FACULDADE CÁSPER LIBERO
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

LÍNGUA DE TRAPO

A crítica social e política de um grupo musical da Vanguarda Paulista e sua contemporaneidade.

Eduardo Abrahão Dieb

SÃO PAULO
2013

Eduardo Abrahão Dieb

LÍNGUA DE TRAPO

A crítica social e política de um grupo musical da Vanguarda Paulista e sua contemporaneidade.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade, na linha de pesquisa "Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento", da Faculdade Cásper Líbero, como exigência à obtenção do titulo de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Cláudio Novaes Pinto Coelho.

São Paulo
2013

Dieb, Eduardo Abrahão

Língua de Trapo: a crítica social e política de um grupo musical da Vanguarda Paulista e sua contemporaneidade / Eduardo Abrahão Dieb. -- São Paulo, 2013.

123 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Novaes Pinto Coelho
Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação

1. Indústria Cultural. 2. Sociedade do Espetáculo. 3. Vanguarda Paulista. I. Coelho, Claudio Novaes Pinto. II. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação. III. Título.

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AUTOR: EDUARDO ABRAHÃO DIEB

"LÍNGUA DE TRAPO: A CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA DE UM GRUPO MUSICAL DA VANGUARDA PAULISTA E SUA CONTEMPORANEIDADE".

Profa. Dra. Kátia Saisi
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

Prof. Dr. Luis Mauro Sá Martino
Faculdade Cásper Líbero

Prof. Dr. Claudio Novaes Pinto Coelho
Faculdade Cásper Líbero

Data da Defesa: - 28 de fevereiro de 2013.

AGRADECIMENTOS

É imperativo reconhecer e agradecer explicitamente aos que tornaram possível a realização do trabalho que você tem em mãos.

Antes de todos, deixo expressa minha gratidão, amor incondicional e agradecimento a meus pais Paulo Abrahão Dieb e Lenir Cestari Dieb, sempre incentivadores da minha vida acadêmica.

Ao Prof. Dr. Cláudio Coelho, meu orientador e que durante os dois anos em que trabalhou comigo foi um grande conselheiro com indicações precisas, críticas fundamentadas e exemplo profissional, deixo meu agradecimento.

Agradeço ao Prof. Dr. Luís Mauro por ter ouvido em janeiro de 2011 as minhas opções para o projeto de pesquisa, incentivado-me a escrever sobre o Língua de Trapo e também por suas contribuições para o enriquecer o trabalho.

Profa. Dra. Kátia Saissi, sempre dinâmica e muito bem informada, colega de outras jornadas, fica meu agradecimento pelas observações feitas na qualificação, pelos tantos livros emprestados e pelas conversas que tivemos.

E aos maiores amores da minha vida: Elaine, Mariana e Daniel pela paciência durante as horas que passei escrevendo, estudando e pesquisando, por aguentarem as pilhas de livros e textos espalhados não só pelo escritório mas em várias partes da casa, agradeço com milhões de beijos cheios carinho.

RESUMO

Compreender os mecanismos de atuação da Indústria Cultural existente dentro de uma Sociedade Espetacular ajuda a entender momentos de uma história recente do Brasil. Esta dissertação apresenta um rápido painel sobre a situação política no período que abrange 1964 até 1985, do início da ditadura militar até o início do processo de redemocratização do Brasil. Em especial, acompanhamos a formação de um movimento artístico chamado Vanguarda Paulista e a produção artística do grupo Língua de Trapo. Tanto o grupo quanto o movimento ocuparam um importante espaço na agenda cultural em São Paulo na década de 1980, expressando seu inconformismo com a situação política, social e artística existente. O Língua de Trapo ficou conhecido pelo seu humor ferino, com mordazes críticas políticas e sociais divulgadas através das letras de suas composições, nas capas dos seus discos e que não poupava ninguém. Autores como Guy Debord e Fredric Jameson aliados aos conceitos de Adorno e Horkheimer, lançam um poderoso facho de luz sobre a nossa sociedade, mostrando os mecanismos de cooptação espetaculares que os detentores do poder político e econômico utilizam sem que possamos perceber. O Língua de Trapo mostrava-se crítico na década de 1980. E ainda hoje, analisando algumas situações denunciadas em suas canções, vemos que a banda continua atual com as críticas feitas há tanto tempo.

Palavras chave: Indústria Cultural, Sociedade do Espetáculo, Vanguarda Paulista, Língua de Trapo, Entretenimento.

ABSTRACT

Understanding the Cultural Industry's mechanisms inside of a Spectacular Society helps to understand moments of Brazil's recent history. This dissertation presents a brief panel on the politics situation that includes 1964 up to 1985, the beginning of the military dictatorship until the early years when democracy comes back to Brazil. In particular, we follow an artistic movement named Vanguarda Paulista and the discographic production of Língua de Trapo. Both the group as the movement had occupied an important space in São Paulo City cultural agenda in the decade of 1980, expressing its disagreement with the existing politics, social and artistic situation. The Língua de Trapo was known for its strong mood, with mordacious critiques through the letters of its compositions and by the art at the LP front layers that didn't spare nobody. Authors such as Guy Debord and Fredric Jameson combined to Adorno and Horkheimer's concepts, show us the spectacular mechanisms of domination that the owners of the economic and politician power use without let us note. The Língua de Trapo was sharp at 1980. Nowadays, analysing some situations denounced in its songs, we see that the lyrics remains current with the done critiques has as much time.

Keywords: Cultural Industry, Spetacular Society, Vanguarda Paulista, Língua de Trapo, Entertainment.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Capa do disco Língua de Trapo.....38
Imagem 2 – Capa do disco Sem Indiretas 40
Imagem 3 – Capa do disco Como É Bom Ser Punk 41
Imagem 4 – Capa do disco Dezessete Big Golden Hits Super Quentes Mais Vendidos do Momento 42
Imagem 5 – Capa do disco Brincando Com Fogo 44
Imagem 6 – Capa do disco Língua Ao Vivo.....45
Imagem 7 – Capa do disco 21 Anos Na Estrada 46
Imagem 8 – Imagem Beatles Abbey Road.....46

SUMÁRIO

Introdução 9

1- Primeiro capítulo: Da ditadura à abertura 15

1.1 O palco para o show começa a ser montado 15

1.2 Onde tudo começou 22

2 - Segundo capítulo: A Vanguarda Paulista e o Língua de Trapo 28

2.1 Um canto de São Paulo.....28

2.2 O Língua de Trapo e a Indústria Cultural.....34

2.3 Mostrando o Língua já nas capas.....36

3 - Terceiro capítulo: Rock'n Riso.....48

3.1 Pastiche e paródia ou mesmice e criatividade? 48

3.2 Uma banda que ri de tudo e todos.....53

4 - Quarto capítulo: A crítica social e política do Língua de Trapo.....59

4.1 Uma vez afiada, sempre afiada.....59

4.2 Língua espetacular.....66

Considerações finais.....76

Entrevistas.....81

Bibliografia.....82

Anexo 1.....85

Anexo 2.....86

INTRODUÇÃO

O grupo Língua de Trapo foi um dos expoentes da chamada Vanguarda Paulista, movimento artístico que aconteceu na cidade de São Paulo no final da década de 1970 e durante os anos 1980. As músicas do grupo, assim como a performance em palco eram, em grande parte, debochadas críticas políticas e sociais ao momento vivido no Brasil no período final da ditadura: revogação do AI-5 e a abertura política.

Um dos mais conceituados grupos musicais da Vanguarda Paulista (ao lado de Premeditando o Breque, Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé entre outros) e talvez o mais divertido, o Língua de Trapo usava muito o humor, como em Acalanto, paródia satírica de uma canção de ninar no disco Brincando com Fogo:

> Dorme, filhinho
> Que a noite já vem
> E eu não vejo a hora
> De te mandar pra
> FEBEM

A crítica social presente nessa música é mais premente do que somente o humor utilizado. Numa época em que a censura ainda tinha força, tratar de temas sensíveis como educação, menor marginalizado ou sexualidade poderia gerar dores de cabeça aos artistas. Mesmo assim, o grupo gravou composições libertárias como Marcinha Ligou, no disco Dezessete Big Golden Hits Super Quentes Mais Vendidos No Momento

> Que felicidade, grande novidade
> Marcinha ligou as trompas
> Agora pode transar à vontade

E é claro, aquelas com colocações políticas como Xote Bandeiroso lançada no primeiro disco, o Língua de Trapo:

> ...
> Da imprensa perdi o medo,
> na prensa perdi o dedo,
> fui ganhando instrução
> Sempre bom cabra-da-peste,
> botei medo na Fiesp,
> firme na negociação
> Eles ainda me dizem: Severino,
> bom menino, deixa de subversão

Falar de política sem ser panfletário e continuar com o poder de crítica a qualquer lado do espectro político era característica marcante do Língua de Trapo. Sempre ácido, o grupo brincava com a disciplina e fidelidade que permeavam os recém-legalizados partidos de esquerda, como em Deusdéti no disco Como é Bom Ser Punk:

> Se o nosso amor for logo,
> logo pras cucuia
> A curpa é tua Deusdéti
> Enquanto eu falo o tempo todo
> em Che Guevara
> Ocê freqüenta o "Tamatete"
> Se o meu partido desconfiar qu'eu te namoro
> virge, porca miséria
> Vamo passar toda nossa Lua-de-Mel
> quebrando gelo na Sibéria
> Não pude, não pude
> Não pude ir jantar com você
> no Maquesude

A crítica social, o posicionamento político e olhar da banda para os fatos da vida estavam baseadas na visão crítica que seus componentes tinham tanto na política quanto no aspecto comportamental. Algumas das canções com estas características continuam atuais? Durante o desenvolvimento da pesquisa puder ver que alguns temas não foram debatidos ou mesmo resolvidos durante todo o tempo que passou desde o lançamento da banda.

Para exemplificar, posso dizer que estamos no terceiro governo consecutivo do Partido dos Trabalhadores na Presidência da República e a relação empresários versus trabalhadores, ou capital versus trabalho sempre é criticada. Esta postura já era demonstrada em Vampiro S.A., do disco Língua de Trapo:

> Empresto ruínas,
> financio desastres
> Aplico desgraças
> no open-market
> Sangue coagulado
> é o meu capital
> Com juros, dividendos
> de um vírus letal
> Me chamo vampiro,
> vampiro empresário

A proposta dessa dissertação foi estudar a contemporaneidade do repertório musical do Língua de Trapo, mais especificamente as letras das canções do grupo, identificando-as e separando-as por temas: comportamento, crítica social, economia, escatologia, política e sexo. Das 86 canções gravadas nos discos, CDs e DVDs é possível quantificá-las da seguinte forma, fazendo valer o critério de predominância do tema:

- Comportamento – 31
- Crítica social – 20
- Economia – 5
- Escatologia – 2
- Política – 13
- Sexo – 17

Quanto aos eixos temáticos das canções, considerei os seguintes quesitos para incluir uma determinada música em seu bojo, partindo de definições elaboradas por mim:

• Comportamento: fatos e acontecimentos cotidianos, como as pessoas se relacionavam com aquilo que estava acontecendo tanto em termos de relações interpessoais, com a mídia, emprego e vida cotidiana

• Crítica social: aborda temas sociais como menor abandonado, classes sociais, atitudes contemporâneas, moda, mídia.

• Economia: a situação econômica da época, posição política da banda em relação ao momento financeiro do Brasil

• Escatologia: palavrões e situações degradantes

• Política: canções que tinham imediata identificação com o momento político

• Sexo: as opiniões dos membros da banda sobre o assunto, as narrativas em relação ao sexo oposto ou ao homossexualismo

Durante a pesquisa pude verificar que o período que compreende os anos 1980 a 1986 foi o mais profícuo do grupo, com o lançamento de quatro discos, seguindo-se um hiato nos lançamentos que durou cinco anos.

Depois do lançamento do disco em 1991, seguiu-se uma ausência de mais quatro anos até o novo trabalho em 1995. Um outro álbum somente apareceria em 2000, mesmo assim, com regravações das músicas mais conhecidas e umas poucas inéditas.[1]

[1] http://www.linguadetrapo.com.br/discografia

Observando artistas contemporâneos ao Língua de Trapo, como Premeditando o Breque, Grupo Rumo, Arrigo Barnabé, Joelho de Porco e Itamar Assumpção que também fizeram parte da denominada Vanguarda Paulista, vemos também uma forte concentração de lançamentos de discos exatamente no período entre 1980 e 1988, seguindo-se depois de longos hiatos de novas obras.

Paralelamente a esses grupos temos o surgimento de bandas que seriam batizadas mais tarde como BRock, o rock brasileiro dos anos 1980 (DAPIEVE:1995).

São as brasilienses Legião Urbana e Paralamas do Sucesso, as paulistas Titãs e Ira! e a carioquíssima Blitz. Enquanto as bandas e cantores da Vanguarda Paulista tiveram seu auge de produção até o ano de 1988, as bandas do BRock começaram suas carreiras no biênio 1982/83 e seguiram, exceto Blitz e Legião Urbana, com discos regulares até 2011. O quadro com as bandas e suas produções discográficas encontra-se nos anexos da dissertação.

Compreender o momento social e político de uma sociedade em uma determinada época é a base para a compreensão da produção cultural dessa mesma sociedade.

Meu trabalho começou a ser embasado através da leitura dos quatro livros de Elio Gaspari que abordam o período do regime militar: A Ditadura Envergonhada, A Ditadura Escancarada, A Ditadura Derrotada e A Ditadura Encurralada, fundamentando o caminho para a compreensão histórica do Golpe Militar de 1964, suas causas e efeitos na vida dos brasileiros. Os textos de Thomas Skidmore ajudaram a completar o entendimento da construção do cenário político e histórico no Brasil.

A música, por sua quase constante associação imediata ao jovem e por isso mesmo à mudança, à contestação, é mostrada através da leitura de textos de autores como Arthur Dapieve e Ricardo Alexandre como um veículo de expressão para artistas, grupos ou movimentos artísticos expressarem suas posições políticas ou a ausência da mesma.

Por seu estilo único de mesclar humor com política e crítica social, além de ser originário de um movimento de vanguarda, o Língua de Trapo nunca foi um dos nomes de sucesso no mainstream, e por isso mesmo esteve à margem do mercado musical. A contribuição de autores como Guy Debord (A Sociedade do Espetáculo) foi dada através da compreensão da midiatização e espetacularização de quase todos os fatos cotidianos na sociedade.

O Língua de Trapo usou a paródia em sua produção musical, fazendo desse estilo que é bastante discutido e esclarecido através da leitura do texto Fredric Jameson, um dos mais recorrentes em suas músicas. A discussão sobre a Indústria Cultural baseada em obras de autores fundamentais como Adorno e Horkheimer, que contextualizam o tema aqui estudado.

Feito o levantamento do período histórico que permitiu a formação da Vanguarda Paulista, e a partir da leitura dos textos teóricos básicos - mais tarde a leitura foi enriquecida com diversos outros autores e conceitos correlatos, parti especificamente para a formatação do trabalho em si, buscando conhecer a história e produção do Língua de Trapo através de leituras e entrevistas com membros da banda.

Obviamente seria muito extenso analisar todas as canções do grupo devido ao elevado número delas. Decidi separar para análise algumas das mais significativas, ou seja, algumas daquela que podem ter ainda em 2012 uma forte carga de contemporaneidade, como por exemplo, Amor à Vista, do disco Sem Indiretas

> Nós moramos em São Paulo e aqui a oposição está no poder
> Mas o colapso econômico, isso ninguém pode resolver

As músicas escolhidas aparecem permeando toda a dissertação e em especial o capítulo 4. Outro trabalho feito foi a análise as capas dos discos, considerando-as parte integrante da produção musical do grupo. Este fato ajudou a mostrar de modo mais claro que o humor estava presente de modo muito forte não só nas canções mas em todos os componentes da obra do grupo.

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos, além da introdução, considerações finais e anexos.

No primeiro capítulo fiz uma abordagem mostrando o contexto político histórico do Brasil a partir do golpe militar de 1964, a implantação da censura e outras violências institucionais, suas consequências na produção artística e cultural, passando a seguir para o enfraquecimento do regime e a reabertura democrática.

O segundo capítulo apresenta as condições criadas na cidade de São Paulo para o surgimento de um movimento que ficou conhecido como Vanguarda Paulista, do qual fazia parte o grupo Língua de Trapo, objeto de estudo da minha dissertação. Mostro também o surgimento da banda, sua produção discográfica e uma análise de todas as capas dos álbuns gravados pelo grupo.

Já no terceiro capítulo há uma abordagem mais profunda em relação a uma das maiores características do Língua de Trapo que é o humor presente tanto no conteúdo de algumas letras quando nas apresentações ao vivo. Autores como Jameson e Bergson, entre outros, fundamentam a abordagem teórica do texto.

E no quarto e último capítulo há uma grande base teórica com textos de Debord, Haug, Lasch e Adorno utilizados como para confirmar que os conceitos por eles apresentados estão ainda presentes em grande parte das músicas do grupo Língua de Trapo.

1. DA DITADURA À ABERTURA

1.1. O palco para o show começa a ser montado

Na noite de 31 de março de 1964 o Brasil foi dormir como um Estado democrático sob o governo de João Goulart. Ele havia sido eleito vice-presidente em votação popular e direta e assumiu a Presidência da República após a renúncia de Jânio Quadros. Quando o Brasil acordou em 1º de abril já estava sob o pesado manto de uma ditadura militar. O longo período de exceção estendeu-se até a eleição indireta, via Colégio Eleitoral em 1985, de Tancredo Neves e a posse de seu vice José Sarney.

Liderado pelo Gal. Olympio Mourão Filho e outros altos oficiais descontentes com os rumos políticos que se apresentavam, o movimento golpista contou com o apoio de expressiva parcela dos militares do Exército, Marinha e Aeronáutica, de entidades civis, Igrejas e empresários.

De acordo com relatos publicados na internet pelo Departamento de Documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas[1]

> os militares envolvidos no golpe de 1964 justificaram sua ação afirmando que o objetivo era restaurar a disciplina e a hierarquia nas Forças Armadas e deter a (sic) ameaça comunista que, segundo eles, pairava sobre o Brasil.

Uma boa parcela da população brasileira em princípio apoiou o golpe de estado contra o presidente João Goulart, comemorando sua queda em 2 de abril de 1964 com a Marcha da Vitória pelas ruas do Rio de Janeiro, manifestação patrocinada pelo banqueiro e governador mineiro Magalhães Pinto e pelo governador carioca Carlos Lacerda. Quase 20 anos depois, outras milhares de pessoas sairiam às ruas pedindo o fim da ditadura.

Após ser decretada a vacância da Presidência da República, devido à ida de João Goulart a Porto Alegre, seguida de sua fuga para o Uruguai, o presidente da Câmara, deputado Ranieri Mazzilli, o terceiro na linha sucessória, assumiu provisoriamente a chefia da Nação.

Ainda em 1º de abril de 1964, Costa e Silva um dos líderes do movimento que estava em curso nomeia a si mesmo Ministro da Guerra e proclama-se com a inédita e inexistente patente de "Comandante do Exército Nacional" para assim tentar justificar sua autoridade sobre os demais militares de alta patente que participavam do golpe. É possível dizer que Costa e Silva deu um golpe dentro do golpe (Gaspari:2003), e no final da sua trama, consegue assumir a Presidência da República. Costa e Silva blefou ao dizer ter o apoio de outros

[1] http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964

importantes comandantes das forças armadas, dos líderes políticos e militares do golpe que se iniciava. Estes imaginaram estar diante de um fato consumado e não contestaram sua liderança e imposição como chefe do governo.

O golpe, desde então, foi apoiado por políticos conservadores e pelas forças militares. Até o final do período ditatorial o Brasil foi governado por cinco presidentes militares, indicados por seus colegas de farda: Castello Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Médici (1969-1974), Geisel (1974-1979), Figueiredo (1979-1985) e durante um breve período, por uma Junta Militar (1969).

Por ser o primeiro presidente a governar em decorrência do golpe, Castello Branco foi eleito sem a participação do voto popular, de modo indireto, ou seja, através de um Colégio Eleitoral formado por senadores e deputados federais que não haviam sido presos ou cassados e, nesse caso, por seus suplentes. Costa e Silva agiu como grande cabo eleitoral, deixando claro a todos quem era o candidato de sua preferência.

Tal eleição aconteceu regida pelo Ato Institucional número 1 em 9 de abril, o qual dizia que a eleição seria indireta, o prazo do mandato presidencial fixado para 31 de janeiro de 1966, além de suspender a Constituição e as garantias constitucionais. Concorreram três militares: Castello Branco, Juarez Távora e o ex-presidente Eurico Gaspar Dutra. Castello Branco praticamente foi eleito por unanimidade, recebendo 76% dos votos. Contando apenas os votos válidos Castello Branco teve 98,63% dos votos.

Mas, à medida que a ditadura passava a endurecer contra seus adversários, com a restrição cada vez maior de direitos e liberdades constitucionais através dos famigerados Atos Institucionais, os movimentos de oposição começaram a nascer e ganhar força. O endurecimento se deu através de cassações de mandatos, destruição física de sedes de partidos, sindicatos e entidades oposicionistas, prisão, tortura e exílio de oposicionistas ou daqueles que simplesmente criticavam ou não apoiavam integralmente a autoproclamada Revolução.

