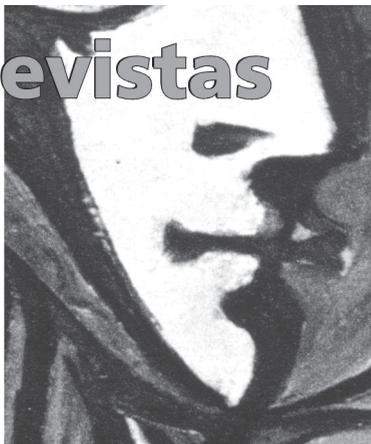


Sintonizando a música brasileira

**entrevistas**



## De olho nos ritmos urbanos

Os novos ritmos e sons urbanos – que emergem e/ou são reelaborados em diferentes regiões do país, ganhando visibilidade com auxílio da mídia tradicional ou por intermédio das novas tecnologias interativas de informação e comunicação – desafiam observadores e pesquisadores. Entre os exploradores deste vasto e intrincado campo, destaca-se, sem dúvida, o nome do antropólogo Hermano Vianna, autor de *O mundo funk carioca* (1988), *O mistério do samba* (1995) e inúmeros artigos e ensaios que se tornaram referências para os estudos (de cunho sócio-antropológico) da música no Brasil. Vianna, porém, está muito longe de ser um típico intelectual de gabinete: irrequieto, atua, também, como roteirista de televisão e cinema, tendo trabalhado nos documentários musicais *African Pop*, *Folia na Bahia*, *Baila Caribe* e *Música do Brasil*.

Nesta entrevista, *ECO-PÓS* instigou Vianna a tratar de temáticas controversas que perpassam o universo da Comunicação e da Música, tais como: o impacto das novas tecnologias sobre a produção musical (especialmente, a eletrônica), o papel do DJ na criação musical, os novos rumos do mercado fonográfico e o despreparo dos jornalistas da área cultural.

*Micael Herschmann e João Freire Filho*

E: *O mundo funk carioca*, lançado em 1988, já chamava a atenção para o papel central da figura dos DJs. Passados 15 anos do lançamento do livro, qual a sua opinião acerca do peculiar status usufruído, hoje, por estes profissionais, guindados a astros da nova ordem musical?

HV: O status atual dos DJs reflete uma nova forma de consumo musical, bem menos passivo do que aquele que a indústria fonográfica sabe controlar ou que as leis do direito autoral e do *copyright* regulamentam. O DJ utiliza a produção artística de outras pessoas como base para seu trabalho também artístico. Ele escolhe, mixa, recombina, remixa as músicas que vão fazer as pessoas dançar, criando novos contextos onde essas músicas passam a ter novos sentidos e ganham novas interpretações (tanto que muitos deles atuam também como produtores musicais). Sua “ideologia” é o mesmo “*cut-and-paste*” divulgado pelo pensamento modernista e que se tornou o procedimento essencial da maioria dos *softwares*, de processadores de textos a editores de cinema digital. É claro que há tentativas de domar a situação.

Os DJs, por exemplo, foram transformados em estrelas, tão poderosas e milionárias – e distantes do público – quanto astros de rock. Mas algo nesse novo *show business* não funciona muito bem e impede a formação de uma barreira entre quem está nos toca-discos e quem está dançando. Pouca gente vai para uma pista de dança para admirar o virtuosismo de quem seleciona as músicas. A maior parte do público ignora o novo *star system*, o que - para quem foi criado pela filosofia *do-it-yourself* do punk, como eu fui - não deixa de ser bastante “saudável”.

E: Como você analisa, a propósito, a comentada apresentação do DJ Marlboro, na noite de encerramento do primeiro TIM Festival, que arrebatou jovens afinados com distintas cenas musicais, “modernas”, “alternativas”, “indies”? Para você, Marlboro tem razão ao proclamar que “o funk é a verdadeira música eletrônica brasileira”?

HV: O sucesso da apresentação do Marlboro no Tim me pegou de surpresa. Acostumado a anos de preconceito, tendo que defender o funk carioca dos ataques mais pesados, quase absolutamente unânimes, da imprensa à polícia, não estava preparado para ver tal consagração. Era como que um baile de carnaval. As pessoas pareciam estar dando um grito de liberdade, afirmando a plenos pulmões (o público cantava todas as músicas, o que demonstrava que apesar do boicote midiático e policial – vários bailes continuam proibidos e eles não são anunciados nos jornais – todos continuaram ouvindo os últimos sucessos das favelas) algo assim como “*it’s only funk carioca but I like it!*” Era gente que sempre me foi descrita como inimiga do funk.

