



TRADIÇÃO E MODERNIDADE: VERTENTES INTERPRETATIVAS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA¹

PAULO CESAR DE ARAÚJO²

RESUMO: Algumas obras possuem a excepcional capacidade de redefinir a compreensão do valor sócio-histórico e crítico de determinadas manifestações culturais e artísticas. É o caso de *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*, de Paulo Cesar de Araújo, publicada em 2002 com enorme sucesso junto ao público, chegando à nona edição em 2015. Recorrendo a uma primorosa fonte de pesquisa que inclui extensa bibliografia sobre a história e crítica da música brasileira, depoimentos inéditos de músicos, além da produção discográfica e de textos da imprensa do período do AI-5 (1968 a 1978), o livro de Araújo apresenta duas teses transformadoras. A primeira, desmistifica a ideia de que a chamada “música cafona”, depreciativamente identificada com um público de classe baixa e iletrado, teria sido neutra, alienada ou adesista ao regime militar, em contraste ao notório engajamento oposicionista da MPB, associada a um público universitário e de classe média. A segunda, defende que o desconhecimento dessa relação não é acidental, mas decorre de uma lacuna historiográfica: pesquisadores e formadores de opinião, sob motivações assépticas, autoritárias e excludentes, silenciaram a presença de compositores e intérpretes com os quais parte expressiva da população brasileira se identifica. “Tradição e Modernidade: vertentes interpretativas da música popular brasileira” é o capítulo teoricamente mais emblemático da obra, ao demonstrar que o apagamento da chamada música cafona pela crítica e pela pesquisa histórica se fundamenta em um reducionismo que limita o reconhecimento da música brasileira a duas vertentes interpretativas: a da “tradição”, representada por José Ramos Tinhorão, e a da “modernidade”, por Augusto de Campos. A seguir, disponibilizamos ao público uma versão adaptada em artigo do referido capítulo do livro de Araújo, e cujo tema e alcance para o debate estético ainda são bastante atuais.

PALAVRAS-CHAVE: Música brasileira; História; Vertentes interpretativas; Tradição; Modernidade.

ABSTRACT: Some works have the exceptional capacity to redefine the understanding of the socio-historical and critical value of particular cultural and artistic phenomena. This is the case with Paulo Cesar de Araújo’s *Eu Não Sou Cachorro, Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar* (2002), a widely acclaimed and popular book that reached its ninth edition in 2015. Drawing on an exemplary research corpus – including an extensive bibliography on the history

¹ Versão integral e adaptada para artigo do capítulo homônimo, originalmente publicado em ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2002. O livro ganhará uma nova edição em 2025, com nova capa e seção de fortuna crítica inédita. A presente publicação foi autorizada e revisada pelo autor e editada por Charliston Nascimento.

² Professor de Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e de História pela Faculdade de Educação Tecnológica do Estado do Rio de Janeiro (FAETEC-RJ). Doutor em Ciência Política pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Memória Social e Documento pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autor das biografias *Roberto Carlos outra vez – Volume 1: 1941-1970* (Record, 2021); *Roberto Carlos em Detalhes* (Planeta, 2006); e do livro *Eu não sou cachorro, não: Música popular cafona e ditadura militar* (Record, 2002). Em 2014, lançou o best-seller *O réu e o rei: Minha história com Roberto Carlos, em detalhes* (Companhia das Letras), indicado ao Prêmio Jabuti. E-mail: brasilcultura@uol.com.br.

and criticism of Brazilian music, previously unpublished testimonies from musicians, recordings, and contemporary press coverage from the AI-5 period (1968–1978) – Araújo advances two transformative arguments. The first dispels the notion that the so-called “música cafona” (often disparagingly associated with working-class, less educated audiences and glossed as low-brow or kitsch popular music), was neutral, politically disengaged, or broadly supportive of the military regime, in contrast to the well-known oppositional stance attributed to Brazilian Popular Music (MPB), typically linked to middle-class and university audiences. The second contends that this oversight is not accidental but stems from a historiographical lacuna: critics and scholars, motivated by ostensibly objective, authoritarian, and exclusionary impulses, marginalized and silenced composers and performers with whom a sizable portion of the Brazilian public identified. The chapter “Tradição e Modernidade: Vertentes Interpretativas da Música Popular Brasileira” is the book’s most theoretically significant, demonstrating that the erasure of “música cafona” from criticism and historiography rests on a reductionism that confines recognition of Brazilian music to two interpretive perspectives – “tradition” represented by José Ramos Tinhorão, and “modernity” represented by Augusto de Campos.

KEYWORDS: Brazilian Music; History; Interpretative Perspectives; Tradition; Modernity.

É assim, de repente eles descobrem que o cara é gênio.
Como descobriram que o Luiz Gonzaga e o Lupicínio
eram gênios. Tudo é uma questão de tempo.

(Luiz Ayrão)

A música de Waldik Soriano ou de Nelson Ned não costuma ser objeto de análise ou debate, a não ser excepcionalmente, em conversa de botequim. Em determinados lugares, se alguém a evoca, não vem o reforço, o apoio dos outros. A tendência é ainda considerá-la sob a conotação anedótica, como se a produção musical chamada de “brega” ou “cafona”³ não tivesse nada a ver com a nossa realidade social.

Por que o público de classe média universitário associa o período do AI-5 apenas à obra de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso ou Gonzaguinha? E por que esse público geralmente só conhece e canta as canções do repertório da MPB?

Em estudo clássico sobre a memória, o sociólogo Maurice Halbwachs destaca a relação direta existente entre as recordações de cada pessoa e as experiências vividas no grupo social, desenvolvendo um conceito de memória que, para além do fenômeno individual e psicológico, a privilegia como um fenômeno coletivo e social. “Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós

³ Palavra de origem italiana, *cafóne*, significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão subsiste hoje como sinônimo de “brega”, que, segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*, é um termo utilizado para designar “coisa barata, descuidada e malfeita” e a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários”.

estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, na realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Isto significa que as recordações de cada indivíduo dependem de seu relacionamento com a classe social, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a este indivíduo. É o universo no qual nós estamos inseridos que determina o desempenho da nossa memória e fornece as categorias com as quais cada um de nós elabora o seu pensamento.

E é esta comunhão de valores que compartilhamos com os membros do grupo social e o entendimento comum dos símbolos e dos significados que definem o caráter social das memórias individuais. Portanto, se evocamos determinadas canções – e esquecemos outras –, é porque o nosso grupo social, a situação presente, nos faz recordar ou esquecer.

Mas, como também destaca Halbwachs, em uma mesma sociedade coexiste uma pluralidade de memórias coletivas, construídas por diferentes grupos sociais e instituições, com diferentes formas de representar o passado. E este reconhecimento do caráter potencialmente problemático da memória tem levado outros autores da área de ciências sociais a ressaltar a importância de memórias “subterrâneas” (emergentes/instituintes) que, como parte integrante das culturas dominadas, se opõem ao caráter opressor e uniformizados da memória coletiva nacional (oficial/instituída) (Cf. POLLAK, 1989; LE GOFF, 1996).

Le Goff destaca que a memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder, configurando-se um dos mais sólidos alicerces da dominação. Da mesma forma que os fatos são conservados e comemorados, diz o autor, os esquecimentos e os silêncios da História são reveladores deste mecanismo de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1996, p. 426). Assim, o ato de esquecer não está relacionado apenas ao aspecto voluntário, estratégico e harmônico; pode ser também fruto de conflitos e divergências, de manipulação exercida por grupos dominantes sobre dominados, ou de vencedores frente a vencidos.

Esta reflexão acerca da pluralidade de memórias e dos conflitos e tensões que as permeiam nos remete ao conceito referido por Michel Pollak de “enquadramento da memória” (POLLAK, 1989, p. 9-12). O autor afirma que a luta pela construção de uma versão única e homogênea do passado levaria os setores dominantes de um grupo social a promover este trabalho de “enquadramento de memória”, que é realizado parcialmente por historiadores, sociólogos e jornalistas.

E é este trabalho de “enquadramento” de uma memória coletiva em um nível mais global o que permite que a história de uma determinada sociedade passe a ser frequentemente

oficializada e contada a partir da perspectiva dos vencedores e líderes, deixando a memória das minorias ou vencidos relegada ao esquecimento. Como também observa Olga Brites da Silva, “a possibilidade de construção de uma versão unívoca do passado repousa no poder de decidir sobre o que será ou não preservado enquanto registro à disposição da posteridade” (SILVA, 1992, p. 12).

No campo específico da música popular brasileira, a memória é também um objeto de disputa e da mesma forma apresenta os seus “enquadradores” (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos). Trata-se então de analisar agora que grupos sociais eles representam e de que critérios se valem para determinar quais as canções ou compositores que devem ser esquecidos ou preservados na memória nacional.

No Brasil, após a eclosão da bossa nova, no fim dos anos 50 – quando efetivamente a canção popular começou a ser objeto de debate e análise por parte das elites culturais –, desenvolveram-se duas principais vertentes interpretativas da nossa música: a vertente da “tradição” e a vertente da “modernidade”. Dualismo que não surgiu nesta época e nem se restringe ao tema da produção musical. Desde pelo menos 1922, a tensão entre “tradicional” e “moderno” ocupa o centro do debate político-cultural no país, refletindo o dilema de uma elite em busca de sua identidade nacional.⁴

No caso específico da música popular, a primeira vertente, a da “tradição”, tem na obra do crítico e historiador José Ramos Tinhorão a sua principal fonte. Publicado em 1966, seu livro *Música popular: um tema em debate* é um marco na bibliografia da canção brasileira. Foi o primeiro trabalho de pesquisa e análise sociológico sobre transformação, ascensão e decadência de alguns dos principais gêneros de nossa música urbana.

Incorporando o ideário nacionalista estabelecido por Mário de Andrade na década de 1920⁵, o livro de Tinhorão, que reúne estudos e alguns artigos publicados anteriormente em jornais e revistas, era direcionado ao público de classe média universitário que naquele momento ouvia, produzia e debatia a música popular. E esse debate estava presente nas canções (*Influência do jazz*, de Carlos Lyra); nos palcos (show *1º Tempo: 5 x 0*, de Miéle e Bôscoli)⁶;

⁴ No período do Estado Novo, por exemplo, o debate sobre “tradição” e “modernidade” aparece no discurso de intelectuais como Almir de Andrade e Azevedo Amaral, colaboradores da revista *Cultura Política*.

⁵ Ver, por exemplo: ANDRADE, 1962; 1991. Registre-se que embora o autor tenha problematizado diversas questões da música brasileira ao longo da sua obra, a ênfase recaiu sobre a música erudita e folclórica. A chamada canção de consumo, aquela difundida através do rádio, não mereceu maiores atenções de Mário de Andrade.