Os movimentos oposicionistas iam da esquerda radical praticante e favorável à luta armada e pela implantação do socialismo no Brasil até o único partido de oposição permitido pelo Ato Institucional Número 2, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Esse era, oficialmente, o solitário ponto oposicionista reconhecido pela Ditadura, mas mesmo assim, jamais esteve imune às arbitrariedades e desmandos promovidos pelos detentores do poder.

A progressiva exclusão da participação popular no governo aumentava cada vez mais, culminando com a negação do direito de eleição do presidente do Brasil através do voto direto. Esta participação poderia ocorrer através da votação direta e popular de deputados,

senadores, prefeitos e governadores. Porém, os casuísmos eleitorais, manobras políticas dos lideres da ditadura e Atos Institucionais criaram a figura do político biônico, aqueles que eram indicados dentre os partidários do governo e impostos nos cargos de senadores e governadores. Eram governantes e representantes sem voto popular, estavam nos cargos apenas pelos interesses e pela vontade ditatorial.

Durante o período de exceção os governadores dos estados, prefeitos das capitais e de municípios abrigados sob o amplo e genérico nome de "segurança nacional" eram indicados pelo Governo Federal e depois referendados em votação indireta pelas Assembléias Legislativas. De modo geral não havia concorrência, não havia disputa, era apenas uma formalidade para dar um verniz legal ao ungido pelos militares.

Foi a maneira encontrada pela ditadura de contrapor-se à voz popular vinda de resultados eleitorais desfavoráveis ao regime e também uma maneira de manter para si o controle dos Estados. Isso quando aconteciam eleições, pois o brasileiro esteve proibido de votar diretamente para governador até 1982 e para a Presidência da República até 1989.

Para os políticos oposicionistas, mesmo eleitos diretamente, a possibilidade de serem cassados sob qualquer desculpa era grande, mas na verdade era por serem oposicionistas. Os biônicos eram joguetes e representantes do partido governista ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e contavam, literalmente, com a força e o poder dos militares governantes. O Congresso foi fechado e reaberto diversas vezes para autorizar cassações. Até e inclusive no governo Geisel a manipulação do poder foi total, sempre visando à preservação do *status quo* governamental.

Mas a participação do povo não ocorria porque, simplesmente, os militares não gostavam disso e achavam que o brasileiro não estava preparado para votar, fato relatado no livro A Ditadura Derrotada, de Elio Gaspari (2003:459) de onde extraio o seguinte trecho de uma conversa após uma derrota eleitoral:

> Geisel culpou o povo: "Não considero eleição um julgamento. É uma reação. O eleitorado é muito despreparado e não se informa. Não entende de governo. [...] Eu tenho a consciência tranqüila de que fiz tudo o que era possível fazer nestes oito meses. Tenho trabalhado como um burro".
>
> Figueiredo foi além:"[...] Povo de merda, que não sabe votar".

A paranóia anticomunista e o inconformismo com derrotas eleitorais eram padrão em quase todos os cargos. O ministro da Justiça Armando Falcão, inconformado com a derrota eleitoral em novembro de 1974, aproveitou a primeira oportunidade e em janeiro de 1975

> desfechou violenta repressão sobre o Partido Comunista (o PCB, da linha de Moscou), afirmando que ele estava por trás da vitória do MDB nas eleições de 1974. Era apoiado (ou incitado?) pelos militares da linha dura, que estavam fazendo circular um memorando secreto afirmando que o deputado estadual Alberto Goldman era um agente comunista destacado para manipular o MDB (SKIDMORE, 2001:342).

O cidadão brasileiro era execrado pelos donos do poder de então, que se valiam de todos os artifícios possíveis para a manutenção do poder, incluindo aí a censura de notícias, músicas, peças teatrais, filmes, novelas, livros, enfim, toda e qualquer manifestação política, artística ou cultural estava ameaçada pelos critérios tendenciosos e subjetivos dos censores.

As portas do inferno da Ditadura foram abertas pelo Ato Institucional número 5, o tristemente famoso AI-5, que se sobrepunha às Constituições nacional e estaduais, fortalecia a linha dura e deu poderes absolutos ao regime militar.

> O AI-5 decretava o fechamento do Congresso Nacional, suspendia as garantias constitucionais e dava poderes ilimitados ao Executivo Federal (Presidente da República). E as atividades culturais passaram também a ser alvo de forte repressão (OLIVEIRA, 2002:51).

Publicado em 13 de dezembro de 1968, o AI-5 dava o Presidente da República o poder de fechar o Congresso Nacional, as Assembléias Legislativas e as Câmaras de Vereadores, que só voltariam a funcionar quando da vontade do Presidente. Durante esse recesso, o Poder Executivo federal, estadual ou municipal cumpriria as funções do Legislativo correspondente.

O Poder Judiciário também se subordinava ao Executivo, pois os atos praticados de acordo com o AI-5 e seus Atos Complementares eram isentos de qualquer apreciação judicial, não podendo ser julgados. O presidente da República podia decretar a intervenção nos estados e municípios, "sem as limitações previstas na Constituição". E o presidente também podia, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, suspender os direitos políticos de qualquer cidadão por 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais. O final do AI-5 foi promulgado em 13 de outubro de 1978 pelo presidente Ernesto Geisel e entrou em vigor em 1 de janeiro de 1979.

Os brasileiros estavam amordaçados, não podendo falar, ensurdecidos, pois não podiam ouvir e cegos sem poder ver nada além daquilo que agradasse aos senhores da ditadura. E esta, através do obediente ao ministro da Justiça durante o Governo Geisel Armando Falcão, não perdoava nem mesmo espetáculos televisivos, como uma apresentação do Ballet Bolshoi

> Quando ele [Armando Falcão] me ouviu [Geisel], respondeu que "era isso mesmo, que ia ser proibido e que os comunas precisavam aprender. Era coisa do pessoal dos serviços". Estava feito. O governo proibira a TV Globo de transmitir a peça Romeu e Julieta, dançada pelo corpo de baile do teatro russo Bolshoi. A gravação era de janeiro e iria ao ar numa rede mundial de emissoras, liderada pela CBS norte-americana, atingindo 112 países e 300 milhões de pessoas. Comemorava os duzentos anos do Bolshoi (GASPARI, 2004:263).

A pesada mão da censura logo desceria forte sobre todos aqueles que ousavam discordar dos golpistas que haviam tomado o poder em 1964.

> O meio cultural também sofreu perseguição direta, tanto pela censura (mais branda entre 1964 e 1968 , absoluta apos essa data), que impedia a livre manifestação das idéias e das artes, como pela repressão física configurada em prisões e torturas... Qualquer crítica ao regime era tomada, após 1968, como subversiva e comunista, logo, passível de punição (RIDENTI, 2005:72).

Aliás, a doentia obsessão por encontrar comunistas em quaisquer lugares e situações serviria de gancho para duas situações antagônicas: o humor (piadas, cartuns e músicas) e a exacerbação de violências institucionais durante toda a existência do período ditatorial.

Elio Gaspari relata um fato muito ilustrativo, ocorrido em setembro de 1975, a respeito da neurose que dominava os governantes. Geisel havia mandado um bilhete a Figueiredo pedindo a revisão das ações contra a subversão comunista perguntando se "não estão vendo fantasmas?" (GASPARI, 2004:488). Chega a ser tragicômica essa queixa, uma vez que o golpe militar de 1964 sempre teve como objetivo "afastar os políticos populistas que eram os principais defensores de maior igualdade social" (SKIDMORE, 2004:132).

Talvez a paranóia dos militares contra os comunistas possa ser explicada pela crescente força que o Partido Comunista Brasileiro (PCB) vinha conquistando ao longo dos tempos, mesmo que na ilegalidade, principalmente nos anos 1960. A ideologia do PCB parecia encontrar no governo de João Goulart um campo fértil e promissor, pois o populismo e o PCB tinham muitos pontos de contato (RIDENTI: 2005).

> Algumas de suas idéias influenciavam a luta política e sindical, e até algumas diretrizes do governo federal. Algumas propostas do PCB, que poderiam ser chamadas de nacional-reformistas, influenciavam vários setores sociais, mesmo os que não militavam no partido (RIDENTI, 2005:27).

Aliada à sanha de combater o comunismo e opositores críticos ao regime de modo geral, a ditadura passava a proibir a divulgação de obras de artistas "comunistas", mas era enganada bisonhamente pelos artistas, que apenas usando outros nomes podiam conseguir aprovação de suas obras. Julinho da Adelaide, ou melhor, Chico Buarque, era um desses incontáveis perseguidos.

> Julinho da Adelaide nasceu quando Chico Buarque passou a ser muito conhecido entre os censores do regime militar, na década de 70. Suas músicas eram proibidas somente porque levavam sua assinatura. A saída para burlar a censura foi a criação de um heterônimo. E deu certo. Acorda Amor, Jorge Maravilha e Milagre Brasileiro passaram pela censura sem maiores problemas. [2]

A própria censura chegou a proibir, pasme, notícias econômicas e comentários feitos pelos mandatários de então:

> Abril de 1974
>
> A censura proíbe que se fale em recessão
>
> Junho de 1974
>
> A censura proíbe que se publique a declaração de um deputado contando que Golbery lhe disse que se vai acabar com a censura (GASPARI, 2003:487).

A censura política, aquela que não dava voz aos opositores e que não permitia que atos relacionados à oposição ao governo militar fossem divulgados era fortemente exercida nos meios de comunicação, principalmente nos telejornais, rádios e imprensa escrita.

> Os cortes chegavam diariamente às redações dos jornais, ora na forma de telefonemas, ora de bilhetes oriundos da Policia Federal:
>
> 5 de setembro de 1972
>
> Está proibida a divulgação de quaisquer análises, comentários, entrevistas, sobre os seguintes temas: 1) Anistia Internacional; 2) abertura política ou democratização; 3) anistia para cassados. Está proibida também a divulgação de críticas desfavoráveis à política econômica.
>
> 14 de junho de 1973
>
> Está proibida a divulgação de notícias sobre a negativa da Câmara de Ponta Grossa, Paraná, em conceder ao presidente Garrastazu Médici o titulo de Cidadão Ponta-grossense.
>
> 12 de junho de 1973
>
> Está proibida a divulgação de notícias sobre denúncias feitas pelo senador Edward Kennedy [EUA] sobre torturas no Brasil (CARMO, 2003:110).

Como podemos ver, a censura e os censores buscam justificar suas utilidade e atitudes sempre em defesa do Estado onde estão inseridos, num exercício de raciocínio totalmente contraditório, pois para aqueles que defendem a censura o Estado deve

> proporcionar ao cidadão o máximo de liberdade possível, para que este possa exercitar o direito inalienável de procurar a felicidade, mas é também, e sobretudo, sua obrigação de restringir a liberdade, sempre que a conduta individual seja perniciosa a outrem ou à sociedade (FAGUNDES, s/d: 23).

[2] http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/abre_julinho.htm

Os censores são aquelas pessoas que foram nomeadas pela Estado, e no caso estudado nessa dissertação, o foram e exerceram a censura durante um período de exceção conhecido como Ditadura Militar. Cabe ao censor, funcionário público treinado para a função, praticar em nome do Estado o ato de censurar, revisar e cortar obras literárias e artísticas, além de examinar os meios de comunicação de massa para que estes não publiquem nada que possa ser contrário aos interesses dos governantes. Nesse vasto leque de "conduta perniciosa", cabe tudo com a intenção de silenciar críticas, seus autores, adversários políticos ou qualquer coisa que venha a desagradar o censor e seu patrão. Ao censurar um espetáculo ou obra, o censor está contribuindo, em última análise, para a educação popular (FAGUNDES, s/d:139).

De acordo com Coriolano Fagundes, cabe ao Estado, ao instituir um órgão censório, cuidar da boa formação do menor de idade (FAGUNDES, s/d:137). Nesse amplo aspecto de "boa formação" entram a proibição desde cenas de suspense que possam causar angústia, ser colocado face a face com problemas sexuais, "pois tal experiência há de despertar perversões" até "ser submetido a doutrinação política estranha" (FAGUNDES, s/d:138).

Os primeiros censores do período da ditadura militar eram militares das três armas, policiais federais e burocratas concursados de diversos ministérios, e por mais paradoxal que seja, só quatro anos depois da instauração da censura prévia, em 1970, é que se realizou o primeiro concurso para técnico de Censura. Justamente no governo Geisel, que pregava a abertura política e o fim da censura (KUSHNIR, 2004: B5).

Quanto ao assunto censura das letras musicais, o capítulo XXI do livro de Coriolano Fagundes ocupa seis páginas mostrando o que é censurável, entre outros: ofensa ao decoro público, divulgação ou indução aos maus costumes, instigação contra o regime vigente, provocação de desprestígio para as forças armadas (FAGUNDES, s/d:227-232).

No final de sua atuação, coincidente com o apagar do regime ditatorial, a censura foi posta à prova e por vezes ignorada pelos artistas que surgiam ao mesmo tempo em que acontecia a redemocratização, o segundo e não planejado passo do processo anunciado por Geisel como uma "lenta, gradativa e segura distensão". De acordo com o brazilianista Thomas Skidmore, Geisel havia feito uma promessa durante uma reunião ministerial em março de 1974, dizendo que faria "sinceros esforços para o gradual, mas seguro, aperfeiçoamento democrático" (SKIDMORE, 2004:321).

Em dezembro de 1977, Geisel comunica a Figueiredo que ele será o próximo presidente da República. Com a decadência econômica após o fim do Milagre Brasileiro, o crescimento da dívida externa, a perda crescente do apoio de civis e empresários e com a

ditadura abalada por denúncias de falcatruas, torturas e mortes, o último presidente militar teria que fechar o ciclo que seus camaradas fardados inauguraram na noite de 31 de março de 1964. Até 1985, ano final do governo Figueiredo e da ditadura, todas as condições para o florescimento de novos cenários políticos e culturais estavam lançadas e alguns já despontavam no horizonte brasileiro.

1.2 Onde tudo começou

A redemocratização brasileira, ou a Abertura, teve início no governo do General João Baptista Figueiredo, com a anistia aos acusados ou condenados por crimes políticos. Em dezembro de 1979, o governo restabeleceu o pluripartidarismo. A Arena, base governista da ditadura, transformou-se no Partido Democrático Social (PDS), o Movimento Democrático Brasileiro acrescentou a palavra partido à sigla, tornando-se o PMDB. Foram criados partidos como o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido Democrático Trabalhista (PDT), de esquerda, o Partido Popular (PP) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), de centro-direita. Partidos como o Partido Comunista Brasileiro e o Partido Comunista do Brasil ainda permaneceram proibidos.

Entre 1980 e 1981, prisões de líderes sindicais da região do ABC paulista, entre eles Luiz Inácio Lula da Silva, presidente do recém-criado Partido dos Trabalhadores (PT), atentados à bomba na sede da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e no centro de convenções do Riocentro, no Rio de Janeiro, revelam as grandes dificuldades da abertura, ameaçada pelos representantes da linha dura do regime militar. Ao mesmo tempo, começa a se formar um movimento suprapartidário em favor da aprovação da emenda constitucional proposta pelo deputado federal mato-grossense Dante de Oliveira, que restabelece a eleição direta para a Presidência da República. A campanha das Diretas Já espalha-se em grandes comícios, passeatas e manifestações por todo o país.

Em 25 de janeiro de 1984 o cenário é a Praça da Sé, centro da cidade de São Paulo. Marcado para o dia do aniversário da cidade, o primeiro grande comício da campanha por eleições diretas para presidente foi organizado por Franco Montoro, governador paulista. Participaram também outros partidos políticos de oposição, além de lideranças sindicais, civis e estudantis. Cerca de 300 mil pessoas gritavam por "Diretas Já!" no centro da cidade, declarando apoio à emenda constitucional que permitia a eleição direta para a Presidência da República. Mas a proposta foi derrotada na Câmara dos Deputados em votação realizada em

25 de abril: 298 votos a favor, 65 contra, 3 abstenções e 112 deputados faltaram à sessão. Eram necessários 320 votos favoráveis para a proposta ser aprovada.

Em 15 de janeiro de 1985, o governador de Minas Gerais Tancredo Neves foi eleito Presidente da República pelo Colégio Eleitoral, com José Sarney como vice-presidente, derrotando o candidato da situação, o deputado federal Paulo Maluf, por 480 a 180 votos e 26 abstenções. Tancredo, porém, foi internado em Brasília um dia antes da cerimônia de posse. Foi submetido a várias cirurgias, mas seu estado de saúde só se agravou, até que faleceu em 21 de abril de 1985 em São Paulo. Sarney assumiu a Presidência no dia 15 de março, dando fim a 21 anos de ditadura militar no Brasil. Mas a redemocratização só foi completa com a promulgação da nova Constituição em 5 de outubro de 1988.

Decorrente da abertura e redemocratização, surge o cenário que é de especial interesse para minha dissertação: a Vanguarda Paulista.

> Paralelamente à Jovem Guarda e ao Tropicalismo, o mainstream da MPB continuava dando as cartas. Fosse através da vetusta Bossa Nova ... Fosse através da música dos festivais ... Fosse ainda através das canções de protesto – absolutamente necessárias num país cada vez mais sufocado pelo regime militar (DAPIEVE, 1995:15).

Ou seja, o cenário era de um confortável comodismo, com os grandes nomes transformando-se em vacas sagradas, os já consagrados mutando-se em deuses, um ou outro compositor/cantor fazendo letras quase herméticas de protesto, principalmente por conta da feroz censura imposta, e pequenas atividades voltadas ao público jovem, este sempre ávido por novidades e tendências.

> "Os caminhos da música brasileira eram muito soturnos, as gravadoras estavam absolutamente fechadas para qualquer coisa que indicasse renovação – ou, ao menos, estavam extremamente distante da cena de São Paulo" diz o paulistano Wilson Souto Jr., o Gordo, dono do espaço que seria conhecido como o berço da Vanguarda Paulista, o Lira Paulistana (ALEXANDRE, 2002:42).

Em breve, alguns grupos musicais dessa cena, ainda não batizada pela imprensa como Vanguarda Paulista, começaram a apresentar-se com mais intensidade e passaram a chamar a atenção do público, da crítica e também da "paquidérmica indústria musical que saiu da hibernação e começou a desconfiar que acontecia algo no submundo cultural de São Paulo" segundo Nasi, vocalista do IRA!, uma banda paulistana contemporânea da Vanguarda Paulista (BETING, 2012:78).

É a lógica da Indústria Cultural de sempre tentar ter em mãos todas as possibilidades para controlar a produção do mercado fonográfico e lucrar com isso, captar manifestações culturais populares e transformá-las em produtos. Mas as apostas das gravadoras fariam qualquer roqueiro "dar um tiro na cabeça", segundo Arthur Dapieve no livro BRock publicado em 1995. Isso porque eram nomes que não tinham o menor talento e/ou eram os representantes ou da encastelada e cara MPB ou palpites de chefões de gravadoras, nem sempre antenados com anseios do público.

No final dos anos 1970 e início da década de 1980, os últimos movimentos musicais brasileiros (Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicalismo) já haviam perdido a força e faziam parte de um passado recente.

A Bossa Nova foi um movimento da MPB do final dos anos 1950 e que durou até meados da década de 1960. Derivado do samba e com forte influência do jazz, foi lançado por jovens cantores/compositores de classe média da zona sul carioca e mostrava um novo modo de cantar e tocar samba carioca urbano. A Bossa Nova tornou-se um dos movimentos mais marcantes da MPB, e mesmo depois de terminado ainda influenciou gerações mais novas. Um exemplo é Lobão, autor de Me chama, canção que foi regravada por João Gilberto em 1986. A música Faz parte do meu show e Cazuza e gravada em 1988 mostra arranjos fortemente inspirados na Bossa Nova.

A Jovem Guarda foi movimento batizado a partir de um programa musical homônimo da TV Record de São Paulo em 1965 comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Tanto o nome do programa quanto seu escopo foram criados pela agência de propaganda Magaldi, Maia e Prosperi (DUNN:2008). O programa mostrava uma nova linguagem musical e comportamental, reunindo jovens músicos brasileiros cantando músicas baseadas no rock britânico e norte-americano. Mesmo assim, a Jovem Guarda sofreu com a oposição de

> cantores da segunda geração da Bossa Nova que se posicionavam como guardiões da cultura nacional contra artistas que tinham enorme sucesso comercial com o rock'n roll abrasileirado (DUNN, 2008:79).

Com a saída de Roberto Carlos, seu principal apresentador e maior ídolo em 1968, o programa definhou e rapidamente foi tirado do ar. Em pouco tempo a Jovem Guarda sumia nas brumas do tempo e seus protagonistas incorporavam-se à MPB tradicional. Talvez o grande legado da Jovem Guarda tenha sido o uso de guitarras elétricas, instrumento que acabou incorporado definitivamente pela Tropicália.

A Tropicália, movimento musical que durou entre 1967 e 1972, mantinha um diálogo contínuo com vários aspectos da cultura nacional e com a música estrangeira.

> Os tropicalistas propunham ampla crítica à modernidade brasileira, que contestava construções dominantes da cultura nacional. Suas músicas tendiam a se concentrar nos desejos e frustrações cotidianos das pessoas comuns que viviam nas cidades. Os tropicalistas dariam ímpeto a atitudes, estilos e discursos da contracultura emergente no que se referia a raça, sexo, sexualidade e liberdade pessoal (DUNN, 2008: 20).

Tal posicionamento chocava os conservadores nacionalistas que não admitiam o uso de instrumentos elétricos como a guitarra na música popular brasileira, como acontecera com a Jovem Guarda.