Aquela festa demonstrava bem a vitalidade do funk carioca e sua capacidade de expressar sentimentos dos mais variados grupos culturais que formam a população carioca. O funk carioca não tem nem 15 anos de vida. Quando eu fiz meu trabalho de campo que resultou na dissertação de mestrado, não havia funk cantado em português ou produzido no Rio tocando nos bailes. Era um consumo de 100% de música importada. Hoje, os bailes tocam 100% de música nacional. É uma virada que também me surpreendeu. Nada, no meu trabalho de campo, indicava que isso poderia acontecer, apesar de nunca ter acreditado nas profecias apocalípticas que diziam que a indústria de entretenimento norte-americana iria impor uma única cultura para todo o mundo (e, na minha dissertação, o consumo de funk no Rio já atuava como um exemplo contrário a essa profecia, revelando um circuito de consumo e intercâmbio cultural paralelo sem nenhum apoio da grande mídia).

O funk carioca começou a ser gravado, em 1989, como mera cópia dos sucessos do Miami Bass (estilo do hip hop criado na Flórida, a partir das batidas

nova-iorquinas de Afrika Bambaataa e Arthur Baker). Apenas tinha letras em português. Aos poucos, sem ser uma estratégia consciente, foram aparecendo melodias (como a do Rap da Felicidade - “eu só quero é ser feliz / andar tranqüilamente na favela onde eu nasci”...) que poderiam fazer parte de samba-enredo se tivessem acompanhamento de baterias de escola de samba e não de baterias eletrônicas. Aos poucos também elementos musicais “tipicamente” cariocas, como um “tamborzão” que toca ritmos de umbanda e hoje domina todos os sucessos, foram se misturando à trama eletrônica. Hoje, o funk carioca é um novo estilo musical. Talvez, seja realmente a música eletrônica brasileira, com mais voz própria e inconfundível. As outras, mesmo o drum’n’bass-bossa paulistano, me parecem mais ligadas a fórmulas inventadas fora do Brasil. Mas isso, de maneira alguma, quer dizer que sejam menos “verdadeiras”.

E: Em ensaio publicado no livro *Ritmos em trânsito* (1997), Livio Sansone destaca a diferença entre o “samba no pé” do Rio de Janeiro e o “samba na “bunda” ou rebolado da Bahia, herança da diferença entre samba fino e samba de roda. No Rio, observa Sansone, constata-se uma postura mais controlada, afinada e sinuosa, enquanto que, em Salvador, o importante é o requebrado, o rebolado e o jogo de cintura. O autor argumenta que talvez seja esse o motivo de entre o samba duro e a intelectualidade baiana não ter havido a mesma sedução recíproca que caracteriza a história do samba no Rio de Janeiro, analisada no seu *O mistério do samba* (1995). A hipótese lhe parece convincente? Em caso afirmativo, esta distinção contribuiria, ainda, para hostilidade da crítica carioca contra os grupos da chamada axé music?

HV: Não li ainda o ensaio. Mas a sugestão é extremamente “boa de pensar”. Talvez o funk junte até as duas coisas, o pé com a bunda. Vi, outro dia, um grupo de garotos num baile demonstrando seu rebolado para umas meninas, que julgavam quem deles tinha a melhor bunda? No funk, homens e mulheres rebolam como se fossem as Sheilas do Tchan! É uma sensualidade totalmente unissex, que também está sendo exportada para o samba dos ensaios de escola de samba. Mas isso acho que é novidade. Antigamente, era mais fácil ver esse tipo de rebolado na Bahia e talvez essa mais libidinosa expressão corporal tenha afastado muitos intelectuais (certamente não afastaria Gilberto Freyre), não sei ao certo. No Rio, sempre houve um samba de que os intelectuais gostam mais, que não é exatamente o samba de que a maioria da população da cidade gosta. Isso pode ser comprovado em qualquer visita a um dos milhares de pagodes que acontecem todas as noites na cidade, onde Zeca Pagodinho (representando o estilo aceito por intelectuais) convive muito bem com bandas como Pique Novo ou Só Para Contrariar. Nos anos 60, enquanto a intelectualidade redescobria o “samba de raiz” de Cartola, a garotada (e Hélio Oiticica!)

dos morros e adjacências estava acelerando o ritmo das baterias de escolas de samba, numa jogada até hoje desprezada por intelectuais “puristas”. A situação, tanto no Rio quanto em Salvador, é certamente bem complexa. Mas o “tipo ideal” proposto pelo Livio Sansone, segundo a descrição da pergunta, certamente esclarece muitos pontos obscuros dessa complexidade.

E: No artigo “Condenação silenciosa” (*Folha de S. Paulo*, Mais!, 25/04/1999, 10), você criticou, de forma contundente, o perfil do nosso jornalismo “cultural”, despreparado, extremamente opiniático e afeito à fofocas. É possível fugir muito deste padrão, atuando dentro das diretrizes da grande imprensa?

