

Gustavo Alonso

Cowboys do Asfalto:
Música sertaneja e modernização brasileira

Versão Final 06/06/2011

Niterói
Abril de 2011

Gustavo Alonso

Cowboys do Asfalto:
Música sertaneja e modernização brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Daniel Aarão Reis
Orientador

Niterói
Abril de 2011

Gustavo Alonso

Cowboys do Asfalto:
Música sertaneja e modernização brasileira

BANCA EXAMINADORA:

Daniel Aarão Reis Filho
(Orientador)

Simone Pereira de Sá
UFF

Marcos Napolitano
USP

Santuza Cambraia Naves
PUC-RJ

Marcelo Ridenti
Unicamp

Niterói
Abril de 2011

Aos amigos “do interior” e de Paris,
Que estão muito além da “saudade do feijão”.

Agradecimentos

Agradeço muito aos responsáveis inconscientes deste trabalho, meus amigos da França: Renata Kaminski (Irati-PR), Marco Dias (Araraquara-SP), Eduardo “Polegar” e Bruno Caetano (Franca-SP), Ricardo Garcez (Caçador-SC), Sara (Passo da Felicidade-SC), André de Paiva Toledo (Belo Horizonte-MG), Taysa Schiocchetti (Joinville-SC), Cristiano Sales (Florianópolis-SC), Esther Schneider (Wurzburg-Alemanha). A eles devo a certeza de poder viver o mundo para além da “saudade do feijão”.

Agradeço profundamente aos professores Santuza Naves, Marcos Napolitano e Simone Sá, presentes nas duas qualificações que fiz. Agradeço também ao professor Marcelo Ridenti, presente na defesa, e com quem já fui interlocutor profícuo em algumas ocasiões. Em especial, agradeço a professora Simone Sá, que sempre se mostrou disponível e agregadora, simpática e entusiasmada com minhas metamorfoses, por mais trabalho que isso fosse dar a mim e, sobretudo, a ela. Foi através dela e do seu grupo de estudos, o Labcult (e aos amigos a quem também agradeço), que pude novamente me reencontrar dentro da universidade.

Agradeço aos entrevistados, dispostos a me contar suas histórias e com quem dividi momentos que me lembrarei para o resto da vida.

Agradeço ao professor Daniel Aarão Reis, figura única, libertário e “inconsequente” de primeira. Sem a sua postura ao mesmo tempo desleixada e sábia, seria impossível eu ter a liberdade concreta para fazer minhas metamorfoses temáticas e metodológicas, razão pela qual simpatizo profundamente com este homem que me ajudou a me formar possibilitando que eu me tornasse aquilo que já era, como diria Nietzsche.

Agradeço a Priscila Maria Costa, com quem dividi a quase totalidade dos pensamentos aqui expostos, e que sempre foi super carinhosa com as ideias gestadas, tomando-as como um fruto comum. Devo a ela algo imensurável, a minha própria formação enquanto homem.

À CAPES, por ter proporcionado, em parte do período, as condições financeiras necessárias a produção desta tese. Agradeço aos funcionários da pós-graduação em História pelo seu profundo profissionalismo e, especialmente a Silvana, pela sua simpatia constante, verdadeira e rara.

Agradeço especialmente a Sandra Peripato por compartilhar seu imenso acervo de música caipira (<http://www.recantocaipira.com.br/>) e a agradável conversa comigo em São Paulo em outubro de 2010, com direito a ida ao programa *Viola, Minha viola*. Agradeço a confiança, o carinho e a prontidão constante. Agradeço também a Vera Marchisiello e seu site sobre a dupla Leandro & Leonardo (<http://www.emnomedoamor.art.br/>), bem completo e organizado. O site “Saudade da minha terra” é também um exemplo de arquivo leigo muito útil (<http://saudade-da-minha-terra.com/>). Hoje, não é incomum que fãs demonstrem possuir acervos muito melhores do que os das instituições socialmente organizadas. Vera e Sandra estão entre dessas pessoas que realizam este trabalho incansável em nome do apreço estético pelo som que gostam. Admiro-as profundamente.

Agradeço a meus pais, financiadores parciais desta pesquisa e compreensíveis com minha disposição de conhecer mundos diferentes.

Resumo:

Esta tese trata da modernização da música rural no Brasil. Tomando como parâmetro a disputa entre música sertaneja e música caipira, busca-se entender quais os discursos legitimadores da divisão da música rural e as consequências “práticas” deste fracionamento para a música brasileira. Aponta-se o papel essencial cumprido pela música sertaneja na reconfiguração de outros gêneros musicais, como o rock, a MPB e a Bossa Nova. Procura-se entender a marginalização da produção sertaneja durante os anos ditatoriais e o período Collor e o significado do repúdio a este gênero para as elites culturais do país. Dos anos 70 aos 90, percorre-se a história da música sertaneja, do repúdio, demarcação e periferização da produção, até a consagração, mercantilização e a institucionalização do gênero.

Palavras-chave: música sertaneja; música caipira; ditadura; Collor; modernização; MPB; rock; Bossa Nova.

Abstract

In the early 90s, a new rural aesthetics achieved great commercial success in the music market. This research proposes to investigate the distinction between música caipira & música sertaneja in the 70s, 80s & 90s. It developed a different relationship with the market instances by emphasizing romantic lyrics, simple melodies and a modern sonority.

Despite their commercial success and the attempt to conciliate modernity, the música sertaneja pairs were hardly criticized. The aesthetics conflicts described above gave rise to different battles in Brazilian society, in which intellectuals and *cultural industries* had an important role. The thesis searches to understand the formation of a new concept of rural music linked to what they read as “modernity” and how this dispute influenced other genres, specially MPB, rock and Bossa Nova.

Key-words: música sertaneja; música caipira; dictatorship; Collor; modernization; MPB; rock; Bossa Nova.

Índice

1ª Parte: Distinções 13

Introdução

De Paris a Araraquara... passando pelo Rio de Janeiro..... 14

Caipiras e sertanejos e a modernização 16

Da França a Franca..... 19

Capítulo 1

A disputa pelo Brasil: onde sertanejos, sambistas e caipiras se esbarram..... 24

Um sertão diferente 28

A invenção da tradição 35

A invasão estrangeira 39

Resistências 44

Nome aos bois 52

Capítulo 2

Estrada da vida: O sucesso popular de Leo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico na década de 70..... 54

A modernidade 57

“Seu Geraldo, nós precisamos mudar!” 60

Heranças da Jovem Guarda 63

Velho-oeste e spaghetti 65

As mediações do rock 66

Paraguai milionário, México rico..... 69

Cinema novíssimo 78

Sucesso chinês 84

Capítulo 3

Canhotos à direita: música popular e apoio à ditadura 90

A estética da violência..... 99

Um Brasil participativo 108

Resistência unânime e música alienada: memória e historiografia..... 126

Vargas, Médici e a música: os “bons” ditadores 137

Memórias em disputa 141

“Gosto de Brasil” 145

Bom tempo	151
Ame-o ou ame-o	155
Capítulo 4	
Jeca Total: A invenção do sertanejo urbanizado	163
Cândido caipira	163
Pão e circo	167
A distinção.....	176
Populismo e os sertanejos	181
Direitos no campo	188
Deus é sertanejo	200
Oposições	202
Além do protesto	208
Jeca Total e Jeca Tatu.....	213
Capítulo 5	
Bob Dylans do sertão: tropicalia, MPB e música sertaneja.....	215
O maestro incomodado.....	215
Bananas tropicalistas	219
De Nhô Look ao nhém-nhém-nhém.....	221
A sombra do tropicalismo	226
Rock Rural.....	230
Caipira bossa-novista	233
O boiadeiro da Jovem Guarda.....	235
Capítulo 6	
Cio da Terra: a consolidação dos caipiras	241
Debulhar o trigo... ..	241
Recolher cada bago do trigo.....	242
Forjar no trigo o milagre do pão.....	244
E se fartar de pão... ..	250
Se lambuzar de mel... ..	253
Paraíso da roça	259
Decepar a cana... ..	260
2ª Parte: A vitória dos simulacros	263
Capítulo 7	

Fio de cabelo: A consolidação da música sertaneja	264
Mediações.....	274
Romântico do subúrbio	285
Amante Amado	291
Led Zeppelin, Guns N' Roses, Bee Gees.....	304
Rei sertanejo.....	308
A consolidação do campo musical	311

Capítulo 8

Entre beijos e arranhões: sertanejos e a <i>indústria cultural</i>	316
Sertanejo multinacional.....	321
Chantecler/Continental.....	323
Copacabana... ..	333
Para além da indústria cultural	336
Agroboys e a moda country	338
Canecão, Palace, Olympia, MTV.....	342
Sertão na televisão.....	344
No rancho fundo: Globo e os sertanejos	346
Sabadão do Sertão: Gugu Liberato e a música sertaneja.....	353
Original e cópia: os limites da indústria.....	362
Recaipirização	365
“É o Amor”, mas não a primeira vista	370
Da política formal à política do caipira.....	374

Capítulo 9

“Não me deixem só”: artistas e Era Collor	380
Collor e sertanejos	385
Artistas e eleição de 1989.....	393
Populismo X sertanejos	399
Ippon no dragão da inflação	406
Uma bala, muitos atiradores.....	409
Expectativas frustradas e bodes expiatórios.....	419
Brasil “profundo” e emergente	423

Capítulo 10

O rock errou: rock nacional e música sertaneja	425
Significados sertanejos do rock.....	426

Ditadura do banquinho e violão	434
Disputas no papel	442
Rock vai à universidade	444
Selvagens?.....	457
Herdeiros do tropicalismo	466
Rock com banquinho e violão	471
Década perdida, década ganha, década... ..	480