A Tropicália sofreria dois rudes golpes em 1968: o primeiro, em setembro, foi a vaia da platéia seguido do inflamado discurso de Caetano Veloso durante a apresentação da música É Proibido Proibir, apresentada junto com os Mutantes e embaladas por guitarras elétricas. Foi algo inaceitável para a platéia do 3º Festival Internacional da Canção. E em dezembro do mesmo ano, Gil e Caetano foram presos pela ditadura com base no AI-5 (DAPIEVE, 1995:15). Após o exílio em Londres, ambos voltariam ao Brasil em 1972, dando novos rumos às suas carreiras e encerrando o movimento no qual eram os maiores ícones.

O panorama musical internacional havia sido sacudido no verão europeu de 1976 com a explosão do movimento punk, com destaque para os Sex Pistols, suas roupas sujas e rasgadas, cabelos espetados, atitude grosseira e galhofeira e músicas de 3 minutos com acordes paupérrimos. Era o contraponto à bandas como Yes, Gênesis, Pink Floyd, ELO (Eletric Light Orchestra) e outras que faziam músicas de 8 a 15 minutos e que expunham todo o pedante virtuosismo musical de seus componentes. Acima de tudo, era o grito de uma geração sem perspectivas na economicamente estagnada e conservadora Inglaterra. Grito que logo seria ouvido em todo o mundo através da música God Save the Queen do Sex Pistols

> God save the queen
> She ain't no human being
> There is no future
> In England's dreaming
> No future, no future, no future for you
> God Save The Queen

"Do-it-yourself" era um dos lemas do movimento punk, ou seja, faça você mesmo, não fique esperando que outros façam por ou para você. Isso significava buscar novas formas de gravar suas músicas e divulgá-las, sem depender das grandes gravadoras e seus sistemas padronizantes.

O livro História Social da Música de José Ramos Tinhorão busca encontrar o nexo entre a existência de uma música do homem das cidades e a realidade social que o cerca. A produção musical e cultural de uma pessoa é mediada pela realidade onde vive, sendo influenciada por fatores sociais, políticos, econômico/financeiros, religiosos e ideológicos, enfim tudo o que forma sua vida cotidiana.

> O que se chama de cultura é a reunião de várias culturas correspondentes à realidade e ao grau de informação de cada camada em que a mesma sociedade se divide (TINHORÃO, 1990:9).

No Brasil da década de 1980 a MPB se aburguesara, autocomplacente e autofágica-estéril (DAPIEVE:1995). Em parte por culpa do regime militar e em parte pelo domínio das elites detentoras do poder político-econômico e a conseqüente imposição da cultura do dominador (TINHORÃO:1990). Para ser diferente era preciso fugir do padrão, para gravar, era necessário imaginar novas alternativas. Era preciso fugir do mainstream, virar as costas para as gravadoras, as rádios comerciais, à poderosa rede Globo e suas novidades de plástico. O pouco espaço que havia para as bandas independentes eram possíveis graças às rádios universitárias, dissociadas das grandes gravadoras e sem a responsabilidade de produzir lucros aos seus proprietários.

O novo deveria ser contracultura, contra o regime militar, mostrar algo diferente, valores novos, romper com o que havia de mais evidente na MPB. O discurso era o não-discurso, erguer algo novo a partir do desmoronamento do que antes havia. (ALEXANDRE: 2002).

> Diferentemente dos "movimentos" musicais até então, os artistas da Vanguarda Paulistana se aproximavam era na divergência, no desgosto pelo marasmo reinante. A similaridade entre eles era uma inquietação estética e uma ausência de caminhos formais. Havia uma consciência única de fazer algo diferente do que já estava absorvido pela indústria – o fato é que ninguém apareceria no Lira para cantar como o Ivan Lins (ALEXANDRE, 2002:43).

Existe uma relação direta entre a produção cultural e a produção econômica capitalista, pois esta permite a projeção das leis do mercado para o campo da produção e divulgação das música popular (TINHORÃO:1990). Mas há um filtro na indústria cultural que permite somente aos grupos ou artistas ligados às grandes empresas, ou por elas apadrinhados artisticamente, o acesso aos meios de comunicação de massa como rádio e televisão, tornando praticamente impossível que artistas e grupos independentes furem esse

bloqueio. O que se escuta na mídia de massa não é o gosto popular autêntico, mas o gosto popular falso, artificial, produzido pelos detentores do poder econômico e midiático.

A cultura da contestação não está baseada unicamente nos artistas de um determinado movimento de contracultura (DUNN:2008). São necessários mais outros elementos para que a roda da contestação gire e que esta grita seja ouvida e percebida socialmente. A produção simbólica assinalada por Bourdieu seguia os mesmos trâmites de sempre, afinal, era orientada por um mercado conservador, avesso a novidades independentes. E quando surgia algo independente, era logo cooptada pela mesma indústria que antes era contestada.

Toda produção de valor e significado de um movimento artístico depende de uma variedade de agentes políticos (final da ditadura e redemocratização), sociais (proximidade dos integrantes da Vanguarda Paulista), artísticos (falta de um movimento novo ou forte na música), produtores (era preciso fugir das grandes gravadoras para mostrar algo diferente), críticos (quase sempre atentos ao que acontece ao seu redor) e consumidores (parte do público estava descontente com a MPB).

Apesar de todos esses fatores estarem reunidos, a Vanguarda Paulista não tinha um manifesto formal, foi apenas uma conjunção de fatores em uma grande coincidência. Seus componentes buscavam afastar-se do conformismo reinante, do marasmo musical que dominava o Brasil naquela época. Dentro de um cenário de dominação dos meios de produção e divulgação, e por extensão, de controle cultural e social, o Língua de Trapo procurava mostrar que era possível uma nova forma de expressão através da música.

O Brasil no final da década de 1970 e início de 1980 estava vendo a agonia de um período ditatorial, movimentos musicais de importância não mais predominavam, a sociedade desejava mudanças políticas, econômicas e sociais. O palco para o show está montado.

2. A VANGUARDA PAULISTA E O LÍNGUA DE TRAPO

2.1 Um canto de São Paulo

Os diversos grupos musicais surgidos na cidade de São Paulo no final de 1970 e início de 1980 que misturavam performances teatrais, experimentação artística, apurado senso musical pela qualidade de seus componentes e músicas com viés libertário, muitas vezes galhofeiras e faziam a produção independente de seus discos foram batizados pela imprensa, especificamente a crítica cultural, como Vanguarda Paulista (na Revista Veja, 15 de dezembro de 1982, página 3) ou Vanguarda Paulistana (no livro Dias de Luta, Ricardo Alexandre), ambas as definições aceitas de modo geral. Para esta dissertação, adotarei o nome Vanguarda Paulista. Nomes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque, Grupo Rumo e Língua de Trapo eram alguns desses grupos.

Enquanto a Jovem Guarda surgiu de uma estratégia da TV Record de São Paulo e de uma agência de propaganda, a Vanguarda Paulista tinha uma atitude inovadora e desafiadora à música popular então reinante no Brasil. A dita Vanguarda Paulista foi batizada pela imprensa em algum momento entre 1980 e 1983. A data de tal batismo, quem assim a nomeou e por qual razão são dados ainda não encontrados por este autor nos arquivos digitais dos principais jornais da cidade: Folha de S.Paulo e O Estado de São Paulo. Nos arquivos da Revista Veja, edição 695 de 30 de dezembro de 1981, a retrospectiva do ano na área de shows recebe o seguinte comentário e cita os três melhores shows nacionais (Clara Crocodilo, Isca de Polícia e Grupo Rumo) sob a rubrica Vanguarda:

> O renascimento da vanguarda musical brasileira, em São Paulo, mobilizou a juventude universitária e lançou a mais consistente proposta de renovação desde a Tropicália, em 1967.

Porém, em pesquisa feita no banco de dissertações do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, o texto Ouvidos atentos: o texto verbal e o sonoro da Vanguarda Paulista na década de 1980 de Estrela Ruiz Leminski assinala na página 119 que Maurício Kubrusly foi o criador do nome Vanguarda Paulista, mas não dá maiores esclarecimentos como data, local e razão.

As categorias vanguarda, alternativo, independente e marginal foram e ainda são usadas para se referir a toda uma geração que se estabeleceu em São Paulo e produziu a partir da cidade (OLIVEIRA, 2002:61). Tais adjetivos cabem ainda hoje se considerarmos não o volume das obras artísticas de cada grupo em separado ou de modo geral, mas se considerarmos o total geral da venda dos LPs e fitas cassete, ou ainda, a presença desses

grupos na mídia, tomando como padrão os cantores mais populares da época. É um padrão de medida (as vendas) baseado na indústria cultural, onde o importante é assimilar o que está acontecendo e tentar colocar um fato artístico novo como um novo produto nas prateleiras do mercado.

São categorias que soam incorretas dentro do ambiente acadêmico, principalmente se constatarmos a quantidade de material produzido pelos grupos citados, em especial o número de discos lançados. Essas categorias são mais para dizer que os grupos não faziam parte do mainstream, não eram os queridinhos das gravadoras e que tiveram mais sucesso enquanto permaneceram fora da mídia de massa. Foram rótulos atribuídos pela imprensa para designar os grupos.Todas essas categorizações dizem respeito a um fato artístico que aconteceu de modo espontâneo, produzido pelos meios sociais, políticos e culturais da época e sem um vinculo formal entre seus participantes na cidade de São Paulo.

O Língua de Trapo chegou a ser chamado de "Guerrilheiro Musical da MPB" num delicioso artigo escrito por Silvio Lancellotti na Folha de S. Paulo em 3 de março de 1982, onde apresenta tanto o Língua de Trapo quanto o Premeditando o Breque como grupos que trazem algo novo e bem humorado à MPB.

> Guerrilheiros da música popular brasileira – essa é uma expressão que define simpaticamente, fique bem claro, a garra, o romantismo e a falta de piedade, o cinismo absoluto com que os dois grupos [Premê e Língua] enfrentam sua mágica luta.
>
> (...)
>
> Garotos que não se aburguesaram, não se contentaram com o óbvio, o utilitário, o tradicional, garotos que preferiram mergulhar fundo na sátira e no sarcasmo, forma saudável e conveniente de conviver com os dias que correm (LANCELLOTTI, 1982:30).

A Vanguarda Paulista foi mais um nome dado pela imprensa aos grupos, espaços artísticos e artistas que surgiram no final dos anos 70 e início da década de 1980 na região de Pinheiros, que engloba os bairros de Pinheiros, Alto de Pinheiros, Vila Madalena, Vila Ida e Vila Beatriz. Havia uma grande atividade cultural por aquela região e bairros vizinhos devido à proximidade com a PUC, USP, Avenida Paulista. Milhares de estudantes e professores universitários circulavam por ali, morando em repúblicas ou em casas alugadas.

Esta concentração de pessoas e movimentos não tinha uma linha estética ou ideológica a unir seus participantes, a não ser o do-it-yourself. Arrigo Barnabé, eleito pela imprensa como o líder do movimento, afirma em 1982 que

> Hoje não existe vanguarda paulista nenhuma. Existe um saco de gatos. Há pessoas fazendo história, com propostas importantes e novas, mas não existe movimento. O que há é uma

> resistência à pretensão das grandes gravadoras de exercer um domínio total sobre o processo histórico da música brasileira. Elas acham que só os artistas leitos por elas fazem história e a gente sabe que não é assim, que muitos bons LPs foram feitos nos últimos anos no esquema independente, bancados pelo próprio músico (SOUZA:1982).

Tal pensamento, a não existência de um movimento vanguardista formal, foi confirmado por Ná Ozzeti, vocalista do Grupo Rumo em entrevista a Thales de Menezes publicada no jornal Folha de S. Paulo em 23 de janeiro de 2013:

> Aquilo não foi um movimento, foi uma coincidência de artistas querendo se lançar. O que tínhamos em comum era uma proposta de renovar a linguagem da canção popular (MENEZES, T.: 2013).

As faculdades e universidades paulistas eram celeiros de talentos e sempre surgiam grupos artísticos que logo estavam se apresentando na noite paulistana. Do curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero surgiu no ano de 1979 o Laert Sarrumor e os Cúmplices. Com a entrada de outros estudantes da faculdade como Guca Domenico, Antônio Freitas "Pituco" e Carlos Mello, o grupo logo depois foi rebatizado e transformado no Língua de Trapo. A escolha do nome recaiu sobre uma música de Ari Barroso (Dá Nela), pois a tal da Língua de Trapo falava mal de tudo e de todos ao seu redor.

Eram tempos não digitais e rapidamente a primeira fita cassete (Sutil Como Um Cassetete) com gravações caseiras da banda começaram a circular entre os alunos. Na sequência, Lizoel Costa e Sérgio Gama fecharam a formação que passou a fazer apresentações no circuito alternativo de São Paulo, bares pequenos, festivais e em grêmios de faculdades entre os anos 1979 a 1981. A gravação do primeiro disco foi acontecer somente em 1982. Com suas letras satíricas, escracho e espetáculos recheados de elementos teatrais, as apresentações eram repletas de humor palhaço e conquistaram um pequeno, porém fiel público. Esse fato pôde ser comprovado com o sucesso do show Obscenas Brasileiras, seguido do Obscenas Brasileiras de Natal, ambos no Lira Paulistana.

De acordo com Guca Domenico em entrevista no DVD Língua Ao Vivo, as músicas eram pretensiosamente sérias, mas o próprio grupo não se levava à sério. O uso do humor político nas letras do grupo gerava uma grande identificação com o público nos shows pois o momento histórico do Brasil era extremamente propício para esse tipo de música. A fonte de inspiração eram as coisas do dia a dia, a própria sociedade com seus costumes e mau-costumes, os políticos e seus atos quase sempre suspeitos. A banda sempre tentou pegar no pé de todos, usando o humor como arma para denúncias que poderiam gerar transformações na sociedade na época.

Como boa parte dos artistas brasileiros da época, o grupo sofreu com a censura

federal, que chegou a proibir a execução de algumas músicas do primeiro disco, mas que acabaram sendo liberadas pela mesma censura após uma simples troca de nome das canções. Foi assim que O Tango do Bidê transformou-se em Quem Ama Não Mata,e Sapore de Veneno virou o hit Concheta.

O grupo sempre surpreendia com relações inusitadas entre letras e músicas, usando chavões e clichês. A canção O Que é Isso Companheiro? do disco Língua de Trapo, se apropria do título do livro de Fernando Gabeira publicado em 1979, fala sobre um ex-guerrilheiro, mas é executada em forma de modinha caipira (OLIVEIRA, 2002:32). Escrita num português propositalmente tosco, repleto de erros e cantada imitando o modo de falar do paulista típico do interior de São Paulo, o conhecido caipira.

Nóis dois vivia intocado e crandestino
Nosso destino era fundo de quintar
Desconfiavam qui nóis era comunista
Ou terrorista de manchete de jornar
Nóis aluguemo casa na periferia
No memo dia si mudemo para lá
Levando uma bigue de uma metraiadora
Que a genitora se benzia ao oiá
Nóis pranejemo de premero um assarto
Com mãos ao arto, todo mundo pro banheiro
Nóis ria de pensar na cara do gerente
Oiando a gente conferindo o dinheiro
Mas o tar banco acabô saindo ileso
E fumo preso jurando ser inocente
Nóis num sabia que furtar di madrugada
Era mancada pois não tem expediente
Depois de um ano apertado numa cela
O sentinela veio e anunciô:
O delegado perguntô se ocês topa
Ir pras Oropa a troco de um embaixador
Na mesma hora arrumemo passaporte
Pois com a sorte num si brinca duas veis
E os passaporte que demo no aeroporto
Era de um morto e de um lorde finlandêis
E quando veio aquela tar de anistia
Nem mais um dia fiquemo no exterior
E hoje já fazendo parte da História
Vendendo memória hoje nóis é escritor

A produção musical do grupo é composta pela seguinte discografia, comercializada na época no formato LP (exceto o compacto duplo Sem Indiretas) e posteriormente, em novas edições em CD e DVD, conforme aparece em http://www.linguadetrapo.com.br/discografia:

- Língua de Trapo, lançado em 1982.
- Sem Indiretas, lançado em 1984.
- Como É Bom Ser Punk, lançado em 1985.
- Dezessete Big Golden Hits Super Quentes Mais Vendidos do Momento, lançado em 1986.
- Brincando Com Fogo, lançado em 1991.
- Língua Ao Vivo, lançado em 1995.
- Vinte e Um Anos Na Estrada, lançado em 2000.
- Vinte e Um Anos Na Estrada (DVD), lançado em 2000.

Durante o período de atividade que é analisado nesta dissertação (do ano de 1981 até 2000), o grupo gravou e lançou um total de 86 músicas. Dessas, 49 eram inéditas de estúdio (grafadas em preto), uma regravação de Sampa (Caetano Veloso), usou parte da música Dá Nela de Ary Barroso como abertura de shows, lançou três discos com gravações ao vivo de shows (Sem Indiretas, Língua ao Vivo e Vinte e Um Anos de Estrada). Nesses registros ao vivo temos 35 canções (grafadas em vermelho), sendo apenas 10 inéditas (grafadas em verde).

Uma relação completa das músicas em ordem alfabética segue abaixo:

1. A Insurreição Feminista
2. A Rainha do Karaokê
3. A Vingança do Hipocondríaco
4. Acalanto
5. Ai, Que Vontade!
6. Amor à Vista
7. Amor à Vista
8. Balada Cibernética
9. Bartolo Bar
10. Benzinho
11. Burrice Precoce
12. Cagar é Bom
13. Cagar é Bom
14. Como é Bom Ser Punk
15. Concheta
16. Concheta
17. Conformática
18. Conspurcália
19. Coquetel Beneficente
20. Country os Brancos
21. Country os Brancos
22. Crocodilo
23. Deusdeti
24. Deusdeti
25. Deve Ser Bom
26. Donos do Mundo
27. Eu Amo Esse Homem
28. Eu Quero Gravar Meu Disco

29. Evridei
30. Fado da Falência
31. Fim de Século
32. Força do Pensamento
33. Força do Pensamento
34. Fraude
35. Funk do Bilau
36. Gotosa
37. Grito
38. Grito
39. Historinha
40. Hitler (ou: Foi Tudo Exagero da Imprensa)
41. Insatisfaction
42. Interromper
43. Interromper – Instrumental
44. Mantenha a Sua Direita
45. Marcinha Ligou
46. Movido a Álcool (Heavy-Pagode-Etílico)
47. Na Mourato
48. No "&Tgrmfhz Pixh", Prrrzt
49. O Cangaceiro Cibernético
50. O Cookie do Meu Bem
51. O Homem da Minha Vida
52. O Homem da Minha Vida (Trecho)
53. O Que É Isso Companheiro?
54. Os Metaleiros Também Amam
55. Os Metaleiros Também Amam
56. Ou Não
57. Ouriço na Vila
58. Pederasta
59. Piruzinho
60. Piruzinho
61. Plano Diabólico
62. Polca Duca
63. Quem Ama Não Mata
64. Quem Ama Não Mata
65. Rap End
66. Rap Hour
67. Régui Espiritual
68. Régui Spiritual
69. Retrato de um Ídolo
70. Romance em Angra
71. Samba do Inferno
72. Samba Enredo da TRP
73. Sampa
74. Start
75. Tragédia Afrodisíaca
76. Tudo O Que Eu Quero
77. Tudo Para o Paraguai
78. Um Brasileiro em Paris
79. Use
80. Vampiro S.A.
81. Vasectomia
82. Velhice Precoce (Burrice Precoce II)
83. Vinheta de Abertura
84. Xingu Blues
85. Xingu Disco
86. Xote Bandeiroso

Vermelho – Ao Vivo

Verde – Inédita E Ao Vivo

2.2 O Língua de Trapo e a Indústria Cultural

Os movimentos de vanguarda são caracterizados por antecipar, ou ao menos tentar, comportamentos e tendências artísticas de um grupo ou sociedade, rompendo com padrões previamente estabelecidos e abrindo espaços para futuros caminhos. E dentro da chamada Vanguarda Paulista, o Língua de Trapo foi o grupo que mais cativou minha atenção, por ter um viés libertário em suas composições musicais, postura contestadora quase anárquica, uso de elementos teatrais em shows e principalmente um grande senso de humor.

É a partir daqui que começo a entrelaçar alguns conceitos apresentados no texto A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas, do livro Dialética do Esclarecimento, de Adorno e Horkheimer com o tema proposto para minha dissertação de mestrado.

A indústria cultural, com o domínio e a exploração dos meios de comunicação de massa por grupos financeiros, comum em países capitalistas e democráticos, ou mesmo exclusivamente pelo poder público nos países com regime político mais fechado e menos democrático, acaba gerando uma uniformização das manifestações culturais, onde aquilo que é exibido só pode sê-lo caso esteja dentro do padrão daqueles que detêm o poder. "O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural" (ADORNO, T. HORKHEIMER, M.,1985:118).

Assim, produções artísticas como filmes, novelas, textos e músicas passam por um crivo ideológico, onde o Estado e os controladores particulares dos meios de comunicação de massa impõem sua ideologia, e por um crivo mercadológico, especificamente nos casos onde o controle da divulgação pertence à iniciativa privada. Em ambos os casos "mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo do aço." (ADORNO, T. HORKHEIMER, M.,1985:113).

Para romper com este padrão uniformizador é preciso ousar, construir alternativas e tentar conquistar espaço para mostrar sua produção artística e cultural, muitas vezes numa batalha inglória e derrotada desde o nascimento. Para aqueles que não fazem parte do *mainstream*, qualquer produção artística fora do próprio gueto e veiculada, difundida através do aparato da indústria cultural, seja no rádio, na televisão ou em jornais e revistas de grande circulação é apenas parte de "uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem" (ADORNO, T. HORKHEIMER, M.,1985:114).