HV: Seria importante que alguém estudasse o ambiente das redações de nossos cadernos culturais, para descrever como tudo funciona. Eu não entendo nada desse mundo. Não gosto de gente que fica exaltando os velhos tempos, mas não posso deixar de pensar que esses cadernos produziam jornalismo de maior qualidade nos anos 70. Não sei o que houve para a qualidade cair tanto assim. Como diz Caetano Veloso, o mesmo comercialismo criticado pelos jornalistas nos produtos da indústria fonográfica parece ter tido resultados mais constrangedores nos cadernos “culturais” do que na música brasileira. Vide o lançamento de discos de nossas grandes estrelas: os jornais lutam por furos de reportagem, para dar notícias sobre o disco antes dos concorrentes. Quando o disco é finalmente lançado, todos os jornalistas se deixam controlar pelas estratégias de marketing das gravadoras, publicando críticas no dia seguinte ao recebimento do disco, quando não houve tempo para escutá-lo com o devido cuidado, se baseando geralmente nas informações publicadas em *press releases* ou em entrevistas feitas às pressas. Como leitor, eu preferiria uma crítica mais interessante a uma notícia publicada antes dos outros jornais. Mas os jornalistas parecem não pensar assim.

Por exemplo: lancei o *Música do Brasil*, projeto que documenta músicas na sua maioria sem nenhum registro anterior, de 82 municípios brasileiros. Houve muitas matérias celebratórias no lançamento, não posso me queixar. Mas não houve nenhum artigo analisando a produção musical ali revelada. O mesmo aconteceu com tudo que fiz na televisão. Nunca li nenhum artigo interessante, falando bem ou mal, que me ajudasse a pensar sobre o que estou fazendo. É uma situação que considero bem triste.

Acho que a internet comercial brasileira não se confirmou como uma alternativa a esse tipo de jornalismo. Tudo nela é ainda mais rápido e superficial, nada parece incentivar uma reflexão mais complexa. Nos sites mais populares (muitos deles ligados aos donos dos grandes jornais), são usadas técnicas comerciais, que

incluem *cookies* espões do comportamento dos usuários, que se fossem utilizadas por nossas emissoras de televisão ou pelo governo causariam revolta pública radical e editoriais indignados nos jornais.

E: E quanto à investigação acadêmica, quais são, no seu entendimento, os principais desafios enfrentados pelos pesquisadores interessados em estudar a música popular contemporânea?

HV: Acho que o principal desafio é a preguiça. Talvez, também, o preconceito contra tudo o que é popular agora. Há milhares de coisas interessantes acontecendo no Brasil, quase nada foi objeto de estudo. Voltei ontem de Manaus. Passei os últimos dias indo aos forrós daquela cidade. É uma cena impressionante. Já derivada do forró mais eletrônico cearense, mas com características bem próprias. Mas como é padrão intelectual falar mal desse forró contemporâneo para elogiar um mítico forró “pé-de-serra”, considerado mais autêntico, ninguém estuda o que está acontecendo. Estamos perdendo um tempo precioso, por preguiça (tanta gente faz pesquisa baseada só naquilo que os jornais publicam, sem nunca ir para a rua!) ou por bobagem. Tenho certeza que o forró de Manaus ou o funk carioca têm mais qualidade propriamente musical do que muita música que os pesquisadores consideram de bom tom estudar.

E: Quais as estratégias que a produção musical da periferia vêm encontrando para ganhar terreno e atrair consumidores, em articulação ou tensão com a grande mídia? Em que medida, no mundo contemporâneo, a cadeia produtiva da música vêm se articulando de forma mais intensa com outras cadeias produtivas do audiovisual?

HV: Quando cheguei de Manaus, escutando os discos que comprei no camelô, descobri que a faxineira, freqüentadora dos forrós dos morros cariocas, conhecia todas a músicas que para mim eram a maior novidade. Um circuito paralelo de distribuição cultural leva o novo forró para todo o Brasil, sem depender da grande mídia, das grandes gravadoras. Isso acontece com vários outros estilos musicais. E os músicos estão inventando novas estratégias de sobrevivência, assumindo até a pirataria como marketing. Não há nenhuma tensão explícita com a grande mídia, pois a grande mídia não se interessa por esses fenômenos (e acho que por isso vai ser cada vez menos “grande”).

A mesma coisa acho que vai acontecer com o audiovisual, quando os equipamentos de produção se tornarem mais baratos (algo parecido já acontece com o cinema caseiro produzido em grandes capitais africanas). Para fazer o *Música do Brasil*, viajei por quase todos os locais mais pobres do Brasil, de reservas extrativistas

do Acre ao sertão do Piauí. Não tem lugar que não tenha videolocadoras, que parecem ter se transformado nas novas bibliotecas populares. Produções locais vão certamente fazer sucesso nesse novo circuito de distribuição de imagens, que ficará ainda mais potente com a popularização da banda larga.

E: Na sua opinião, as Novas Tecnologias de Informação e Comunicação decretaram uma crise econômica e de identidade sem precedentes na indústria fonográfica? Será que essas mesmas tecnologias permitirão, às grandes corporações, encontrar uma saída para o problema?