Capítulo 11

Balançando a Bossa: a civilização versus o sertão emocional	485
Bossa Nova na reitoria	489
Bolero: a doença tropical.....	495
Ouvidos geracionais	499
Síntese no caos	502
Civilização bossa-novista	504
Descontinuidades da civilização	510
 Bibliografia.....	 522

1ª Parte: Distinções

Foi Aureliano quem concebeu a fórmula que havia de defendê-los, durante vários meses, das evasões da memória. Descobriu-a por acaso. Insofribilmente experimentado, por ter sido um dos primeiros, tinha aprendido com perfeição a arte da ourivesaria. Um dia, estava procurando a pequena bigorna que utilizava para laminar os metais, e não se lembrou do seu nome. Seu pai lhe disse: “tás”. Aureliano escreveu o nome num papel que pregou com cola na base da bigorninha: tás. Assim, ficou certo de não esquecê-lo no futuro. Não lhe ocorreu que fosse aquela a primeira manifestação do esquecimento, porque o objeto tinha um nome difícil de lembrar. Mas poucos dias depois, descobriu que tinha dificuldade de se lembrar de quase todas as coisas do laboratório. Então, marcou-as com o nome respectivo, de modo que bastava ler a inscrição para identificá-las. Quando seu pai lhe comunicou o seu pavor por ter-se esquecido até dos fatos mais impressionantes de sua infância, Aureliano lhe explicou o seu método, e José Arcadio o pôs em prática para toda a casa e mais tarde o impôs a todo o povoado. Com um pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com o seu nome: mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela. Foi ao curral e marcou os animais e as plantas: vaca, cabrito, porco, galinha, aipim, taioba, bananeira. Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar um dia em que se reconhecessem as coisas pelas suas inscrições, mas não se recordasse a sua utilidade. Então foi mais explícito. O leiteiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: Esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que produza o leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite. Assim, continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita.

Cem anos de solidão, Gabriel García Marquez

“Que o júri chegue a seu veredicto”, disse o rei, mais ou menos pela vigésima vez naquele dia.

“Não! Não!”, disse a rainha. “Primeiro a sentença – depois o veredicto”.

Lewis Carroll, As aventuras de Alice no País das Maravilhas.

De Paris a Araraquara...

...passando pelo Rio de Janeiro

Música sertaneja não existe, foi inventada. Como o termo caipira tinha um significado pejorativo para muitos, então criou-se novo termo. A música caipira é a música do coboclo, purinha, sem influência nenhuma. Essa música sertaneja de alto consumo eu não considero música brasileira porque é produto de importação.

Rolando Boldrin¹

*Quando nasci Deus me deu uma sublime missão
Falar o que o povo sente, das coisas do coração (...)
Sou poeta das coisas simples
Pois a vida me ensinou
Já falei de terra, mato, bem-te-vi, beija-flor,
Já contei muitas histórias, cotidiano banal
Sou matuto, sou nato (...), sou natural
Tem gente que não gosta
Fala mal do que nem viu
Mas quem critica o que eu canto
Não conhece o Brasil
Zezé Di Camargo²*

*É preciso sempre correr o risco da alienação política
para escapar da alienação política.
Pierre Bourdieu³*

Em 30 de dezembro de 1998, na cidade de Guararema, a 80 quilômetros de São Paulo, morreu o compositor João Pacífico, com quase noventa anos de idade. Morador de um sítio do interior paulista, Pacífico faleceu numa modesta casa que um amigo músico lhe construía. Sem repercussão nos grandes jornais e revistas, a morte de João Pacífico não teve paralelo com a fama de suas canções. Músicas como “Cabocla Tereza”, original de 1940⁴, “No mourão da porteira” (1942) e “Pingo d’água” (1944) são reconhecidas pelo público do interior como clássicos do repertório caipira. Do público moderno, pouca gente associou sucessos de Sérgio Reis e Chitãozinho e Xororó às canções de Pacífico. Estiveram no velório apenas alguns parentes e amigos, duplas desconhecidas, o último parceiro, Adauto Santos. Entre estes o ex-apresentador e músico Rolando Boldrin saiu de Carapicuíba para chorar a morte daquele que julgava ser “o Noel Rosa da música caipira”. A prefeitura de Cordeirópolis enviou uma bandeira do município para cobrir o caixão.⁵

¹ Abreu, Ieda de. Rolando Boldrin: palco Brasil. Imprensa Oficial do Estado de SP. São Paulo.2005, p. 129.

² Faixa *A minha vida*, Disco *Zezé di Camargo e Luciano*, Sony, 1997.

³ Bourdieu, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense. 2004, p. 189.

⁴ “Cabocla Tereza” (João Pacífico/ Guilherme de Almeida), de 1940, gravada por Torres e Florêncio.

⁵ Para a morte de João Pacífico, ver Nepomuceno.

Outro mito da música brasileira também estava em maus lençóis no ano de 2009. Tinoco, da dupla Tonico & Tinoco, uma das principais duplas do que se convencionou chamar de música *caipira*, passava necessidade depois da morte do parceiro. Morto em 1994, Tonico deixou o irmão sozinho com a herança de sucessos como “Menino da porteira”, “Chico Mineiro” e “Moreninha linda”. Das 20 apresentações por mês que fazia com o irmão, não passavam mais de quatro no fim da primeira década do novo milênio. As dívidas, no entanto eram maiores que os lucros escassos com a música. Devido a gastos com remédios o dinheiro era apertado todo fim de mês: Tinoco sofria de hipoglicemia e a mulher Nadir foi diagnosticada com câncer em 2008. De renda fixa o músico ganhava apenas mil reais de aposentadoria como radialista: “As aplicações dos remédios aumentaram para mais de R\$ 6 mil. O que nós tínhamos, sítio, terra, foi embora. Até na TV eu fui pedir que me ajudassem com trabalho. Quem quisesse dar dinheiro pode dar, mas eu queria mesmo é trabalho” declarou Tinoco, que além de sortear violas em shows, vendeu o carro da mulher, um Gol 1998, em rifas.⁶ A mulher do de Tinoco viria a morrer em 13 de setembro de 2010. Segundo o filho do músico, José Carlos Perez, o pai famoso não vivia em situação de miséria: “O problema é que o cachê de Tinoco foi reduzido em cerca de 70% após o falecimento do irmão. Além disso os organizadores de eventos e programas televisivos preferem ceder espaço a artistas mais jovens”.⁷

Menos de seis meses antes da morte de João Pacífico, morrera Luís José Costa, o Leandro, em 23 de junho de 1998, aos 37 anos, depois de uma súbita luta contra um câncer no pulmão. Com o irmão Emival, o Leonardo, eles eram uma das duplas mais famosas do Brasil desde 1989, quando lançaram o sucesso *Entre tapas e beijos*. O velório foi pomposo, grande parte do público comoveu-se com a cerimônia realizada na Assembléia Legislativa de São Paulo. Os presentes ouviram declarações públicas do presidente Fernando Henrique Cardoso e de Zagalo, técnico da seleção, que revelou o abalo que a morte do cantor causou no espírito dos jogadores então prestes a jogar a Copa do Mundo da França. A Rede Globo transmitiu o velório para todo o país ao vivo.⁸

⁶ “Tristeza do Jeca”. *Diário Catarinense*. 19/02/2009.

⁷ “Uma relíquia esquecida”. *Diário da Manhã* (Goiânia). 03/03/2009, p. 2.

⁸ Para as mortes de João Pacífico e Leandro, ver. Nepomuceno, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. Editora 34. São Paulo. 1999, p. 20 e 212. Na época da morte de Leandro, parte da imprensa escrita mostrou-se indignada com a grande ênfase dada pela mídia televisiva ao cantor. Alguns jornalistas de jornais se exaltaram, um deles foi João Carlos Pedroso que publicou a matéria intitulada “A dor da perda”, no *Jornal do Brasil* de 28/06/1998: “O que não pode é neguinho aparecer na concentração da Seleção Brasileira e perguntar ao Zagallo como a morte do Leandro vai afetar a equipe. Pior ainda é não perceber, pela reação do velhinho, que não vai afetar de jeito nenhum e mesmo assim insistir, a tal ponto que o homem que teve que engolir novamente o técnico da Noruega foi praticamente obrigado a dedicar a vitória ao cantor sertanejo. Como a vitória não veio, não teve presente, não teve homenagem - e ainda vai aparecer (se já não apareceu) um espírito-de-porco para

Caipiras e sertanejos e a modernização

Apesar da grande comoção com a morte de Leandro, o tom de grande parte da sociedade para com os músicos sertanejos foi, por muito tempo, de repúdio. Uma parte da crítica se especializou em atacar o que consideravam o “mau-gosto” da música *sertaneja*. Grande parte da crítica realizada na região Sudeste e, especialmente, aquela que corroborou para a construção do padrão estético nacional que se constituiu através do Rio de Janeiro e do samba como símbolos do Brasil, torceu a cara para os sertanejos.