Dentro dessa visão, tudo que é produzido ou veiculado pela indústria cultural carece de valor artístico, não é manifestação cultural, pois ao ser veiculado por ela passa automaticamente a ser parte do sistema. O que se exibe e divulga então são produtos

pasteurizados por serem inofensivos e iguais por não trazerem nada de novo. “A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política” (ADORNO, T. HORKHEIMER, M., 1985:116).

Em uma bela composição de 1985 escrita por Renato Russo, Geração Coca Cola, a banda Legião Urbana cantava sobre tal lixo e esta visão no disco Legião Urbana:

> Desde pequenos nós comemos lixo
> Comercial e industrial
> Mas agora chegou nossa vez
> Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Havia, como hoje é perceptível, um movimento ou um proto-movimento para promover mudanças estéticas e políticas no Brasil, que naquele momento passava pelo processo de transição de ditadura militar para democracia. E havia, acima de tudo, uma tentativa de se fugir da uniformização artística e estética que é característica marcante da indústria cultural, onde canções, músicas, artistas e espetáculos repetem-se infinitamente, variando apenas a forma e jamais o conteúdo (ADORNO, T. HORKHEIMER, M.:1985).

A procura por novos estilos e formas de expressão de artísticas de fora do mainstream, acaba oferecendo à própria indústria cultural uma fonte de material novo, e através de um processo de assimilação e controle, permite o contínuo exercício de dominação e perpetuação. A pretensão de rompimento estético e artístico das vanguardas termina justamente alimentando aquilo que se queria destruir. Por mais que as pretensões ideológicas dos artistas sejam evidentes, que suas obras estejam impregnadas de conceitos estéticos, artísticos ou políticos opostos ao dominante, “uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele (o artista) passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo” (ADORNO, T. HORKHEIMER, M.,1985:123).

O artista também passa pelo filtro da indústria cultural citado por Adorno (ADORNO, T. HORKHEIMER, M.,1985:123), caso contrário será quase impossível a este artista sobreviver somente da produção de sua obra sem algum tipo de comercialização, sem uma contrapartida pela cessão de uma produção artística, nem que seja abrigo, patronato ou dinheiro. Ao não abrir mão de seus conceitos artísticos ou partes deles, ao ser inflexível, o artista condena-se ao ostracismo midiático e à permanência eterna na sombra e na falta de reconhecimento da massa. Imola-se em oblação aos deuses marginais, mas nunca se renderá ao deus industrial. Ou seja, se for levemente flexível para poder aparecer e ser aceito pela indústria cultural, ele é tachado de vendido pelos seus iguais. Caso não, fica com a imagem de marginal do sistema. Caso essa inserção na indústria cultural seja feita de forma independente

à sua vontade, ao participar da sua divulgação, ou até ver sua obra apropriada por outros, o próprio artista passa a ser parte daquilo que antes criticava, daquilo que antes o excluía. (ADORNO, T. HORKHEIMER, M.:1985).

2.3 Mostrando o Língua já nas capas

Em algumas de suas músicas, ao utilizar construções imagéticas improváveis, situações absurdas ou engraçadas, o Língua de Trapo lança mão de algo "legítimo na arte popular, da farsa e da bufonaria" (ADORNO, T. HORKHEIMER, M.,1985:129) na tentativa de causar através do riso uma reflexão política, denunciando através do farsesco algo que está explícito mas não é visto na sociedade. Na música Hitler [ou: foi tudo exagero da imprensa] (Língua de Trapo, Dezessete Big Golden Hits Super Quentes Mais Vendidos No Momento, 1986, RGE), usando uma improvável paródia de declarações de um Hitler sobre suas ordens assassinas durante a Segunda Guerra Mundial enquanto o coro faz as desculpas do ditador, há a denúncia e também a transferência da imagem do sanguinário nazista ao presidente dos EUA entre 1981 e 1989 Ronald Reagan, um personagem contemporâneo que era, para aqueles que rezavam por uma cartilha mais humanista, a própria encarnação do mal e futuro responsável por uma guerra nuclear por sua postura belicista.

> [Hitler cantando]
> (...)
> "Quando era criança apanhei
> e com barba e bigode depois
> foi por isso que em Londres joguei
> quinze mil e seiscentos V2"
> (...)
> [coro]
> Hitler, Hitler, Hitler não queria ser tão horrível.
> "Acontece que eu descobri que hebreu era bom combustível
> (...)
> [Hitler cantando]
> "Mas agora moro na Brasil
> meu emprega você nem imagina
> eu sou sócia desde que abriu
> do Crematório do Vila Alpina."
> Reagan, Reagan, Reagan

"Rimos do fato que não há nada de que se rir" (ADORNO, T. HORKHEIMER, M., 1985:131), rimos por sermos colocados na posição de observadores de algo que se mostrava e

não víamos, rimos da equivalência de personagens históricos, rimos do absurdo de se reunir em uma música o humor e Hitler, rimos da coragem de se utilizar de um fato histórico e da dor que ali ocorreu, rimos pela performance dos cantores, do arranjo como se fosse música burlesca, e rimos principalmente por descobrirmo-nos ignorantes do nosso presente. Rimos do nosso próprio ridículo.

A verdadeira alegria é uma coisa séria (*res severa verum gaudium*). O riso ajuda a romper a realidade, a mudar costumes, a mudar pensamentos, a nos tornar mais críticos ao percebermos situações por outro ângulo (ADORNO, T. HORKHEIMER, M.:1985). Como veremos a seguir, o elemento humor é constante na produção musical do Língua de Trapo, permeando desde as capas dos discos, principalmente as letras das canções até as performances ao vivo.

Desde a década de 1950, quando a indústria fonográfica começava a se consolidar, os músicos enxergaram que a capa dos discos era uma outra forma de comunicar a música, a banda e o espírito da obra gravada no bolachão de vinil. Muitas vezes a capa cumpre a função de traduzir visualmente as faixas ou o nome do disco. Por vezes é uma escolha consciente da imagem que a banda quer passar para o público, no caso do Língua de Trapo, uma imagem que oscila entre transgressora, bem-humorada, irônica, sarcástica ou política.

Assim como os artistas mostram muitos dos seus valores e pensamentos no momento que compõem uma determinada obra musical, o mesmo vale para aquilo que é parte do disco: a capa. Através da leitura da capa de um disco é possível ter uma melhor compreensão de uma época e seus artistas. As capas também podem revelar qual a maneira que um artista ou grupo sintetiza os valores nos quais acredita.

Toda capa de disco, assumida como imagem, é um texto social e pode ser lido como um, associando o nome da banda, do disco e as imagens utilizadas. A imagem (e por analogia a capa do disco) é uma prática social de produção de textos que surgem dentro das práticas sociais nas quais no engajamos no interior das instituições sociais onde vivemos (FOUCAULT: 1969).

Esse discurso visual influencia na construção, reprodução e transformação da visão de mundo que o artista deseja transmitir com o conjunto da sua obra artística, tanto pela música quanto pela parte visual das capas dos discos.

O uso de imagens na produção musical, no caso as capas dos discos, tem uma força que não deve ser desprezada, pois geralmente é a primeira identificação do consumidor com o produto (vinil, CD ou DVD) lançado pelo artista. Numa época um tanto carente de

informações, e muitas vezes mutiladas pela censura, a imagem da capa do disco oferecia (e ainda oferece) um modo rápido de compreender o espírito de uma obra musical ou a mensagem que a banda quer transmitir.

Figura 1 – Capa do primeiro disco

LÍNGUA DE TRAPO Lançamento: 1982

Diversos logotipos de diferentes empresas nacionais e multinacionais formam tanto o nome da banda quanto o nome do disco, chamado informalmente de “azulzinho” pelos fãs da banda. O fundo é azul e os logotipos foram vazados, usando a cor branca do papel como uma outra cor.

L – Light (empresa de eletricidade)

I – IBM, encimado pela bota da Goodyear

N – Nestlé

G – General Motors (GM)

U – é uma língua, também é a única letra em vermelho, todas as outras são brancas

A- não identificado (o vocalista Laert Sarrumor também não soube identificar)

D – Disney

E – Esso

Losângulo - Dow

T – Relógios Technos, dentro da estrela dos Postos Texaco

R – Marca Registrada

A – Postos Atlantic

P – Símbolo católico para Jesus Cristo, com P e X formando as iniciais em grego, também aceito como PAX

O – Volkswagen

A colagem de letras dos logotipos das empresas forma uma imagem pouco harmoniosa, confusa até certo ponto. Essa desarmonia pode ser entendida como uma manifestação visual do conteúdo do disco que contém desde modinhas de viola (O Que É Isso, Companheiro?), reggae (Régui Espiritual), rock (Vampiro S.A.), disco music (Xingu Disco) e bolero (Romance em Angra). Ao usarem as letras dos nomes constantes nos logotipos somente com a intenção inicial de formal o nome da banda, podemos inferir que a mensagem era: o que há no mercado é para ser usado com irreverência e de modo criativo. O mesmo valendo para o mundo da música.

A apropriação pela banda de ritmos diferentes tornar-se-ia uma das marcas registradas no conjunto da obra, junto com o viés bem-humorado, politizado e crítico social presente nas letras. Mais do que um grupo musical facilmente rotulável (mpb?, rock?) a banda, em entrevista pessoal do autor com Laert Sarrumor, definiu-se como um grupo musical de humor.

O grupo rompia com a tradição de sempre gravar um determinado estilo de música, sem permitir variações que pudessem desagradar tanto ao público quanto a gravadora. Essa atitude que poderia ser entendida como pós-moderna é na realidade uma amostra do trabalho vanguardístico que permearia boa parte da produção musical do grupo nos anos seguintes. E talvez o principal motivo para tamanha liberdade artística esteja no fato da banda ter lançado o disco através de uma gravadora (Lira Paulistana) que era dona da casa de shows que ficou famosa por reunir boa parte daquilo que era conhecido como Vanguarda Paulista.

Ao gravar ritmos tão diferentes, o grupo assinalava que não rezava por nenhuma cartilha estética, assumindo em suas apresentações ao vivo um verdadeiro status de performance teatral, *sketches* que mudavam de uma música para outra. Os vocalistas sempre assumiam um papel diferente a cada música, simulando ora uma gueixa, ora um caipira ou um retirante nordestino.

Figura 2 – Capa do segundo disco, único compacto

SEM INDIRETAS Lançamento: 1984

O compacto com duas músicas gravadas ao vivo no show homônimo do disco, utilizava a cor amarela que havia sido adotada como cor oficial da campanha Diretas Já, movimento a favor das eleições diretas para presidente do Brasil. O movimento procurava conquistar o apoio dos brasileiros para a causa do voto direto para Presidente, até então escolhido pelo Colégio Eleitoral, e sensibilizar os políticos que votariam pela aprovação ou não da emenda Dante de Oliveira, autor da proposta.

A tarja vermelha na arte superior esquerda da capa destaca que é um disco gravado ao vivo. O nome da banda aparece escrito como se tivesse sido pixado em uma parede, com tinta escorrendo de cada letra. A letra U, a exemplo do primeiro álbum, e simbolizando uma língua, também foi grafada em vermelho. Essa pixação remete às pixações de viés político que na época abundavam em muros por toda a cidade de São Paulo, com dizeres como "Abaixo a Ditadura", "Queremos Democracia" e o mais famoso de todos, "Diretas Já".

Todos os componentes da banda aparecem em caricaturas desenhadas, com cada um assumindo um personagem: Super-Homem, Bicho Grilo, Homem Forte, Havaiana, Cortesão do século XVIII, Bebezão e Simplório. Essas caricaturas, longe de infantilizar a banda,

mostram o senso de humor que já era marca registrada do grupo e como eles assumiam os personagens que apareciam em suas músicas ao vivo. Vale lembrar que na época o videoclipe era algo raríssimo e pouco explorado pelos grupos musicais.

Na frente de todos eles, como se fosse uma tarja de censura, a faixa com o nome do show e do disco: Sem Indiretas, referência ao momento político que o país vivia, com o grupo dando seu apoio ao movimento a favor de eleições diretas para presidente e pelo fim do Colégio Eleitoral.

Figura 3 – Capa do terceiro disco

COMO É BOM SER PUNK Lançamento: 1985

O grupo utilizou na capa o quadro Ladies Concert at the Philharmonic Hall, do pintor veneziano Francesco Guardi, pintado em 1782 e atualmente exposto na Alte Pinakothek, em Munique. O quadro representa uma festa oferecida pela corte austríaca a nobres russos em visita a Viena.

A capa do disco é composta por uma grossa faixa vermelha e uma amarela mais fina que emolduram a pintura. O nome da banda aparece acima de todos os elementos. E entre o nome e o lustre do salão de baile (ponto focal do quadro) aparece o nome do disco: Como é

bom ser punk. A palavra punk está grafada em vermelho e parece ter sido pixada, pois ao seu redor há respingos de tinta e sua grafia foi feita de forma irregular. Mostra certa força e agressividade, contrastando com o ambiente ameno e calmo do quadro.

O movimento punk chocava os conservadores pela rapidez das músicas, pelos temas abordados e pelo aspecto visual de seus seguidores. Nada mais tradicional e conservador do que a vida numa corte. A capa mostra como seria um contraponto visual entre essa vida rígida na corte com uma presença punk, através da pixação da palavra no quadro. O movimento punk no Brasil estava em seu auge em 1985, enquanto na Europa começa a dar os primeiros sinais de esgotamento.

A piada visual da capa do disco acaba ganhando mais força ao ouvirmos a música homônima, na qual um office boy punk canta suas agruras através de uma paródia do canto lírico.

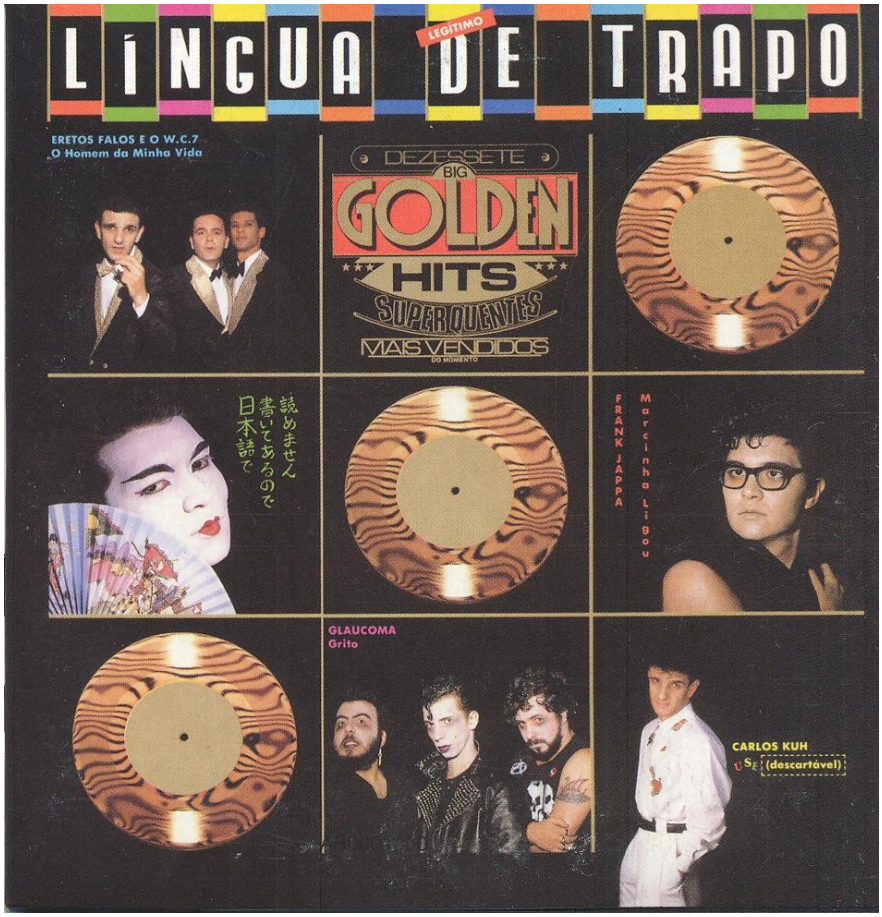

Figura 4 – Capa do quarto disco

DEZESSETE BIG GOLDEN HITS SUPERQUENTES MAIS VENDIDOS DO MOMENTO Lançamento: 1986

A capa desse LP é um mosaico de informações que mostram o espírito bem-humorado da banda. O nome Língua de Trapo encima novamente a capa, dessa vez usando as cores e tipologia da embalagem de um drops muito conhecido na época, o Dulcora. Sobre o nome da banda, uma tarja destaca: o legítimo, permitindo uma leitura divertida: refere-se ao drops, cuja apresentação visual havia sido apropriada pela banda, ou ao grupo?

Simulando um Jogo da Velha, nove quadrados são preenchidos com imagens de personagens criados pelos músicos da banda e com discos de ouro. Na indústria fonográfica, o disco de ouro representa uma alta vendagem, o sucesso comercial de uma banda. No caso do Língua de Trapo, premiação jamais atingida.

Os personagens em destaque nos demais quadros são Eretos Falos e o WC7 (cantando O Homem da Minha Vida), Frank Jappa (cantando Marcinha Ligou), Glaucoma, uma banda punk que canta Grito, uma gueixa interpretada por Pituco (o Frank Jappa) e o yuppie Carlos Kuh, intérprete de Use (descartável).

O longo e redundante nome do disco ocupa o primeiro quadro da coluna central. Numa época que fazer sucesso já era mais importante que a obra, o grupo assumia o seu não sucesso, e por isso mesmo parodiava toda a indústria musical mostrando de forma estereotipada vários cantores e grupos de diferentes estilos musicais.

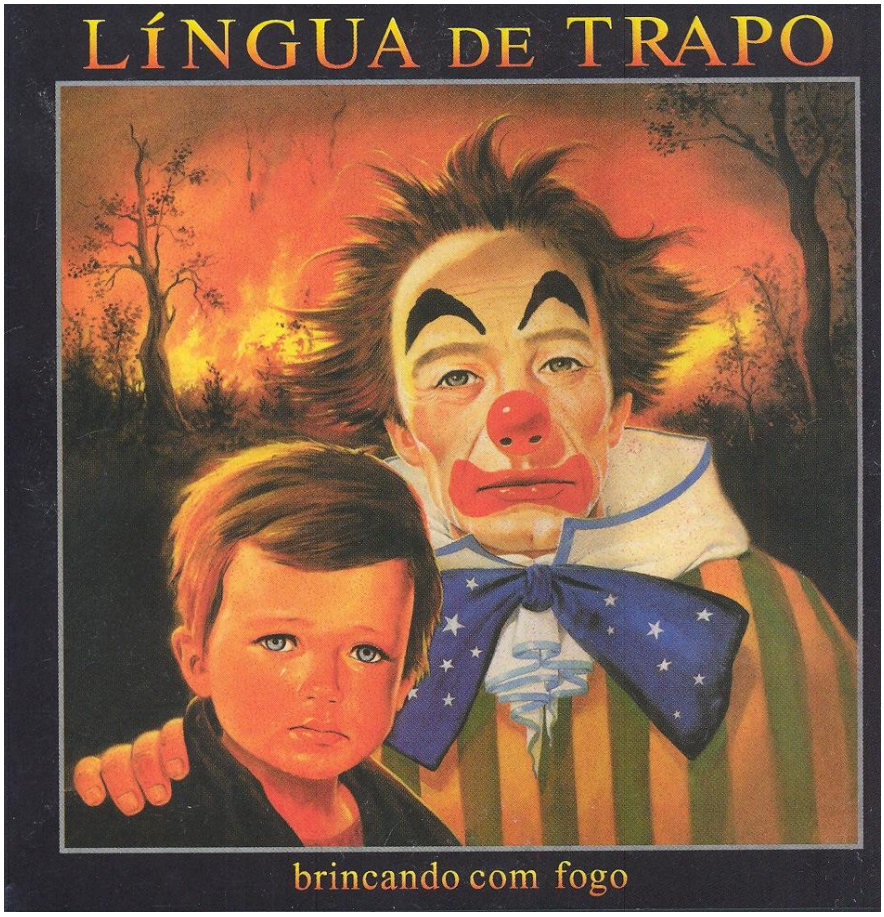

Figura 5 – Capa do quinto disco

BRINCANDO COM FOGO Lançamento: 1992

Mais uma vez, o nome Língua de Trapo está acima de todas as imagens presentes na capa do disco, dessa vez impresso em um degradé que vai do amarelo para o vermelho, representando as chamas, em referência direta ao nome do disco, também grafado com o mesmo degradé.

O nome do disco é uma menção direta tanto às letras das músicas do álbum que falam de vasectomia, pederastia, sexo, menor abandonado, alienação e ecologia. Temas que estavam surgindo com força na época, porém abordados de forma crua e bem-humorada nesse disco.

Aproveitando-se de lendas urbanas, o grupo colocou na ilustração da capa a imagem de um garoto que estava em quadros que ficaram famosos na época, chamados Criança Chorando. Segundo a lenda urbana, quem tinha um quadro desses em casa trazia para si muitas desgraças, pois a criança do quadro havia sido assassinada logo depois da pintura, e ela sabia que isso aconteceria, razão de seu choro. O Palhaço Triste usa roupas coloridas que remetem diretamente à bandeira brasileira, e o fundo da composição é ocupado por um forte incêndio em uma mata.

