O RETORNO DO REPRIMIDO — O LUGAR DA MÚSICA

Nos anos 70, em plena consolidação do prestígio sociocultural da MPB (Música Popular Brasileira), surgia um outro gênero que funcionou como contraponto das conhecidas qualidades representadas pela sigla: a chamada "música popular cafona" (posteriormente, nos anos 80, conhecida como "música brega"). Enquanto a MPB, herdeira dos grandes e prestigiados festivais da canção e da Bossa Nova, consolidava-se na preferência de um novo público — a famosa "classe média intelectualizada", categoria muito vaga, diga-se de passagem — a música cafona tornava-se a trilha sonora cotidiana dos segmentos mais populares das periferias das grandes cidades e do interior. O livro de Paulo César de Araújo, *Eu não sou cachorro não*, constitui-se numa obra original e necessária, incorporando como tema historiográfico a música destes segmentos populares. O texto foi apresentado originalmente como dissertação de mestrado na área de Memória Social na UNIRIO, em 1999, e é muito bem documentado, citando numerosas fontes primárias: artigos da imprensa do período (anos 70), centenas de canções e documentos oficiais da censura.

O autor coloca o dedo numa ferida não resolvida pelos estudos de música popular: os critérios de seletividade e julgamento para qualificar uma canção como "boa" ou "ruim" Quem determina estes critérios como universalmente válidos? Por que alguns nomes têm lugar na história "oficial" da MPB e outros são lembrados apenas pelos fãs mais apaixonados, "de gosto duvidoso"?

A princípio as respostas a essas perguntas seriam simples e não demandariam uma pesquisa extensa e um ensaio de mais de quatrocentas páginas. Uma breve audição das canções de Odair José, de Dom e Ravel, comparando-as com as canções de Chico Buarque ou com as de Milton Nascimento, entre outros artistas consagrados da MPB, parece não deixar dúvidas quanto à diferença de qualidade, poética e musical. Não há relativismo cultural, nem revisionismo estético que resista à comparação e evite uma rápida percepção de que há um abismo de vocabulário, sofisticação de idéias e tratamento poético-musical entre estes dois mundos da música popular brasileira. O próprio autor reconhece isso logo no começo do livro, dizendo que seu enfoque quer evitar o juízo de valor ou o resgate estético das canções cafonas. Este distanciamento, entretanto, é desmentido nos dois últimos capítulos do livro, nos quais Paulo César assume um tom de defesa da música brega, vista por ele como um legítimo projeto estético. O que o autor anuncia como justificativa de pesquisa,

"CAFONA" NA HISTORIOGRAFIA DA CULTURA BRASILEIRA

EU NÃO SOU CACHORRO NÃO. MÚSICA POPULAR CAFONA E DITADURA MILITAR NO BRASIL. PAULO CÉSAR DE ARAÚJO [RECORD, 2001, 462 P].

acertadamente a meu ver, é o descaso da historiografia da cultura ao fechar os olhos e jogar um véu de silêncio sobre os compositores e cantores cafonas que, apesar de ídolos da audiência massiva, foram sumariamente apagados da história da música popular. Neste sentido, a música brega é um objeto que não pode mais ser desconsiderado, ao menos do ponto de vista sociológico e historiográfico.

A partir da crítica ao silêncio dos historiadores e da definição do eixo central do trabalho — marcado por um certo voluntarismo na tentativa de "dar voz" aos cafonas (através dos seus depoimentos pessoais e letras de canções) —, Paulo César discorre sobre os vários temas daquele universo da música popular brasileira, distribuídos em dezenove capítulos, mais ou menos temáticos. O tema da censura ocupa seis capítulos (do 3 ao 8), os quais constituem a grande contribuição historiográfica do livro. Nestes capítulos são citadas verdadeiras pérolas esquecidas do repertório cafona, que aludem diretamente ao contexto político ou foram vítimas da tesoura censória. Dentro da lógica do estabelecimento do reinado de "terror e virtude", e atenta às possíveis leituras políticas de músicas aparentemente "inocentes", a censura vetou inúmeros trechos e canções inteiras do repertório cafona. Foi o caso de "Uma vida só (pare de tomar a pílula)", de Odair José, censurada durante os governos Médici e Geisel sob a alegação de ir contra a política demográfica oficial, cujo foco era o controle de natalidade dos pobres. Outra canção censurada foi "Tortura de amor", bolero sem a mínima intenção de denúncia, de Waldik Soriano (o mesmo que declarava simpatia pelos esquadrões da morte), mas considerado pela censura como potencialmente agressivo ao regime, pelo simples uso da palavra "tortura" no seu título. Ou ainda, "Meu pequeno amigo", de 1973, canção na qual o compositor Fernando Mendes se perguntava sobre uma pessoa desaparecida. Na verdade, o compositor queria homenagear o menino Carlos Ramirez Costa, o Carlinhos, desaparecido misteriosamente, manchete diária das crônicas policiais e dos programas de TV. O regime militar achou melhor proibir a menção a uma pessoa desaparecida, numa época em que a própria repressão oficial produzia "desaparecidos políticos" Já os compositores Benito di Paula e Luiz Ayrão, ligados ao samba, são revelados como artistas críticos ao regime militar. Do primeiro, é a enigmática "Tributo a um rei esquecido", feita em 1974 para homenagear Geraldo Vandré. Do segundo, o samba "Treze anos", de 1977, (cujo título foi trocado para "O divórcio", depois de

ser proibido), transforma em aparente briga conjugal o fundo político de crítica aos treze anos de regime militar: "treze anos eu te aturo e não agüento mais [...] você vem me infernizando como satanás / você vem me enclausurando como alcatraz / você vem me sufocando como o próprio gás". Paulo César arremata:

