardo, Leci Brandão, Walter Franco, João Bosco, Raul Seixas dentre outros. O uso do termo “solitário” é uma referência direta a

dispersão dos artistas que surgem na década de 1970, em contraposição a década de 1960, onde os artistas se agrupavam segundo critérios estéticos, ideológicos ou políticos. Na parte inicial da matéria surgem os questionamentos: “E do Tropicalismo para cá, o que aconteceu? Não brotaram mais grupos? Ninguém mais induziu a massa a cantar? Não existirão inovadores? Onde estão os novos?”. (Veja, 24 de setembro de 1975, p. 77)

Assim, pela análise da matéria, fica clara uma característica da MPB da década de 1970: mesmo admitindo a segmentação de mercado proposta e já aqui demonstrada por Marcos Napolitano em diversas tendências, os grupos da MPB formados até o tropicalismo se consolidaram como o *mainstream* e encontraram na MPB o lugar de atuação, enquanto os novos artistas que surgiam tinham de batalhar seus espaços nesse campo, quase solitários num lugar onde os principais personagens já estavam estabelecidos. Um outro trecho interessante ao tratar dos artistas do período é o seguinte: “No entanto, eles temiam. Isolados, dispersos, eles resistem. A união faz a força, mas já que ela é impossível, cada um faz e toca seu trabalho com autonomia de um cavaleiro no comando de sua montaria.” (Veja, 24 de setembro de 1975, p. 77)

Por fim, podemos concluir que, em relação ao campo de atuação que a MPB se transformou, os artistas denominados *malditos* passaram a representar um grupo de artistas que em boa parte das suas práticas legitimavam a MPB. Os motivos que levaram a essa condição são variados, mas a questão mercadológica e o comportamento em relação ao público aparentam serem as mais evidentes. Um outro aspecto que pode ser notado é que os artistas denominados *malditos* representaram uma espécie de lugar onde a nascente e estabelecida MPB dos anos 1970 incorporou influências e experimentalismos de variadas formas, de acordo com a relação que estabelecia com cada artista. Essa aceitação é percebida na relação instável que os artistas possuíam com sua arte de um lado, e das barreiras que o próprio campo impôs aos artistas de outro, uma interação que assimilava parcialmente aquilo que aquela geração de músicos dos anos 1970 tinha para oferecer.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*. São Paulo: Record, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Trad.: Sérgio Miceli. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil. 2001
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad.: Fernando Tomaz (português de Portugal). 16<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012.

- COELHO, Frederico. *Eu Brasileiro confesso, minha culpa meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FERREIRA, Gustavo Alonso. *Quem não tem suingue morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma história tropical*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. 5ª ed. Editora Aeroplano, Rio de Janeiro, 2004.
- LAMARÃO, Luisa Quarti. *Sobre rabos de cometa... ou os limites da crítica musical na hegemonia de uma memória de esquerda no Brasil*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense – Niterói, RJ, 2009.
- MOTTA, Nelson. *Vale Tudo: O som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural da MPB (1959-1969)*. São Paulo, Anna Blume/FAPESP, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NAVES, Santuza Cambraia. COELHO, Frederico. BACAL, Tatiana. *A MPB em discussão*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2006.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

#### PERIÓDICOS DE CONSULTA (revistas e jornais)

- DAPIEVE, Arthur Doente do coração. *O Globo*, Rio de Janeiro, “Segundo Caderno”, dia 31 de agosto de 2012.
- HUNGRIA, Julio. Calouros em desfile. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, “Caderno B”, dia 02 de abril de 1973.
- MAYER, Patrícia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, “Caderno B”, 10 de junho de 1979.
- SOUZA, Tárík. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, “Caderno B”, primeiro de setembro de 1974.
- SOUZA, Tárík. *Opinião*. Ed. 29, São Paulo, 28 de maio de 1973
- Veja*, São Paulo: Editora Abril, 24 de setembro de 1975.
- VELOSO, Caetano. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro número 2, maio de 1966.