HV: Penso que a indústria fonográfica, como existe hoje, está com os dias contados. Sua reação contra as novas tecnologias é burramente policialesca. Repressão e mais repressão e nenhuma proposta realmente inovadora para resolver os problemas. Precisamos ter muito cuidado com campanhas contra a pirataria e para melhorar a cobrança dos direitos autorais. Mesmo a numeração dos CDs pode ser um dia usada para controlar nosso consumo musical. Imagine como uma ferramenta dessas pode dar alegria para ditadores. Temos que ser mais criativos que os piratas, se não quisermos virar reféns de sua barbárie.

MICAEL HERSCHMANN e JOÃO FREIRE FILHO são professores da ECO/UFRJ e editores da *Revista ECO-PÓS*.

HERMANO VIANNA é roteirista de televisão e cinema e doutor em antropologia pelo Museu Nacional/UFRJ.

## O autoritarismo na historiografia da música popular brasileira

A biografia de Paulo Cesar de Araújo parece tão singular quanto as idéias que defende em seu primeiro livro, *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar* (2002). Baiano de Vitória da Conquista, Paulo Cesar passou a infância entre os estudos e o trabalho como engraxate e vendedor de picolé. Veio com a família para São Paulo, onde foi funcionário de uma fábrica de óculos, em um bairro operário de Vila Maria; em seguida, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde graduou-se em Comunicação Social pela PUC e em História pela UFF. No primeiro curso, iniciou sua carreira de pesquisador musical, com o Projeto PUC Memória; no segundo, amadureceu a questão que iria acompanhar-lhe até o mestrado em História Oral da Uni Rio: por que a música ouvida e amada pela maioria do povo – inclusive, por ele próprio – não consta da historiografia do nosso cancionário popular?

Talvez fosse realmente necessário o aparecimento de um pesquisador proveniente das camadas populares – alguém que tivesse uma relação afetiva com a obra dos intérpretes românticos malditos – para que a música popular dita cafona fosse reavaliada como objeto digno de estudo, dentro da história da cultura. Nesta entrevista a *ECO-PÓS*, além de expor e aprofundar as questões mais relevantes e polêmicas desenvolvidas em *Eu não sou cachorro, não*, Paulo César de Araújo analisa o lugar *sui generis* ocupado, em nosso cânone musical, por Roberto Carlos, protagonista de seu próximo livro.

*João Freire Filho e Eduardo Coutinho*

E: Na orelha de *Eu não sou cachorro, não*, o jornalista Lula Branco Martins define seu trabalho como um “livro de guerrilha”. O que levou você a defender a causa dos cantores e compositores “cafona” dos anos 70?

PCA: Cresci ouvindo rádio. Não tínhamos televisão, toca-discos, mas havia um rádio. E, no meio dos anos setenta, quando estava com 7 ou 8 anos de idade, essa geração de cantores e compositores chamados cafona era muito forte. Tocava-se bastante Paulo Sérgio, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo... Mais tarde, quando me interessei pela história do Brasil e, particularmente, pelo estudo da história da música popular brasileira, eu constatei que aqueles cantores que eu ouvia no rádio, que meus pais ouviam, que os meus amigos ouviam, que o povo brasileiro ouvia, não

aparecia nos livros de conhecidos historiadores da música popular brasileira. Se você pegar a obra de um José Ramos Tinhorão, de um Sérgio Cabral, de um Ricardo Cravo Albin, você não vai encontrar referência, não digo a um ou outro compositor, não, mas a um geração inteira de artistas da música brasileira. Então, na verdade, a idéia do livro partiu da constatação dessa exclusão. A idéia era fazer um livro para denunciar isso, num primeiro momento e, claro, entender que produção foi essa. Qual repercussão que isso provocou na época, na história do Brasil? Nesse sentido, é um livro de guerrilha, sim. Eu vim para brigar mesmo. Para denunciar, para apontar, para mostrar que essa questão do autoritarismo, no Brasil, não é apenas política, está na própria memória historiográfica produzida.

E: Um dos ganchos que você usou para resgatar essa produção musical cafona foi mostrar a relação contraditória que ela estabeleceu com o período da ditadura...

PCA: Isso é importante, porque a idéia que se tinha era a seguinte: sempre que se referia à música popular do período da ditadura militar, os nomes lembrados eram Chico Buarque, Caetano Veloso, Gonzaguinha, Geraldo Vandré... Quer dizer, artistas que tematizavam a questão política, institucional do país. Era como se uma geração de cantores românticos fossem de outro planeta ou de outro país. Como se não tivessem nada a ver com a história do Brasil daquele período e com a própria sociedade brasileira. Então, eu fiz questão de enfatizar logo de cara a relação dessa produção musical com o momento histórico. E minha surpresa foi ouvir esses discos. Eu tinha memória das canções que ouvia no rádio, mas se você pega um LP com 12 faixas, há muitas faixas que não tocavam na época e que eu mesmo não conhecia. Ouvi essa produção, peguei disco a disco toda a produção discográfica da geração daquele período. Eu percebi que eles questionavam, denunciavam e focalizavam questões cruciais e fundamentais da sociedade brasileira. Um cantor como Odair José, o “Bob Dylan da Central”, “Terror das Empregadas”, que foi um dos mais proibidos na época, fala de homossexualismo, racismo, exclusão social, prostituição, consumo de drogas, ou seja, temáticas que incomodavam. Isso está na obra de Odair José como está na de Timóteo, de Nelson Ned (uns mais outros menos). Então, esse aspecto foi fundamental: identificar, na produção musical desses cantores, temas polêmicos que levaram muito deles a ser proibidos, sendo Odair José o mais proibido de todos, porque foi o que mais tocava nessas questões.