⁶ Show de bossa nova estrelado por Claudette Soares e Taiguara no Teatro Princesa Isabel, no Rio. Em determinado momento do espetáculo, Taiguara rasgava exemplares do livro *Música popular: um tema em debate*, de Tinhorão, e atirava as páginas numa cesta de lixo – para delírio da plateia.

na imprensa (Revista *Civilização Brasileira*); e nas ruas (passeata em São Paulo contra a guitarra elétrica).

Em meio a esse clima radical e participante, em que diversos intérpretes e compositores assimilavam informações e influências da música norte-americana, Tinhorão fazia a defesa intransigente de uma música popular brasileira “autêntica”, “pura”, “tradicional” e “legítima”, contra a “linguagem universal” pretendida pelos adeptos da bossa nova que, segundo ele, nada mais era do que uma “pasta sonora, mole e informe” (TINHORÃO, 1966, p. 38).

Para o autor, não poderia haver o desenvolvimento de uma música popular “autêntica” através da aquisição de elementos “universais” via compositores da classe média. O que haveria, neste caso, seria a “descaracterização” e “alienação” da cultura popular.

Produzido num período em que o determinismo econômico imperava na maioria das análises marxistas, o livro de Tinhorão traz uma interpretação da cultura fundada numa certa leitura do materialismo histórico, com que estabelece relações de determinação entre os níveis econômico e cultural da sociedade.

Assim, diz ele, dentro do mesmo espírito que levara o presidente Juscelino Kubitschek a saudar com um discurso de afirmação nacionalista o lançamento dos primeiros modelos de automóveis JK no Brasil, “os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar um novo tipo de samba, à base dos procedimentos da música clássica e do jazz”, surgindo a partir daí a bossa nova (TINHORÃO, 1966, p. 24).

E já na apresentação do livro Tinhorão justifica a sua preferência pelo samba tradicional:

com o fato de no presente instante do desenvolvimento brasileiro, a cultura das camadas mais baixas representar valores permanentes e históricos (o latifúndio não foi ainda abolido), enquanto a cultura da classe média reflete valores transitórios e alienados (o desenvolvimento industrial ainda se submete às implicações do capital estrangeiro). [Assim, conclui ele] enquanto o que se chama de evolução no campo da cultura não representar uma alteração da estrutura socioeconômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo) e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas harmonizações do samba de bossa nova) (TINHORÃO, 1966, p. 6).

Como símbolos de “tradição” e “autenticidade” em nossa música, além de Nelson Cavaquinho, ficaram cristalizados nomes como os de Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista, Cartola, Carlos Cachça, Zé Kéti, Nelson Sargento, Clementina de Jesus e compositores que, mesmo sendo de uma outra geração, estão identificados a esta linhagem – Paulinho da Viola,

Elton Medeiros, João Nogueira, Martinho da Vila e outros. Flexibilizando-se um pouco o conceito gramsciano, eu subdefiniria esta vertente interpretativa de “nacional-popular”.

A segunda vertente, a da “modernidade”, foi sistematizada num trabalho do poeta e ensaísta Augusto de Campos. Publicado em março de 1968, seu livro *Balanço da bossa* (que também inclui textos de Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes) é outro marco na bibliografia da canção brasileira e uma contundente resposta às posições dos adeptos da vertente da “tradição”. E já no texto introdutório, Augusto de Campos revela estar consciente de que *Balanço da bossa* “é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal” (CAMPOS, 1968, p. 10).

Reunindo estudos e artigos publicados anteriormente em alguns suplementos literários de jornais de São Paulo, o livro apresenta o que seria a primeira análise técnica sobre a bossa nova (escrita pelo musicólogo Brasil Rocha Brito) e o primeiro aval teórico para a obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil (escrito pelo próprio Augusto de Campos) e isto quando os dois compositores eram ainda pouco conhecidos e o tropicalismo ainda não havia se definido como um movimento.⁷

Disposto a combater o que ele ironicamente tachou de “TFM” (Tradicional Família Musical), Augusto de Campos propunha a atualização da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras.

Ou seja, uma música popular “moderna”, aberta às influências das principais conquistas da música internacional (notadamente do jazz e do rock inglês) e às conquistas da poesia concreta que o próprio Augusto e seu irmão Haroldo de Campos ajudaram a consolidar a partir de 1956. E para quem recorria à máxima de Mário de Andrade, segundo a qual “o artista que procura se expressar na arte universal corre o risco de, de repente, se surpreender fazendo arte de outra nacionalidade que não a sua”, Augusto de Campos respondia: “E daí? Desde quando a arte tem carteira de identidade? Qual a nacionalidade de Stravinski: russo, francês, americano ou simplesmente humano?” (CAMPOS, 1968, p. 148).

O curioso é que nesta sua batalha a favor do “som universal”, o poeta concretista também recorria a Marx e Engels, citando uma passagem do *Manifesto do Partido Comunista* na qual os pensadores alemães anteviam que

⁷ Dois dos artigos em que Augusto de Campos chama a atenção para a obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil - “Boa palavra sobre a música popular” e “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil” - foram publicados originalmente no jornal *Correio da Manhã*, em 14-10-1966 e 19-11-1967, respectivamente.

em lugar do antigo isolamento de regiões e nações que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto tanto na produção material quanto na intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal (CAMPOS, 1968, p. 130).⁸

Em coerência com a ideologia nacional-desenvolvimentista, que ainda envolvia diversos intelectuais brasileiros naquele período, em *Balanço da bossa* Augusto de Campos defendia uma música popular adequada à realidade de um país que – acreditava-se – estaria ultrapassando o subdesenvolvimento para ingressar numa nova era de país desenvolvido. Assim, não são poucas as vezes em que ao longo do livro aparecem palavras como “avanço”, “evolução”, “revolução”, “renovação”, “vanguarda”, em oposição a “atraso”, “tradicional”, “conservadores”, “sectários”, “saudosistas”, “puritanos” e “xenófobos”.

E respondendo quase que diretamente a José Ramos Tinhorão, Augusto de Campos proclamava:

É preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo a qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida. A produção artística brasileira [...] já adquiriu maturidade, a partir de 1922, e universalidade desde 1956. Não tem que temer coisa alguma. Pode e deve caminhar livremente. E para tanto não se lhe há de negar nenhum dos recursos da tecnologia moderna dos países mais desenvolvidos: instrumentos elétricos, montagens, arranjos, novas sonoridades (CAMPOS, 1968, p. 144-145).

Como símbolos de “modernidade” e “evolução” em nossa música popular ficaram cristalizados nomes como os de Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, Tom Jobim, João Gilberto e a geração que surgiu da influência direta da bossa nova – Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Elis Regina, Gal Costa e outros. Para contrapor à primeira vertente, eu subdefiniria esta segunda de “universal popular”.

É importante frisar que, passado o momento de radicalismo inicial, estas duas vertentes interpretativas necessariamente não se opõem entre si; na maioria das vezes se complementam. Talvez com as exceções de José Ramos Tinhorão, que permaneceu contrário a tudo que soasse bossa nova, e do jornalista e escritor Ruy Castro, autor do livro *Chega de saudade*, que parecia

⁸ O trecho citado por Augusto de Campos encontra-se na página 70 do *Manifesto do Partido Comunista* (MARX; ENGELS, 2000).

rejeitar tudo que não fosse bossa nova⁹, todos os demais críticos, pesquisadores e ensaístas da nossa música popular (incluindo Augusto de Campos) vão exaltar tanto os cantores/compositores identificados com a “tradição” como os identificados com a “modernidade”.

Afinal, a chamada “linha evolutiva da música popular brasileira” – expressão criada por Caetano Veloso em 1966¹⁰ e adotada por Augusto de Campos e por alguns críticos de música popular até os dias de hoje – acaba dando organicidade ao processo, pois apresenta os compositores “modernos” como aqueles que deram um “passo à frente”, mas continuam herdeiros naturais de uma “tradição” da nossa música popular, que remonta aos sambas de Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista e outros bambas.

E será ancorado nestas duas vertentes interpretativas – a da “tradição” e a da “modernidade” – que, a partir de meados dos anos 1960, o público de classe média e formação universitária passará a eleger os cantores/ compositores de sua preferência.

Uma parte deste público, mais identificada com a linha “nacional-popular”, preferirá ouvir Paulinho da Viola, Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus e menos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa; uma outra parte, mais identificada com o que eu defini de “universal popular”, preferirá ouvir Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Milton Nascimento e menos Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus. Mas são exatamente todos estes artistas – os da “tradição” e os da “modernidade” – que hoje formam aquilo que o ouvinte de classe média qualifica de MPB.

* * *

Painel MPB: “tradição” ou “modernidade”. Fora disso, o artista popular não existe para os “enquadradores” da música brasileira.

⁹ É com notório desprezo e ironia que nas páginas de seu livro Ruy Castro se refere a vários cantores populares não identificados à bossa nova como, por exemplo, Sílvio Caldas, Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Ataulfo Alves, Wilson Batista, Lupicínio Rodrigues e, principalmente, Luiz Gonzaga, o rei do baião, ritmo que “*só servia como coreografia para se matar uma barata no canto da sala*”. A geração de novos artistas surgida após a bossa nova (Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Roberto Carlos) não merece melhor tratamento no livro, com exceção daqueles que se deixavam acompanhar por Edson Machado ou Milton Banana à bateria. Aliás, o autor confessa que “nunca se conformou quando o Brasil começou a trocar a Bossa Nova por exotismos” (CASTRO, 1995, p. 15).

¹⁰ “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que o samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema”. A ideia de Caetano Veloso foi expressa em uma mesa redonda sobre música popular brasileira promovida pela Revista *Civilização Brasileira* e transcrita sob o título “Que caminho seguir na música popular brasileira” (Revista *Civilização Brasileira*, nº 7, maio de 1966, p. 378). Em sua fala, Caetano Veloso procurava responder às ideias expressas por José Ramos Tinhorão no livro *Música popular: um lema em debate*, lançado naquele mesmo ano.

A análise específica da preferência musical do público de classe média e formação universitária é fundamental porque é deste segmento da população que saem os críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos, enfim, os “enquadradores” da memória da nossa música popular.

E isto ajuda a explicar por que a quase totalidade do que existe publicado sobre música popular brasileira, biografias, ensaios, estudos acadêmicos e coleções em fascículos se refere a gêneros e compositores identificados ou com a “tradição” ou com a “modernidade”. Assim, temos biografias de sambistas como Sinhô, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Paulo da Portela; análises sobre a produção musical de Ismael Silva, Noel Rosa, Dorival Caymmi; estudos e ensaios sobre a obra de Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto, Johnny Alf; e teses e livros sobre o tropicalismo, a bossa nova e, principalmente, o samba: samba-enredo, samba malandro, samba de breque, samba de roda, samba-canção, samba-exaltação, origem do samba, mistério do samba, decadência do samba etc. (ver, por exemplo: SODRÉ, 1979; VIANNA, 1995; LOPES, 1981; BORGES, 1982; AUGRAS, 1989, CARVALHO, 1980; SANCHES, 2000).