A gradual ascensão dos sertanejos incomodou grupos já consolidados no cenário cultural. Se num primeiro momento os sertanejos ameaçaram apenas os *caipiras*, num segundo momento a própria MPB foi colocada em xeque. Foi quando os sertanejos conseguiram fazer shows nas cidades do Sudeste, conquistaram parte do público de classe média-alta, inclusive das capitais. Enfim, o auge da música sertaneja na primeira metade dos anos 1990 transformou-os em produto de largo consumo; tornaram-se moda e impuseram um padrão de *show bizz* que foi criticado pela MPB e visto como símbolo da “era Collor”. O auge dos sertanejos, como pretendo mostrar, embora tenha se dado concomitantemente ao período Collor, relaciona-se a uma série de lutas e disputas anteriores à década de 90. Por exemplo, muito antes da ascensão do neoliberalismo *collorido*, duplas como Matogrosso & Mathias, Christian & Ralf e, especialmente, Chitãozinho & Xororó vinham construindo modernizações na música sertaneja, incorporando especialmente o rock, incluindo instrumentos associados ao pop mundial como guitarra, bateria e teclados, e fazendo shows grandiosos com qualidades técnicas e sonoras que artistas tradicionais *caipiras* não faziam questão e/ou até combatiam. Antes deles, na década de 70, duplas como Milionário & José Rico e Leo Canhoto & Robertinho, por exemplo, já importavam ritmos estrangeiros, do rock americano à guarânia paraguaia e a rancheira mexicana, fundindo padrões estéticos de todas as Américas. De forma que a associação direta das duplas sertanejas à “era Collor” ou à “ditadura militar” (algo que na época tornou-se senso-comum entre os meios de classe média e alta que negaram legitimidade daquelas inovações) não faz sentido de forma absoluta.

cobrar isso. Aí fica criado esse clima imbecil e o pobre do Rivelino, que nunca teve com as palavras um décimo da habilidade que trazia na perna esquerda, acaba chutando a pelota lá nas arquibancadas: ‘Talvez a morte do Leandro seja um dado positivo a mais para a Seleção Brasileira se motivar.’ Olha, ainda bem que a gente perdeu o jogo, porque, se precisa morrer um cara de 37 anos que parecia gente boa para a Seleção ganhar uma merreca de uma pelada, melhor nem entrar em campo”. A repercussão da morte deixa bem claro como, apesar das disputas, a dupla sertaneja ainda causava controvérsias e partidarismos, além de movimentar, e muito, a imprensa.

Ao longo dos anos separou-se o “joio do trigo”, criando-se uma distinção entre caipiras e sertanejos, sendo os primeiros aqueles que de fato representariam a população do campo, suas tradições e valores, enquanto os segundos seriam fruto da moda passageira, da *indústria cultural* e da importação de gêneros estrangeiros sem ligação com as raízes do povo. Não obstante, grande parte do “povo” tão almejado parecia fugir das raízes que uma determinada intelectualidade valorizava. Em grande parte o “povo” preferia a música massiva intermediada pelas gravadoras e grupos midiáticos regionais à valorização das “verdadeiras” raízes populares. Este povo “arredio” parecia mais disposto a incorporar e adorar os sertanejos do que louvar a tradição caipira.

Há de se demarcar, no entanto, que a diferença entre *caipiras* e *sertanejos* não é apenas uma questão geracional, embora inclua esta. A distinção nasceu no debate interno da música rural e mais tarde esta distinção foi incorporada pelas elites intelectuais urbanas, especialmente por aquelas influenciadas pelo olhar crítico da MPB.

O objetivo deste estudo é entender o surgimento da música sertaneja no contexto do Brasil moderno. De forma que o foco são as décadas de 70 a 90, justamente porque nesse período há avanços modernizantes que mudaram a face do país. Trata-se de ver o diálogo possível entre determinados grupos da música rural brasileira e o contexto social brasileiro modernizador, da ditadura ao neoliberalismo. A grande questão de pano de fundo é a seguinte: se o “povo” mostrou-se conservador em vários momentos da história, esteticamente ele quase sempre foi progressista. Penso que este paradoxo vem sendo constantemente subestimado na historiografia da música popular. Em parte porque é de difícil (ou impossível) solução; outra parte porque grande das esquerdas caminhou no sentido exatamente oposto, ou seja, supunham ter um discurso politicamente “progressista”, mas esteticamente conservador em diversos pontos. É claro que houve exceções, como os tropicalistas, mas a própria existência destes torna claro tal dificuldade.

O período que vai das décadas de 1970 a 1990 é um período de intensos debates entre *caipiras* e *sertanejos* que disputam o capital simbólico do campo brasileiro. Trata-se de um período em que se inventou e se construiu aceleradamente as diferenças entre um estilo e outro. Pelo menos três questões contribuíram para a construção da distinção: a) razões estéticas: a construção da noção de “pureza” do homem do campo e expulsão dos sertanejos deste ideal; b) a catalisação da industrialização nacional promovida pela ditadura civil-militar e a construção da imagem dos sertanejos como associados a esse projeto; c) o apoio da MPB aos caipiras, legitimando um discurso pré-tropicalista de valorização das “raízes” nacionais.

Trata-se, por consequência, de estudar o diálogo entre artistas sertanejos e caipiras, assim como a entrada da MPB neste debate.

Quanto à este último tópico surgem questões anexas. Quais as relações entre os sertanejos e a MPB? Porque a MPB incorporou os caipiras? Que anseios da MPB tiveram resposta na incorporação da música caipira? Sobre o quê as disputas aparentes e visíveis se silenciavam? Essas são algumas questões que, através da análise cuidadosa da música sertaneja aqui proposta, e de sua relação com outros gêneros musicais, do Rock Brasil ao axé, da MPB ao pagode e à Bossa Nova, este trabalho pretende responder.

Mas como definir a música sertaneja? Em outros termos: o que faz a música sertaneja, sertaneja?

Normalmente quando se tenta responder esta pergunta corre-se o risco de cair numa busca ontológica que constrói uma história retroativa do gênero, que procura raízes que legitimem ou ao menos expliquem os porquês do presente. Nietzsche já demonstrou os perigos da história que busca a “origem” das coisas, tamanho o risco de cair numa história retrospectiva.⁹ Não obstante, a história da música popular está cheia de histórias retroativas, inclusive a música sertaneja. Ao se trabalhar com um gênero que não é muito estudado faz-se necessário evitar a legitimação deste através da *museificação*, ou seja, a escrita que busca raízes dignas e válidas de um “pai fundador” legítimo. Como diz Bourdieu, deve-se ter uma relação bárbara com a arte:

Os intelectuais são preparados pela lógica de sua formação para tratar as obras herdadas do passado como uma cultura, isto é, como um tesouro que se contempla, que se venera, que se celebra – e que por isso mesmo os valoriza –, em suma, como um capital destinado a ser exibido e a produzir dividendos simbólicos, ou simples gratificações narcisistas, e não como um capital produtivo que se investe na pesquisa, para produzir resultados. Essa visão “pragmática” pode parecer chocante, a tal ponto a cultura está associada à idéia de gratuidade, de finalidade sem fim. É certamente preciso uma relação um pouco bárbara com a cultura – ao mesmo tempo mais “séria”, mais ‘interessada’ e menos fascinada, menos religiosa.¹⁰

Seguindo o pensamento de Bourdieu, parece ser mais lógico colocar outra pergunta: quando a denominação *sertaneja* tornou-se necessária para diferenciar um determinado tipo de música? A quem ou a quem interessava esta nova palavra? Porque em determinado momento da história nacional tornou-se necessário diferenciar e incorporar um determinado tipo de camponês e não outro? Essas são questões que procurarei trabalhar nesta tese. Pouco estudada na academia, a música sertaneja é frequentemente fonte de repúdio e demarcação de distinção intelectual pura e simplesmente. Trata-se da trajetória inversa da qual se quis construir aqui.

⁹ Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2003.

¹⁰ Bourdieu, Pierre. *Coisas Ditas*. Brasiliense. São Paulo. 2004, p. 43.

A pesquisa sobre a musica sertaneja é difícil. As fontes são relativamente escassas, a bibliografia pouco extensa, os relatos são corrompidos por acusações e infâmias que pouco ajudam diretamente a compreensão. Não obstante, os arquétipos criados nas disputas de campo entre MPB e música *sertaneja*, e entre esta e a música caipira, contribuem muito para o entendimento do fenômeno da música e da sociedade brasileira. Como frisa Bourdieu, os afetos são igualmente importantes para configuração de identidades e um ótimo indício das disputas internas que configuram e promovem mudanças no campo da música popular.

De forma que, o estudo da musica sertaneja aqui proposto não se restringe apenas à música rural, mas extravasa seus limites e a dialoga com outros gêneros. O contato com outros grupos trouxe modificações internas a própria música sertaneja. O diálogo com outros movimentos musicais criou arquétipos sociais validados por grande parte da sociedade e legitimados dentro e fora da academia. Analisar a música *caipira* e a *sertaneja* é também analisar os debates com os outros gêneros que foram sendo gestados concomitantemente a longa duração da música sertaneja. Seguindo as pegadas de Martin-Barbero, “fazer historia dos processos implica fazer história das categorias com que analisamos e das palavras com que os nomeamos”.¹¹

Da França a Franca

Esta tese começou a nascer durante o ano de doutorado que fiz na *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* de Paris. Este aparente paradoxo, ou seja, aproximar-se da música sertaneja fora do Brasil, é surpreendente para mim ainda hoje. Seja como for, o nascimento deste projeto está longe de ser acadêmico de fato, embora esteja atravessado por reflexões desta origem.

Em Paris convivi com franceses, migrantes e periféricos, árabes em sua maioria, mas também alguns poucos franceses “legítimos” com os quais o futebol foi o principal meio de socialização. Também convivi com alguns brasileiros, algo relativamente inevitável quando se vive fora do país. Na residência universitária parisiense mantida pelo governo brasileiro, a *Maison du Brésil*, morei com doutorandos de diversos cursos de todo o Brasil e também alguns de outros países. Lá constatei algo aparentemente óbvio, mas difícil de admitir, especialmente para um carioca “falsificado” como eu: a música sertaneja já havia há muito tempo tomado o Brasil e a nova onda do chamado “sertanejo universitário” consolidava esta hegemonia.

¹¹ Barbero, Op. Cit. 2004, p. 31.

Na França conheci alguns doutorandos (poucos, é verdade, mas *fortes*) que gostavam muito do gênero e tinham pouca ou nenhuma timidez de afirma-lo, embora às vezes o fizessem de forma mais irônica do que séria. Esta falta de pudor em afirmar a música sertaneja num território “sério” com uma residência universitária de doutores brasileiros em território francês gerou embaraços e diferenças. Esta postura consolidou algumas distinções entre os grupos que habitavam a *Maison du Brésil*.