E: “Eu não sou cachorro não” é o desabafo de um homem maltratado por uma mulher. Mas poderia ser interpretado como a fala de um indivíduo

oprimido pela ditadura ou, ainda, como protesto de um sujeito que não tem sua linguagem musical reconhecida pela historiografia da canção popular – quer dizer, é um título polissêmico. De que maneira você relaciona a repressão política daquele momento à exclusão ideológica desse amplo segmento da população que tem a chamada música cafona como forma de expressão?

PCA: Isso é uma questão para um seminário (risos). Achei que podia ser até uma epígrafe para o livro, essa leitura do título *Eu não sou cachorro, não*. A primeira coisa que escolhi, antes de escrever qualquer palavra, foi o título, pensando nessa questão da geração de cantores excluídos. Um manifesto de exclusão social, rejeição amorosa e também exclusão na historiografia. É como se cada um deles falasse: “Eu não sou cachorro não, eu também mereço fazer parte de um livro de história”.

Num capítulo do livro, “A cultura da brutalidade”, eu defendo o seguinte: os cantores e compositores da MPB tinham uma preocupação com a questão política. E isso se explica: todos eram universitários e estavam debatendo, com a consciência de que viviam um período de exceção. Então, a obra desses artistas está falando do Médici, do “Cale-se”. A obra dos cantores bregas vai expressar uma visão de mundo particular, porque eles estão falando de uma repressão que não é apenas político-institucional, mas de uma repressão que viviam no seu dia-a-dia. A empregada doméstica, o porteiro, o operário, o camelô são, no seu cotidiano, humilhados e ofendidos. “Eu não sou cachorro não” não é só questão de rejeição amorosa, pode ser entendido também como uma rejeição social. Daí, a identificação desse público com a música. Há uma canção de Odair José chamada “Deixe essa vergonha de lado”, na qual ele fala do quarto de empregada. Numa música de Luis Carlos Magno, está escrito: “dois por dois mede o quarto de empregada”. É uma questão social, mas esse repertório era considerado alienado, porque não falava da questão política. Mas eles estão tocando na repressão do cotidiano, uma repressão que não é do período militar apenas. Para as classes populares, o autoritarismo é vivido no seu cotidiano e não apenas nos períodos excepcionais. Para aquela classe (média, intelectual) o autoritarismo está mais nas questões institucionais.

E: Em que referências você se apoiou, no instante de fixar a moldura teórica e metodológica de sua pesquisa?

PCA: O pensamento de Marilena Chauí sobre o autoritarismo, no texto “Conformismo e resistência”, foi uma referência teórica importante, para ver que o autoritarismo não é apenas um regime de governo que se instala nos chamados períodos excepcionais, mas uma característica de uma sociedade de classes, e, no caso do Brasil, é um autoritarismo permanente. A leitura que Marilena Chauí faz do processo

de conformismo e resistência no Brasil me ajudou a entender essa produção popular musical. Também foi fundamental para pensarmos na questão do tempo histórico, o trabalho em que Michel Pollak fala de “memórias plurais diferenciadas”. Sobre aquela idéia de que os bregas eram alienados, eu fiz questão de perguntar a Odair José, Nelson Ned e outros mais: onde você estava em 68? E todos eles vão dizer que não sabem, não lembram do AI-5, confundem com 64. Isso significa que cada grupo social tem uma vivência diferenciada do momento histórico. Se para a classe média intelectual universitária, o AI-5 foi um marco divisor de águas, para os segmentos populares não organizados aquilo não teve importância nenhuma. Não significa que eles não tenham vivido as conseqüências disso, mas que a memória é plural e diferenciada. Daí, a importância, para mim, desse trabalho de Pollak com as “histórias” e não apenas com “A História”, “A História de 68”. Pollak foi importante para relativizar essa questão dos “alienados”, e dizer que vivendo experiências diferentes você vai ter uma memória diferente. Isso não se trata de ser pior ou melhor, é só contingência mesmo da vida social.

E: Do ponto de vista teórico, o capítulo mais importante do seu livro parece ser aquele intitulado “Tradição e modernidade”. Nele, você procura definir, de forma bastante original, o conceito de brega. É possível identificar, do ponto de vista das letras e da estrutura musical, os traços mais característicos dessa produção?