Enquanto isso, toda uma outra vasta produção musical popular que não está identificada nem à “tradição” nem à “modernidade” encontra sérias dificuldades para obter reconhecimento da crítica ou espaço na historiografia.¹¹ É o que acontece com a geração de cantores/compositores considerados “bregas” ou “cafonas”. Afinal, nomes como Waldik Soriano, Nelson Ned ou Agnaldo Timóteo estão muito longe de qualquer coisa do que se considera de “raiz” e “tradição” ou “modernidade” e “evolução”.

Ao contrário, são geralmente associados a “atraso”, “subdesenvolvimento” e “pobreza”. Na visão positivista de “linha evolutiva da música popular”, estes artistas estariam muitos rolos atrás daqueles identificados à “modernidade”.

E mesmo aqueles compositores que seguem a linha do samba, como Benito di Paula e Luiz Ayrão, têm a sua produção musical tachada de “sambão joia”, expressão surgida em 1970

¹¹ Um exemplo disto é o livro *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2 (1958-1985)*, no qual os autores relacionam as canções que, segundo eles “o povo brasileiro consagrou através dos anos”. Era de se esperar que, pelo menos desta vez, a produção musical de nomes como Paulo Sérgio, Odair José e Waldik Soriano aparecesse com algum destaque, visto que esses artistas são reconhecidamente populares em todo o Brasil e, principalmente no período de 1968 a 1978, produziram diversas canções de sucesso. Entretanto, embora afirmem que no livro foram incluídos dois tipos de canções – “as que obtiveram sucesso ao serem lançadas, não importando sua qualidade ou permanência, e as que não obtiveram sucesso imediato, mas, em razão de sua qualidade, acabaram por merecer a consagração popular” –, constata-se que, pelo menos para os anos 68/78, eles privilegiaram claramente o segundo tipo; ou seja, aquelas canções que eles julgam de “qualidade” (leia-se, identificadas à “tradição” ou à “modernidade”). Só isto explicaria o fato de que para aquele período sejam creditados a Chico Buarque 29 composições de sucesso e a Waldik Soriano, apenas 3. Já Caetano Veloso aparece com 21 sucessos; Odair José com 6. E até mesmo a um representante da velha guarda, o compositor Cartola, para o período 68/78 lhe são atribuídas 9 canções de sucesso; ao cantor Lindomar Castilho, nenhuma (ver: SEVERIANO; MELLO, 1998).

para designar um samba considerado descaracterizado, aboletado, distante das chamadas autênticas fontes populares. Portanto, fora da “tradição” ou da “modernidade” não há salvação. Compreende-se assim porque esta geração de cantores/compositores tem sido relegada na maioria das “memórias enquadradas” da nossa música popular e não tenha tido – até agora – nenhuma voz na historiografia.¹²

Isto se evidencia mais uma vez em recentes publicações¹³ sobre a música popular. O livro *MPB: A história de um século*, do pesquisador Ricardo Cravo Albin, apresenta diversos personagens da história da música popular brasileira, tudo ilustrado através de 400 fotos distribuídas década a década: dos pioneiros do fim do século XIX – Xisto Bahia, Nozinho e Patápio Silva – até a miscelânea do fim do século XX – Daniela Mercury, Skank, Gabriel o Pensador –, passando pelos cantores do rádio (década de 40), pela bossa nova (década de 50), pela jovem guarda e o tropicalismo (década de 60). Porém, ao focalizar os anos 70, o autor destaca apenas os cantores/compositores identificados à MPB: Ivan Lins, João Bosco, Gonzaguinha, Djavan, Luiz Melodia, Ednardo, César Costa Filho, Fausto Nilo e outros.

É evidente que um trabalho que procura abranger um século de música popular dificilmente seria completo, e o autor adverte sobre isso ao falar dos “riscos das súmulas, ou mesmo das abreviações de uma longa história” (ALBIN, 1997, p.16).

Entretanto, o que se quer destacar aqui é que a exclusão da geração de cantores/compositores “cafonas” é recorrente na produção historiográfica da nossa música popular e o livro de Ricardo Cravo Albin é apenas mais um exemplo.

Afinal, ao longo de suas mais de 400 páginas, ilustradas com 400 fotos, não há nada referente a nenhum dos artistas “cafonas” da década de 70. Nem mesmo Agnaldo Timóteo, que permanecia há três décadas em evidência; nem Nelson Ned, apesar do sucesso nacional e internacional; nem Benito di Paula, Luiz Ayrão ou Wando, autores de diversas canções de sucesso.

Melhor sorte no livro tiveram os ainda pouco conhecidos cantores Tomaz Lima e Titane, que aparecem com destaque em fotos e texto; o primeiro porque, segundo Cravo Albin, “emprega a música como terapia, adaptando milenares mantras indianos em arranjos de bossa

¹² Os dois únicos livros lançados até a data desta publicação (2002), destacando artistas desta geração de cantores/compositores “cafonas” – *A vida de Waldik Soriano: minhas lutas e minhas glórias*, op. cit., e *O pequeno gigante da canção: a vida de Nelson Ned*, op. cit. – são na verdade a edição de duas longas entrevistas encomendadas pelos dois cantores: a de Waldik Soriano ao seu “amigo de longa data” Bernadino de Campos, e a de Nelson Ned ao pastor Jefferson Magno Costa, que aparecem como coautores de cada um dos trabalhos.

¹³ Nota do editor: a expressão se refere ao período da publicação da primeira edição de *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar* (2002).

nova”, e a segunda porque foi “considerada por intelectuais como Ziraldo e Lélia Coelho Frota a cantora do ano 2000” (ALBIN, 1997, pp. 436-437).

Outra obra que ressalta apenas artistas identificados à “tradição” ou à “modernidade” é a coleção *História do samba*, conjunto de 40 fascículos e CDs lançado pela Editora Globo em 1997. Coordenada pelo artista plástico Elifas Andreato, a coleção traz a gravação de 480 sambas: dos ancestrais João da Baiana, Donga e Sinhô, abarcando Miguel Gustavo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e chegando até aos anos 1980/90, com composições de Dicró, Bezerra da Silva e Zeca Pagodinho.

E a proposta da obra, segundo o texto de apresentação, é contar a história do samba “desde suas origens mais remotas, de suas mais hipotéticas ou estranhas ramificações, passando por todo o processo de crescimento e sedimentação, até o fastígio de fim de século, em que, em vez de pelo telefone, o samba agora se comunica até pela internet” (ANDREATO, 1997, cap. 1, p.5).

Porém, apesar da abrangência alegada, entre os 480 sambas incluídos nos 40 CDs da coleção não há nenhum da autoria de Benito di Paula, Wando ou Luiz Ayrão.

O repertório desta geração de artistas também não aparece na coleção *MPB/Compositores*, conjunto de 40 fascículos e CDs lançado em 1996 pela mesma Editora Globo. Embora focalize nomes como Pixinguinha e Wilson Batista, a coleção privilegia compositores surgidos a partir do período da bossa nova, chegando até os anos 80, com Cazusa.

E de certa forma isto está justificado na apresentação da obra, onde se diz que até meados deste século a nossa produção musical é marcada por “ensaios, talentos que foram espalhando sementes no imaginário do povo e dos compositores (...). Foi apenas no final da década de 50 que todas estas sementes se fundiram, se misturaram e deram origem à nova música popular no Brasil” (MPB COMPOSITORES, 1996, texto de contracapa dos fascículos). Mas, como já disse anteriormente, neste “popular” não estão incluídos nomes como Waldik Soriano, Odair José ou Nelson Ned.

O livro *500 Anos da Música Popular Brasileira*, publicação do MIS lançada em 2001, apresenta texto e farto material iconográfico que focalizariam “os aspectos mais relevantes de nosso cancionário, das danças de Diogo Dias e seus companheiros com os índios de Porto Seguro, no apogeu das Luzes do século XV, aos sucessos do ‘mangue-beat’ do crepúsculo do século XX” (VÁRIOS, 2001, p.10). E, de fato, ali há fotos e nomes de representantes da velha guarda, da jovem guarda, da tropicália, da bossa nova, da geração dos festivais, dos roqueiros

do Circo Voador, do funk, do punk, do rap, da axé-music e até do gênero *thrash-metal*, com a banda Sepultura. Já sobre a geração “cafona” dos anos 70, nenhuma foto, nenhuma palavra.

Deixando de lado a produção específica sobre música popular e partindo para a análise dos livros didáticos de História, que a cada ano contribuem para a formação de milhões de jovens brasileiros e cada vez mais utilizam a letra da canção popular como documento histórico – constata-se que é total a exclusão do repertório “cafona”.

Em um livro de história bastante utilizado por estudantes do primeiro grau, *Brasil vivo*, de Chico Alencar, Marcus Ribeiro e Claudius Ceccon, na parte referente ao regime militar, estão citados trechos de 19 canções: todas de compositores identificados à MPB (Milton Nascimento, João Bosco, Tom Zé, Francis Hime e outros). O mesmo se verifica no livro *Nova história crítica do Brasil: 500 anos de história mal contada*, obra dirigida a estudantes do segundo grau (atual ensino médio). No capítulo referente aos anos 70 aparecem os nomes de 21 cantores/compositores: de Chico Buarque a Hermeto Pascoal, passando por Tom Zé, Wagner Tiso e Egberto Gismonti; ou seja, mais uma vez apenas artistas que naquela época eram consumidos por um público intelectualizado e de classe média.

O que nos leva à constatação de que, pelo menos no que diz respeito à música popular brasileira, a história continua sendo mal contada.

Além desses dois livros citados, consultei outros 15 livros didáticos de História, publicados entre 1992 e 1999, e em todos eles, nas páginas referentes ao período do regime militar, só aparecem músicas e músicos identificados à MPB: Chico Buarque, Geraldo Vandré e Caetano Veloso, os mais frequentemente citados. É como se cantores populares como Waldik Soriano e canções de sucesso como *Eu não sou cachorro, não* e *Pare de tomar a pílula* não tivessem existido na história do Brasil.

Portanto, no campo específico da música popular brasileira, estamos diante de uma produção historiográfica autoritária e excludente. O que os “enquadradores” da memória da nossa música popular consideram como parte da “história” ou representativo do período do regime militar é somente aquela produção musical que atingia o público de classe média e nível universitário. Aquilo que apenas as camadas mais pobres da população brasileira ouviam ou admiravam não é considerado digno de registro ou pesquisa.¹⁴

¹⁴ O livro *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*, de Waldenyr Caldas, é uma exceção na historiografia. Ali o autor analisa a obra de duplas sertanejas urbanizadas, com destaque para o trabalho de Léo Canhoto e Robertinho, ou seja, artistas não identificados à “modernidade” ou à “tradição”, e nem mesmo à música caipira. Entretanto, bastante influenciado pela teoria apocalíptica de Adorno (o livro é de 1977), o autor analisa esta produção musical para concluir que “ela possui o barbitúrico da alienação que causa a ação hipnógena sobre a consciência proletária, embotando-a de tal modo que a sua realidade concreta já não pode ser percebida. Assim,

É importante destacar que esse processo de silenciamento e esquecimento não atinge apenas esta geração de Odair José e Waldik Soriano. Outras gerações de artistas populares não identificados à “tradição” ou à “modernidade” também estão excluídas. Veja-se o caso, por exemplo, do cantor mineiro Altemar Dutra.