A situação política e social estava começando a tomar o rumo seguro da democracia, sobrevivendo à crise do impeachment do presidente Collor. E falar de assuntos controversos poderia resultar naquilo que o dito popular resume em “brincou com fogo e se queimou”.

Figura 6 – Capa do sexto disco

LÍNGUA AO VIVO Lançamento: 1996

Neste primeiro longo registro ao vivo da banda, a imagem da capa assume proporções quase minimalistas. A começar pelo nome da banda que não é escrito por extenso, mas sim com sua abreviação carinhosa “Língua”.

A imagem central é a exposição de uma língua bovina pendurada em um gancho tal qual estivesse em um açougue, onde as peças de carne eram expostas para que todos vissem o produto à venda. A imagem da carne crua pode parecer chocante, mas para os conhecedores da banda é mais uma piada metalinguística, pois usa a imagem de uma língua de um animal morto para divulgar o disco gravado ao vivo de uma banda chamada carinhosamente de Língua pelos fãs.

Figura 7 – Capa do sétimo disco

(21 ANOS NA ESTRADA) Lançamento: 2000

Figura 8 – Imagem usada na capa do disco Abbey Road, Beatles

Mais um registro ao vivo da banda, após um hiato de lançamentos que durou 4 anos. A capa do CD é uma sátira à famosa capa do disco Abbey Road dos Beatles, que mostra os quatro músicos da banda de Liverpool atravessando a rua homônima em Londres, rumo ao estúdio de gravação do grupo.

O grupo assumiu a intenção de parodiar a capa do disco dos Beatles, mostrando como seria se a mesma fosse feita no Brasil: com os 4 integrantes da banda mortos por atropelamento em cima da faixa de segurança e mais 2 corpos um pouco depois da faixa, representando o sexteto brasileiro. Assumem assim, de modo galhofeiro, que são os Beatles brasileiros, e dado o histórico desrespeito dos brasileiros às leis de trânsito, o final poderia ser o mostrado na capa. Os personagens retratados na capa vestem roupas semelhantes àquelas que os Beatles usaram na capa de Abbey Road. Aquele que simula Paul McCartney está descalço e também segura um cigarro na mão direita. Entre dois dos corpos estendidos no chão está o referido disco da banda inglesa. Até mesmo o Fusca branco e o homem segurando o jornal estão presentes na capa do Língua de Trapo.

Estas demonstrações do humor e do espírito da banda estavam explícitas nas capas dos seus discos. Talvez fizessem mais sentido e tivessem significado somente para aqueles já iniciados no repertório do Língua de Trapo, mas era um cartão de visitas do grupo, dizendo ao que veio e procurando distanciar-se da massa de outros grupos que faziam parte da indústria fonográfica. O humor do grupo continua nas letras das canções compostas por eles e que veremos no capítulo a seguir.

3. ROCK'N RISO

3.1 Pastiche e paródia ou mesmice e criatividade?

A leitura do texto "Pós Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio" de Fredric Jameson abre uma boa perspectiva para a discussão dos conceitos de paródia e pastiche na sociedade contemporânea, ilustrando de diversas maneiras como é possível compreender algumas manifestações artísticas ocorridas no final dos anos 1970 e durante boa parte da década de 1980 na cidade de São Paulo. Alinhavando alguns dos conceitos de Jameson, será possível verificar como a Indústria Cultural de Adorno está presente no objeto dessa dissertação e influencia no surgimento do Língua de Trapo.

A conjuntura de fatos que resultou num movimento artístico e cultural denominado Vanguarda Paulista envolvia uma situação política única no Brasil e o momento financeiro internacional.

Em 1979 o Gal. João Batista Figueiredo assumiu a Presidência seguindo o roteiro montado pelo seu antecessor, o Gal. Geisel, mas com o cenário econômico internacional completamente bagunçado pelas crises do petróleo e financeiras, gerando forte instabilidade interna no Brasil, resultando na diminuição do apoio do empresariado e da classe média ao regime militar vigente.

Assim, ao aproximar-se o término do seu mandato (1985), ao invés de nomear seu sucessor, deu ao Colégio Eleitoral (o Congresso brasileiro) a tarefa de escolher de forma indireta o futuro presidente da República. Através de uma conflituosa campanha interna, o PDS (Partido Democrático Social) sucessor da ARENA, escolheu Paulo Maluf como seu candidato à presidência.

A oposição liderada pelo PMDB lança Tancredo Neves, agora apoiado por políticos como José Sarney que havia saído do PDS e fundado o PFL (Partido da Frente Liberal) para não votar em Paulo Maluf.

O presidente Figueiredo havia sancionado a Lei da Anistia em agosto de 1979 permitindo a volta de exilados políticos, também dissolvera o sistema bipartidário então existente, além de aliviar a Censura imposta no início do período militar. Tudo isso contribuía para que os brasileiros experimentassem nas mais diversas formas de manifestação artística suas opiniões políticas.

Partindo da premissa que o fim de uma era (regime militar) abriu oportunidades novas ao romper com o que era estabelecido, é possível localizar nesse momento histórico um

grande marco modernista. Havia a ruptura, a quebra radical com o passado recente, e a ânsia de produzir e expressar-se através da arte levou dezenas de artistas a trabalhar na busca desse novo conceito e forma através de manifestações empíricas, experimentais e não acadêmicas, por isso espontâneas.

A Vanguarda Paulista era mais um grupo interligado, porém independente de artistas plásticos, escritores e músicos que moravam na cidade de São Paulo no período final dos anos 1970 a 1985 do que um grupo formal e estruturado com um objetivo único.

É importante ressaltar que o que segue não deve ser lido como uma descrição estilística, mas sim como uma análise cultural específica, pois a pesquisa fica restrita a um movimento não estruturado formalmente (Vanguarda Paulista), a uma cidade (São Paulo), a um estilo artístico (música) e a um determinado período político e temporal (1978 a 1990).

O grupo Língua de Trapo era integrante desse movimento artístico hoje conhecido como Vanguarda Paulista. Em sua obra musical o grupo lança mão de elementos kitsch e bregas, aliados a estilos musicais extremamente variados: moda de viola, samba de breque, caipira, boleros, hard rock e disco para denunciar através da sátira política e da paródia o momento político e social que o Brasil estava vivendo e como aquilo afetava a vida cotidiana das pessoas em uma cidade como São Paulo. O trabalho do grupo seguiu uma linha que usa o humor, também vista no Premeditando o Breque, porém mais ácido e crítico. Influenciados pelos Mutantes, Joelho de Porco e pelos humoristas do inglês Monty Python, sua crítica não poupava nada nem ninguém: de Fernando Gabeira ao Partido Comunista, dos punks a TFP e é claro, os políticos.

O período em que a ditadura e a censura estavam com força total pode ser conhecido hoje como a época do pastiche e do simulacro para o meio artístico musical, ainda que tal cenário de pastiche possa ser também assinalado hoje. A forte presença da pesada mão da censura era algo com que todos os artistas deviam se relacionar, pois para uma obra ser exibida na televisão, teatro ou cinema, para uma música ser gravada em discos, tocada nas rádios e shows era necessária a autorização do Departamento de Censura da Polícia Federal. E aquilo que era contrário ao pensamento dominante, produzido por críticos do regime ditatorial ou fugia dos padrões impostos pela censura era sumariamente proibido de ser exibido.

Havia assim a padronização artística, com a anulação do sujeito individual e de suas manifestações criativas, predominando a repetição de estilos artísticos e musicais. Além da censura, o desejo de obter sucesso foi fator (e ainda hoje é) para que surgissem sempre

“novos” cantores e grupos que simplesmente se repetiam no estilo e no conteúdo, sem nada de novo a oferecer. É a triste combinação da censura artística com motivações política e morais com a força da indústria cultural.

Durante a década de 1970, uma das poucas exceções ao marasmo existente foi o grupo Secos & Molhados com sua mistura inédita de fados, rock e MPB e elementos tropicalistas que aliados à maquiagem e à presença de Ney Matogrosso como vocalista provocaram verdadeiro agito no meio musical e fizeram sucesso estrondoso com seu primeiro disco homônimo ao nome da banda, lançado em 1973. Mas de resto, o cenário era desolador, dominado por pastiches da MPB.

A pasteurização da arte causada pela produção artística dentro da lógica da indústria cultural transforma rapidamente as principais manifestações artísticas num painel cinzento e indistinto, onde o que impera não é a criatividade e sim a acomodação de artistas às fórmulas mastigadas e repetidas que podem garantir mais lucratividade pelo menor custo aos detentores dos meios de produção.

> A autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural (ADORNO, 1994:93).

Essa busca incessante pela estandardização das obras artísticas resulta em um alto grau de insatisfação naqueles que estão excluídos da mídia divulgadora de trabalhos artísticos e da própria cadeia de produção de arte em massa. Umas das maneiras de conquistar um lugar ao sol e mostrar o próprio trabalho é partir para a produção e divulgação independente, sabendo de antemão da impossibilidade de concorrer no mesmo patamar com os artistas, no caso dessa dissertação músicos, cantores e grupos que são apadrinhados pela indústria cultural, com emissoras de rádio, televisão e grandes gravadoras reunidas. É a mais ampla e completa dependência e servidão (ADORNO, 1994:99).

> A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia (ADORNO, 1994:99).

A onipresença da indústria cultural quase que impossibilita a formação de sujeitos autônomos, independentes e por isso mesmo críticos. Esses sujeitos são a condição prévia de uma democracia, que jamais existiria ou teria garantias de sobrevivência com a ausência de pensadores e críticos independentes da indústria cultural (ADORNO, 1994:99).

> Os promotores da diversão comercializada lavam as mãos ao afirmarem que estão dando às massas o que elas querem. Esta é uma ideologia apropriada para finalidades comerciais: quanto menos a massa consegue discriminar, maior a possibilidade de vender artigos culturais indiferenciadamente (ADORNO, 1994:136).

Através deste trecho do texto "Sobre Música Popular" de Adorno podemos entender como é forte e nociva a conjunção da indústria cultural com um regime totalitário. Este passa a usar a primeira não apenas como fator de desenvolvimento capitalista mas também como divulgadora do pensamento político em voga.

Ao apostar na falta de raciocínio de uma população que aceita sem pestanejar, por comodismo ou medo de uma retaliação policialesca, quaisquer manifestações artísticas ou culturais que lhe são impostas, o governo de um regime ditatorial impõe o seu "gosto" e estéticas musicais à população. Faz isso através dos interesses comerciais da indústria cultural. Aqueles que não rezam pela cartilha governamental, ou no caso, não cantam pela partitura oficial ficam automaticamente à margem do sistema de divulgação através de emissoras de rádio e televisão comerciais, sobrevivem apenas através de shows locais com público reduzido e da venda de minúsculas tiragens de LPs ou fitas cassete produzidos de modo alternativo.

O caminho utilizado pelo Língua de Trapo através de suas músicas e letras para enfrentar a ditadura militar e a indústria cultural? A parodia contra o pastiche. O humor contra a violência, o livre pensamento contra os dogmas. O inconformismo contra o padrão. Contra a dependência e servidão, liberdade e liberdade.

O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo, um imitar grosseiro, repetitivo e não criativo, pois criatividade pressupõe liberdade para poder criar, e não padrões engessados e uniformizadores. É uma expressão morta, como uma estátua sem olhos. Já a paródia tem a função de provocar o riso, ao constranger ou homenagear.

> O pastiche não tem a vida nem o humor de uma paródia, pois esta se presta a fornecer elementos que permitam um pensamento mais crítico a partir da observação daquilo que foi parodiado (JAMESON, 2000:44).

Aquilo que a sociedade capitalista produz é somente o pastiche, uma mera imitação de estilos artísticos em inúmeras manifestações artísticas industrializadas. É uma quase eterna repetição sem brilho e criatividade de manifestações artísticas que em algum momento

tiveram um fugaz brilho de inovação, mas foram absorvidas pela sociedade capitalista (JAMESON: 2000).

Em entrevista de Laert Sarrumor ao autor desse texto, ele optou por definir a grupo Língua de Trapo não como um grupo de MPB ou de rock, mas sim um grupo de humor que usava a música como veículo, criando "cantigas de escárnio e maldizer a partir de notícias de jornais".

A forma para denunciar a mesmice artística, o pastiche que reinava na MPB, e os problemas sociais e políticos vividos no Brasil no período estudado foi a paródia de letras e estilos musicais.

A liberdade de escolha quanto aos ritmos musicais mostra o quanto o grupo prezava a liberdade artística e também sua independência política. Em um disco é possível ouvir moda de viola, hard rock, bolero, reggae, xote e paródia de música italiana. E as letras das músicas não poupam partidos de esquerda, da direita, empresários, entidades governamentais, o machismo e religiões. Falam mal de tudo e todos. Uma verdadeira língua de trapo.

Enquanto boa parte do meio artístico atuava involuntariamente num pastiche de si mesmo, num simulacro aberto e aceito por toda a sociedade, grupos como o Língua de Trapo e outros de vanguarda buscavam novas formas de marcar presença e abrir espaço na cena cultural.

Essa imitação, o pastiche, não é como a paródia. São diferentes na essência e na sua atualidade. Diferem no objetivo e na função. Enquanto a paródia é usada para fazer rir, exagerando características de determinada obra, manifestação ou estilo artístico e assim possibilitando uma discussão sobre a provocação feita, o pastiche carece de senso crítico, apenas tenta reproduzir através de mimese qualidades ou características de determinados obras artísticas, fazendo a reprodução pela reprodução, acéfala e acrítica, com a intenção de não ser mais um apenas, e sim com a intenção de também ganhar algum dinheiro sendo mais um que faz a mesma coisa que o mercado, moldado segundo o gosto de seus detentores, gosta de comprar e consumir.

> O pastiche é o simulacro de uma obra artística, pois carece de originalidade e aura, sendo cópia idêntica de algo cujo original nunca existiu (JAMESON, 2000:45).

Reforçando a hipótese de vazio criativo do pastiche das manifestações artísticas oriundas de uma sociedade de consumo, Guy Debord cita em A Sociedade do Espetáculo que "a imagem se tornou a forma final de reificação", uma vez que o mais importante é parecer ser ao invés de ser. Nesse parecer ser, não importa o valor artístico individual, mas o valor

que determinada manifestação artística passa a ter por se parecer, por se assemelhar a uma outra determinada manifestação artística. Tal manifestação, por sua vez, teve origem numa simulação de outra manifestação, perpetuando o pastiche tal qual o trabalho de Sísifo, nunca termina e sempre produz o mesmo resultado, condenado em si à eterna repetição.

Com o tempo presente sendo dominado por pastiches e simulacros, o tempo passado tende a desaparecer da memória histórica de uma sociedade, pois o pastiche reproduz a si mesmo, não permitindo inovações. Assim está decretado o fim das paródias, e caso colocadas sob perspectiva analítica seriam então entendidas somente por poucos historiadores e críticos que possuem referencial para compreender as críticas feitas através de uma paródia. Talvez essa seja a mais cruel e forte consequência de uma sociedade estruturada em alicerces culturais feitos de pastiche: seu emburrecimento e falta de capacidade crítica ao que lhe é apresentado.

3.2 Uma banda que ri de tudo e todos

O mainstream da MPB voltava-se ao passado na busca de algo novo e de lá nada trazia a não ser a repetição do que já havia sido feito, comprovando o pastiche e o simulacro, os grupos e artistas alternativos excluídos do e pelo próprio mainstream iam ao passado buscar não a repetição e imitação, mas sim uma forma diferente de denunciar a situação vivida por todos, usando paródias e estereótipos. “Essa nova modalidade de relação pela diferença pode configurar-se em uma maneira nova e original de pensamento” (JAMESON, 2000:57), validando a busca empreendida por quem ansiava algo novo em termos de forma e conteúdo. Pode-se dizer que há uma carência criativa quando existe o predomínio do pastiche.

Na obra Da religiosidade, especificamente no capítulo Em louvor do espanto Vilém Flusser afirma que “as coisas representavam algo, eram símbolos de algo, e era possível adorar esse algo através das coisas” (FLUSSER *apud* MENEZES, 2009:169). Símbolos podem ser usados para identificar um grupo, crença, empresas, enfim, grupamentos humanos cujos componentes têm algo em comum para justificar o pertencimento àquele grupo. Por vezes alguns símbolos passam a ter valor de ícone, tendo uma representatividade e significação ainda maior.

Para Flusser “a língua é um conjunto dos sistemas de símbolos” e a “realidade é aquilo que pode ser apreendido e compreendido”. Palavras (componentes de uma língua) podem tornar-se icônicas, trazendo consigo mesmas uma carga muito maior de sentidos e

significados que originalmente possuíam. Mas dependendo das vivências e repertórios/vínculos de um determinado grupo social, uma mesma palavra que é icônica para um grupo, pode não ter tal carga de valor para outro. O que não é impeditivo para que um grupo ou pessoa, ao lançar mão dessa palavra, possa subvertê-la, tirando-a do seu contexto e dando a ela novos e diferentes sentidos.

Um bom exemplo é a palavra merda. Tem o significado de excremento, sujeira, porcaria. "Tal coisa é uma merda", indica que aquilo é muito ruim. É uma linguagem chula e ofensiva. Porém, merda é uma expressão extremamente querida entre os atores de Teatro. Na contramão do óbvio, nunca se diz boa sorte a um ator antes do espetáculo, mas merda. É palavra dita com carinho entre os artistas de uma peça antes da abertura das cortinas, é um desejo de boa sorte e sucesso. No disco Certeza da Beleza, Caetano Veloso na música Merda canta

> nada fala mais ao coração do que a voz de um colega que sussurra merda
> não há gente como a gente, gente do teatro
> gente que sabe fazer a beleza nascer pr'além de toda perda
> gente que pôde entender para sempre o sentido da palavra merda

Em entrevista pessoal com os atores Claudinei Nakasone e Bruna Sá, ouvi três diferentes histórias que são apontadas como a origem do hábito de se dizer merda a um colega de teatro. A primeira relaciona a quantidade esterco de cavalo na frente de um teatro na manhã seguinte a da apresentação. Como em séculos passados as pessoas usavam cavalos e carruagens como meio de transporte, os atores passaram a relacionar a quantidade de dejetos ao sucesso de uma apresentação.

Outra variação diz que um ator cujo nome é desconhecido, tinha uma importante apresentação para críticos de teatro e patrocinadores. Ao sair de casa teve o caminho bloqueado por um incêndio, sofreu tentativa de assalto, quebrou sua carruagem, errou o caminho e finalmente, quando achava que mais nada daria errado, ele pisou num monte de esterco, sujando o sapato. Chegou em cima da hora de entrar em cena. Perguntaram se estava tudo bem e ele disse "hoje vai ser uma merda!". A apresentação foi um sucesso.

E a última versão diz que nos tempos do teatro itinerante com atores saltimbancos que viviam em suas carroças e ali faziam as apresentações, um ator saiu de cena e sem querer pisou num monte de esterco. Como tinha que voltar rapidamente à cena, não deu tempo de

limpar o pé. Para não sujar o palco, ele pisou de modo diferente, alterando o seu andar. Foi sua melhor apresentação. Merda no teatro tem o sentido de "vá lá e faça o seu melhor".

Como uma das consequências do predomínio das sociedades capitalistas no mundo contemporâneo percebemos uma grande massificação no campo das artes, dada a quase inviabilidade de se produzir algo realmente novo e de valor artístico único, dotado de um estilo pessoal e não massificado. Afinal, o interesse maior nas sociedades capitalistas é produzir o máximo com o menor custo e ter o maior lucro possível. Porque então um capitalista na área da cultura e do entretenimento perderia seu dinheiro procurando financiar um novo artista se este, teoricamente, será incapaz de lhe dar o desejado retorno financeiro?
O fim do sujeito individual, praticamente extinto numa sociedade que preza pela massificação e nela encontra suas manifestações artísticas e é fonte maior do entretenimento, coloca diante do todos nós uma indagação: o que é esta produção industrial de arte se não podemos considerá-la arte e essas obras não contém sua própria aura? Pastiche, um quase nada artístico massificado.

O caminho trilhado pelo Língua de Trapo era pavimentado com paródias, usadas com criatividade através do estranhamento aristotélico. Fatos e situações que nos parecem estranhas e aterradoras, são modificadas por nós através de sonhos e jogos, formando uma segunda e outra realidade. Essa alteração pode se dar por meio de expressões artísticas que exigem o deslocamento das coisas de seu eixo natural. Desse modo, fica evidente que

> o que antes era considerado estranho perde seu caráter terrível e poder vir a ser assumido sob nova forma. Através de uma representação incomum e surpreendente, através da transformação, da invenção e da deformação, os homens tentam chegar a uma superação daquilo que os atemorizava (BYSTRINA, 1990).

Ridendo castigat mores, o riso modifica os costumes. Rir de algo que aterroriza pode ser a melhor maneira de enfrentar tal coisa. É o deslocamento proposto pelo artista. É discutir sob nova forma algo já estabelecido, criando novas fontes de discussão e mostrando algo que até então estava oculto. A arte ajuda, através do jogo e do sonho transposto em forma de arte, a criar um diálogo entre duas realidades, a assustadora e atual e a palatável e futura.