Criou-se certa disputa entre dois grupos mais ou menos identificáveis. Uns preferiam adubar a tradição do Brasil mestiço, do país do samba, da MPB, dos paradigmas estéticos cariocas e regionais legítimos, adeptos de uma determinada memória de esquerda em relação à resistência a ditadura, e críticos do que julgavam ser os “problemas” do mundo, colocando-se como pessoas que detinham um conhecimento fundamental para o resto da sociedade. Alguns eram músicos profissionais e poetas e defendiam as inovações estéticas e líricas da Bossa Nova e do samba como o supra-sumo do rebuscamento da civilização brasileira. Em geral regozijavam-se em criticar a sociedade francesa, e compraziam-se em exacerbar as virtudes do Brasil, num jogo nacionalista que me incomodava. Embora esta minha reconstrução seja um tanto arquetípica, descobri na França que os estereótipos (ainda) existem. Se muitas vezes as modernas teorias das ciências humanas impediam que isso fosse verbalizado em teses e livros, a prática cotidiana deixava clara a crença numa determinada verdade puramente distintiva. E surpreendia-me o fato que eram pessoas ligadas às chamadas ciências humanas em geral quem mais se associavam a este estereótipo. A eles juntavam-se aqueles que foram para a França “só para estudar”, e viviam uma rotina não muito diferente da do Brasil. Por fim, este grupo agregava ainda todos aqueles que demonstravam certo elitismo e conservadorismo em suas práticas diárias, sobretudo na rejeição a tudo que fosse novo e/ou diverso de modelos já consagrados.

Do outro lado havia nós, que chegamos mais ou menos na mesma época (setembro de 2007), e que preferíamos certa “irresponsabilidade” do prazer estético e nos deixávamos levar pelo divertimento frívolo e pueril. Estávamos na França para estudar, mas sobretudo para curtir, no bom sentido da palavra. E compartilhávamos certo gozo interessado na deturpação irônica dos conceitos musicais comuns aos universitários. Repudiávamos os clubes do “bom gosto”, pelo simples prazer de atrapalhar o saudosismo alheio e a distinção elitista demarcadora de territórios identitários. Eu, como carioca “vendido”, nascido (e apenas nasci, nunca morei) em Aparecida do Norte (SP) no meio de uma viagem de mudança definitiva de meus pais de São Paulo para o Rio de Janeiro, me identificava mais com aqueles que queriam ver as estruturas consolidadas (também) sambando do que com os louvadores de uma tradição

digna e louvável. Associei-me rapidamente a estes colegas, originários do interior de São Paulo, especialmente Araraquara e Franca, mas também outros de Goiás, Paraná, Santa Catarina e Minas Gerais.

Estas pessoas me pareciam ter uma relação mais saudável com o Brasil e com a própria nostalgia da terra natal. Preferiam viver o país do presente a adorar um Brasil “louvável” que praticamente não existe mais. Preocupávamo-nos mais em curtir os estranhamentos da condição de estrangeiro, e adorar as desestabilizações que ela proporciona, do que adubar a saudade doentia que mais parece uma insatisfação com o presente cotidiano, fosse onde quer que fosse. Gostávamos mais de viver o descentramento de “não ser ninguém” no exterior, do que ter resposta pronta sobre os destinos da próxima esquina da humanidade e do Brasil. Em suma, meus amigos sertanejos pareciam dispostos a curtir a França para além daquilo que denominei na época de “saudade do feijão”, uma determinada nostalgia doentia e idealização do país de origem.

Naquela época eu desenvolvia um projeto sobre a indústria cinematográfica da “pornochanchada” durante a ditadura dos anos 70 no Brasil. A viagem para a França justificava-se pois eu fazia um paralelo entre os artistas franceses na França ocupada pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial e os artistas brasileiros sob a ditadura. Tratava-se de pensar a arte sob regimes autoritários, suas brechas, censuras e atritos.

Mas foi através das canções sertanejas, de Zezé Di Camargo & Luciano a Victor & Leo e Luan Santana, tocadas meio que de brincadeira ao violão, que fui remetido de Paris a Araraquara, da França a Franca, e cedo me vi cantando músicas que já ouvira mas não sabia a história. Tornou-se uma prática cotidiana nossa, um *ethos* de grupo, cantar aqueles sucessos sertanejos, e tentávamos “doutrinar” todos aqueles com quem esbarrávamos nos corredores e festas da residência universitária. Lembro que uma vez ensinamos a nossa amiga alemã (!) Esther Schneider a canção “Coração está em pedaços”, para que ela cantasse na festa de despedida de um colega “sambista”, também residente da *Maison*, que voltava em definitivo ao Brasil. A canção de Zezé Di Camargo é um perfeito tema de separação: “Diga, se te deixei faltar amor/ se o meu beijo é sem sabor/ se não fui [mulher] para você”. Nosso colega “sambista”, sempre resistente às nossas desestabilizações e destilações, foi obrigado a ceder àquela manifestação de carinho que considerava “brega”.

Em outras oportunidades nosso *ethos* incomodava mais e era mal recebido, ou simplesmente era ignorado, o que aconteceu na maioria das vezes. Nas primeiras semanas de fevereiro de 2008, celebramos um domingo de “calor” depois de um longo inverno (a temperatura chegou na casa dos 11 graus, algo excepcional para aquele mês) com um

churrasco só com músicas bregas, sertanejas, românticas e exageradas. De Calypso a Amado Batista, de Leandro & Leonardo a Wando, quase tudo foi ouvido. Apesar dos cartazes conclamando para o evento, pouquíssimos doutorandos da *Maison du Brésil* participaram daquele churrasco. Não importava: guardávamos certo prazer em fazê-lo, sobretudo em solo francês.

Atento a essas questões percebi que era possível desenvolver o tema da música sertaneja como um projeto paralelo, pensando numa possível pesquisa de pós-doutorado. E assim o fiz, em silêncio, sem pressa, de forma pouco linear.

Quando voltei ao Brasil, em outubro de 2008, a onda do chamado “sertanejo universitário” dava claros sinais de vitalidade ascendente. A onda do novo sertanejo, surgida por volta de 2005, parecia claramente ter tomado o país em pouco tempo. Artistas “universitários” estavam sempre entre as listas das canções mais tocadas do ECAD¹² e programas de televisão e novelas tocavam constantemente músicas de Victor & Leo, João Bosco & Vinícius, Maria Cecília & Rodolfo, Luan Santana, Jorge & Matheus, Fernando & Sorocaba, Paula Fernandes, Cesar Menotti & Fabiano, etc. Não obstante a aparente identidade comum, o sufixo “universitário” causava polêmicas, acusações e divergências, mesmo entre os próprios artistas sertanejos. Mas isso não impedia que o gênero seguisse conquistando plateias crescentes.

No carnaval de 2010 o novo tipo de música tomou as ruas do Rio de Janeiro, onde tradicionalmente o samba e as marchinhas eram os ritmos dos foliões. Na orla do rico Leblon o bloco de música sertaneja “Chora me liga” arrastou uma multidão de 15 mil pessoas, levados pela dupla Rick & Ricardo. O nome do bloco fazia referência a canção homônima da dupla João Bosco & Vinícius, a mais tocada pelas rádios do país em 2009.¹³ Em 2011 o número de foliões que acompanharam a segunda edição do bloco quase triplicou, passando de 40 mil pessoas.¹⁴

Depois de algumas idas e vindas na pesquisa ao longo de 2009, percebi a necessidade urgente do estudo da música sertaneja, para meus próprios dilemas pessoais, assim como os da sociedade. Ao estudar o tema mais profundamente constatei as diversas lacunas que atravessavam a música sertaneja, dificultando a própria compreensão da sociedade brasileira como um todo. E percebi que deveria ser eu, com todas as minhas limitações inerentes (e ser carioca é uma delas) quem deveria refletir sobre estas questões. Se ser carioca é um *não-*

¹² Ver: <http://www.ecad.org.br>

¹³ “Sertanejos século XXI”. *O Globo*, 2º Caderno, 29/03/2010, p. 1 e 3.

¹⁴ “Blocos ‘flash-mob’”, *O Globo*, 02/03/2011, p. 16.

ouvinte de música sertaneja “desde o berço” é um problema, penso que é exatamente nas fronteiras do conhecimento que se faz os avanços mais interessantes. Penso que é na periferia das verdades estabelecidas, onde o ato de conhecer é um espanto cotidiano, que se pode ter a possibilidade de, de fato, aprender. A própria mudança interna necessária para se legitimar um objeto “novo” já é, em si, um trabalho bem “pesado”, como diz Edgar Morin:

Qualquer que seja o fenômeno estudado, é preciso primeiramente que o observador se estude, pois o observador, ou perturba o fenômeno observado, ou nele se projeta de algum modo. (...) Como intelectual atacando o problema da cultura, é, em primeiro lugar, minha concepção da cultura que está em jogo. Como pessoa culta dirigindo-me a pessoas cultas, é exatamente essa “cultura” comum que devo primeiramente colocar em questão.¹⁵

Colocar-se como periférico no próprio ato da pesquisa, e aceitar essa condição como positiva, para além do *folclorismo* e do “resgate cultural”, foi o maior desafio da pesquisa. Devo isso a essa experiência “parisiense”, onde me vi estrangeiro em meu próprio país e através da qual aprendi ainda mais a louvar as desestabilizações e as descentralizações, por mais doloroso que isso possa ser. Seja como for, são sempre dores do parto.

¹⁵ Morin, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX* (O espírito do tempo). Rio de Janeiro: Forense, p. 21.