Intérprete de canções como *O trovador*, *Sentimental demais* e *Brigas* (da dupla Jair Amorim e Evaldo Gouveia), o cantor despontou com grande sucesso em 1963, vendendo milhares de discos e alcançando mais tarde grande popularidade em vários outros países da América Latina.

Entretanto, durante sua carreira artística, Altemar Dutra jamais conseguiu opinião favorável da crítica e hoje, décadas após sua morte, em 1983, ainda não obteve na produção historiográfica um reconhecimento à altura do talento que milhões de brasileiros lhe atribuem. E Isto acontece porque Altemar Dutra se destacou basicamente como intérprete de bolero, gênero que no Brasil não é identificado nem com a “tradição” nem com a “modernidade”.

É o caso também do cantor e compositor baiano Anísio Silva, um dos maiores fenômenos de popularidade da história da música brasileira, que apareceu no cenário artístico em 1957, com a idade de 37 anos, colecionando a partir daí uma série de sucessos nacionais: *Sonhando contigo*, *Interesseira*, *Quero beijar-te as mãos*, *Alguém me disse* e várias outras que naquela época giravam nas vitrolas sem parar.

O curioso é que para a surpresa dos críticos – que sempre o desprezaram – Anísio Silva contava entre os seus milhões de admiradores com um de ouvido insuspeito: o cantor João Gilberto. Porém, a partir de meados dos anos 1960, Anísio Silva foi perdendo espaço para outros ídolos do rádio e, desde a sua morte, em 1989, é um nome praticamente riscado da produção historiográfica da nossa música popular. Assim como Altemar Dutra, Anísio Silva também se destacou como intérprete de bolero. Nem “tradição”, nem “modernidade”.

Algo bem diferente acontece a cantoras de samba como Clementina de Jesus e Aracy de Almeida, que estão identificadas à “tradição” e por isso permaneceram exaltadas e decantadas em diversas publicações da música popular brasileira. Como também o são os cantores Dick Farney e Lúcio Alves, identificados à “modernidade”. Já Nelson Gonçalves enfrentou fortes resistências.

Em 1966, quando o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro iniciou a gravação de uma série de depoimentos para a posteridade com artistas da música popular, a ênfase recaiu

os laivos deixados pelos barbitúricos da canção sertaneja nublam ainda mais o viver sombrio do proletariado paulista, e, por extensão, do próprio proletariado brasileiro” (CALDAS, 1979, pp. 25-26).

sobre personagens da velha guarda ligados à “tradição”: João da Baiana, Donga, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Ataulfo Alves, o que não impediu que um jovem compositor chamado Chico Buarque, na época com 22 anos, também fosse convidado a falar. Nelson Gonçalves, àquela altura já com quase 50 anos de idade e mais de 25 de carreira, considerava-se também pronto para relatar a sua história de vida ao museu. Entretanto, os integrantes do Conselho Nacional de Música Popular do MIS – que elegiam os nomes para depor¹⁵ – julgaram que a produção musical do cantor não justificava a gravação de seu depoimento naquela instituição. Este fato magoou profundamente Nelson Gonçalves, a tal ponto que, anos mais tarde, quando o MIS finalmente se convenceu de que o cantor merecia ser ouvido, desta vez foi o próprio Nelson que se recusou a falar, morrendo em 1998 sem deixar o seu depoimento gravado.

Esse episódio envolvendo Nelson Gonçalves e o MIS é mais um exemplo da dificuldade que um artista popular não totalmente identificado à “tradição” ou à “modernidade” encontra para ser “enquadrado” na memória da música popular brasileira. Afinal, o intérprete de *A volta do boêmio* nunca esteve identificado à “modernidade”, pois, ao contrário de artistas como Dick Farney e Johnny Alf, ele nunca revelou influências do jazz; como também nunca esteve totalmente identificado à “tradição”, visto que os seus sambas-canções, em grande parte de autoria do compositor Adelino Moreira, eram considerados abolerados, descaracterizados ou simplesmente de mau gosto.

Outra geração de artistas que se defronta com dificuldade semelhante à de Nelson Gonçalves é aquela formada pelos chamados cantores do rádio: Cauby Peixoto, Francisco Carlos, Ivon Curi, Nora Ney, Zezé Gonzaga, Ellen de Lima, Jorge Goulart, Rosita Gonzalez, Adelaide Chiozzo, Marlene, Emilinha Borba e outros que entre os anos de 1945 e 1958 tinham como espaço nobre o programa de César de Alencar, nas tardes de sábado na Rádio Nacional.

Situado exatamente entre o tempo da “tradição” (o pré-45) e o tempo da “modernidade” (o pós-58), o mundo musical da era do rádio “é visto como o reino do improvisado, do descompromisso profissional, do baixo nível artístico, da futilidade. De certa forma, não se atribui qualquer importância musical a essa época” (LENHARO, 1995, p. 8).

Mas isto mais uma vez se explica porque a quase totalidade desses artistas também não está devidamente identificada nem à “tradição” nem à “modernidade”. Duas exceções são o cantor Jorge Goulart¹⁶ – aquele que mais facilmente consegue ser identificado à “tradição” – e

¹⁵ Presidido por Ricardo Cravo Albin, o Conselho Nacional de Música Popular Brasileira do MIS era composto de 40 integrantes, entre os quais se incluíam José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Ari Vasconcelos, Lúcio Rangel, Hermínio Bello de Carvalho, Guerra-Peixe, Jacob do Bandolim, Almirante, Sérgio Porto e Mozart de Araújo.

¹⁶ O crítico musical Tárík de Souza, em texto que acompanha um CD de Jorge Goulart, destaca que o cantor “foi bem-sucedido tanto nos embalos carnavalescos quanto nos sambas. Sua interpretação definitiva de *A voz do morro*

a cantora Nora Ney – a mais próxima da “modernidade” – e que talvez por isso mesmo tenham sido contemplados com um livro tributo do historiador Alcir Lenharo, que justamente procura enfatizar “o papel inovador exercido por Nora na evolução do canto e na própria relação com o gosto pela música popular” (LENHARO, 1995, p. 111).

Já os cantores Cauby Peixoto e Ângela Maria, embora ainda desfrutem de maior popularidade que os seus colegas da época, enfrentaram maior rejeição dos “enquadradores” e, assim como Nelson Gonçalves, também não foram convidados pelo Conselho Nacional de Música Popular do MIS a registrar os seus depoimentos para a posteridade.¹⁷

Ao concluir esta análise, citarei apenas mais alguns artistas que, ao contrário dos “cantores do rádio”, conseguiram com muito mais facilidades um lugar na memória da nossa música popular. É o caso do cantor Moreira da Silva, famoso intérprete de samba de breque e do discurso da malandragem (tema que fascina diversos intelectuais brasileiros)¹⁸, logo identificado à “tradição”; como também a cantora Nara Leão, considerada musa da bossa nova, facilmente reconhecida como da “modernidade” (Ver: TÁVOLA, 1991; VASCONCELOS, 1991, op. cit.).

E quando um artista consegue ser identificado ao mesmo tempo tanto a uma vertente quanto a outra, torna-se “unanimidade nacional”. É o caso de Chico Buarque, que é admirado pelos adeptos da vertente da “tradição” – que veem em sua obra uma continuação dos sambas dos tempos de Noel Rosa – e também pelos adeptos da vertente da “modernidade” que enxergam inovações harmônicas¹⁹ e, principalmente, elaboradas construções poéticas na obra do compositor.²⁰

Assim, compreende-se o resultado de uma pesquisa que a revista IstoÉ realizou com seus leitores para a escolha de “o músico brasileiro do século XX”. De uma lista de 30 nomes apresentados pela revista – Chico Buarque, Ary Barroso, Caetano Veloso, Pixinguinha, Roberto Carlos, Tom Jobim, Noel Rosa, entre outros –, o seu público leitor, que possui um perfil de

praticamente entronizou o sambista Zé Keti”. CD “Jorge Goulart” (Coleção Mestres da MPB) Warner Music, 1995.

¹⁷ Registre-se que em 2001, ao completar 50 anos de carreira e quase 70 de idade, Cauby Peixoto conseguiu, finalmente, maior espaço na historiografia com o lançamento de sua biografia escrita pelo jornalista Rodrigo Faour. *Bastidores: Cauby Peixoto, 50 anos da voz e do mito*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Cabe ressaltar, ademais, que posteriormente ao período limite desta pesquisa (2002), Ângela Maria gravou depoimento no MIS, em 23 de agosto de 2011.

¹⁸ Ver, por exemplo, MATOS, 1982; AUGUSTO, 1996; VASCONCELOS e SUZUKI JR, 1995; VIANNA, 1998.

¹⁹ O músico Almir Chediak, por exemplo, defende que “a música de Chico Buarque é sempre muito bonita e de harmonias elaboradas”. Ver reportagem: “Um autor cada vez mais sofisticado”, O Globo, 4-9-1999.

²⁰ Sérgio Cabral afirma que em Chico Buarque “o letrista novo produz o melodista novo. E tudo vira inovação.” (Texto de contracapa do LP “Chico Buarque – 20 anos de sucesso”, Elenco 11/1996.) A exaltação do letrista Chico Buarque é compartilhada também pelos seguintes autores: SANT’ANNA, 1978; SILVA, 1980; PERRONE, 1988; MENESES, 1982.

classe média e nível universitário, escolheu exatamente Chico Buarque, eleito por 76,48% dos votos.²¹

Mas esta escolha do autor de *Carolina* como o “músico do século” se explica porque, entre todos os artistas da música popular brasileira, ele é aquele que melhor sintetiza em sua obra os anseios dos adeptos da “tradição” e os da “modernidade”.

Em segundo lugar na pesquisa ficou o compositor Tom Jobim, que embora possua um reconhecimento internacional muitíssimo maior que o de Chico Buarque, é um nome no Brasil muito mais identificado com a “modernidade” e que ao longo de sua carreira sofreu duras críticas dos adeptos da vertente da “tradição”, notadamente de José Ramos Tinhorão, que dizia: “O Tom Jobim é importante para a sua cultura de classe média. Para a música popular não tem importância nenhuma”.²² Ao contrário de Chico Buarque, Tom Jobim não une – segundo ouvidos mais radicais – “tradição” e “modernidade”.