PCA: Esse é mesmo o capítulo que eu considero mais importante no livro. Essa era a explicação que eu buscava. Para definir o que é música brega, é aquela coisa: dizem que música brega você reconhece quando ouve, mas não sabe definir o que é. Então, eu procurei dar uma definição, começando por desconstruir aquilo que se afirmava sobre música brega. Primeiro, você não identifica música brega por um ritmo. A balada é considerada brega, o bolero, até o sambão jóia é considerado brega e mesmo a música do Pará, de ritmo bem agitado. Não é um gênero musical. Também não se pode definir o brega por um tipo de letra. É verdade que os bregas têm como característica aquele amor derramado, choroso. Mas você vai encontrar aquilo em Maísa, que não é considerada brega. Elizete Cardoso só fala de tristeza, desamor e sofrimento, e não é considerada brega. Então, também não vai ser pela temática da letra. Digo que música brega é toda aquela produção musical popular na qual o público de classe média não identifica as chamadas “raízes” do samba (uma tradição), nem uma modernidade instaurada, no campo da música popular, a partir de 58, com a bossa nova, e que continua com o tropicalismo. Toda produção em que o público de classe média não identifique tradição nem modernidade é rotulada

de brega ou cafona. Tomemos, como exemplo, o Waldik Soriano. Ele não faz samba, não está identificado à tradição. Também não foi influenciado pelo João Gilberto nem pela bossa nova, logo não está identificado com a modernidade. O que ele é? Brega. Ele está no limbo da história. Não é questão só de preconceito social. É uma visão da cultura brasileira que se consagrou a partir dos anos 60, tendo como marcos historiográficos o livro de José Ramos Tinhorão, *Música popular: um tema em debate* (1966), defendendo a tradição, e o livro de Augusto de Campos, *Balanço da bossa* (1968), defendendo a modernidade. São marcos que sintetizaram duas vertentes.

Claro que a questão não é rígida, há uma linha gradativa. Aquele cantor que tiver um pézinho na tradição é menos brega que aquele que não tem nada. Compare Benito di Paula e Waldik Soriano. Waldik Soriano é brega completo, não tem nada de tradição ou de modernidade. Já o Benito di Paula, bem ou mal, toca samba. É uma samba considerado abolerado, descaracterizado, e ele é rotulado de brega por fazer um samba totalmente desintegrado à tradição. Mas, mesmo assim, ele é considerado menos brega que Waldik.

Resumindo, eu acho o seguinte: o que há em comum na música brega é o que há em comum em toda música popular do século XX: a temática amorosa. Fala-se de sofrimento, de amor. Se você pegar a obra de Frank Sinatra, 99% da obra está falando “eu te amo, te adoro, estou só, você me deixou”. O mesmo acontece com a música de Lennon e McCartney. Bolero, então... Agora, se você pegar Paulinho da Viola, a mesma coisa. Cartola, Nelson Cavaquinho, mesma coisa. Waldik Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho, Vicente Celestino, Custódio Mesquita, Orlando Silva etc. Isso é o que há em comum: a temática da rejeição amorosa, do sofrimento. Tudo mais muda, o ritmo, os arranjos etc...

E: Instigado pela leitura de seu livro, um internauta argumentou, na lista de discussão do site especializado *Samba & choro*, que os “bregas” dos anos 80 e 90 – Naim, Ovelha, Marquinhos Moura, Zezé de Camargo & Luciano, entre outros – já não possuem a mesma autenticidade de Odair José, Fernando Mendes ou Milionário e José Rico. Tomando como base esta distinção, bastante recorrente, gostaríamos que você falasse um pouco a respeito do uso do problemático conceito de *autenticidade*, no julgamento do valor musical.

PCA: Eu fugi dessa coisa quando eu fiz a análise do meu livro. Não existe o autêntico. Você tem uma leitura sobre isso. O cara considera autêntico ou não. Mais autêntico por quê? A partir de que premissa? Quando se diz que Benito di Paula não é um compositor popular autêntico, porque está afastado das chamadas raízes da música popular brasileira, trata-se de uma convenção instaurada por um

determinado grupo social. Quando eu ouço que o Zezé di Camargo já não é tão autêntico como o Odair José, questiono: o que difere? Você está em épocas distintas, só isso. Ele está falando de amor, revestindo sua música, então ele está dizendo aquilo, na época dele, com os arranjos, com a tecnologia da sua época. Não vai ser a mesma do Odair José. Mas daí a dizer que isso já não é autêntico, que saiu de uma linha, eu já acho discutível. Eu prefiro dizer que são diferentes, até porque mudou o conceito, a tecnologia, a roupagem. Zezé di Camargo e Luciano vão ter uma aceitação maior que Odair José e Waldik Soriano tiveram no seu tempo.

E: Principalmente entre a classe média, não é?