As manifestações artísticas e culturais desde sempre foram influenciadas pela mimese, pela imitação e pela representação imagética. É a primeira tentativa de transformação de uma realidade familiar (aquilo que é) em uma realidade aparente (aquilo que desejamos). Nessa

tentativa de reprodução e imitação é que podemos descobrir caminhos para a compreensão dos fatos que queremos retratar, pois exige-se uma discussão (diálogo) sobre o quê e como foi reproduzido, imitado, através do jogo, da arte. A mesma arte

> para Aristóteles, o fazer artístico se definia pelo aperfeiçoamento e pela imitação daquilo que era dado pela natureza. E isso só acontece num mundo marcado pela insatisfação profunda diante daquilo que é dado (BYSTRINA:1990).

Para ilustrar a importância da paródia e do humor como elementos criativos e forma de denúncia, escolhi, novamente, a música Hitler [ou: foi tudo exagero da imprensa], de autoria de Carlos Melo e Cassiano Rocha, gravada no disco Dezessete Big Golden Hits Super Quentes Mais Vendidos No Momento lançado em 1986 pela RGE.

Utilizando elementos teatrais (coro e principal) como num jogral, onde vozes se alternam, o grupo narra o que seria a visão de Hitler sobre acontecimentos passados. A voz principal (Laerte Sarrumor) imita Hitler falando português, mantendo os trejeitos (mimese) do ditador ao discursar para multidões. O coro, num jogral, faz denúncias e no final da letra e da música, revela quem poderia ser o novo Hitler na época (1986). Os instrumentos utilizados na música são o piano e acordeom, dando um clima de cabaré europeu da década de 1940.

Nos shows, quando a música era apresentada, dois focos de luz eram alternados na medida em que a música era executada. O primeiro foco era sobre o coro (3 pessoas) e o outro sobre Laerte Sarrumor, caracterizado como Hitler. Ele usava um paletó e uma braçadeira com a cruz gamada. Uma amostra dessa apresentação pode ser vista apesar de estar em preto e branco e com qualidade técnica sofrível http://www.youtube.com/watch?v=V-uvDjahcDc[1].

A utilização do humor como ponto de partida para denunciar ou entender um fato histórico é amplamente utilizado, mesmo quando o assunto é sério e delicado. Em 1968 Mel Brooks fez uso do mito Hitler na comédia de cinema *Primavera para Hitler*, usando o personagem como pano de fundo para outra história.

O personagem histórico e o próprio nome Hitler tem aqui uma forte carga simbólica, diria mesmo icônica, pois está intimamente ligado ao nazismo, à cruz gamada, aos horrores de uma guerra que envolveu o mundo todo e à uma filosofia política que pregava abertamente o extermínio de opositores e raças, numa escala sem precedentes de maldade e ódio no mundo contemporâneo. Hitler e nazismo nada têm de positivo, geralmente são apresentados como ícones de algo maléfico, aterrorizante.

[1] Vídeo da música Hitler http://www.youtube.com/watch?v=V-uvDjahcDc

Ao fazer uma nova ambientação de Hitler (estranhamento), o grupo coloca em discussão a história, mostrando os erros do passado. Usando elementos surpresa na letra durante a execução da música, o grupo denuncia sem perdão e com humor negro os crimes nazistas, não do ponto de vista das vítimas do nazismo, mas de um Hitler que faz uma improvável defesa de seus atos com argumentos que soam cômicos, e na verdade trazem toda a carga de crueldade que há no nazismo. Ao contrário da peça teatral *Bent* de Martin Sherman lançada em 1979 e que mostra de modo cru e doloroso uma das cruéis faces do nazismo, o Língua de Trapo usa dos elementos de iluminação e do jogral com humor, para expor as vísceras do horror hitleriano. Ao imitar certas atitudes, gestos, modo de falar e movimentos do personagem representado (Hitler), estes tornam-se risíveis na exata medida em que esse corpo (o vocalista) nos leva a pensar num simples mecanismo: imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa.

O riso é uma espécie de trote social, um tanto humilhante para quem é objeto dele. Ao riso mistura-se uma segunda intenção, a inconfessável porém evidente vontade de humilhar o personagem retratado, e com ela, a vontade de corrigir uma determinada situação (BERGSON:2004).

No final da música e mantendo o mesmo andamento musical, o coro canta o nome daquele que naquele instante era o mais provável sucessor de Hitler como o responsável por uma nova guerra mundial e de extermínio, o presidente dos Estados Unidos entre 1981 e 1989 Ronald Reagan.

Hitler, Hitler, Hitler
vem a público se explicar
Já que a Segunda Guerra acabou
Ele pretende se retratar.
"Tenho complexo de rejeição
não sou muito bem dotado
fiz tudo pra chamar atenção
até conseguir ser notado
Quando era criança apanhei
e com barba e bigode depois
foi por isso que em Londres joguei
quinze mil e seiscentos V2"

Hitler, Hitler, Hitler era um sujeito batuta.
Pena que com a Europa ele foi tão... indiferente
Hitler, Hitler, Hitler era um sujeito batuta.

Pena que com a Europa ele foi tão filho da mãe!

"Nosso Reich ia pela janela
se existisse o Roberto Marinho
todo mundo ia ver o novela
em vez de dedurar a vizinhe
Mas nem tudo foram desenganos
ajudei a tecnologia
transformando milhões de ciganos
em desentupidores de pia"

Hitler, Hitler, Hitler não queria ser tão detestável.
"Acontece que eu descobri que judeu era inflamável"
Hitler, Hitler, Hitler não queria ser tão horrível.

"Acontece que eu descobri que hebreu era bom combustível
Vou contar um segredo a vocês
Nunca tive espírito de equipe
na verdade eu sempre quis ser
um bom ator de videoclipe
Mas agora moro na Brasil
meu emprega você nem imagina
eu sou sócia desde que abriu
do Crematório do Vila Alpina."
Reagan, Reagan, Reagan

O Língua de Trapo usou muito o recurso do humor em sua obra, tanto nas letras quanto na performance no palco. Era a maneira encontrada por eles para denunciar de modo leve, porém sem perder a força, aquilo que incomodava ao grupo, seja no campo político, social ou mesmo pessoal. Não vejo no fato do humor ser constantemente usado, e relembrando afirmação feita pelo vocalista Laert Sarrumor "o Língua é uma banda de humor", tornar-se elemento que poderia esvaziar ou anular a denúncia feita através das músicas do grupo. Ao contrário, penso que o uso do humor provocava no público da banda uma sensação de riso por mostrar as tragédias passadas ou os problemas contemporâneos de uma forma diferente. Após o riso diante de uma situação denunciada podemos fazer uma reflexão sobre o que foi mostrado e a partir daí, tomarmos uma posição mais crítica sobre o assunto. O riso não esvazia um discurso, mas permite a apreensão do sentido de uma denúncia de uma outra maneira.

4. A CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA DO LÍNGUA DE TRAPO

4.1 Uma vez afiada, sempre afiada

Sobreviver no dia a dia é não é fácil. Quase não há a liberdade de se lançar um olhar ao passado por medo de uma nostalgia que possa derrubar-nos, e o olhar para frente é feito com a esperança de evitar problemas (LASCH:1986). Mas não dizem que para saber como será o futuro é preciso conhecer muito bem o passado?

Ao estudarmos movimentos artísticos e culturais de décadas passadas nos tornamos aptos a fazer uma análise da situação então vigente e interpretar aquilo que nos é apresentado. E olhando do momento presente em direção ao futuro, na comparação com o tempo passado, podemos nos decepcionar ao vermos que não há no cenário, ou parece não haver pois é muito ampla a cena artística e cultural, nada que possa indicar algo próximo daquilo que você estudou no passado. Esta prisão nostálgica no tempo *(chronos)* pode indicar que o pesquisador está perdendo o *hic et nunc* contemporâneo? Acredito que não.

Durante o período que compreende 1979 a 1987, o grupo Língua de Trapo teve sua maior atividade tanto em termos de shows feitos quanto pela quantidade de discos gravados. Era justamente o momento de final da ditadura militar e o início da redemocratização do Brasil. Todo esse processo (da ditadura à redemocratização) foi controlado pelos militares que estavam no poder desde 1964. O grupo produziu nesse período quatro discos: Língua de Trapo (1982), Sem Indiretas (1984), Como É Bom Ser Punk (1985) e Dezessete Big Golden Hits Super Quentes Mais Vendidos No Momento (1986). A temática presente nas letras e músicas era de denúncia dos problemas políticos e sociais brasileiros, além de abordagens bem humoradas sobre situações cotidianas, sexo e comportamento.

Ao mirar aquilo que era o presente naqueles anos, o grupo procura descobrir no horizonte o que poderia ameaçar ou ameaçava a sociedade sob seu próprio ponto de vista. E isso levava, através da criatividade, a uma dramatização desses possíveis perigos, reais ou imaginários. E para combater essa situação, havia apenas uma única arma, o humor combinado com a música, disponível para atacar as dificuldades que assombravam o Brasil.

Analisando a produção e trajetória do grupo, percebemos que não foram um fenômeno nas vendas nem ditaram moda, pois eram marginais à cultura de massa, ainda que presentes na indústria cultural. Pode-se dizer que eram marginais pois fizeram parte de um movimento rotulado como vanguarda, ainda que tal rótulo não seja aceito pelos seus participantes como já

foi mostrado em capítulos anteriores da dissertação. Mas o movimento chamado de Vanguarda Paulista queria mesmo oferecer uma nova estética, mas não única e sim plural. Eram diversos os grupos e artistas nesse movimento, cada qual com sua própria maneira de tentar fazer algo novo e dissonante da MPB então reinante. No caso do grupo Língua de Trapo, sua estética musical era não ter uma única estética musical, mas lançar mão de todos os ritmos diferentes e através deles apoiar as abordagens de temas sociais em suas letras.

A marginalidade à cultura de massas é constatada pelos baixos índices de vendas de toda a sua obra musical, informação obtida através de entrevista pessoal com o autor dessa dissertação com o líder do grupo, Laert Sarrumor. Para não ser taxativo ao dizer que nenhuma música do grupo teve projeção nacional, pode-se abrir exceção para Os Metaleiros Também Amam gravada na segunda prensagem do disco Como É Bom Ser Punk.

Tal inserção tardia deve-se ao fato do grupo ter inscrito a canção no Festival dos Festivais em 1985 promovido pela Rede Globo. A música foi aceita, passou pelas eliminatórias e foi apresentada na grande final. Não ganhou prêmio algum, e a famosa projeção do nome da banda por estar num festival promovido pela TV Globo não aconteceu em sua totalidade, exceto por um passageiro maior volume de shows em cidades espalhadas pelo Brasil, mas não serviu como trampolim para a fama e a fortuna. Isso considerando que eles usaram como tema da música um romance acontecido durante o festival Rock in Rio, também promovido pela Rede Globo.

Ou seja, o estilo musical do grupo, debochado, mostrado numa apresentação repleta de elementos teatrais não foi bem aceito pela grande audiência nacional. O vídeo dessa performance está no link http://www.youtube.com/watch?v=Ez0TBU9BB0I.

Ao inserirem na segunda prensagem do disco a música inscrita no festival da Globo, o grupo tentava capitalizar a exposição em horário nobre e em rede nacional. Conseguiram alguns shows mas nada significativo em termos de vendas de discos. Estas constatações podem ser confirmadas no site do grupo, em http://www.linguadetrapo.com.br/trajetoria.

Este capítulo trabalha com trechos de algumas letras das músicas do Língua de Trapo para ilustrar pensamentos complexos apresentados pelos autores que embasaram meu texto.

Como que comprovando as teses apresentadas por Debord no livro A Sociedade do Espetáculo, a impossibilidade da fuga dos esquemas espetaculares é praticamente total. O que não quer dizer que ao ser cooptado ou absorvido pelo espetáculo, um grupo musical terá a certeza de ser reconhecido como um sucesso musical comercial.

> Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. (...) Sob todas as suas formas particulares, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade (DEBORD, 1997:14).

Se abordagem tradicional do fenômeno da cultura de massa geralmente é feita do ponto de vista dos padrões estéticos ou sobre a tecnologia utilizada, então podemos dizer que o Língua de Trapo não fez parte da cultura de massa.

De acordo com Lasch, o pensamento reinante é que a mecanização do trabalho tem seu semelhante na tecnologia usada na comunicação de massa, transformando-a (a cultura de massa) num sistema unilateral de gestão e comunicação. Há assim, o controle cultural (e político) cada vez mais concentrado nas mãos de uma elite empresarial e política, o que é corroborado por Guy Debord

> O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência (DEBORD, 1997:14).

Por isso o grupo seguiu uma carreira desatrelada das grandes gravadoras (em 1983 ganhou o prêmio Chiquinha Gonzaga, como melhor grupo independente), não se sujeitando aos seus ditames estéticos e de produção das líderes da cultura de massa.

Ser independente significava poder gravar músicas que jamais seriam veiculadas em rádios sem o famoso *jabá*, uma gratificação em dinheiro ou produtos que uma gravadora dá às rádios para que executem determinadas músicas, na prática é a compra de espaços (tempo) nas emissoras, impondo seu gosto ao da população.

> Mas o espetáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido. (...) [O espetáculo] é o contrario do diálogo. Em toda a parte onde há representação independente, o espetáculo reconstitui-se (DEBORD, 1997:18).

Para o Língua de Trapo era mais importante cantar Xingu Disco (1982) do que ser tocado numa rádio comercial, pois para que isso acontecesse teriam que abrir mão de sua identidade e repertório.

> Xingu, Xingu, Xingu
> O índio já tomou
> E agora até trocou
> O tupi pelo I love you
> Xingu, Xingu, Xingu
> O índio já tomou
> E agora até trocou
> A Iracema pela lady Zu

Um dos argumentos daqueles contrários ou críticos à indústria cultural é que ela aliena e rebaixa o gosto do público. A versão marxista de tal acusação, no dizer de Lasch, afirma que a indústria cultural de massa realiza uma lavagem cerebral nos trabalhadores e os mantém como pessoas num estado de falsa consciência (LASCH, 1986:18).

A única concessão que o grupo fez à cultura de massa foi uma crítica mordaz, caricata e bem humorada do fenômeno Heavy Metal, uma vertente do rock'n roll, inscrevendo e classificando para a final do Festival dos Festivais promovido pela Rede Globo em 1985 a música Os Metaleiros Também Amam, presente no disco Como É Bom Ser Punk do mesmo ano. Para muitos (a massa) era uma música ruim e para outros (mais críticos) era um jogo bem humorado mostrando como tudo é possível dentro do universo da indústria cultural e da cultura de massa, onde qualquer coisa que antes era execrada (o rock e especialmente o heavy metal) pode se tornar palatável depois de uma mega evento (Rock in Rio 1985) apoiado por uma emissora de televisão (Rede Globo).

> Foi no começo do show do AC/DC, lá no Rock'n Rio
> Que eu a conheci e me encantei
> Ela dançava feito uma paranormal, ao som daquela banda de heavy metal
> Eu me apaixonei

Produção e consumo de massa são sistemas que tendem a criar dependências e a diminuir o individualismo, a iniciativa e autoconfiança, gerando passividade e um estado espectador, tanto no trabalho quanto nos momentos de lazer (LASCH, 1986:19). Aquilo que é produzido pelos donos dos meios de produção é aquilo que será consumido pelas classes trabalhadoras, incluindo também os produtos culturais. É quase uma consequência natural da produção em massa com o aperfeiçoamento da produção industrial: a criação e organização de um mercado de consumo de massa.

> O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma (DEBORD, 1997:17-18).

Não há opção na hora da diversão, ou consome o que é apresentado ou fica à margem do processo. Como não há opção na hora da produção artística, ou consome o que é mandado pela indústria ou fica à margem do processo.

O comportamento das pessoas oriundo desse consumismo regrado só pode ser entendido a partir do instante que se compreende o consumo como uma decorrência do trabalho da produção industrial de massa, que não dá opção ao consumidor de escolher algo

diferente daquilo que lhe é oferecido sem sofrer constrangimentos. Em Fraude de 1985, um grito contra a massificação e suas conseqüências já era solto

> Moda, tudo é moda, mas não há nada que incomode,
> que atinja ou melindre
> Os donos das consciências, da sua (ridícula) consciência
> É triste ver tantos robôs fabricados, programados, esquematizados
> Com passos ensaiados, excêntricos, esquizofrênicos
> Em nome da modernidade

A individualidade e a identidade pessoal são elementos quase imperceptíveis no eu dentro da sociedade de consumo, havendo uma tendência proposital para a massificação de gostos e pensamentos.

Todas as mercadorias são feitas para consumo imediato e sem contestações ou avaliações mais profundas daquilo que é oferecido e empurrado aos consumidores massificados.

> Só se pode apreender os efeitos psicológicos do consumismo quando o consumo é entendido como uma outra fase da rotina de trabalho industrial (LASCH, 1986:21).

E a vida útil dessas mercadorias é pequena, pois são prontas para serem consumidas e descartadas rapidamente, num processo onde a moda é cíclica e contínua. É assim que funciona a indústria da moda, e músicas são mercadorias que entram e saem de moda de acordo com os padrões da indústria musical. O sucesso é na maior parte das vezes pré-fabricado, artificial e aceito sem contestações.

> A sociedade que se baseia na indústria moderna não é fortuita ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente espetaculoísta. No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo (DEBORD, 1997:17).

Se pudéssemos dar voz à uma criança, o que ela diria? Dentro do processo de massificação quase não há fuga, uma vez que a visão da criança foi construída de acordo com os desejos dos donos dos meios de produção e dos meios de comunicação. Na música Donos do Mundo de 1985, valendo-se de recursos tecnológicos para simular uma voz infantil, uma "criança" consciente e crítica da indústria cultural cantaria uma canção parecida com esta:

> Em 78 rotações uma criança é forjada
> Discos eles vendem aos milhões bom negócio é a petizada
> Criança não é imbecil, criança não é demente
> Chega de bonequinhos chinfrins

Linda louras manequins, sempre tão sorridentes
Chega de bonequinhos chinfrins
Linda louras manequins explorando a gente
Balão é o cacete, nós queremos é dinheiro
Para comprar um sorvete, chega de chupar o dedo

Não há ciência e conhecimento que possa de maneira absoluta dizer como viver em ou como melhor organizar uma sociedade, posto que os homens são mutáveis por natureza. E tão pouco, ciência e conhecimento podem controlar a imaginação irrestrita natural do ser humano.

As grandes corporações (gravadoras, no caso) são entidades não democráticas, pois excluem os trabalhadores do controle, exercido por técnicos e burocratas que escolhem aquilo que será gravado e divulgado, provendo o *panem* num mundo onde o *circenses* é produzido de modo que não haja espaços para individualidades.

Em termos políticos, a exclusão popular das decisões está ligada ao autoritarismo e à ditadura, na contramão da democracia, levando à perda de poder dos partidos políticos e sua substituição por outras instituições menos democráticas e acessíveis ou a líderes que prescindem de partidos. Nesses casos a participação popular é cada vez menor. E a personalização de líderes numa sociedade que prima pela não crítica, uma vez que está habituada a engolir aquilo que lhe entregam, pode resultar em situações cômicas, com a adoração real a quem se opõe ao *status quo*, porém sem consciência da razão dessa idolatria, como em Eu Amo Esse Homem de 1986.

Eu amo esse homem
Deus sabe como o quê
Me deu casa e comida
E uma estrela do PT
(...)
Eu gostei tanto dele
Ter me dado a estrelinha
Não sei pra quê que serve
Mas achei tão bonitinha
(...)
Eu gostei tanto dele
Ter me dado a estrelinha
Não sei pra quê que serve
Um dia desses a tarde
comi ela com farinha

A fascinação do homem contemporâneo com mercadorias, bens de consumo ou espetáculos cria grilhões imaginários nele mesmo. Grilhões que o impedem de ver e perceber uma realidade diferente da que vê por estar preso a uma rede aparentemente infinita. A ânsia de querer possuir coisas e ser parte visível numa sociedade capitalista e consumista pode ser chamada de prisão virtual coletiva. O caminho para a liberdade é procurar ver coisas diferentes, ou uma mesma coisa sob um prisma diferente. É entender que não existe somente uma resposta, uma única realidade para as coisas que se nos apresentam, porém, é preciso ter disposição para querer procurar estas opções.

Querer pensar é o primeiro passo a caminho da liberdade e da verdade. Não que o seu pensamento oriundo do desejo de ver algo novo seja a mais perfeita verdade, mas ao pensar diferente você está abrindo outros caminhos para tentar chegar a ela. E o pensamento crítico e criativo pode vir por oposição ao que é estabelecido, gerando assim possibilidades de diálogos.

> Ao dramatizar os perigos à nossa frente, os movimentos de oposição reforçam, inadvertidamente, a mentalidade sitiada, mas fornecem, ao mesmo tempo, o único antídoto efetivo contra esta: a determinação de encetar um ataque conjunto às dificuldades que ameaçam soterrar-nos (LASCH, 1986:11).

Para possibilitar a transmissão dos desfiles das escolas de samba através da televisão, as agremiações acabaram cedendo a algumas exigências das emissoras de TV, como a limitação do tempo de cada escola. Assim, o samba-enredo que marca os desfiles no Carnaval perdeu a oportunidade de ser mais cadenciado, menos acelerado, não é possível mais apresentar uma marchinha e passou a ser composto em compassos mais rápidos e sem grandes variações rítmicas. Hoje o samba enredo das escolas de samba no eixo Rio/São Paulo é visto por este autor, com raras exceções, como obras perecíveis e com data marcada (o final do Carnaval) para perder a importância e sentido, pois foram massificados e ficaram sem personalidade musical própria.