Observo que esta concepção da nossa música converteu-se numa quase obsessão entre os principais críticos musicais do país. Os trabalhos mais elogiados são justamente aqueles nos quais eles identificam uma dessas duas vertentes ou, melhor ainda, aqueles que, na percepção dos críticos, apresentam a mistura entre “tradição” e “modernidade”, entre “passado” e “presente”. A jornalista Ana Maria Bahiana, por exemplo, faz uma análise bastante elogiosa da trajetória musical de Moraes Moreira, qualificando-o de “compositor engenhoso” porque, segundo ela, o artista baiano foi “capaz de trabalhar e misturar as formas mais tradicionais de música brasileira – samba, seresta, trevo principalmente – e dar a tudo uma urgência e uma veemência pessoais, modernas”.²³

Pelo mesmo motivo o crítico Tárik de Souza louva o trabalho realizado pelo pernambucano Chico Science e sua Nação Zumbi, destacando que com aquela mistura de maracatu/hip hop, rock/baião, “a modernidade, em mais um ciclo vital, acertava seu relógio com a tradição”.²⁴

²¹ *IstoÉ* – “Chico Buarque: o músico do século”. Edição especial, 12-3-1999. Segundo o texto de apresentação, “a indicação dos vencedores obedeceu a um rigoroso processo. Primeiro, um júri de 30 personalidades indicou 30 destaques. A partir dessa lista, o leitor foi convocado a escolher os premiados, indicando sua preferência numa cédula encartada em *IstoÉ*. Do júri formado pela revista fizeram parte José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Nelson Motta, Tárik de Souza, Júlio Medalha, entre outros.

²² In. “Tinhorão enterra todo mundo”. *O Pasquim*, 20 a 26-2-1973. Em seu livro *Música popular: um tema em debate*, Tinhorão também afirma que Tom Jobim chegou à canção popular “pela frustração das ambições no campo da música erudita” e que ele é um compositor que “apropria-se de músicas norteamericanas e esconde o nome Antônio sob o apelido americanizado de Tom” (TINHORÃO, 1966, p. 25).

²³ Ver: Ana Maria Bahiana, “O bazar de Moraes Moreira”. *Nova*, novembro de 1980.

²⁴ Ver: Tárik de Souza. “Morte do líder ameaça o maracatu atômico”. *Jornal do Brasil*, 4-2-1997.

Por sua vez, Nelson Motta saudou Max de Castro como uma grande revelação do ano 2000 porque “a música dele tem um pé na melhor tradição brasileira – nos afrossambas de Baden Powell, em Chico Buarque, em Jorge Benjor e um pé no futuro, na música de hoje, em todas as possibilidades que a eletrônica dá de mistura de signos, drum’n’bass, hip hop, em todas estas variantes”.²⁵

Constata-se, por outro lado, que a força desta vertente interpretativa aparece não apenas no trabalho dos críticos, pesquisadores e divulgadores de histórias da nossa música popular. Reflete-se também na produção discográfica de uma nova geração de artistas da MPB, que teve sua memória musical formada sob a influência destes mesmos críticos, pesquisadores e divulgadores.

Um outro exemplo ilustrativo disto é o da cantora carioca Marisa Monte. Filha da alta classe média, ex-estudante de canto lírico, Marisa despontou para o sucesso no fim dos anos 80 com o epíteto de “ecclética”, notabilizando-se por releituras de antigas canções do repertório popular.

Em entrevistas à imprensa a cantora afirmou que seu conhecimento do passado musical brasileiro se deve muito ao conjunto de discos e fascículos publicados pela Editora Abril nos anos 70, a coleção *História da música popular brasileira* – obra que, como já vimos, ajudou a consolidar entre o público de classe média esta concepção da nossa música sob o foco da “tradição” e da “modernidade”.

Pois bem: nos cinco CDs gravados por Marisa Monte até 2002 (período limite desta pesquisa), além de composições da própria cantora e algumas outras do repertório internacional, só foram incluídas regravações de temas identificados àquelas duas vertentes interpretativas.²⁶

Ali se ouvem, por exemplo, o samba de Bubu da Portela, *Esta melodia*, e o rock dos Mutantes, *Ando meio desligado*; composições de Candeia, Monsueto, Cartola, Nelson Cavaquinho, Pixinguinha (todos da “tradição”) e de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Benjor, Tim Maia, Lulu Santos, Arnaldo Antunes (“modernidade”). Já todo um outro vasto segmento do repertório musical brasileiro que não se enquadra nestas duas vertentes não merecia espaço nos discos da “ecclética” Marisa Monte.²⁷

²⁵ Rodas de leitura: Nelson Motta. Centro Cultural Banco do Brasil, 3-1-2001. (Acervo Arquivo Histórico CCBB.) Na mesma palestra Nelson Motta também faz rasgados elogios ao CD “Tanto tempo” de Bebel Gilberto, justificando que “o disco da Bebel tem um pé no passado, na melhor tradição brasileira, e um pé no futuro. Por isso é que eu acho interessante”.

²⁶ CDs: “Marisa Monte”, EMI-Odeon P. 1988; “Mais”, EMI P. 1990; “Verde anil amarelo cor de rosa e carvão”, EMI P. 1994; “Barulhinho bom”, EMI P.1996; “Memórias, crônicas e declarações de amor”, EMI P. 2000.

²⁷ Em seus shows, Marisa Monte tem se permitido uma maior abertura musical com a inclusão de alguns números como, por exemplo, *Conga, Conga, Conga*, antigo sucesso de Gretchen. Entretanto, como ela mesma afirma,

Em um artigo publicado na *Folha de São Paulo*, o jornalista Ruy Castro constatava, surpreso, que ninguém se atreve a classificar de “cafona” a letra de *Rosa*, música de Pixinguinha, que Orlando Silva cantava (e Marisa Monte regravou): “Tu és divina e graciosa / estátua majestosa / do amor por Deus esculpida / e formada com ardor / da alma da mais linda flor...”.²⁸

Ora, a explicação para isto é simples: Pixinguinha, o autor, e Orlando Silva, o intérprete, estão identificados à “tradição” da nossa música popular. É isto que dá a *Rosa* um valor cultural que provoca suspiros nos ouvintes, em vez de gargalhadas, mesmo que a letra desta valsa seja similar a outras gravadas por Waldik Soriano ou Agnaldo Timóteo.

Pense-se, por exemplo, em três famosas cantoras brasileiras: Clara Nunes, Elis Regina e Ângela Maria. Qual delas é frequentemente associada à cafonice? Com certeza, a intérprete de *Babalu*, porque ao contrário de Clara Nunes, Ângela Maria não cantava samba de raiz e nem exaltava figuras afro-brasileiras como Oxum e Iemanjá; e diferentemente de Elis, nunca revelou influências do jazz ou da bossa nova.

E nisto reside todo o mistério do “brega” ou “cafona”: recebem estes adjetivos aqueles artistas e aquela produção musical que o público de classe média não identifica, ou encontra dificuldade de identificar, à “tradição” ou à “modernidade”. Quanto mais longe dessas duas vertentes, mais perto do “brega”, e vice-versa.

Creio que esta explicação acaba de uma vez por todas com aquela máxima de que brega é uma coisa que todo mundo reconhece quando ouve mas não sabe definir o que é. Até porque algumas tentativas de definição não me pareceram muito satisfatórias.

* * *

Em uma entrevista, perguntaram a Caetano Veloso: “Qual é a sua definição de brega?”. O cantor respondeu:

Brega é uma palavra há muito tempo utilizada na Bahia para designar a zona de prostituição e que, mais tarde, passou a adjetivar toda música considerada de mau gosto ou sentimental ou meramente muito popular e não de elite. Terminou virando um conceito mais geral de música não elitizada.²⁹

“cantei esta música num show, mas nunca a gravaria. Show é uma coisa mais efêmera, mais etérea. Ele fica registrado apenas nas retinas e na mente das pessoas”. Ver reportagem “Marisa Monte juntando talentos, revelando tesouros”, *A Tarde*, 11-9-1994.

²⁸ “Os cafonas também são geniais”, *Folha de S. Paulo*, 12-11-1983.

²⁹ CD “Caetano Veloso: um bate-papo exclusivo” - Universal / Shopping Music, s.d.

Explicação semelhante foi dada por Tárík de Souza a uma pergunta formulada pela cantora Ângela Maria: “O que é brega?”. O crítico respondeu que “é um tipo de música feito para vendagem imediata, dentro de um padrão de emoção exagerada, simplificada, mais fácil de ser assimilada”.³⁰ Com poucas palavras, Marisa Monte também respondeu sobre o tema: “O brega é um conceito muito confuso. Para mim, brega é aquilo que se faz com a intenção de ganhar dinheiro”.³¹

As explicações de Marisa, Tárík e Caetano são pertinentes mas não dão conta do fenômeno porque, insisto: há muita produção musical com aqueles mesmos predicados que, no entanto, não é considerada “brega”. Apelo comercial, por exemplo, aparece nos sambas de Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho e Martinho da Vila, três grandes vendedores de discos que também fazem uma música simplificada, fácil de ser assimilada, não elitizada, como, aliás, sempre fizeram os autores de antigos sambas e marchinhas carnavalescas.

Ao que me consta, não há qualquer complexidade ou riqueza harmônica em temas como *Ala-La-Ô*, *Mamãe eu quero*, *Chiquita Bacana* e várias outras hoje consideradas “clássicos” da música popular brasileira. E forte carga sentimental não é privilégio de Nelson Ned ou Odair José; aparece também no trabalho de Herivelto Martins, Nora Ney, Dalva de Oliveira e até mesmo no de Elizete Cardoso, que acentua a alta dramaticidade de versos como os de Vinicius de Moraes em sua pré-bossa nova *Serenata do adeus*: “Ah!, mulher, estrela a refulgir / parte, mas antes de partir / rasga o meu coração! / crava as garras no meu peito em dor / e esvai em sangue todo o amor...”.

Resumindo e simplificando: “brega” ou “cafona” é toda aquela produção musical que o público de classe média não identifica à “tradição” ou à “modernidade”.

Digo “público de classe média” porque os segmentos populares, o chamado povão, não têm maiores preocupações com raízes ou vanguardas. Por isso eles admiram tanto um Agnaldo Timóteo como um Jackson do Pandeiro, cantor e compositor paraibano que não é considerado “brega”, porque no próprio nome dele encontram-se ecos daquelas duas vertentes: Jackson “modernidade”, Pandeiro “tradição”. Aliás, nenhum artista da música brasileira que traz em seu nome instrumentos como pandeiro, viola e cavaquinho é rotulado de “brega” ou “cafona” – vide Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho e Dino 7 Cordas.

³⁰ “A voz dos exagerados”, *Jornal do Brasil*, 9-5-1993.

³¹ “Marisa Monte mais suave, mais doce”, *A Tarde*, 26-5-1991.