Capítulo 1

A disputa pelo Brasil

Onde sertanejos, sambistas e caipiras se esbarram

A bibliografia sobre a música rural tem diversos matizes e abordagens, apesar da pouca quantidade de obras sobre o tema. De qualquer forma, pode-se alinhar quatro correntes básicas de análise da música sertaneja na bibliografia especializada:¹⁶

- a) Uma pequena parte é composta por biografias ou relatos jornalísticos. Em geral, são obras de divulgação, com pouca ou nenhuma intenção de problematizar as disputas culturais na música rural. Dentre elas estão os livros de Deurides Santos sobre a carreira de Leandro & Leonardo (1999), de Ana Lucia Neiva sobre Chitãozinho & Xororó (2002) e Fernanda Santos sobre Zezé Di Camargo & Luciano (2010).
- b) Há trabalhos como os de Antonio Candido (1971 – original de 1964), Walter Krausche (1983), Ferrete (1985), Romildo Santana (2000), Rosa Nepomuceno (2000), Ayrton Mugnaini Jr. (2001) e Ribeiro (2006) que, embora aceitem a música sertaneja como parte integrante do desenvolvimento da música caipira, têm um tom saudosista em relação à um passado perdido. Devido a esta característica chamarei-os de *românticos*. Alguns destes autores, especialmente Ferrete, Ribeiro e Nepomuceno, também têm tom acentuadamente jornalístico e de “coleccionador de *causos*”, mas distinguem-se dos anteriores pela maior problematização das disputas estéticas;
- c) Em outra linha de textos, de fortíssima influencia *marxista*, explícita ou não, estão os trabalhos de Waldenyr Caldas (1977 e 1987), Bonadio e Savioli (1980), José de Souza Martins (1975) e Jean Carlo Faustino (2009), que vêem a música sertaneja como deturpação da música caipira “tradicional”;
- d) E, finalmente, trabalhos como o de Martha Ulhôa (1995) e, especialmente, o de Allan Oliveira (2009), que buscam fazer uma genealogia da música sertaneja, sem buscar culpados ou inocentes, mas compreendendo o significado das transformações em torno das categorias e palavras usadas para nomear e delimitar esse tipo de arte.

¹⁶ Caldas, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e industria cultural*. Cia Ed. Nacional. São Paulo. 1977; Caldas, Waldenyr. *O que é musica sertaneja*. Brasiliense. São Paulo. 1987; Candido, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Livraria Duas Cidades Ltda. São Paulo. 4ª Edição. 1977; Faustino, Jean Carlo. *A moda de viola na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trabalho apresentado na ANPOCS, 2009. Ferrete, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, Funarte. Rio de Janeiro. 1985; Krausche, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1983; Martins, José de Souza. *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humildados*. In: Martins, J. de S. *Capitalismo e tradicionalismo*. Pioneira. São Paulo. 1975, p. 103-161; Mugnaini Jr., Ayrton. *Enciclopédia das músicas sertanejas*. Rio de Janeiro: Letras & Letras. 2001; Neiva, Ana Lucia. *Chitãozinho e Xororó: Nascemos para cantar*. Prêmio. São Paulo. 2002. Nepomuceno, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. Editora 34. São Paulo. 1999; Oliveira, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-Graduação em Antropologia Social. 2004; Oliveira, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFSC. 2009; Reily, Suzel Ana. “Música sertaneja and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre”. In: *Popular music*. Vol. 11, n. 3, pp. 337-358; Ribeiro, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo. 2006; Santos, Deurides. *Leandro & Leonardo: A vida real da querida dupla sertaneja*. Petrópolis: Editora Vozes. 1999; Santos, Fernanda (org.). *Zezé Di Camargo & Luciano: dois corações e uma historia*. São Paulo: Ed. Abril. 2010 Ulhôa, Martha Tupinambá. *Musica sertaneja em Uberlândia (relato)*. Anais do Congresso da ANPPoM (Associação Nacional de Pesquisa e pós-graduação em Música), 1995.

A corrente bibliográfica (a) não será problematizada, pois os trabalhos pouco se prestam a maiores questionamentos. Serão usados apenas como eventuais fontes sobre a carreira dos sertanejos e sobre a legitimação destes na sociedade.

Quanto a segunda linha (b), bastante saudosista e romântica em relação a um passado *caipira*, pode-se citar como exemplo o texto de José Luis Ferrete: “Que rumos essa desvairada aventura irá tomar, ninguém sabe. Sabe-se, isto sim, que o autêntico ficou totalmente esvaziado como conteúdo”. O pesquisador Walter Krausche também segue linha parecida: “A separação da *música caipira* da folia, para fins fonográficos, apaga muito do seu significado. Assim, (...) o seu significado é mutilado, o seu destino, através da indústria cultural, não é o sucesso, mas um pálido registro”.¹⁷ Rosa Nepomuceno, embora abra espaço para os sertanejos dos anos 1990 em seu livro, insiste num tom de “desmanche” da cultura.¹⁸ O saudosismo de um campo idílico infla suas palavras:

Leandro [da dupla com Leonardo] foi o típico representante de uma geração sertanejo-*pop*, ou melhor dizendo, *pop*-sertanejo, abençoado pelas grandes gravadoras.(...) A música deixara de ser simplesmente arte, expressão da alma do povo, para se transformar numa indústria gigante, sustentada por vendas astronômicas e capaz de recompensar os vencedores com muito dinheiro e fama. A essa altura, o *capião* já perdera a ingenuidade e a roça, o encanto. Não havia mais lugar para *pacíficos*, apenas para atletas de boa velocidade e impulsão. A meta do artista não era mais comprar sua casinha em algum bairro da classe média da capital e ali sossegar da grande labuta, mas alcançar as lojas de discos de Miami, Nova York, países de língua espanhola, Japão.¹⁹

O pesquisador Romildo Sant’Anna pensa parecido e sustenta a tese de que o sertanejo é uma corrupção da boa música “caipira”, associando as novas duplas dos anos 1990 ao modelo econômico vigente:

Houve na Moda Caipira de raízes transformações por adaptações ao meio, pelos retoques em vista dos desvios de percurso proporcionados pela brusca mudança de perspectivas. Inverte-se o eixo de um modo tradicional de civilização, e instaura-se outro modelo, marcado pela lógica do autoritarismo neo-liberal e ligado à usura mercantilista do que, certo ou errado, se convencionou chamar de modernidade.²⁰

O que está em questão para grande parte da bibliografia desta linha romântica é que a música sertaneja foi confrontada com a profissionalização diante do crescimento da *indústria cultural*, e os artistas teriam sido “forçados” a aceitar as imposições da cultura de massa,

¹⁷ Krausche, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1983, p. 8.

¹⁸ Sobre o “desmanche” da cultura, ver: Featherstone, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pos-modernismo e identidade*. Studio Nobel/SESC. São Paulo. 1997.

¹⁹ Nepomuceno, Op. cit., p. 22.

²⁰ Sant’Anna, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR. 2000, p. 350

perdendo a ingenuidade e essência camponesa.²¹ José Hamilton Ribeiro vai na mesma linha de “perda da pureza” do camponês diante da grande mídia:

Dada a ameaça de extinção, é cada vez mais importante e urgente – resgatar o tesouro constituído pelo repertório da música caipira com um valor estético e cultural reconhecido e avalizado pelo mais rigoroso dos críticos: o tempo (...) Os puristas (...) costumam chamar as duplas ‘modernas’ – que se dizem ‘sertanejas’, com seus chapéus de caubói, instrumentos elétricos e poesia urbana não raro cheia de fanfarronice e mau gosto – de gênero ‘sertanojo’. (...) Muitas dessas duplas são de origem rural e, mesmo fazendo ‘som contaminado’, dizem-se adeptas da música de raiz. E algumas delas, também não se pode negar, fazem até boa música, embora sem nada a ver com o mundo caipira.²²

Embora em algumas passagens o tom destes pensadores ganhe cores *apocalípticas*, o tom hegemônico é o saudosismo.²³ Além disso, não há um pensamento estruturado tal como na corrente seguinte. Grande parte destes autores concordam que a música rural não pode ficar parada no tempo e aceitam a modernização das canções caipiras. No entanto, deixam claro que não é toda modernização que pode ser aceita como válida. Dessa forma, Romildo Sant’Anna, José Ribeiro, Ayrton Mugnaini, Romildo Santana e Rosa Nepomuceno são o que Gramsci definiu como *intelectuais orgânicos*, pensadores envolvidos na luta política direta do seu campo, buscando tensionar o jogo cultural a valores que consideram mais válidos.

Parte deste grupo aceita artistas que se identificam e respaldam a tradição caipira, como Inezita Barroso, Sérgio Reis, Almir Sater, Rolando Boldrin, Pena Branca & Xavantinho e Renato Teixeira. Todos repudiam acintosamente o que consideram a entrada de gêneros estrangeiros na música rural brasileira, como a guarânia, a rancheira e o rock. Nesse sentido, negam o valor a artistas como Leo Canhoto & Robertinho, Milionário & José Rico, Matogrosso & Mathias, Trio Parada Dura e Chitãozinho & Xororó.

Grande parte destes pensadores são partícipes do imaginário nacional-estatista muito influente no pensamento intelectual brasileiro desde os anos 1930. Embora usualmente estejam de acordo com o padrão de julgamento estético da corrente marxista (c), seus discursos aparecem mais atravessados por noções de “pureza do campo” e “defesa do nacional” do que propriamente pela instrumentalização das questões da luta de classes. No entanto qualquer tentativa de traçar uma linha clara entre a segunda (b) e a terceira (c) correntes será em vão, visto que as duas se enquadram no que Marcelo Ridenti chamou romantismo nacional-popular. Ambas correntes fazem parte deste ideário bastante ativo e influente na sociedade brasileira na segunda metade do século XX. Em grandes linhas, esta

²¹ “O certo, porém, é que essa arte interiorana viveu escondida por muito tempo em seu habitat de origem (salvo, logicamente) por deturpadas contrafações cidadinas), só vindo a conquistar alvará definitivo de liberação total a partir dos anos 60, quando houve ensejo, afinal, para a profissionalização”. Ferrete, *Op. cit.*, p. 70.

²² Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 244.

²³ Para a discussão do tom “apocalíptico”, ver Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. Perspectiva. São Paulo. 1979.

corrente teórica ampla unia românticos, nacionalistas (b) e marxistas (c) através do discurso nacional-popular que, através da idealização de um povo *vitimizado*, buscava combater o regime capitalista e a *indústria cultural*.

Embora saudosistas de um campo perdido, não se pode dizer que esta corrente romântica fosse passadista ou reacionária. Estes setores estão dentro do que Ridenti caracterizou, através do conceito traçado inicialmente por Michel Löwy, como *romantismo revolucionário*: “[São] pontos de vistas modernizantes, que só podem ser chamados de românticos na medida em que a alternativa de modernização passava por certa visão nostálgica do povo brasileiro”.²⁴

O principal referencial desta primeira corrente de pensadores é Antonio Candido. Embora marxista (e nesse sentido talvez seja o único imbuído de uma “teoria” entre os pensadores desta linha), Candido escreveu com ternura saudosista sobre um passado um tanto quanto idealizado:

“As modalidades antigas [caipiras] se caracterizavam pela estrutura mais simples, a rusticidade dos recursos estéticos, o cunho coletivo da invenção, a obediência a certas normas religiosas. As atuais manifestam individualismo e secularização crescentes, desaparecendo inclusive o elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal”.²⁵

Quanto a corrente marxista (c) de pensamento sobre a música sertaneja, pode-se dizer que o tom destas obras é freqüentemente acusatório e busca desmascarar os males da *indústria cultural*, numa forte influencia *adorniana* nas abordagens. O discurso de Jean Carlo Faustino é sintomático: “A moda de viola é o estilo musical tido como ‘verdadeira música caipira’ e que remete, portanto, aquele tipo de tradição musical de origem folclórica que era praticado antes e fora do universo da indústria cultural”.²⁶ Este autor bebe nas fontes de João Carlos Martins e Waldenyr Caldas, pensadores influenciados pelo conceito marxista de *ideologia*, muito usado nos anos 1970. A utilização deste conceito serve, na obras destes pensadores, para condenar a música sertaneja, identificando o gênero como promotor de uma *falsa* consciência, como explicita Caldas: “Os laivos deixados pelo *barbitúrico da canção sertaneja* nubla (...) o viver sombrio do proletariado paulista”.²⁷ Diante deste veredito, Waldenyr Caldas é taxativo:

²⁴ Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 11

²⁵ Candido, *Op. Cit.*, p. 9. Muito embora tente não sobrecarregar de tintas um passado idealizado, o tom hegemônico da obra de Antonio Candido é saudosista: “Como assinalam os estudiosos para o caso da música, da poesia e dos contos, muito do que reputamos específico das culturas rústicas é, na verdade, fruto duma lenta incorporação de padrões eruditos. Processo que se poderia com justeza chamar de degradação cultural, se fosse possível dar à expressão o sentido etimológico, despindo-a de qualquer significado pejorativo” Candido, *Op. Cit.*, p. 217.

²⁶ Faustino, *Op. cit.*, 2009. p. 3.

²⁷ Caldas, *Op. cit.*, 1977, p. 3-4 e 25. (grifo meu)

O compositor sertanejo é, na grande maioria, desprovido de maior aptidão intelectual (...) [e sua música cai] quase sempre, com raríssimas exceções, no anedotário, no ridículo. (...) Claro está que os compositores sertanejos não são os responsáveis pelas aberrações encontradas nos textos das suas canções.²⁸

Para os marxistas os trabalhadores (e artistas) sertanejos são alienados pelo sistema capitalista e pela manipulação ideológica da burguesia e grandes proprietários de terra.

O tom geral desses trabalhos, para além das críticas ao “mau-gosto” dos sertanejos, é de buscar as lacunas existenciais dos trabalhadores que ouviam o gênero, cabendo ao intelectual exacerbar as discontinuidades entre a música caipira tradicional e a sertaneja.

Um sertão diferente

Parece mais simpática e profícua a quarta linha de pesquisa que, apesar de bem recente, trouxe questões interessantes sobre o cenário cultural brasileiro, especialmente a partir do trabalho de Allan Oliveira na tese *Miguilim foi pra cidade ser cantor – Uma antropologia da música sertaneja*, defendida em 2009. Num trabalho ambicioso tanto quanto inovador, Oliveira mostra como no Rio de Janeiro do início do século XX até o final dos anos 1930 as músicas do interior do país eram classificadas indistintamente como música “sertaneja”. Oliveira dá exemplos de como no carnaval carioca tocava-se desde maxixes a sambas e também gêneros das diversas regiões do Brasil. O carnaval antes de 1930 não tinha a marca de ser a festa do samba e das marchinhas que passou a ter depois.²⁹ Por isso não era incomum ver o samba sendo tocado com triângulos, instrumento típico do que hoje se chama música nordestina, ou mesmo as modas de viola sendo tocadas com violões, cavaquinhos e flautas. Oliveira mostra as fusões iniciais da música brasileira:

É o caso do Grupo de Caxangá, assim batizado devido ao sucesso de “*Caboca di Caxangá*” e formado para o carnaval de 1914. No repertório do grupo: emboladas, cocos e toadas sertanejas. O sucesso do Grupo de Caxangá, que desfilou em todos os carnavais até 1919, foi o primeiro momento de aparição pública com maior sucesso de Pixinguinha, além de já reunir alguns elementos, como Donga, João Pernambuco, Raul Palmieri e o próprio Pixinguinha, dos futuros Oito Batutas. (...) O carnaval aparece como uma ritualização daquilo que a cidade procurava fazer: concentrar em si a possibilidade de representar outros espaços e outras épocas, ou ainda, ser uma síntese do espaço e do tempo”.³⁰

A música “nordestina” estava incluída no repertório sertanejo e não havia a distinção clara que há hoje dos gêneros produzidos no interior do país. É bom lembrar que ainda não havia sido criada a divisão regional do Brasil tal como a conhecemos hoje, que só seria adotada em 1969 pelo IBGE. Não havia a identidade “nordestina” em parte porque a região e

²⁸ Caldas, Op. cit., 1977, *Op. cit.*, p. 66-7.

²⁹ Este tese também é compartilhada por: Sá, Simone Pereira de. *Baiana Internacional: as mediações culturais de Carmem Miranda*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002, p. 112.

³⁰ Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 224-5.

identidade não existia tal como a conhecemos hoje.³¹ Não eram estas oposições regionais que moviam os afetos musicais daqueles homens. O que movia os afetos do começo do século era a oposição interior-litoral. Como mostra Allan Oliveira, no início do século a categoria de música “sertaneja” se aplicava a todo o interior do Brasil.³² As canções do interior estavam interligadas sob o rótulo “música sertaneja” e não era um problema para os músicos da época a distinção destes gêneros.³³

Da forma análoga, o samba ainda não tinha sido delineado nas suas fronteiras políticas (de marco nacional) e estéticas. O paradigma do Estácio, formação instrumental centrada na percussão, ainda não tinha se imposto. O samba era tocado junto com outros gêneros “sertanejos”, sem causar atritos definitivos. Por exemplo: em 1913 foi lançada a canção “A viola está magoada” de Catulo da Paixão Cearense, cantada por Bahiano. O disco do cantor vinha com um selo onde estava escrito o gênero musical gravado: “samba sertanejo”.³⁴ Os gêneros se mesclavam sem aparente oposição.

Seguindo esta linha de mistura de gêneros, era comum os instrumentistas tocarem diversos ritmos (e não se limitarem a apenas um estilo musical). Os instrumentos ainda não estavam delineados para um gênero específico, como mostra Santuza Naves em seu livro “Violão Azul”:

Fantasiados de nordestinos, [os] integrantes saíam no carnaval tocando em ritmo de choro não só toadas sertanejas, como “Cabocla de Caxangá”, mas também gêneros urbanos compostos pelo grupo. [O historiador da música José Ramos] Tinhorão (...) enfatiza o sucesso carnavalesco de “Cabocla de Caxangá” e da toada “Luar do sertão” (arranjo de João Pernambuco sobre motivo popular, com letra de Catulo), chamando a atenção para o fato de que esse fenômeno em muito teria contribuído para o surgimento, a partir de 1915, da voga da canção sertaneja. Segundo [o pesquisador] Almirante (...), os Turunas Pernambucanos (originários de Pernambuco, como indica o próprio nome do grupo) vieram para o Rio em abril de 1922, “exibindo-se também no Cine Palais”. “Eram anunciados como ‘músicos do Norte’, ‘caboclos brasileiros’, ‘cantigas do sertão’, ‘emboladas e desafios’.” Aos poucos, outros componentes se uniram aos Turunas, como João Pernambuco.³⁵

Também era normal que os compositores compusessem variados gêneros musicais. Allan Oliveira lembra que o autor da marchinha *Mamãe eu quero* para o carnaval de 1936 era Jararaca, que nos anos 1930 e 1940 participou de famosa dupla “sertaneja” junto com

³¹ Até bem recentemente, não era incomum ouvir de imigrantes nordestinos mais idosos no Rio de Janeiro que eles eram oriundos “do Norte”. Este aparente “erro” deve-se em parte ao fato de que muitos deles saíram da região que hoje chamamos de Nordeste antes dos princípios identitários modernos terem se formado por completo.