Usando tal estilo musical, o samba-enredo, o Língua de Trapo mostrou uma crítica feroz ao conservadorismo da direita brasileira ao mesmo tempo em que procura igualar através de paródias o detentor da principal rede de comunicação do Brasil aos ditadores fascistas e aos membros da organização católica reacionária Tradição Família e Propriedade (TFP), bastante atuante na época, na música Samba-Enredo da TRP.

> No carnaval a escola comemora nascimento de Nossa Senhora
> E a defesa da tradição, cantando esse refrão:
> Anauê, Anauê, Anauá, TRP acabou de chegar (repete)

> E hoje sou fascista na avenida, minha escola é a mais querida
> Dos reaça nacional (repete)
> Plim, plim, plim, plim, plim, plim, plim, plim, plim,
> Era assim que a vovó seu Plinus chamava

4.2 Língua Espetacular

O capitalismo é um mundo de aparências, onde o mais importante é consumir marcas, produtos e serviços para poder investir-se de um status superior àqueles que o cercam. É difícil para uma pessoa manter-se fiel aos seus princípios de ser e querer pois o sistema capitalista é totalmente oposto a essa independência. Então, dentro do raciocínio proposto por Haug (1996), nada do que é comprado realmente é o produto, mas sim uma compra de aparência. É o domínio da produção exercido com o apoio da ilusão.

> Se as pessoas fossem libertadas, lutariam com violência contra a exigência de desviar o olhar e ver a disposição das coisas, o que seria o primeiro passo a caminho da liberdade e da verdade (HAUG, 1996:68).

Por conta disso, as consciências são falsificáveis, há a perda da personalidade, uma grande massificação que acaba gerando uma sociedade acomodada e sem poder de crítica. A partir daí, seduzidos pela imagem do ter e não do ser, as pessoas podem ser controladas em termos políticos e estéticos, aceitando imposições sem discutir o real valor do que é exposto diante de si mesmas. O desejo de ter é um jogo de espelho, onde o desejo se vê e se reconhece como objetivo, permitindo assim que a manipulação seja feita de forma completa, pois ao almejarmos algo não estamos procurando a satisfação de uma necessidade, mas sim a satisfação de um desejo falso e imposto por outrem.

> Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência, jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens (ADORNO, 1994:97).

As imagens (produtos e marcas) são oferecidas constantemente nos mais diversos meios de comunicação de massa e satisfazem desejos que não tínhamos através de produtos dos quais não sabíamos da existência, mas que passamos a desejar ter para podermos ser. A imagem daquilo que é mostrado como atração em uma compra é o principal atrativo da estética da mercadoria, com excesso de aparências e informações que entorpecem qualquer sentido crítico, e que assim se impõe aos desejos e necessidades das pessoas.

> Os indivíduos moldados pelo capital (...) têm um destino instintivo comum, ao menos formalmente: a sua imediaticidade sensual deve ser quebrada e tornar-se completamente dominável (HAUG, 1996:70).

Para Haug a prostituição nivela-se ao simples patamar do consumo das mercadorias, da prestação de serviços. E a produção em massa passa a ser a prostituição dos valores de uso. A cafetinagem é feita pelo capitalismo de intermediação, o bordel é local onde o produto, a manufatura, é consumida e o valor de uso é equivalente a um ato sexual virtual, sempre sob a proteção e vigilância dos cafetões capitalistas que estão a cuidar das operárias do sexo (mercadorias), para que o desejo seja sempre provocado e nunca saciado.

> Enquanto existir a determinabilidade da função econômica da estética da mercadoria, portanto, enquanto o interesse do lucro impulsioná-la, ela manterá sua tendência ambivalente: ao oferecer-se às pessoas, a fim de assegurar-se delas, ela traz à luz um desejo após o outro. Enquanto mera estética da mercadoria, ela lhe satisfaz apenas com aparências e mais desperta a fome do que a sacia. Enquanto falsa solução da contradição, ela a reproduz numa outra forma talvez bem mais ampla (HAUG, 1996: 82-83).

Porém, num viés extremamente bem-humorado, o Língua de Trapo apresenta uma paródia que se mostra perfeita nessa situação com a música Amor à vista:

> (...)
> Enquanto você trabalha eu leio o jornal
> e sinto pena desse mundo louco
> (...)
> Nas esquinas o que mais lhe preocupa é o presente
> Mas o futuro não está nada promissor
> Por isso você tem que nos garantir
> (...)
> Baby você me ama e eu sei disso muito bem
> E sei até que você sabe que eu te amo muito também
> Mas, baby, você tem que faturar
> (...)
> Nunca esqueça, amor:
> que eu sou o seu homem,
> seu cafetão, seu rufião
> Ah! Eu sou o seu gigolô

A mercadoria oferecida promete o ser a quem a consome, enquanto seu uso pode apenas dar a aparência de ser. O importante dentro do domínio das imagens sensuais, é ter algo e ser parecido com aquilo que você foi levado a acreditar que desejava, mesmo que na prática não haja consciência do que se está fazendo. Mas dentro da indústria de consumo não

importa se os consumidores estão apenas macaqueando, imitando comportamentos. O importante é vender uma imagem para que os consumidores imaginem que são aquilo que compraram.

E no caso da indústria musical é flagrante esse comportamento. Ídolos fabricados e sucessos com letras repetitivas surgem a cada semana. Algumas das músicas mais tocadas em rádios, ou de acordo com a linguagem dos jovens aquelas que bombam nas baladas são de grupos estrangeiros, cantadas em inglês. Mas não importa o estilo, do rap ao rock, da balada romântica ao pop, mesmo sem saber o que é cantado nas músicas o importante é parecer saber o que é dito e consumir a música da moda sem questionamentos.

Aproveitando-se disso, através da paródia e de simulacro o Língua de Trapo gravou um pop dançante chamado Evridei, daquele tipo bem comum em rádios FM pelo Brasil, um pop padronizado e autômato, feito para consumo imediato e descartável. Foi uma forma de ridicularizar a subserviência da juventude brasileira aos padrões estéticos e musicais impostos pelas grandes gravadoras a uma população que se mal sabe falar o idioma pátrio, põe-se a repetir músicas em outros idiomas

> Evridei ai gueti iuó, uiô
> Evrimornin gussin
> Iugou, uiô
> Evridei a refre ziul
> Evridei ai guessin ditiu,
> Uh uh-uh
> Evritaime guessin iunou,
> Uiô

Na ânsia de ser através do ter, procuram-se meios que garantam a posse de produtos icônicos, de marcas sedutoras que prometem status e satisfação de desejos. Meios muitas vezes ilícitos, pois o proletário não pode consumir aquilo que produz na maior parte das vezes. Recorre então a uma falsificação daquilo que almeja, gerando um fato curioso: aquilo que ele deseja consumir é somente a imagem de algo que fará com que ele sinta ser, apesar de apenas aparentar ter, e por não ter capacidade de comprar o produto original que deseja, submete-se a comprar falsificações desse produto, comprovando que através do ter é possível ser, mesmo que não se tenha o original. É o retrato falado da ilusão e da sedução das imagens.

Em Tudo para o Paraguai, o Língua de Trapo mostra que através do contrabando é possível que as classes menos abastadas consigam seus objetos que são sonho de consumo, para assim ter e ser, mesmo que apenas pela aparência e não pelo real.

Tem tênis Reebock made in Hong Kong
Sanyo, Mitsubishi lá de Corumbá
Ponte da Amizade onde tudo pode
Pode cocaína, pode guaraná
Ponte da Amizade onde tudo passa
Caminhão e Kombi, Brasília e Passat
Contrabando vem, Contrabando vai
E a gente vai levando, carregando tudo
Para o Paraguai

É interessante ressaltar que após três décadas do seu lançamento a mesma música foi acusada de ser xenófoba, ofensiva e discriminadora. Em matéria publicada na Folha de S. Paulo no dia 5 de fevereiro de 2012, o texto conta como o vídeo de uma apresentação da banda em 2010 foi parar no site do jornal ABC, um dos maiores do Paraguai, e a reação raivosa dos paraguaios. O vocalista Laert Sarrumor recebeu diversas ameaças e ofensas pela internet. Mesmo assim, não recuou: "a gente tira sarro de português, pastor evangélico, nordestino, argentino ... As pessoas entendem que é humor e tiram de letra".

A sociedade capitalista contemporânea é uma imensa acumulação de espetáculos. A própria vida não é mais é vivida, tudo passou a ser representado. É como se a sociedade atual fosse uma imensa farsa (de farsesco, teatral). O espetáculo apresenta-se como instrumento de unificação da sociedade, mas é o oposto disso, uma vez que é dissimulado e não produz dialogo, é impositivo.

Aquilo que para alguns é uma mostra de unidade e ausência de conflitos, na realidade é uma separação generalizada, exercida através de um exercício de poder do espetáculo. O espetáculo pode ser entendido como uma visão do mundo materialmente traduzida, como uma relação social entre as pessoas, mediada por imagens, e não como um conjunto de imagens.

O espetacular está presente em todos os momentos do dia a dia, é o modelo absoluto em todas as formas na vida social. Através do controle dos meios de produção e da concentração dos meios de comunicação de massa, por exemplo, a linguagem espetacular permeia as relações pessoais, forja pensamentos e se apresenta como começo, meio e fim de tudo.

A linguagem do espetáculo é constituída por signos gerados dentro de si mesma (pastiche), dificultando que novos signos independentes surjam e rompam assim a cadeia estabelecida para o controle social. E quando surge um novo signo, é rapidamente incorporado pela ação espetacular, tornando-se parte do próprio espetáculo. Numa espiral

onde realidade e espetáculo misturam-se, originando-se um onde há o fim de outro, numa autogeração infindável na qual a realidade cotidiana é fruto do espetáculo e o espetáculo apresenta-se como o real. É neste sistema de reciprocidade que surge a alienação das massas, alienação que é a essência e o sustento da sociedade atual. Enquanto se procura viver através de imagens falsas, não será possível tentar modificar nada na própria sociedade. E na sociedade do espetáculo a vida só é vivida em imagens e através de imagens.

Há uma alienação tão forte decorrente desse sistema espetacular que as realidades históricas de outros países ocidentais passam a ser aceitas como verdade dentro da nossa cultura. A indústria cultural é ela própria parte da sociedade do espetáculo que vende através de filmes e músicas conceitos alienígenas e alienantes. Fatores que foram apresentados em Country os brancos, uma música estilo *western* que parodia a situação do velho oeste nos Estados Unidos e a atuação da Funai no Brasil.

> Meu sonho era ir pro velho oeste
> Dar uns tiros de pistola e de canhão
> Fazer tudo o que o John Wayne fazia
> Com as filha dos cacique valentão
> (...)
> Me lembro dos meus tempos de pixote
> Nóis ia no cinema de domingo
> Pra ver aqueles filme engajado
> Dólar furado, Batmasterson e Ringo
> (...)
> Depois mais carmo vi que tudo era um sonho
> Eu nunca fui caubói no Arizona
> Tô em Rondônia faz uns quatro mês ou mais
> Não devo nada pros caubói que tem no Texas
> Pois ando armado, a serviço da Funai

O espetáculo é a afirmação da aparência, onde o que importa é a imagem e não o fato concreto, mas a dissimulação de tudo, pois o fundamental para o espetáculo não é outra coisa senão a si próprio. É o eterno olhar narcisista para o próprio umbigo. Esta aparência é mediada por imagens de marcas e comportamentos avalizados por marcas e idéias divulgadas pelos meios de comunicação de massa. Como se fosse prova de que o importante é aparecer consumindo marcas, e discutindo uma temática recorrente na época do seu lançamento

(1985), a questão do menor abandonado, a música Coquetel Beneficente escancara uma visão do comportamento das elites brasileiras.

> E por incrível que possa parecer
> O problema do pivete foi lembrado en passant
> E entre uma e outra contribuição tão decisiva
> Tome chivas, tome chivas
> Com a sensação do dever cumprido
> E estando resolvido o destino da criança infeliz
> Rumaram todas para um merecido descanso em Paris
> No mesmo dia, sorry periferia, foram todas a Paris

Independente dos males que possa causar, da sua falta de diálogo com a sociedade (vide exemplo acima), o espetáculo está suportado pela comunicação midiática unilateral, que não cria vínculos mais profundos, sem resposta às eventuais perguntas da sociedade. A acumulação dos meios de comunicação nas mãos de poucos proprietários é o que garante a manutenção e existência da própria sociedade do espetáculo.

O espetáculo garante um estado de inconsciência, impossibilitando a modificação real das condições de existência da classe trabalhadora, formada por multidões solitárias e inconscientes da própria realidade. O sistema espetacular repleto de pastiches é alienante. Resta àqueles que não são donos dos meios de produção ou dos meios de comunicação, apenas a contemplação e uma existência subalterna. Ao ver-se retratado nas imagens dominantes na sociedade do espetáculo, e nelas reconhecer-se, a classe trabalhadora reforça o processo de alienação pois lhe é mostrado o que se pretende que seja real, impossibilitando à maioria a compreensão de sua própria existência e desejos, aceitando de modo mais fácil a imposição de modelos comportamentais e de pensamento.

As figuras icônicas de uma sociedade espetacular são chamadas de vedetes, são as estrelas que brilham em determinados campos da vida humana, mas são apenas imagens espetaculares, pastiches de si mesmas e da sociedade, onde o que importa é apenas o vivido aparente.

A produção discográfica do grupo foi mais forte no período entre 1982 e 1986, coincidindo com um momento fervilhante da política nacional. É claro que há um predomínio desses temas no período, ficando datadas algumas dessas canções, ou seja, se executadas hoje parecerá ao ouvinte apenas um registro histórico de uma época recente, desde que esse ouvinte tenha repertório de conhecimento de história contemporânea dos Brasil. Três bons

exemplos são as músicas Xote Bandeiroso e O Que É Isso Companheiro? (ambas de 1982) e Deusdéti (1985).

Xote Bandeiroso narra a trajetória de um empregado (Severino) que perde o dedo na prensa de uma fábrica, depois passa a ter uma forte vida sindical, negocia com a FIESP, vai para a cadeia e finalmente declara seu sonho de ver eleito um Operário Patrão, numa clara referência ao ex-presidente Lula, então um sindicalista atuante. Era também uma paródia a uma premiação criada pela FIESP (Federação das Indústrias de São Paulo) chamada Operário Padrão. Analisando a música nos dias de hoje podemos brincar e dizer que ela era profética.

A música O Que É Isso Companheiro? faz uma paródia bem-humorada através de uma modinha caipira da trajetória de Fernando Gabeira, autor do livro homônimo. Hoje o autor do livro é ex-deputado federal, disputou e perdeu a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e seu livro está esquecido nas prateleiras. Mais uma vez, quem desconhece a história recente do nosso país pode não entender o enredo da música.

Finalmente temos Deusdéti, outra uma modinha de viola onde é mostrada a desventura de um amor proibido entre um militante do PCdoB e a filha de um casal conservador, o pai é da Opus Dei e a mãe é da Liga das Senhoras Católicas. São feitas referências a uma boate que fazia muito sucesso em São Paulo na época, a Ta Matete e o então recém-inaugurado e luxuosíssimo hotel Maksoud Plaza. A boate há muito fechou e hoje o hotel encontra-se numa penosa situação financeira, sem o luxo e o esplendor da época da canção.

Pinçando trechos de outras músicas que se enquadram na categoria crítica social/política, e mantendo a grafia constante nos encartes dos discos e/ou cd, podemos citar como atual a música Régui Espiritual onde o tema da mercantilização da religião já era abordado

> Hare Deus meninos, vinde, vinde,
> Pague dois, leve três
> É só mais desta vez, oh! Vinde, vinde
> Juros abençoados
> Corretores sagrados vendem a prestação
> Seu terreno no céu, edifício
> Babel, preço de ocasião

São comuns nos principais jornais brasileiros, e recentemente na revista Forbes Brasil, a notícia de que pastores de diversas confissões evangélicas ou pentecostais tratam a própria igreja como um negócio baseado na Teologia da Prosperidade, onde o fiel alcança tanto mais graças quanto mais e maiores forem as doações dele à igreja.

Denunciando o mal que o capitalismo, capitalistas e a indústria cultural causam ao mundo contemporâneo, o grupo não deixa nada escapar na tétrica Vampiro S.A., um heavy metal no melhor estilo Black Sabbath, onde um Nosferatu grita

> Me chamo vampiro, vampiro
> Empresário
> Eu sugo o sangue de qualquer
> otário
> (...)
> vasculho a cultura, faço meu
> saque

A questão indígena é abordada na música Xingu Disco, discute a emancipação e a imposição de hábitos ditos civilizados aos índios, que ainda hoje procuram encontrar equilíbrio entre viver defasados e dependentes da Funai e ONGs ou absorver toda a cultura branca

> Era Funai, Fazenda e demarcação
> A nossa tribo Ubajara se alterou
> Nosso cacique comprou
> Um televisor
> Até o pajé, que curtia misticismo
> Se converteu, de cara,
> Pro catolicismo

A temática do problema do índio reaparece em Como É Bom Ser Punk, na música Country os Brancos, onde um funcionário da Funai sonhava ser um cowboy típico dos filmes de bang-bang

> Eu nunca fui cowboy no Arizona
> Tô no Amazonas faz uns quatro
> Mês ou mais
> Não devo nada pros cowboys
> Que tem no Texas
> Pois ando armado, a serviço da Funai

No segundo disco, o compacto Sem Indiretas, a música Deve Ser Bom aborda mordomias e nepotismo, temas recorrentes quando se fala de serviço público e benesses a políticos e funcionários de alto escalão

> Tudo isso sem falar em outras mordomias e salários,
> Que não menciono agora por prudência
> Trabalhar, dar duro mesmo, nem um só dia, é pra otário

No disco Como É Bom Ser Punk, o assunto menor abandonado, ainda recorrente no Brasil, é colocado de forma clara em Coquetel Beneficente, onde madames da alta sociedade estão reunidas para "discutir" o tema

> Presentes de A a Z desfilaram pelo
> Flat da supimpa anfitriã
> E por incrível que possa parecer
> O problema do pivete foi lembrado
> En passant

Em eleições majoritárias recentes, o tema aborto foi tabu para os principais candidatos que se recusaram a condenar ou apoiar explicitamente o aborto. Diferente do que acontece na música Interromper I e II, no disco Dezessete Big Golden Hits Super Quentes Mais Vendidos do Momento

> Meu filho eu preciso lhe matar
> Entenda, esse mundo
> Não pode lhe abrigar

No mesmo disco, a alienação do eleitor e sua adesão condicional a um candidato que lhe dá algo material em troca do voto é mostrada na canção Eu Amo Esse Homem

> Eu amo esse homem
> Deus sabe como que
> Me deu casa e comida
> E uma estrela do PT
> Eu gostei tanto dele
> Ter me dado a estrelinha
> Não sei pra que que serve
> Mas achei tão bonitinha

Ainda no mesmo álbum, uma canção punk e visceral explodia denunciando o poder do governo, não diz qual e por isso mesmo generaliza

> O governo quer poder (X 3)
> O governo quer foder
> Com todos nós ao mesmo tempo

O disco seguinte, Brincando Com Fogo, o grupo defende a vasectomia na obra homônima numa forma de manifestação política e também a favor de algum tipo de controle de natalidade para evitar o nascimento de personalidades desagradáveis

> Pois com ela (vasectomia)
> Não viriam ao mundo (vasectomia)
> Figuras como (vasectomia)

O próprio Herodes (vasectomia)
Adolf Hitler (vasectomia)
Augusto Pinochet (vasectomia)

No disco Língua Ao Vivo, canção O Cangaceiro Cibernético, o grupo denunciava o modo como as coisas acontecem em Brasília, o tráfico no RJ e a ocupação dos morros cariocas

Nos morro do Rio se trava, grande Guerra de Canudo
Canudo deixa travado, e a brisa isola o absurdo
E essa guerra de quadrilhas, pra completar o processo
Se trava é em Brasília, na CPI do Congresso

As canções citadas mostram que parte dos temas abordados pelo Língua de Trapo no período ainda são válidos tanto como crítica social quanto política. Um grupo musical que era crítico dentro do seu tempo (1980) e que confirma que "não há vestígio histórico mais envolvente do que a música de determinados períodos" (WISNIK,1982:15). Músicas com conteúdo crítico, na maioria das vezes usando o humor e a paródia para mostrar aquilo que o grupo achava errado. Erros que ainda persistem em assombrar nosso dia a dia pela falta de correções, mesmo passados tantos anos, terminada a ditadura e após seis presidentes da República eleitos pelo voto direto dos brasileiros.

Analisando detidamente as letras das músicas compostas pelo Língua de Trapo, já separadas por temas e apresentadas nesse trabalho, posso constatar que a há ainda uma grande carga de contemporaneidade em relação a alguns desses temas, uma vez que não perderam sua carga de compromisso com a realidade. O estilo musical do grupo, por sua origem e trajetória pode ser considerado até ultrapassado hoje em dia, pois a pós-modernidade impera nas relações humanas e artísticas, mas o conteúdo das músicas, as críticas sociais, de comportamento e algumas com temática política ainda continuam atuais e válidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após 8 discos, CDs e DVDs, 86 músicas, feita a leitura de centenas de páginas de textos acadêmicos, entrevistas, pesquisas em arquivos de jornais e revistas e inúmeras audições das músicas do Língua de Trapo, parece que essa dissertação chegou ao fim. Apenas parece. Há mais o que pesquisar, outros caminhos apenas indicados podem ser melhor explorados e muitos outros ainda nem foram pensados. Há espaço para mais. Há mais trabalho a fazer.