O fato é que o cantor ou compositor deste país que não tiver a sua obra musical identificada à “tradição” ou à “modernidade” está condenado ao desprezo da crítica e ao esquecimento por parte dos “enquadradores” da memória da nossa música popular. E é o que acontece ainda com artistas como Agnaldo Timóteo, Nelson Ned, Waldik Soriano, Diana, Carmen Silva, Odair José, Claudia Barroso e vários outros que não se enquadram em nenhuma daquelas duas vertentes – vão todos para o ralo comum do “brega” ou do “cafona”.

Mas de que maneira esta geração de cantores/compositores analisa este fato? “Não existe música brega; o que existe são analistas preconceituosos”, definia Agnaldo Timóteo.³²

E como eles percebem a ausência dos seus nomes na produção historiográfica da música popular brasileira? Este tema foi abordado nas entrevistas que realizei com cada um deles.

Perguntado se algum representante do Museu da Imagem e do Som já o teria convidado para gravar o seu depoimento naquela instituição, Timóteo respondeu: “Nunca, eles não me dão nem confiança. Nem a mim nem ao Cauby, Benito di Paula, Nílton Cesar, Nelson Ned, Moacir Franco, Waldik Soriano, Reginaldo Rossi. Aqueles idiotas pensam que nós não existimos E nós existimos”.

Mas este fato deixava Timóteo chateado?

Que nada! Cada vez que eu abro a boca, onde quer que eu esteja, se estiverem dez pessoas, vibram; se estiverem dez mil pessoas, também vibram. Eu sou um monstro de cantor. Eu sei o que represento. Ao abrir a boca, o meu inimigo fica desmoralizado. Um cara como eu, gordo, feio, cabelo duro, preto, se não fosse um monstro de cantor, já teria desaparecido. Eu sei o que sou. Não estou nem aí pra eles. E não adianta: o tempo vai se encarregar de deixar essa discriminação sepultada.

A ideia do tempo como senhor da razão também marca o depoimento do cantor e compositor Luiz Ayrão. Ao analisar o porquê de nomes como o seu e o de Benito di Paula não serem destacados nas diversas publicações sobre a história do samba e da música popular brasileira, ele diz:

Hoje não somos reconhecidos, mas daqui a pouco seremos chamados de deuses. Isso é questão de tempo. Antigamente, em determinados locais, se você falasse em Lupicínio Rodrigues, você era chutado para fora. Se você falasse em Luiz Gonzaga, o cara morria de rir na sua cara. Se você falasse em Noel Rosa, sabe o que que eles diziam? ‘Porra, cara, isso é compositor de mesa de botequim’. De Lupicínio diziam que era um crioulo que fazia música pra puta, e Luiz Gonzaga, com aquele chapéu engraçado, era um cangaceiro que cantava baião. Sabe de quem que o pessoal

³² LP “Programa de rádio Agnaldo Timóteo”, Continental, P. 1990.

gostava? De João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes. Os mais velhos um pouco gostavam de Dick Farney, de Frank Sinatra. Era assim.

Luiz Ayrão estaria então convencido de que a sua produção musical poderá conquistar também um lugar na historiografia da nossa música popular?

Claro [afirma ele]. tem muita coisa boa na minha obra, tem músicas boas, tem poesia. Eu sei que hoje o meu nome não está em nenhuma dessas coleções de história da música popular brasileira. Mas um dia vai estar. Um dia eles vão dizer ‘porra, está faltando alguém... tem mais alguém?’ ‘Tem o Luiz Ayrão’ ‘Ih, é um gênio esse cara.’ É assim, de repente eles descobrem que o cara é gênio. Como descobriram que o Luiz Gonzaga e o Lupicínio eram gênios. Tudo é uma questão de tempo.

* * *

Os exemplos citados por Luiz Ayrão efetivamente estão corretos: estes três nomes da música popular brasileira – Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues e Luiz Gonzaga – só obtiveram reconhecimento da crítica e das elites culturais do país quando o período de maior sucesso popular de cada um deles já havia terminado.

Reconhecimento que Noel Rosa – pelo fato de morrer muito jovem – não chegou a testemunhar. Luiz Gonzaga, por exemplo, já um ídolo popular nos anos 1940, só começou a obter algum prestígio a partir do fim da década de 60 quando jovens compositores como Caetano Veloso e Gilberto Gil passaram a destacar a importância que a obra do rei do baião teve para a formação musical de cada um deles.

Numa entrevista concedida ao poeta Augusto de Campos em 1968, Gilberto Gil afirmava: “O primeiro fenômeno musical que deixou lastro muito grande em mim foi Luiz Gonzaga. (...) Ele é tão emocionante como Caymmi e João Gilberto” (CAMPOS, 1968, pp. 179-180). Prestígio que se acentuou com a gravação que, do exílio em Londres, Caetano Veloso fez da famosa *Asa branca*, enfatizando o parentesco analógico entre a dor do retirante nordestino e a dos exilados brasileiros naquele momento: “Hoje longe muitas léguas / numa triste solidão / espero a chuva cair de novo / pra mim vortá pro meu sertão”. Mas como o próprio Caetano Veloso destaca, “havia gente que, na época de Luiz Gonzaga, considerava o baião uma espécie de sujeira” (CAMPOS, 1968, p. 190).

Da mesma forma, as composições de Lupicínio Rodrigues só deixaram o espaço restrito dos cabarés a partir de 1971, quando, durante a gravação de um especial de televisão, o cantor João Gilberto, para surpresa de todos, apresentou em versão bossa nova um antigo samba-

canção lançado pelo cantor Francisco Alves: “Quem há de dizer / que quem você está vendo / naquela mesa bebendo / é o meu querido amor...”³³ A partir daí, estava dado o sinal verde para que outros intérpretes da MPB também cantassem o que eram consideradas “as horrendas letras” do velho Lupi.³⁴

É depois desta releitura de João Gilberto que surgem as regravações de *Felicidade* (com Caetano Veloso), *Quem há de dizer* (Maria Bethânia), *Volta* (Cal Costa), *Nervos de aço* (Paulinho da Viola), *Esses moços, pobres moços* (Gilberto Gil), *Maria Rosa* e *Cadeira vazia* (ambas com Elis Regina). Todas versões apresentadas entre 1972 e 1974.

Mas além de Lupicínio Rodrigues e Luiz Gonzaga, outros exemplos podem ser citados: Cartola e Nelson Cavaquinho só foram considerados gênios da nossa música quando já eram quase sexagenários. Em meados da década de 50, nos chamados “anos dourados”, Cartola lavava carros nas ruas da Zona Sul do Rio de Janeiro. E o compositor Geraldo Pereira, hoje considerado pelos críticos um grande revolucionário do samba, morreu pobre e esquecido em 1955.

Foi só a partir de meados dos anos 60 que a vertente da “tradição”, que vai recuperar grande parte desta geração de sambistas, se estruturou em espaços como os do restaurante Zicartola e o do Museu da Imagem e do Som, ambos no Rio de Janeiro.³⁵

O que hoje é chamado de a “era de ouro da música popular brasileira” – o período compreendido entre 1930 e 1945 – não foi percebido assim por seus contemporâneos.

É uma construção posterior, feita pelo crítico de música Lúcio Rangel no fim dos anos 50, e que os demais críticos e historiadores a partir daí adotaram. Para se ter uma ideia, entre 1930 e 1945 não havia nos grandes jornais brasileiros nenhuma seção focalizando o lançamento de discos de música popular. As hoje celebradas gravações de Noel Rosa, Orlando Silva, Carmen Miranda, Mário Reis, Francisco Alves e Sílvio Caldas não eram consideradas dignas de serem sequer comentadas pelos jornalistas da grande imprensa do nosso país. Que naturalmente utilizavam páginas e mais páginas analisando os lançamentos de música clássica, as grandes operetas e as peças de canto lírico.³⁶

³³ Versos de *Quem há de dizer*. O programa de televisão com João Gilberto, do qual também participaram Caetano Veloso e Gal Costa, foi gravado pela TV Tupi em agosto de 1971.

³⁴ É com esse adjetivo que Ruy Castro contrasta as letras de canções de Lupicínio Rodrigues às da bossa nova (ver: CASTRO, 1995, p. 132).

³⁵ Para esta redescoberta de antigos sambistas, muito contribuiu também o trabalho do cantor João Gilberto, que desde o seu primeiro LP na Odeon, em 1959, sempre incluía algum samba antigo: *Aos pés da cruz* (Marino Pinto - Zé da Zilda); *A primeira vez* (Bide-Marçal); *Bolinha de papel* (Geraldo Pereira) e outros.

³⁶ A primeira e única publicação daquele período a dar espaço aos lançamentos de música popular foi a revista *Phono Arte*, empreendimento dos jornalistas Cruz Cordeiro e Sérgio Vasconcelos, que, entretanto, circulou apenas até o número 50 (fevereiro de 1931). Cf. CABRAL, 1979, pp. 140-143.

Portanto, os depoimentos de Luiz Ayrão e Agnaldo Timóteo chamam atenção para um traço recorrente na história da nossa sociedade: a de que a passagem de uma obra musical de uma categoria inferior para outra superior é, muitas vezes, uma questão de tempo. É o que aconteceu também nos Estados Unidos com o jazz, que inicialmente restrito aos bordéis e guetos negros, alcançou mais tarde as plateias brancas dos grandes palcos de teatros, sendo hoje saudado por muitos críticos como a melhor música do século XX.

E é o que se verifica também em outras manifestações artísticas. Como observa Teixeira Coelho:

Com que horror foram recebidas as primeiras imagens de uma garrafa de Coca-Cola ou de um posto de gasolina pintadas onde antes figuravam apenas os “grandes temas” da arte. Foi fácil esquecer, então, que se Rembrandt pintava um grupo de comerciantes ao redor de uma mesa num ambiente claro-escuro era porque aquela era a realidade de sua época cuja contrapartida atual será, por exemplo, um grupo de mecânicos e frentistas reunidos num posto de gasolina ao redor de um caminhão Ford (COELHO, 1986, p. 23).

É claro que não devemos cair num relativismo determinista e achar que toda obra de arte e todo artista que não têm reconhecimento no presente terão no futuro. Entretanto, são vários os aspectos que determinam a valorização ou a revalorização de um determinado trabalho artístico – e estes aspectos muitas vezes são exteriores à obra em si. Um outro exemplo no campo da música popular é o da canção *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*, de Roberto e Erasmo Carlos.

Lançada no LP de Roberto Carlos em 1971, fez grande sucesso na época, mas, como tantas outras músicas do cantor, não continuou fazendo parte do seu repertório. Era mais ou menos como *Quando as crianças saírem de férias*, uma antiga canção do Roberto que grande parte do público conhece, mas não revela maior vontade de ouvi-la outra vez em shows ou em especiais de televisão.