PCA: Claro. Isso tem a ver com o próprio avanço da sociedade. A emergência dos chamados novos ricos, que, embora tenham dinheiro, não se desfazem daquele gosto, daquela estética, você não compra isso, você traz com você. Quer dizer, mesmo essas pessoas agora tendo dinheiro, elas vão continuar ouvindo a música que ouviriam se não tivessem. Então, ouve um avanço. Zezé di Camargo e Luciano vão tocar no Canecão, vão tocar no Palace, em São Paulo, coisa que, em sua época, Odair José não tinha espaço para fazer. E, principalmente, vão tocar na TV Globo, coisa que Odair José e Nelson Ned não conseguiram.

No meu livro, eu não uso adjetivo para qualificar ou desqualificar música nenhuma. Se existe um marco deste livro que tem que ser dado é este. É o primeiro livro de música popular que não entra nessa questão de qualificação, de música boa ou música ruim, autêntica ou inautêntica. Eu não entro nessa questão. Trato a música como objeto cultural de repercussão social. Se eu tivesse dito que Odair José é um grande cantor, um injustiçado que fez músicas lindas, que Nelson Ned canta muito etc., os historiadores e a crítica podiam deitar e rolar, dizendo: “Esse cara não entende nada de música, vai ouvir Dick Farney para ver o que é uma voz...”. Como eu fugi disso, desta discussão estética, eles ficaram desarmados para o combate, porque eu entrei na questão histórica, e ela é indiscutível. Eu apontei a exclusão, disse que os cantores românticos da época da ditadura tocaram em questões cruciais, foram censurados, mostrei os documentos. O que os meus colegas podiam dizer? Eu fugi disso que eles costumam fazer, julgar uma obra, fazer uma análise histórica partindo da estética. Por isso, o livro não teve uma crítica. Eles ficaram desarmados.

E: Todo aquele que acompanha, com algum interesse, a dinâmica do consumo cultural contemporâneo sabe que o rótulo de “brega” não é, necessariamente, um caminho sem volta – o “cafona” de hoje pode ser o “cult” de amanhã. Como você analisa o processo que levou artistas que, nos anos 70 e

80, endoideceram as macacas de auditório da Discoteca do Chacrinha a ser tornarem objetos de culto entre jovens, “modernos” e “alternativos”?

PCA: É importante dizer que quando se usa o conceito de *cult* para essa produção musical popular brega, ele não tem o mesmo sentido do *cult* da Marisa Monte ou da Maria Rita.. Quando você fala que o Wando é *cult*, isso não o está valorizando, é um sentido irônico. Essa incorporação, essa assimilação pelos jovens da classe média se dá, muitas vezes, pelo lado do pastiche e da ironia. Se você pegar, por exemplo, essas bandas Copacabanas, Vexame, que fazem uma releitura de um repertório popular, você vê que há um distanciamento, há uma ironia. Tem aí uma valorização negativa. É diferente da leitura que Caetano faz, por exemplo. Quando ele canta Peninha, Fernando Mendes, ele não está tirando uma onda, até porque aí entra a questão do tropicalismo, que se caracterizou pela estética da inclusão. Se você pegar a obra de Caetano Veloso, a partir do tropicalismo desde a gravação do Vicente Celestino, você vê um tratamento respeitoso, querendo colocar essa produção no mesmo nível, na mesma linhagem, como se não fosse diferente. Isso é uma postura da estética de inclusão, que não é a mesma desses jovens que colocam a música na discoteca, sempre com um sentido jocoso, irônico, nunca no mesmo do patamar.

A propósito, alguém me perguntou, outro dia, como é que eu avaliava isso do Lindomar Castilho estar na tela da Globo (nos anos 70, nenhum dos cafonas entrava na Globo), na abertura do seriado *Os normais*. Serve para piada, é para rir, aquilo não é sério. Eles não pegam uma série como *Anos Rebeldes* ou *Anos Dourados*, e botam, como tema de abertura, uma música de Waldik Soriano ou Nelson Ned. Não vão fazer isso, porque não se presta a isso, aquilo é muito sério. Eu dou, ainda, como exemplo, o filme *Cidade de Deus*, que se pretende uma abordagem realista da questão social do Brasil nos anos 60. Na trilha sonora do filme, só há artistas da tradição ou da modernidade. Nos anos 60, na Cidade de Deus, o pessoal ouvia muito Paulo Sérgio, Nelson Ned e Agnaldo Timóteo. Aí você vai assistir ao filme, e o cara está ouvindo Cartola. E quem ouvia Cartola, na Cidade de Deus, nos anos 60? *Cidade Deus*, porém, é um filme que se pretende muito sério para botar uma música de Paulo Sérgio, então bota Cartola.

E: Seu livro obteve notável visibilidade midiática – você esteve em diversos talk shows, deu entrevistas aos suplementos culturais da grande imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. E quanto à repercussão acadêmica da obra? Parece que antes de ser aprovado, com louvor, no mestrado em Memória Social e Documento da UniRio, o seu projeto de pesquisa foi rejeitado pelo departamento de História da Unicamp...