³² No entanto, para Oliveira, a literatura viveu o fenômeno de especialização das regiões antes da música:

³³ Este fenômeno também aconteceu na literatura e tem a ver com a representação do “caipira” no ideário nacional. Para Oliveira, o fenômeno de invenção do caipira e associação do sertanejo a região do Estado de São Paulo e adjacências acontece na literatura antes da música. Oliveira, *Op. cit.*, p. 174 e seguintes.

³⁴ Mugnaini Jr. *Op. Cit.*, p. 16.

³⁵ Naves, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 147-8.

Ratinho.³⁶ Embora identificados como “dupla sertaneja”, Jararaca era alagoano e Ratinho paraibano, ou seja, eram oriundos de regiões do Brasil que hoje não são chamadas de sertanejas. Gradualmente ao longo do século XX, a área caipira/sertaneja tornou-se identificada à zona de influência paulista no Centro-sul do país. Mas na época esse processo de delimitação identitária ainda era fraco e apenas se esboçava.

Outro exemplo desta mistura musical entre samba e música “sertaneja” pode ser demonstrada na composição “No Rancho fundo”. Considerada um clássico do repertório caipira-sertanejo a canção foi composta por dois nomes hoje identificados ao samba, Ary Barroso e Lamartine Babo. Lançada em 1931 por Elisa Coelho passou despercebida. Em 1939, foi gravada por Sílvia Caldas e tornou-se um grande sucesso.³⁷

Não era incomum que os compositores urbanos compusessem canções associadas às áreas rurais. O baiano Dorival Caymmi, por exemplo, fez sua primeira canção em 1930. Tratava-se de uma toada chamada “No sertão”, composta aos dezesseis de idade. Ela parece contradizer a fama de compositor praieiro tão conhecida do compositor nascido em Salvador. Foi apenas em 1936 que Caymmi compôs “A Bahia também dá” e, em 1938, “O que que a baiana tem?”, canções a partir das quais ficaria definitivamente associado ao rótulo de compositor baiano e, mais tarde, praieiro.³⁸ Para a construção dessa imagem do compositor baiano foi importante a mediação e a própria construção da cantora Carmen Miranda.³⁹

De forma que, os sucessos que imperavam nos carnavais cariocas ainda não era apenas o samba. Dentre os sucessos dos primeiros carnavais republicanos (entre 1889 e 1930) havia marchas, tangos, cançonetas, sambas, cateretês, toadas, dentre outros.⁴⁰

Como se vê, ainda não estavam definidos os campos de cada gênero. Até compositores considerados “bambas” do samba se aproximaram da estética sertaneja, como mostrou Allan Oliveira:

³⁶ Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 260.

³⁷ Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 275.

³⁸ Verbete Dorival Caymmi na Enciclopédia da Música Brasileira, v.1, p. 180. Curiosamente, ao falar de Caymmi na década de 1980, Jorge Amado refletiu a regionalização baiana que Caymmi representou na história nacional: “Caymmi representa um dos momentos mais altos da criação brasileira e da criação baiana, em particular. Quer dizer, a poesia mais profunda da vida baiana, do povo baiano, não é? Caymmi é uma flor nascida lá em cima que desabrocha de toda esta terra trabalhada, da cultura popular adubada com suor, com sangue (...)” Depoimento gravado no LP Caymmi, Odebrecht, 1985.

³⁹ Para a construção da imagem de Carmen Miranda e Dorival Caymmi, ver: Sá, Simone Pereira de. *Baiana Internacional: as mediações culturais de Carmem Miranda*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

⁴⁰ Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 229-230. Apud Marcondes, Marcos (org). 2003 [1977]. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora/Publifolha. Oliveira, p. 229-230; Ver também o capítulo “Nasce o compositor”, de: Máximo, João & Didier, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB. 1990.

Um exemplo disto é Noel Rosa, cujas primeiras composições, feitas ainda enquanto era membro do Bando dos Tangarás, foram uma “toada do Norte” e uma “embolada”. O próprio repertório do Bando dos Tangarás revela esta mistura dos diferentes gêneros nas décadas de 10 e 20, pois assim como os Oito Batutas, os Tangarás também tocavam sambas e cateretês, maxixes e desafios, foxtrotos e emboladas. No entanto, por volta de 1931, Noel Rosa, (...) “opta” pelo samba, passando a compor somente canções que se adequassem a este gênero e a um outro relacionado ao carnaval, a marchinha. (...) ⁴¹

O compositor chamado de “filósofo do samba” demorou a interessar-se exclusivamente pelos motivos e ritmos cariocas. Ainda no final dos anos 20 e início dos 30, Noel compôs três canções no gênero sertanejo: “Festa no céu” (1929), “Mardade da cabocla” e “Sinhá Ritinha” (ambas de 1931) [na foto, Noel vestido de trajes sertanejos, do interior].⁴² O sambista Sinhô, que morreu em 1930, também teve canções que tematizavam o sertão, inclusive na dicção, como na música “Disse me disse”:



Capineiro marvado
Não capina capina aí

O capinzal é de meu bem
Onde canta o juriti

Como mostra Oliveira, diante do progresso urbano da *Belle Époque* do início do século, havia no Rio de Janeiro uma vontade de ver o outro, este “outro” entendido como o *sertanejo*.⁴³ Foi a partir da invenção do Rio de Janeiro como matriz cultural do século XX que as outras regiões foram se configurando:

“A idéia de nacional se constrói a partir do Rio de Janeiro, não porque ele é efetivamente o centro político do país – vale lembrar o peso dos regionalismos durante toda a política do Segundo Império e República Velha – mas porque ele aparece como ponto em relação ao qual os discursos regionais são construídos”.⁴⁴

O Rio de Janeiro se construiu como símbolo da urbanidade civilizatória e o caipira/sertanejo passou a ser visto como aquele ser que não era capaz de acompanhar a modernidade.⁴⁵ O sertão era freqüentemente tematizado em peças, exposições e concertos, mostrado como uma terra desconhecida que não era a capital/litoral, ou seja, todo o interior do Brasil.⁴⁶ Foi a partir deste primeiro momento que o caipira/sertanejo passou a ser uma figura

⁴¹ Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 236.

⁴² Almirante, 1963:69, 71-3, Apud: Naves, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 149.

⁴³ “A escolha da cidade do Rio de Janeiro deve-se a esta ser o centro a partir do qual se montavam os discursos sobre a música popular no Brasil”. Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 130.

⁴⁴ *Idem*, p. 201.

⁴⁵ *Idem*, p. 204-5.

⁴⁶ A imagem do homem do campo como símbolo do atraso foi bastante influente e seus reflexos chegam até pelo menos a década de 1960/1970 quando o imaginário romântico e marxista ergueram forças legitimadoras do camponês através do binômio pureza-revolução. Apesar da força deste imaginário positivo do camponês, penso que a depreciação do “caipiau” segue, em parte, até os anos 1990. Esta é a razão pela qual alguns músicos oriundos do campo como Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo buscam se legitimar através da incorporação dos valores da cidade, dentre eles a eletrificação sonora, negando a herança “caipira”.

risível que outra imagem passou a concorrer com a imagem idealizada do camponês e, sobretudo, do índio.

Em 1918 Monteiro Lobato inventou o famoso Jeca Tatu, personagem do livro *Urupês*, considerado símbolo do Brasil do atraso, preguiçoso demais para promover melhorias no seu modo de vida, ou seja, adaptar-se a hegemonia da cidade. Na verdade, mais do que o símbolo de um país, neste momento inicial Jeca Tatu já era símbolo de uma determinada região interiorana de São Paulo.⁴⁷ O fazendeiro Lobato denunciava que a estrutura da “Republica Velha” só se sustentava devido aquela figura “mediocre”, passível de ser controlada através do voto de cabresto e da idealização da imagem do caboclo tal como a imagem do indígena no século XIX:

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de ‘caboclismo’. O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido à testa (...). Mas o substrato (...) em suma, sem faltar uma azeitona, dos Perís e Ubirajaras. (...) O fato mais importante de sua vida é sem dúvida votar no governo. (...) vota. Não sabe em quem, mas vota. Esfrega a pena no livro eleitoral, arabescando o aranhol de gatafunhos, a que chama ‘sua graça’. (...) Exceção que é, não vem ao caso. Aqui tratamos da regra, e a regra é o Jeca Tatu.⁴⁸

Na década seguinte, Lobato viria a reformular seu ponto de vista, propondo que o Jeca deveria ser pedagogizado, pois era vítima e não causa dos problemas do país.⁴⁹ De qualquer forma começa gradualmente, e primeiramente na literatura, a espacialização e regionalização do Brasil do “caipira/sertanejo”.

Mas esta imagem depreciativa de Monteiro Lobato não se tornou a completamente vitoriosa pois concorria com outras visões acerca do “caipira”. Disputando com Monteiro Lobato, o folclorista (e primeiro a gravar canções caipiras em disco em 1929) Cornélio Pires escreveu o livro *Conversas ao pé do fogo* em 1921, no qual discordou:

Coitado do meu patrício!, apesar dos governos os outros caipiras se vão endireitando à custa do próprio esforço, ignorantes de noções de higiene... Só ele, o caboclo, ficou mumbava, sujo e ruim! Ele não tem culpa... Ele nada sabe. Foi um desses indivíduos que Monteiro Lobato estudou, criando o Jeca Tatu, erradamente dado como representante do caipira em geral!⁵⁰

Cornélio Pires era um dos alvos preferenciais do escritor que chegou a escrever privadamente ao amigo Godofredo Rangel em 1915:

Aquilo [a invenção do Jeca Tatu] foi fabricação para bulir com o Cornélio Pires (...) que andava convencido de ter descoberto o caboclo (...) O caboclo de Cornélio é uma bonita estilização sentimental e poética, ultra-romântica, fulgurante de piadas – e rendosa. O Cornélio vive, e passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exibições que faz de ‘seu caboclo’.