Porém, isto começa a mudar a partir de 1992, quando, durante a temporada do show *Circuladô*, no Canecão, Caetano Veloso rememorava fatos relacionados à sua prisão e exílio e, para a surpresa do público, antes de cantar *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos* confidenciava:

Nós acreditávamos, e eu acredito ainda hoje, que a ditadura militar tenha sido um gesto saído de regiões profundas do ser do Brasil, alguma coisa que dizia muito sobre nosso ser íntimo de brasileiros. Vocês não podem imaginar como minha dor era multiplicada por essa certeza. No entanto, uma vez no exílio, chegavam até nós, saídas de regiões não menos profundas do ser do Brasil, vozes que nos tentavam

dizer que isso não era tudo. Essa canção, por exemplo, que eu vou cantar agora, foi composta para mim por essa razão: “Um dia a areia branca / seus pés irão tocar / e vai molhar seus cabelos / a água azul do mar / janelas e portas vão se abrir / pra ver você chegar...”.³⁷

A partir desta revelação, o antigo sucesso *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos* foi revestido de outro significado e o seu destino começou a mudar. A tal ponto que, hoje, mesmo aquelas pessoas que não se declaram fãs de Roberto Carlos costumam dizer “mas eu gosto daquela música que ele fez para o Caetano”.

Portanto, a canção que estava praticamente esquecida, que era apenas mais um daqueles antigos hits de Roberto Carlos, de repente, torna-se bonita, outros cantores começam a gravá-la e, em 1998, é saudada no caderno de cultura do jornal *O Globo* como “um clássico do cancionário popular”.³⁸

E, inclusive, contribuiu para que a produção musical de Roberto e Erasmo Carlos alcançasse maior aceitação por parte de determinados setores que ainda manifestavam certa resistência em relação à dupla. Afinal, só em 1997 os dois artistas receberam o prêmio Shell de Música Brasileira, troféu instituído em 1980 e anualmente oferecido a um compositor popular pelo conjunto de sua obra. Antes de Roberto e Erasmo Carlos, já haviam sido premiados Martinho da Vila, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Gilberto Gil, Braguinha e outros nomes mais facilmente identificados à “tradição” ou à “modernidade”.

Então, neste sentido, os argumentos de Agnaldo Timóteo e Luiz Ayrão encontram certa base no processo social. A avaliação da obra de um compositor de música popular no Brasil pode mudar e tem mudado com o tempo. E esta esperança também aparece, a seguir, no depoimento de Benito di Paula. Ao comentar a ausência de seu nome nas diversas publicações sobre a história da música popular brasileira, e na do samba em particular, ele diz:

Mas será que os caras conhecem o meu trabalho? A questão está aí, né? Às vezes eles não conhecem, coitados. Eles nunca me perguntaram nada. Mas eu não tenho nada contra. Desde o momento que está se falando da música brasileira, da nossa cultura, acho tudo muito bom. Se incluírem o meu nome, está ótimo; se não incluírem, também está legal. Não tenho a menor preocupação com isso. Eu estou totalmente feliz por ter gravado os meus discos e por ter a minha carreira. Então está legal, acho que não devo me preocupar com eles, nem eles comigo. Aí fica zero a zero. Um a zero pra eles, nunca. Sempre zero a zero, que é um placar salutar. Ninguém ainda ganhou esse jogo. Continuaremos jogando.

³⁷ Vídeo *Circulado ao vivo*, Caetano Veloso – Polygram/Vídeo Filmes - P. 1992.

³⁸ “O amor em espanhol e português”, *O Globo*, 2-9-1998.

Mas será que o jogo ainda não teria mesmo terminado? “Não” – enfatiza o cantor – “o jogo não termina nunca. E nem o samba.” Os depoimentos seguintes vão abordar outros aspectos. Dom, por exemplo, vai mais uma vez evocar o boicote ideológico para explicar a ausência da dupla Dom & Ravel no acervo de depoimentos do Museu da Imagem e do Som:

Eu penso que é porque eles têm interesse em que o nosso nome e a nossa imagem fiquem esquecidos na memória nacional. São pessoas que querem que sejam lembradas aquelas personalidades que eles acham que são heróis, que lutaram por uma mudança no processo político brasileiro. Nós, como somos tidos por eles como artistas que ajudaram a manter o retrocesso, não merecemos ser preservados na memória. É uma coisa mais ou menos assim, tipo castigo.

Nelson Ned é um nome que transcende a fronteira verde-amarela. Depois de Carmen Miranda, ele foi o cantor brasileiro-que alcançou maior sucesso popular fora do país – e sem a “política de boa vizinhança” que favoreceu a carreira da Pequena Notável no exterior.³⁹

Além do enorme público latino dos Estados Unidos, a voz de Nelson Ned conquistou audiência em cerca de 30 países e três continentes: África, Europa e toda a América, do sul ao norte, do Chile ao Canadá, passando pelas Antilhas Holandesas, República Dominicana, México, Colômbia, Venezuela e, principalmente, Cuba, por sinal, único país americano que não assistiu a Nelson Ned ao vivo. “Nunca vou cantar lá, enquanto Cuba for comunista. Sou pela democracia”, dizia ele,⁴⁰ que, no entanto, não se negou a fazer shows na Argentina do ditador Rafael Videla, no Panamá do truculento Omar Torrijos, no Haiti do sanguinário Baby Doc, na Espanha do moribundo Francisco Franco e até na África do Sul sob o regime do apartheid. Aliás, se Nelson Ned só aceitasse realmente cantar em palcos da democracia, nos anos 70 ele não faria show nem mesmo em Ubá, sua cidade natal.

A projeção internacional de Nelson Ned começou em setembro de 1970, quando ele participou do I Festival da Canção Latino-Americana de Nova York. Transmitidas ao vivo pelo canal 47, a voz e a imagem do cantor brasileiro causaram repercussão. Além de levar o prêmio de melhor intérprete, ele logo recebeu uma proposta de contrato da gravadora *United Artists*.

Com gravações em espanhol num estúdio de Nova York, em março de 1971 era lançado nos Estados Unidos e em vários países hispanos o seu primeiro LP internacional, *Canción*

³⁹ A importância da América Latina para a estratégia dos Estados Unidos, na Segunda Guerra, levou o governo Roosevelt a propalar a defesa hemisférica como necessidade para o combate ao inimigo externo. Como parte deste projeto, a “política de boa vizinhança”, inaugurada pelo Departamento de Estado em 1933, pregava o intercâmbio cultural entre as repúblicas americanas – o que favoreceu a carreira internacional de vários artistas latinos, entre os quais Xavier Cougat, Tito Guizar, Dolores Del Rio, Lupe Vélez, Carole Lombard e, principalmente, Carmen Miranda, “a musa da política de boa vizinhança”. Ver: MENDONÇA, 1999, p. 65.

⁴⁰ “O tamanho do sucesso: apenas um metro e meio”, *Última Hora*, 1-2-1982.

Popular. O sucesso foi rápido e intenso. “Aí a mulherada começou a dar em cima de mim, comecei a ganhar muitos dólares, a ter limusines, Lincolns Continentais e suítes presidenciais à minha disposição – coisas, até aquele momento, inimagináveis para ruim”, lembrou Nelson Ned (NED; COSTA, 1996, p. 79).

Em fevereiro de 1973 ele se apresentou na concha acústica da La Media Torta, em Bogotá, para uma multidão de aproximadamente 80 mil pessoas, quebrando o recorde de público que ali pertencia a Carlos Gardel. “Loucura por Nelson Ned! Sensacional êxito!”, alardeou a manchete do jornal *El Espectador*, de Bogotá.⁴¹

Grande público também acorreu a shows de Nelson Ned na Cidade do México (Estádio Netza), em Lisboa (Pavilhão dos Esportes), em Madri (Gran-Teatro Real), em Joanesburgo (City Hall), em Los Angeles (Shirine Auditorium) e em Nova York (Madison Square Garden). Mas o ápice desta sua performance internacional se deu no dia 16 de junho de 1974, quando Nelson Ned lotou, por duas vezes, o famoso Carnegie Hall de Nova York – palco de artistas como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Ray Charles, e também da bossa nova de João Gilberto e Tom Jobim, que ali se apresentaram pela primeira vez ao público norteamericano em novembro de 1962.

Aliás, o anúncio de que Nelson Ned faria apresentações no mesmo espaço outrora ocupado pela bossa nova não foi bem recebido por alguns setores da Zona Sul carioca: “Tremei sacrossantos cultores da sagrada bossa nova. Dia 16 de Junho, vosso venerado templo será ocupado por nada menos, nada mais que por Nelson Ned, emérito boquerista e baladista lacrimoso”, lastimava um colunista do *Jornal do Brasil*.⁴²

Mas se a apresentação dos bossa-novistas no Carnegie Hall gerou controvérsias (segundo alguns foi um sucesso, segundo outros, um fracasso)⁴³ o duplo show de Nelson Ned não deu margem a dúvidas, conforme relato da revista *Veja*:

Com fama ou sem fama, com talento ou sem talento, quem quiser dar um concerto no Carnegie Hall de Nova York – talvez o auditório de maior prestígio do mundo – só precisa pagar o preço e alugá-lo. Mas enchê-lo duas vezes no mesmo dia, com ingresso a 5 e 8 dólares, e ser aplaudido de pé por um público delirante, bem, isso é

⁴¹ Manchete citada na reportagem “Nelson Ned faz sucesso na Colômbia”. *Jornal do Brasil*, 13-2-973.

⁴² “Ned no (ex?) templo da bossa”, *Jornal do Brasil*, 2-6-1974.