> E não era apenas o público de Luiz Ayrão que não percebia o conteúdo crítico de uma composição como essa. De uma maneira geral, na época da ditadura, atribuía-se caráter contestador apenas à obra de Gonzaguinha, Milton Nascimento ou Chico Buarque, por mais despretensiosas que fossem as suas canções. [p.126]

Os capítulos 8 e 9 são dedicados à análise dos valores comportamentais e morais veiculados pela música cafona. Além do conhecido conservadorismo deste tipo de canção, Paulo César revela o quanto as letras cafonas deram espaço para personagens e comportamentos pouco ortodoxos, do ponto de vista da moral vigente, em alguns casos, sendo mais ousadas que a própria MPB. Drogados ("Viagem", Odair José), homossexuais ("Galeria do Amor" e "Perdido na noite", Agnaldo Timóteo) e prostitutas ("Vou tirar você deste lugar", de Odair José e "Menina da calçada", de Fernando Mendes) também foram personagens de músicas cafonas. Nesses dois capítulos destaca-se a figura contestadora de Odair José, o "rei das empregadas domésticas", cujo perfil apresentado por Paulo César contrasta com o público daquele cantor, de tendência basicamente conservadora. Além das músicas já citadas, nas quais Odair José defende atitudes de tolerância com as drogas e com as prostitutas, outras letras fazem críticas ao casamento ("O casamento", de 1977) e aos dogmas da Igreja Católica ("Cristo, quem é você?"). Paulo César destaca que, a despeito das diferenças de qualidade estética, a perspectiva crítica do compositor, em certos casos, ia além daquela dos ídolos da MPB, pois chegava a questionar os valores do seu próprio público. Por estas e outras diatribes, podemos entender o desabafo de Odair José na canção intitulada "Eu queria ser John Lennon"

A tensão entre os diversos postos da hierarquia sociocultural da música brasileira é o tema de vários capítulos do livro (10, 11 e 15). Diga-se, este ponto carece de maior aprofundamento. Na minha opinião, este é o elemento central para se fazer uma história mais abrangente da música popular: pensá-la em seu conjunto, analisando criticamente a construção daquela hierarquia e o papel dos circuitos de consumo na consagração das "faixas de prestígio" e das "faixas populares" (para usar um

jargão da indústria fonográfica dos anos 70). O autor não aprofunda a análise sobre as estruturas socioeconômicas e socioculturais de julgamento estético e consumo musical da época, exercício que seria fundamental para reavaliar eventuais injustiças e preconceitos extra-musicais em torno de certos cantores populares, bem como perceber o quanto de ilusão e marketing existem na consagração de determinados nomes medíocres, muitas vezes reconhecidos através de mecanismos extrínsecos à obra musical, mais ligados aos circuitos sociológicos de consumo do que às virtudes internas das obras.

Nos dois últimos capítulos, Paulo César explicita o seu juízo de valor, latente em todo o trabalho, justificando a proposta de "resgatar" do baú esquecido da história os cantores cafonas. Na sua opinião, instigante mas excessivamente parcial, o silêncio e o preconceito que se abateram sobre a música popular cafona explicam-se não apenas pela (duvidosíssima) qualidade musical das obras que compõem o repertório do gênero. Em boa parte, segundo a tese que perpassa o livro, deve-se ao preconceito social, puro e simples, da "classe média intelectualizada" contra o gosto vigente das classes populares. Este preconceito seria o pano de fundo do pensamento historiográfico "oficial" na Música Popular Brasileira. Neste ponto, a argumentação carece de uma análise mais profunda sobre as estruturas da indústria fonográfica, elemento, a meu ver, definidor das hierarquias sociais do gosto e do consumo musical. Ao superdimensionar a capacidade de formação de opinião dos "enquadradores de memória" [p. 339] ligados à "classe média intelectualizada", Paulo César deixa escapar uma oportunidade para analisar o papel da indústria fonográfica e o lugar ocupado pela nova classe média, consolidada ao longo do milagre econômico, na estrutura de consumo musical (e cultural).

Se, ao longo do século XX, a força criativa da boa canção brasileira desafiou as regras padronizadoras da indústria cultural, não podemos desconsiderar o fato de que ela é um dos seus produtos mais exemplares. Ao fim e ao cabo, MPB e cafonas compartilharam, ainda que em níveis distintos, a expressividade de um mesmo "objeto não identificado", chamado *canção*.

Marcos Napolitano é doutor em História Social pela Universidade de São Paulo, professor do Depto. de História da USP e autor de *Seguindo a canção:* engajamento político indústria cultural na MPB (1959/69) [Annablume / Fapesp, 2001] e *História e Música* [Autêntica, 2002].