PCA: Eu fiz o projeto assim que me formei em história, e mandei para Unicamp. Não foi aprovado lá. Foi interessante. Um amigo meu que estava na Unicamp falou que os examinadores ficaram em dúvida entre dois projetos: um sobre samba e malandragem no Rio, na época de Vargas, e o meu. Não sei se fui discriminado, a exemplo do meu objeto de pesquisa, talvez o outro projeto fosse mesmo melhor. Mas o fato é que o predomínio da produção sobre o samba é disparado. Eu digo, no meu livro, que o samba é samba de roda, samba de breque, samba malandro... Quer dizer, se é samba, se está ligado à tradição tem um peso e ganha uma importância que a música brega nunca teve. Eu brinco com os meus amigos sambistas que gostam de falar que o samba agoniza mas não morre. Parece que o samba está acabando, sendo perseguido. Eu, que não gosto de samba, me sinto perseguido pelo samba. Onde eu vou, só escuto samba. Ligo o rádio, e é Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Martinho da Vila... Então, eu sou sufocado pelo samba. Mas eles tem aquele discurso que o samba está sendo discriminado, que está acabando...

E: Por que você não incluiu Roberto Carlos em seu livro sobre a música popular cafona? Roberto não seria cafona, visto que era consumido, durante a ditadura, pelo mesmo público de Waldik Soriano e Odair José, sendo assim igualmente rejeitado pelo público intelectual de classe média.

PCA: Vou voltar à minha tese de tradição e modernidade. Não incluí o Roberto porque ele, embora seja considerado brega por muitos, tem uma raiz na modernidade. Isso está apontado lá pelo Augusto de Campos. Augusto de Campos foi pioneiro em perceber, no Roberto Carlos, o cantor moderno, discípulo direto de João Gilberto. Se você pegar os cantores da jovem guarda – por exemplo, Wanderley Cardoso, Jerry Adriani – e comparar com Roberto, vai ver a diferença. São operetas, é de uma escola de canto da ópera. Aquela escola do Nelson Ned, do Aginaldo Rayol, sem nenhum pé na modernidade. O canto do Roberto Carlos, já está lá nos primeiros discos dele, é o canto moderno, sem vibrato. Esse toque de modernidade na voz de Roberto é o que o afasta de ser um cantor totalmente brega, embora o repertório e o público sejam. Mas Roberto não é moderno como Caetano. É uma gradação. Ele está muito mais próximo do brega do que outros, mas não é brega, porque tem um pé na modernidade, na forma de cantar.

Agora, não é bom julgar esta questão pelo público, já que esse mesmo público que consumiu brega, consumiu Martinho da Vila e, principalmente, Clara Nunes. Clara Nunes gravou três discos de bolero que foram fracassos. Então, ela passou para o samba e começou a vender muito. Ela é uma cantora popular. Seus discos eram comprados pelo mesmo público que comprava Benito e Roberto. Mas

ela não é considerada brega, porque está ligada ao candomblé, à umbanda, que identificam uma raiz. Por isso que eu desmontei aquela vertente que interpreta a música brega como popularesca e comercial. Então, se vendeu muito é brega. Mas por que Martinho da Vila não é considerado brega? Porque suas raízes estão identificadas. É por isso que eu não incluo o Roberto. É verdade, foi consumido pelo mesmo público, mas, como já disse, não foi só ele, e, além disso, há esse toque de modernidade na sua voz. Isso foi reconhecido pioneiramente por Augusto de Campos, no livro publicado em 68, onde ele dizia que Roberto parecia mais moderno, naquele momento, até mesmo do que Elis Regina, que estaria gesticulando exageradamente. Roberto cantava contido e econômico, muito mais próximo das lições da bossa nova do que supostos cantores de bossa nova da época.

E: O que justificaria a enorme repercussão social que a obra do Roberto Carlos ostenta? Seria o fato de estar nessa posição fronteira que permite que ela seja do agrado de vários segmentos...

PCA: O Roberto Carlos aboliu a luta de classes na música popular brasileira. Não existe um exemplo igual ao dele. Todo cantor popular desse país é consumido por um segmento social e não é por outro. Chico Buarque, por exemplo, é considerado um gênio da música popular. Não adianta, é consumido por um segmento de classe média, não atinge o povo. Não quer dizer que isso seja bom ou ruim. Tom Jobim – na minha opinião, o maior compositor do século XX – não atingiu o povo. O fato é esse: Roberto Carlos é o único artista da música popular brasileira que atinge todas as classes sociais. O único foco de resistência ao Roberto Carlos são as elites intelectuais, segmentos de esquerda, especificamente. É um bolsão de resistência. Ele atinge a elite econômica, mas esse bolsão de resistência é da elite intelectual, particularmente da área de humanas, que fazia oposição aos militares e tinha Roberto como exemplo de um reflexo do regime militar.

JOÃO FREIRE FILHO é professor da ECO/UFRJ e editor da *Revista ECO-PÓS*.

EDUARDO COUTINHO é professor da Escola de Comunicação da UFRJ.

PAULO CESAR DE ARAÚJO é mestre em história pela UniRio e autor do livro *Eu não sou cachorro, não* (Ed. Record).