⁴³ O fracasso do show de bossa nova no Carnegie Hall foi sustentado pela revista *O Cruzeiro* na reportagem “Bossa nova desafinou nos EUA” (*O Cruzeiro*, 8-12-1962), e por José Ramos Tinhorão no livro *O samba agora vai...: A farsa da música popular no exterior* (TINHORÃO, 1969, pp. 106-107). Já o sucesso dos bossa-novistas – “na verdade, os aplausos ocorreram durante todo o show” – é enfatizado por Ruy Castro (1995, p.330).

outra história. Pois foi exatamente o que conseguiu realizar, na semana passada, o cantor brasileiro Nelson Ned.⁴⁴

Naquele mesmo ano, a revista *Records World*, de Nova York, lhe concedia o disco de ouro pela grande vendagem nos Estados Unidos da balada *Happy Birthday, my Darling* (versão de *Parabéns, Parabéns Querida*), principal faixa do LP *Nelson Ned in Action*. “Uma coisa muito importante dos americanos é o respeito que eles têm pelos artistas”, afirmou o cantor. “Eu gravei a sessão de cordas de um dos meus discos no estúdio Criteria, com 24 músicos da Filarmônica de Miami. Quando entrei no estúdio pela primeira vez, os músicos se levantaram e me aplaudiram”.⁴⁵

Aos que o acusavam de divulgar uma produção musical desvinculada da realidade brasileira, Nelson Ned desdenhava. “Eu sou um intérprete de identificação mundial. Canto o amor, não falo em morro, em samba. Não sou um cantor geográfico”.⁴⁶

Engana-se, entretanto, quem imagina que este sucesso do cantor pelo mundo afora atinge somente o cidadão comum e de poucas letras. Um fã confesso de Nelson Ned foi o prêmio Nobel de literatura Gabriel García Márquez, que disse ter escrito *Crônica de uma morte anunciada* ao som de *Tudo passará* e *Se as flores pudessem falar*, antigos sucessos de Ned.⁴⁷ Aliás, em um programa de televisão, o escritor colombiano ouviu a seguinte pergunta de Chico Buarque: “As suas preferências musicais causam espanto em muita gente, principalmente aqui no Brasil. Eu queria saber se os seus romances fossem música, seriam samba, tango, som cubano ou um bolero vagabundo mesmo?”. De forma elegante, García Márquez respondeu: “Eu gostaria que fossem um bolero composto por você e cantado pelo Nelson Ned”.⁴⁸

Mas de que maneira o posteriormente cantor gospel Nelson Ned (em 1993 ele se converteu à religião evangélica) analisava o fato de seu passado musical não merecer maiores atenções dos brasileiros que pesquisam a história da nossa música popular? Afinal, a produção discográfica do cantor raramente é focalizada em livros sobre o tema.

Eu não estou preocupado com isso. Até porque, hoje eu tenho outros valores. Antes eu não estava preocupado porque tinha status nos Estados Unidos, hoje, porque sou um evangelista. E mais: eu tenho certeza que a resistência em relação ao meu nome

⁴⁴ “O estrangeiro”, *Veja*, 26-6-1974.

⁴⁵ “Nelson Ned: ‘Quando canto, as pessoas sentem que meu tamanho é apenas um detalhe físico’”, *Correio Braziliense*, 16-3-1982.

⁴⁶ “Ned, muito acima da vã filosofia”, *Folha de S. Paulo*, 31-1-1982.

⁴⁷ Conforme informação de Ruy Castro. In. “Os cafonas também são geniais”, *Folha de S. Paulo*, 12-11-1983.

⁴⁸ Programa *Conexão Internacional*, Rede Manchete, setembro de 1983 (Acervo de videoteca do Museu da Imagem e do Som).

se quadruplicou. Porque agora eu tenho um compromisso com a Bíblia. E a Bíblia é a única coisa que essas pessoas não querem ver.

Na entrevista que realizei com Odair José, ele também procura não dar muita importância ao fato de jamais ter sido convidado a ir gravar um depoimento no MIS:

Não fui e também não iria. O que eu preciso fazer na minha vida é trabalhar. Eu tenho três filhos, tenho uma esposa, tenho alguns amigos, então eu quero apenas trabalhar. Eu não quero ser uma história, não estou mais preocupado com isso. Então, eu não iria, não. As pessoas que preservem isso, eu não. Acho que o meu trabalho foi apenas profissional e continuo fazendo ele, mas não acho que fiz grande coisa. Então, não acho que eu mereça estar em museu, falar em museu, acho que não mereço. Eu vou fazer o quê, lá? Contar mentiras? Se eles acharem que eu mereço, então depois que eu morrer que eles inventem as próprias histórias deles. Não estou preocupado com isso.

Odair José não considera então o seu trabalho como parte da história da música popular brasileira?

Considero [diz o cantor], mas o problema é dos historiadores, não é meu. Sei que fiz algumas coisas que serão eternas, mas sei também que eu não sou um grande compositor, não sou um grande músico, não sou um grande cantor, eu sei disso. Eu sempre procurei fazer uma coisa que fosse diferente e procurei me colocar como uma espécie de repórter musical. E o meu trabalho é apenas profissional. Eu sou um rapaz que até hoje trabalha para sustentar a família. Então não quero saber de museu, não quero saber de história, não quero saber de porra nenhuma.

Talvez devêssemos relativizar um pouco este discurso da indiferença que aparece nos depoimentos de Nelson Ned e Odair José. Isto porque, procurados para uma entrevista para este estudo, os dois foram muito solícitos e demonstraram satisfação por serem lembrados para um trabalho de pesquisa sobre a história da música popular brasileira.

Nelson Ned, por exemplo, ao início do depoimento, declarou sentir-se honrado por ter o seu nome incluído no projeto. “Eu fico muito honrado, sinceramente”. Da mesma maneira o cantor Agnaldo Timóteo confessou sentir-se envaidecido com a inclusão do seu nome. Portanto, para além da indiferença, o que o discurso destes artistas deixa transparecer é um certo ressentimento com a frequente exclusão de seus nomes.

E isto, de certa forma, também aparece, a seguir, na resposta de Waldik Soriano ao porquê de seu nome raramente ser citado nos trabalhos produzidos pelos divulgadores de histórias da nossa música popular.

Sei lá [diz o cantor], eu acho que o brasileiro é muito besta. Mas lá aparece o nome de muita gente que não tá com nada, né? E a mim não interessa também, não. Eu sou um cantor de quase cem discos gravados, sou autor de quase mil músicas. Se depois de tudo isso, os caras ainda não reconhecem a gente, eu também não reconheço eles. Não me merecem, não.

O cantor Wando expressou sentimento semelhante ao comentar o fato de nomes como o seu, Luiz Ayrão e Benito de Paula não aparecerem entre os 3.500 verbetes da segunda edição, revista e ampliada, da *Enciclopédia da música brasileira*, publicada em 1998.⁴⁹

Isto chama-se sonegação de informação. E é uma coisa sacana porque se propaga a ideia de que no Brasil só existe Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil. E aqui está um cara que já vendeu 10 milhões de discos neste país. E falo de dados só até 1995. Então, eu devo ter alguma importância. E estou dando o exemplo do meu trabalho porque tenho quase 400 obras gravadas, e por diversos artistas. Mas vejo que pessoas como Benito di Paula, que também tem uma história muito importante, não se fala dele; não se fala do Luiz Ayrão, e a história da música popular acaba ficando aleijada.

E qual a explicação de Wando para este descaso com ele e seus colegas?

Acho que é preconceito mesmo. Porque não se teve a consciência de parar e ouvir, ver, sentir e saber: ‘o quê que esse cara sabe produzir, de quê que esse cara fala, quem que esse cara escuta, quem é que esse cara está influenciando, a quem que ele está alcançando’. Então não houve esse tipo de cuidado.

O MIS não teria convidado Wando a gravar um depoimento para a posteridade? “Não, eles nunca me chamaram. Nunca pediram os meus discos, nunca perguntaram quantas músicas eu tenho gravadas, nunca me perguntaram nada”.

Portanto, como até agora a história da música popular brasileira foi escrita e “enquadrada” por uma elite intelectual que despreza tudo aquilo que não está identificado à “tradição” ou à “modernidade”, é esta elite que, em última análise – e valendo-se daquilo que Marilena Chauí chama de o “discurso competente” (CHAUÍ, 1997, pp. 3-13) –, define o que é bom ou ruim, o que merece ou não ser preservado na memória musical do país. Assim, nomes como Chico

⁴⁹ Na primeira edição da *Enciclopédia da música brasileira*, publicação de 1977 – ano em que essa geração de artistas “cafona” ainda ocupava espaço na mídia – foram incluídos os verbetes de Timóteo, Waldik, Odair José, Nelson Ned e Paulo Sérgio. A segunda edição, lançada em 1998, embora atualizada com 400 novos verbetes, não acrescentou nenhum outro “cafona” àquela lista, permanecendo de fora da enciclopédia nomes como Wando, Benito di Paula, Luiz Ayrão, Dom & Ravel, Cláudia Barroso, Fernando Mendes, Cláudio Fontana, Reginaldo Rossi e outros.

Buarque, Cartola, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Maria Bethânia e Milton Nascimento são hoje considerados patrimônios de nossa música.

Outros como Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto e Roberto Carlos são apenas aceitos. Já cantores e cantoras populares como Wando, Waldik Soriano, Odair José, Nelson Ned, Claudia Barroso, Diana, Luiz Ayrão e Benito di Paula foram, por assim dizer, “barrados no baile” da MPB.

A historiografia da música popular brasileira não reconhece a obra de nenhum destes artistas. Eles constituem um capítulo da história da canção popular que os críticos, pesquisadores e acadêmicos consideram menor, sem dignidade artística, intelectual e nem mesmo como fenômeno social. É possível dizer que hoje esta geração de cantores/compositores está perdendo a batalha no campo da memória da música popular.

Entretanto, como observou Benito di Paula, o jogo continua.

REFERÊNCIAS: BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- ANDREATO, Elifas (Org.). *História do samba*. São Paulo: Ed. Globo, 1997. (40 fascículos e CDs).
- ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB: A história de um século*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: FGV, 1989.
- AUGUSTO, Alexandre. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CABRAL, Sérgio. *ABC do Sérgio Cabral: um desfile de craques da MPB*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora; música sertanejo e indústria e cultural*. 2ª ed. São Paulo: Nacional, 1979.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997.

- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 2.^a Edição. São Paulo: Art Ed. / Publifolha, 1998.
- FAOUR, Rodrigo. *Bastidores: Cauby Peixoto, 50 anos da voz e do mito*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.
- LOPES, Nei. *O samba na realidade... Rio de Janeiro*: Codecri, 1981.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. 10^a edição. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- MPB COMPOSITORES. São Paulo: Editora Globo, 1996. (Coleção 40 fascículos e CDs).
- NED, Nelson; COSTA, Jefferson Magno. *O pequeno gigante da canção: a vida de Nelson Ned*. São Paulo: Editora Vida, 1996.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- POLLAK, Michel. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In. *Estudos históricos*, v.2, n.3, Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, 1989.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2 (1958-1985). São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Ed. Três A, 1980.
- SILVA, Olga Brites da. “Memória, preservação e tradições populares”. In. *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: SMCIDPH, 1992.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SORIANO, Waldick; CAMPOS, Bernardino de. *A vida de Waldick Soriano: minhas lutas e minhas glórias*. Coleção Pasquim Apresenta. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

TÁVOLA, Artur da. “Nara Leão e a Bossa Nova” In. *Vozes do Rio: o sentir brasileiro na cultura carioca*. Brasília: CDI (Camara dos Deputados), 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

VÁRIOS. *500 anos da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: MIS/Faperj, 2001.

VASCONCELOS, Gilberto. “A musa popular brasileira”. In. *Vozes do Rio: o sentir brasileiro na cultura carioca*. Brasília: CDI (Camara dos Deputados), 1991.

VASCONCELOS, Gilberto; SUZUKI JR, Matinas. “A malandragem e a formação da música popular brasileira”. In Antônio Flávio Pierucci (org.). *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. 3a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VIANNA, Leticia. *Bezerra da Silva, produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.