A questão da contemporaneidade das letras das canções do Língua de Trapo permeou todo o texto dos capítulos aqui apresentados. Para poder chegar à algumas conclusões e principalmente, levantar novas indagações que talvez permitam ampliar o trabalho feito, foi importantíssimo compreender que mais importante do que a atualidade das composições é o sistema onde elas estão inseridas.

Passados 48 anos do golpe militar que derrubou um governo legitimamente eleito pelos brasileiros e 27 anos desde o fim dos governos militares eleitos indiretamente, ainda percebemos a presença de alguns dos atores de toda a história, sentimos que alguns cenários nos são familiares. Não que esses elementos influenciem nas conclusões a que essa pesquisa chegou, mas o passar do tempo permite enxergarmos com o devido distanciamento e tranquilidade o movimento da história contemporânea do Brasil.

Hoje vivemos num país capitalista de regime democrático com eleições diretas para todos os cargos de Executivo e, por isso mesmo, sofrendo todas as consequências boas e ruins advindas desses fatos. Algumas coisas parecem não ter mudado desde a época em que o Língua de Trapo começou a se apresentar, primeiro nos corredores da Faculdade Cásper Líbero, passando aos shows em grêmios estudantis e temporadas no Teatro Lira Paulistana, considerada a casa de toda uma geração de artistas conhecidos como Vanguarda Paulista. Todos não, exceto Arrigo Barnabé que nunca se apresentou lá, apesar de sua proximidade com os donos do teatro e amizade com os demais representantes do movimento.

A primeira pergunta a ser feita e respondida nessa Consideração Final é o que não mudou desde então. A resposta mais óbvia e correta é dizer que permanecemos sob o domínio de uma indústria cultural que se exibe em todo o seu poder e extensão.

Os conceitos básicos de Adorno e Horkheimer sobre a Indústria Cultural continuam patentes e válidos em toda a sua extensão. Com o desejo inconfesso porém evidente de manter

o poder em sua mãos, e o dinheiro também, os capitalistas proprietários dos meios de divulgação e comunicação, quando não alinhados ou aliados aos governos de plantão, procuram oferecer às massas toda e qualquer opção de pão e circo.

Num processo semelhante a um ciclo sem fim, a indústria cultural abre suas antenas em direção às manifestações artísticas populares e lança sua rede de pesca predatória em todas as direções, trazendo no arrasto as mais diferentes opções para a diversão pública. Diferentes em termos. Somente aquelas que são capturadas na ação de prospecção do mercado e que primeiro passaram por um crivo essencialmente comercial e pessoal dos diretores, antes ainda de serem lançadas num balão de ensaio que deve produzir resultados positivos rapidamente, sob o risco de serem esquecidas numa geladeira artística de onde somente sairão, provavelmente para o anonimato eterno, ao fim dos seus contratos com a gravadora no caso dos músicos ou quando deixarem de ser novidade, por exemplo, os ex-BBBs no caso da mídia jornalística.

Enquanto alguns artistas tentam a todo custo fazer parte dessa indústria e assim tentar conseguir dinheiro e fama com suas músicas, e nisso não cabe condenação ou juízo de valor pois um dos pilares da democracia é a liberdade de escolha, ainda que questionável em determinadas situações, outros tentam manter-se distantes da mercantilização das suas obras de arte.

Mesmo que determinado músico seja "o eleito" pela indústria fonográfica para ser o sucesso do momento, algumas vezes a aposta da gravadora não dá certo e o artista não emplaca. Uma música de trabalho escolhida de forma errada, a baixa repercussão de uma esperada alta aposta, a necessidade de recuperar rapidamente o dinheiro investido naquele artista ou mesmo a fragilidade artística do apadrinhado determinam o seu fim antes mesmo de começar. Não que isso seja prova do declínio da indústria cultural, da falência do sistema, mas é o contrário, pois mostra sua força em lançar sempre mais e geralmente mais do mesmo no mercado na esperança que um desses lançamentos traga grande retorno financeiro. É a lógica da concentração: se traz resultado recebe investimento, e quanto mais trouxer, maiores os investimentos.

Por muito tempo o Língua de Trapo, assim como os demais representantes da chamada Vanguarda Paulista, resistiu ao canto da sereia vindo das grandes gravadoras. Ao abrir exceção inscrevendo a música Os Metaleiros Também Amam num festival patrocinado pela Rede Globo e permitindo que o fonograma da música entrasse no disco do festival, o Língua de Trapo tentou se aproveitar de todas as vantagens da grande exibição midiática que um evento assim proporciona, atingindo um público bastante numeroso e com seu nome

chegando a locais onde nunca haviam sido mencionados. Após toda essa exposição nada muito relevante aconteceu na trajetória do grupo em termos de vendas e shows. Pouco tempo depois, o grupo voltou ao esquema independente de produção e divulgação de seus discos.

Nesse ponto podemos discutir o conceito de Guy Debord sobre a falsificação das consciências existente numa sociedade espetacular, onde nada do que nos é apresentado é real, mas somente uma falsificação, uma representação do real, alinhando ainda o conceito da indústria cultural.

Como vimos, a indústria cultural permite que somente aquilo que lhe agrada e pode trazer ganhos em termos de poder e dinheiro exista como produto. Não há um gosto popular verdadeiro, somente um gosto popular falsificado e manipulado uma vez que é impossível ao cidadão menos esclarecido, pouco educado e sem pensamento independente entender que aquilo que lhe é oferecido como diversão não passa de um produto perecível. E que as escolhas feitas por ele exclusivamente dentro do cardápio oferecido pela indústria cultural, no nosso caso as grandes gravadoras, não passam de uma liberdade de escolha falsificada.

Esta falsificação das consciências, a ilusória liberdade de escolha cobra um preço bastante alto daqueles que se submetem a própria produção artística aos ditames da sociedade espetacular e da indústria cultural. Somente aquilo que é do interesse dos donos dos meios de produção e divulgação é colocado no mercado.

Mesmo que por um instante pareça um ato ousado, por exemplo, veicular uma canção crítica ao próprio sistema, ou divulgar uma banda anarquista, na realidade isso não passa de um jogo de aparências falsas, pois o sistema espetacular se apropria de tudo e todos e ao exibir algo que pode ser contrario aos seus padrões não o está fazendo contra si, mas sim tentando capitalizar a seu favor algo que poderia ser contrário a ele mesmo.

Por que um grupo empresarial dono de emissoras de televisão de alcance nacional, jornais, emissoras de rádio, revistas e gravadora de discos teria interesse em divulgar as canções de uma banda crítica ao regime político vigente? Suicídio empresarial, uma vez que as concessões de rádio e televisão são públicas no Brasil? Uma súbita transformação em democrata? Ouviram os anseios populares? Não, é somente uma questão de sobrevivência no mercado. Já estavam bem claros os anseios públicos por uma mudança de regime político e liberdade. E algo chamava a atenção da mídia pelo seu vigor e ineditismo (a Vanguarda Paulista), eram cada vez maiores as boas referências vindas da crítica especializada. Por que não trazer as pessoas desse movimento para “dentro de casa” e com isso capitalizar a empresa como vanguardista, celeiro democrático e, quem sabe, emplacar alguns hits na parada de sucesso?

A breve passagem do Língua de Trapo dentro do mainstream e sua saída que não foi chorada por ninguém mostra como funciona o sistema das grandes gravadoras, onde cada grupo musical ou artista é visto como um mero produto. Vendeu, fica. Não vendeu, sai. Mas essa passagem não anula o conteúdo de sua obra, as críticas feitas ou as observações mordazes a respeito da vida política e social no Brasil dos anos 1980.

Os mais puristas podem bradar pela perda da integridade artística da banda, que se vendeu ao sistema e que não merece mais crédito. Após essa passagem relâmpago pelo interior da indústria cultural em 1985, a banda ainda lançou mais quatro álbuns reunindo inéditas e gravações ao vivo. O espírito da banda continuou o mesmo, ácido, crítico e bem-humorado.

Nos discos Língua de Trapo (1982), Sem Indiretas (1984) e Como É Bom Ser Punk (1985) temos 24 músicas inéditas, das quais 8 falam sobre política, 13 abordam a crítica social ou comportamento. Já os discos Dezessete Big Golden Hits Superquentes Mais Vendidos do Momento (1986), Brincando Com Fogo (1991), Língua Ao Vivo (1995) e 21 Anos Na Estrada (2000) reúnem 33 canções inéditas, todas com foco na crítica social e comportamento.

Esses dados não significam que a banda perdeu o discurso político por ter participado da indústria fonográfica através de uma grande gravadora. Os discos lançados na década de 1990 e em 2000 estavam dentro de uma outra realidade política, num quadro de normalidade em termos democráticos. A proposta inicial da banda, justificando o nome, era falar de tudo e todos, sem poupar ninguém. Talvez pela momento histórico ser outro, talvez por essa normalidade democrática, o foco da língua ferina tenha sido desviado para outros assuntos. Pode ser também um pouco do cansaço causado pelo passar do tempo.

As letras mais marcantes, ao menos para o autor desse texto, são aquelas gravadas justamente no período que coincide com o final da ditadura militar e o início do processo de redemocratização. O deslocamento do eixo das composições não invalida o que era mostrado na época, mas mostra que muitos cenários políticos e sociais ainda não foram resolvidos.

Algumas canções podem parecer deslocadas e carentes de sentido hoje em dia, fato comum que acontece às músicas com forte conteúdo político numa determinada época. Um bom exemplo é Cálice, de Chico Buarque. No tempo em que foi lançada tinha uma forte carga interpretativa pelos ouvintes pois estávamos no auge da ditadura militar. Ouvida hoje, apesar de continuar bonita, ela perde o sentido que teve, tendo o mesmo significado somente para aqueles que viveram ou compreendem o momento histórico passado.

O Língua de Trapo não perdeu o discurso, mudou de foco. Não ficou totalmente datado pois hábitos, costumes e comportamentos continuam os mesmos na mesma sociedade que insiste em valorizar as aparências, é seduzida pela imagem, compra o falso e vive num sistema onde a cultura é espetacularmente industrializada.

ENTREVISTAS

- Bruna Sá, atriz, São Paulo, 3 de dezembro de 2012
- Claudinei Nakasone, ator, São Paulo, 28 de novembro de 2012
- Laerte Sarrumor, cantor e líder do Língua de Trapo, São Paulo, 28 de fevereiro de 2012, 18 de abril de 2012

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. **A Indústria Cultural**. In: COHN, G. (Org.) Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo: Ática, 1994.

ADORNO,W.T; SIMPSON,G. (1941) **Sobre Música Popular**. In: COHN, G. (org.). Theodor Adorno: Sociologia. São Paulo: Ática, 1986

ADORNO,T. e HORKHEIMER,M. **Dialética do Esclarecimento** Zahar Editor:1985.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta:** o Rock e o Brasil dos Anos 80. São Paulo: DBA: 2002**.**

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BAITELLO, Norval. **A serpente, a maça e o holograma.** Esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BAITELLO, Norval. **Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos.** In: RODRIGUES, David (Org.) **Os valores e as atividades corporais.** São Paulo: Summus, 2008. P. 95-112.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. São Paulo, Nova Fronteira, 2009.

BARTHES, R.- **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 4ªEdição, 1980, p.131-178.

BAUDRILLARD, J. - **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991, p.7-14 e p.97-113.

BAUDRILLARD, J. - **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2ª Edição 1989, p.173-190.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. "**A Obra de Arte na Época das suas Técnicas de Reprodução**" in Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, Col. Os Pensadores vol. XLVIII, 1975, p.9-34.

BERGSON, Henri. **O riso.** Ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BETING, Mauro. **A Ira de Nasi**. Caxias do Sul: Editora Belas-Letras, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. Perspectiva, 2009.

BYSTRINA, Ivan. **Cultura e devoração**. São Paulo: CISC, 1990

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia.** A juventude em questão. São Paulo: Senac, 2003.

COELHO, Cláudio Novaes P. e CASTRO, Valdir José de. **Comunicação e sociedade do espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2006.

DAPIEVE, Arthur. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80.** Editora 34, 1995

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Editora Contraponto.

- A Sociedade do Espetáculo – Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DIAS, Márcia. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. Boitempo, 2000.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim.** A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

EAGLETON, T. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo/Editora UNESP, 1997.

EAGLETON, T. **Depois da Teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura e liberdade de expressão.** São Paulo: EDITAL, [s/d].

FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, 7ª edição.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Derrotada**, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HALL, Stuart. **Codificação e Decodificação**. In: HALL, S. Da diáspora. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

HAUG, Wolfgang F. **Crítica da Estética da Mercadoria**. São Paulo: Editora Unesp, 1996, p.67-85; p.112-129; p.149-154.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. (1947) **A indústria cultural** - o iluminismo como mistificação das massas. In: Indústria cultural e sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAMESON, F. - **Pós-Modernismo**. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.27-79.

KUSHNIR, Beatriz. **Chico Buarque, 60 anos.** In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de junho de 2004, Caderno B, página B5.

LASCH, C. **- O Mínimo Eu**. São Paulo: Ed Brasiliense, 1986, p.9-49.

LANCELLOTTI, Sílvio. **A Nova Guerrilha Musical.** In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 de março de 1982, Ilustrada, página 30.

LIMA JUNIOR, Walter Teixeira e COELHO, Cláudio Novaes Pintos (Orgs.). **Comunicação: diálogos, processos e teorias**. São Paulo: Plêiade, 2010.

LIMA, Venício. **Mídia. Teoria e Política**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade da decepção**. São Paulo, Editora Manole, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

McLUHAN, M. **Understanding Media**. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1979.

MENEZES, José Eugenio. **Comunicação, espaço e tempo**, in Comunicação, Mídia e Consumo, vol. 6, São Paulo: ESPM, 2009.

MENEZES, Thales. **Grupo Rumo tem sua discografia relançada em caixa com seis CDs**. Entrevista de Na Ozzeti. In: Folha de S. Paulo. São Paulo, 23 de janeiro de 2013, Ilustrada, E4.

MERTON, Robert K. e LAZARSFELD. **Comunicação de massa, gosto popular e a organização da ação social**. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes. **Em um Porão de São Paulo.** São Paulo: Annablume Editora, 2002.

PLATÃO. **O mal estar na civilização**. São Paulo: Editora Abril, 1993.

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SKIDMORE, THOMAS E. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

SOUZA, Okky de. **O Filho da Tropicália**. Entrevista de Arrigo Barnabé. In: Veja. São Paulo, nº 745, 15 de dezembro de 1982.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** Lisboa: Caminho, 1990.

TRIVINHO, Eugênio. **O mal-estar da teoria**. A condição da crítica na sociedade tecnológica atual. Rio de Janeiro: Quartet, 2001.

WISNIK, José Miguel. **Música.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

ANEXO 1

QUADRO DAS BANDAS

Quadro 1 – Bandas da Vanguarda Paulista e do BRock

O painel a seguir apresenta em colunas individuais verticais as bandas e artistas da Vanguarda Paulista assim como os grupos do BRock e suas respectivas obras. As linhas horizontais mostram o ano e dentro de cada quadro colorido há um número que indica um disco LP, CD ou DVD lançado. A lista com os nomes dos discos, CDs e DVDs citados encontra-se no final do texto, juntamente com uma lista de presidentes do Brasil desde 1961 até o presente momento.

	Língua	Premê	Arrigo	Itamar	Rumo	Legião	IRA	Titãs	Paralamas	Blitz
1980			1	1						
1981		1		2	1					
1982	1									1
1983		2		3	2		1		1	2
1984	2		2					1	2	3
1985	3	3			3	1	2	2		
1986	4	4	3			2	3	3	3	
1987			4			3		4	4	
1988				4	4		4	5	5	
1989						4		6	6	
1990							5			4
1991	5	5				5	6	7	7	
1992			5		5					
1993				5			7	8		
1994						6			8	5
1995	6								9	
1996		6		6		7	8	9	10	
1997			6			8		10		6
1998			7	7			9	11	11	
1999			8				10	12	12	7
2000	7						11			
2001							12	13		
2002									13	
2003								14		
2004			9	8			13		14	
2005								15	15	
2006					6					
2007			10				14		16	
2008									17	
2009								16	18	
2010				9						
2011							15		19	

ANEXO 2

LISTA DAS BANDAS E DISCOS

Lista 1 – Lista de grupos da Vanguarda Paulista, produção discográfica, LP, CD e DVD, com ano de lançamento:

LÍNGUA DE TRAPO

1. 1982 - Língua de Trapo
2. 1984 - Sem Indiretas (compacto)
3. 1985 - Como É Bom Ser Punk
4. 1986 - 17 Big Golden Hits Super Quentes Mais Vendidos No Momento
5. 1991 - Brincando Com Fogo
6. 1995 - Língua ao Vivo
7. 2000 - Vinte e Um Anos na Estrada

PREMEDITANDO O BREQUE

1. 1981 - Premeditando o Breque
2. 1983 - Quase Lindo
3. 1985 - O Melhor dos Iguais
4. 1986 - Grande Coisa
5. 1991 - Alegria dos Homens
6. 1996 - Vivo

ARRIGO BARNABÉ

1. 1980 - Clara Crocodilo
2. 1984 - Tubarões Voadores
3. 1986 - Cidade Oculta (trilha sonora)
4. 1987 - Suspeito
5. 1992 - Façanhas
6. 1997 - Ed Mort (trilha sonora)
7. 1998 - Gigante Negão
8. 1999 - A Saga de Clara Crocodilo
9. 2004 - Coletânea 25 Anos de Clara Crocodilo
10. 2004 - Missa In Memoriam Arthur Bispo do Rosário
11. 2007 - Missa In Memoriam Itamar Assumpção

ITAMAR ASSUMPÇÃO

1. 1980 - Beleléu, Leléu, Eu.
2. 1981 - Às Próprias Custas S/A.
3. 1983 - Sampa Midnight - isso não vai ficar assim
4. 1988 - Intercontinental ! Quem Diria! Era Só o Que Faltava !!!
5. 1993 - Bicho de Sete Cabeças Vols. I, II e III
6. 1996 - Ataulfo Alves por Itamar Assumpção - Pra Sempre Agora
7. 1998 - Pretobrás
8. 2004 - Vasconcelos e Assumpção - isso vai dar repercussão
9. 2010 - Pretobrás II - Maldito Vírgula
10. 2010 - Pretobrás III - Devia Ser Proibido

GRUPO RUMO

1. 1981 - RUMO
2. 1981 - RUMO aos antigos
3. 1983 - Diletantismo
4. 1985 - Caprichoso
5. 1988 - Quero passear
6. 1992 - RUMO ao vivo
7. 2006 - DVD RUMO

Lista 2 – Lista de grupos do BROCK, produção discográfica, CD e DVD, com ano de lançamento:

LEGIÃO URBANA

1. 1985 - Legião Urbana
2. 1986 - Dois
3. 1987 - Que País É Este
4. 1989 - As Quatro Estações
5. 1991 - V
6. 1992 - Música Para Acampamentos
7. 1994 - O Descobrimento do Brasil
8. 1996 - A Tempestade
9. 1997 - Uma Outra Estação

IRA!

1. 1983 - IRA
2. 1985 - Mudança de Comportamento
3. 1986 - Vivendo e Não Aprendendo
4. 1988 - Psicoacústica
5. 1990 - Clandestino
6. 1991 - Meninos da Rua Paulo
7. 1993 - Música Calma para Pessoas Nervosas
8. 1996 - 7
9. 1998 - Você Não Sabe Quem Eu Sou
10. 1999 - Isso é Amor
11. 2000 - MTV ao Vivo
12. 2001 - Entre seus Rins
13. 2004 - Acústico MTV
14. 2007 - Invisível DJ
15. 2011 - Ira! e Ultraje a Rigor - Ao Vivo Rock in Rio

TITÃS

1. 1984 - Titãs
2. 1985 - Televisão
3. 1986 - Cabeça dinossauro
4. 1987 - Jesus não tem dentes no país dos banguelas
5. 1988 - Go back
6. 1989 - Õ Blesq Blom
7. 1991 - Tudo ao mesmo tempo agora
8. 1993 - Titanomaquia
9. 1996 - Domingo
10. 1997 - Acústico
11. 1998 - Volume dois
12. 1999 - As dez mais
13. 2001 - A melhor banda de todos os tempos da última semana
14. 2003 - Como estão vocês?
15. 2005 - Titãs - MTV ao vivo
16. 2009 - Sacos Plásticos

PARALAMAS DO SUCESSO

1. 1983 - Cinema Mudo
2. 1984 - O passo do Lui
3. 1986 - Selvagem?
4. 1987 - D
5. 1988 - Bora Bora
6. 1989 - Big Bang
7. 1991 - Os Grãos
8. 1994 - Severino
9. 1995 - Vamo Batê Lata
10. 1996 - 9 Luas
11. 1998 - Hey Na Na
12. 1999 - Acústico
13. 2002 - Longo Caminho
14. 2004 - Uns Dias
15. 2005- Hoje
16. 2007 - Rock in Rio 1985
17. 2008 - Paralamas e Titãs: Juntos e ao Vivo
18. 2009 - Brasil Afora
19. 2011 - Multishow Ao Vivo Brasil Afora

BLITZ

1. 1982 - As Aventuras da BLITZ
2. 1983 - Radioatividade
3. 1984 - BLITZ
4. 1990 - Todas As Aventuras da BLITZ
5. 1994 - BLITZ Ao Vivo
6. 1997 - Línguas
7. 1999 - BLITZ 2000 Últimas Notícias