⁴⁷ Aluizio Alves Filho. *As metamorfoses do Jeca Tatu: a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Inverta. 2003.

⁴⁸ Lobato, Monteiro. *Urupês*. In: Lobato, M. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense. 1959, pp. 278/285-286: Apud: Aluizio Alves Filho. *As metamorfoses do Jeca Tatu...*, p. 58-59.

⁴⁹ Aluizio Alves Filho. *As metamorfoses do Jeca Tatu: a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Inverta. 2003.

⁵⁰ Pires, Cornélio, *Conversas ao Pé do Fogo*, IMESP, 1984; Primeira edição: Pires, Cornélio. *Conversas ao Pé do Fogo*. São Paulo: Tipografia Piratininga. 1921, 252 págs.

Dá caboclo em conferência de 5 mil réis a cadeira e o publico mija de tanto rir (...) Ora, meu *Urupês* veio estragar o caboclo do Cornélio – estragar o caboclismo.⁵¹

De forma que ao mesmo tempo que a música vivia uma situação de “indefinição” estética nos anos 10 e 20, a literatura já acenava com diferenciações regionais há algum tempo. Os dois autores, ao disputar a imagem do caipira/caboclo/sertanejo/Jeca, estavam constituindo um campo novo de atuação possível para no pensamento social brasileiro. A região “caipira/sertaneja” constituía-se gradativamente através dessas e outras lutas por distinção, sedimentando a noção de diferença em relação a outros quinhões do Brasil. Risível, deplorável ou louvável, o “caipira/sertanejo” tornou-se uma figura mapeável, ao menos na literatura. Na música as coisas demorariam um pouco mais.

Esta representação tomou novos rumos nos anos 1930, quando se acelerou o processo de “divisão do interior”. Esta mudança aconteceu de forma paralela à entronização do Rio de Janeiro como matriz cultural da urbanidade nacional. O tipo ideal do Brasil tornou-se o malandro, e o samba gradualmente se impôs como gênero “nacional”.⁵² Como constata os antropólogos Hermano Vianna e Simone Sá, a ligação entre a hegemonia do samba e as teses de intelectuais como Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Hollanda nos anos 1930 e 1940 não é arbitrária, pois este processo fez parte do interesse nem tão repentino assim pelas “coisas brasileiras”.⁵³ Allan Oliveira demonstra como os gêneros foram se consolidando e se construindo mediante este processo múltiplo de diferenciação regional:

De certa forma, o que ocorreu nos anos 30 e 40, foi a “independência” dos diferentes gêneros musicais com relação à sonoridade do maxixe: a música caipira centrou-se apenas na viola e no violão, dispensando cavaquinhos e flautas; o baião (surgido em 1946) centrou-se no trio acordeom-triângulo-zabumba; e até o samba, se lembrarmos que o samba do Estácio centralizou-se em torno de elementos percussivos que o diferenciavam do samba **amaxiado** dos anos 10 e 20.⁵⁴

Embora o “caipira” já existisse como símbolo de uma região (situada entre São Paulo, Minas Gerais e sul do Mato Grosso e Goiás – cuja colonização ocorreu a partir de São Paulo) desde a segunda metade do século XVIII⁵⁵, o gênero musical caipira/sertanejo só ficou atrelado a esta região a partir dos anos 1930.

⁵¹ Jeca Tatu nasceu em 11 de novembro de 1914 na coluna intitulada “Velha praga” no jornal *O Estado de São Paulo*. Esta coluna gerou uma enorme repercussão, sobre a qual Monteiro Lobato escreve a seu amigo. O personagem seria tematizado novamente no livro *Urupês*, de 1918.

⁵² Para um estudo preciso deste processo que fez do Rio matriz cultural de um padrão que se identificou a um determinado projeto nacional, ver: Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 1996.

⁵³ Sá, Simone. *Op. Cit.*, p. 70.

⁵⁴ Oliveira, *Op. Cit.*, 2009, p. 260.

⁵⁵ “O “caipira” surge neste contexto. E seu uso denota uma região específica do país e que, desde o século XVIII, havia se constituído num importante pólo da economia do Brasil: a área de centro-sul (interior de São Paulo, Minas Gerais, centro e sul de Mato Grosso e sul de Goiás), cuja colonização ocorrera a partir de São Paulo. Na primeira metade do século XX, o norte do Paraná seria incluído nesta área. Com relação ao caipira, Houaiss cita José de Alencar como o primeiro a utilizar tal representação, em livro de 1872. Não cabe aqui – sob o risco de se

As primeiras gravações de música sertaneja/caipira foram feitas em 1929, justamente por Cornélio Pires, “arqui-inimigo” de Monteiro Lobato e articulador dos primeiros grupos que gravaram discos no país. Entre 1929 e 1931 Pires gravou 47 discos contendo “causos”, anedotas e muitas músicas.⁵⁶

A gravação da música foi essencial para a invenção do gênero e, especialmente, para a espacialização da nova música sertaneja, que ficou associada à região já conhecida como “caipira”:⁵⁷

“Este processo, na música popular, começou a ganhar relevo a partir do final dos anos 20, sendo que a música sertaneja da região do Centro-Sul (a região caipira) é um dos veículos deste processo – o que significa uma dupla perspectiva: ela é, ao mesmo tempo, produto e produtora deste processo. Foi, portanto, a partir deste momento que o campo da música sertaneja começou a se cristalizar, ou nos termos de Bourdieu, a adquirir sua autonomia relativa. Tal autonomia se dá em dois planos: no da representação espacial, com a sua afirmação de uma música denotativa de uma região específica (e daí se populariza a expressão “música caipira”); e no de próprio universo artístico, com sua separação progressiva dos outros gêneros musicais, como o samba, por exemplo. Tal processo de cristalização preencheu aproximadamente vinte e cinco anos, ocorrendo até a segunda metade dos anos 50, quando a música sertaneja apareceu completamente constituída enquanto campo musical, com autonomia em termos de discurso estético, de formas musicais, de relações de produção e de meios de veiculação (o surgimento de produtores, gravadoras, revistas, especializados em música caipira/sertaneja). Além disso, é a partir dos anos 50 que se percebe um público específico para tal gênero musical.⁵⁸

Esta espacialização e associação dos termos caipira/sertanejo a uma região definida do Brasil tornou-se mais clara quando, a partir de 1946, Luiz Gonzaga forjou o “nordestino” na música popular, distanciando o “sertanejo nordestino” do imaginário conjunto do sertanejo do Centro-Sul. A partir da invenção de Gonzaga, e de sua gradual identificação à região Nordeste⁵⁹, a música caipira-sertaneja foi se definindo como música de uma região determinada do país.

cair naquilo que Chartier (...) chamou de “quimera da origem” – uma investigação sobre o momento exato em que o termo passa a ser usado, mas sim mapear contextos e mentalidades. Seja ou não José de Alencar o primeiro a usar a palavra “caipira”, ela acompanha este movimento, descrito aqui, de “especialização do espaço”, ou ainda, de constituição de regionais específicos. Assim como o “gaúcho” e o “sertanejo”, o “caipira” aparece como denotativo de um regional específico, qual seja, o interior do centro-sul brasileiro”. Oliveira, p. 177.

⁵⁶ Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 252. Apud: Souza (2005: 85-86) traz um levantamento completo dos discos produzidos por Cornélio Pires. Souza, Walter de.. *Moda Inviolada: uma história da música caipira*. Quíron Livros. São Paulo. 2005.

⁵⁷ “A novidade, contudo, talvez não esteja na representação do interior, mas no modo como esta é representada musicalmente: através de um tipo de música veiculada por um processo de produção industrial. Ou seja, o marco, aqui, está na fonografia. Assim, não é nenhum exagero afirmar que aquilo que chamamos de “música caipira” ou “música sertaneja”, embora tenham em um determinado plano, relações com discursos musicais anteriores, surge, efetivamente, no momento em que a fonografia se instala no Brasil”. Oliveira, p. 214.

⁵⁸ Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 234.

⁵⁹ Não custa lembrar que as primeiras gravações de Luiz Gonzaga foram tangos, polcas e valsas e que só a partir da década de 1950 ele associou-se de vez ao imaginário nordestino, vestindo-se com roupas de cangaceiros, chocante para muitos inicialmente, e pela associação do forró, xotes e baiões a uma determinada “nordestinidade”. Para uma biografia de Luiz Gonzaga, ver: Echeverria, Regina. *Gonzaguinha, Gonzagão*. São Paulo: Ediouro. 2006. Sá, Silval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida: Vida e andanças de Luiz Gonzaga*. Fortaleza: Edições A Fortaleza. 4ed., 1966.

A invenção do sujeito caipira/sertanejo e a gradual formação de um painel estético associado a esta identidade e com ela dialogando forjou o sucesso de alguns artistas ao longo das décadas. Um quadro cronológico pode ajudar a visualizar as gerações do disco da música sertaneja:

Década de 1920	Periodo de viagens e pesquisas de Cornélio Pires pelo interior do estado de São Paulo. Gravação do primeiro disco de música caipira em 1929.
Década de 1930	Alvarenga e Ranchinho, José Rielli, Raul Torres & Florêncio, João Pacífico, Athos Campos, Serrinha, Brinquinho & Brioso.
Década de 1940	Tonico & Tinoco, Cascatinha & Inhana, Mario Zan, Nhô Pai, Capitão Furtado, Luizinho & Limeira, José Fortuna, Carreirinho, Palmeira & Piraci, Anacleto Rosas Junior, Zé Carreiro, Lourival dos Santos.
Década de 1950	Teddy Vieira, Tião Carreiro, Sulino & Marrueiro, Pardiniho, Vieira & Vieirinha, Irmãs Galvão, Ado Benatti, Palmeira & Biá, Pedro Bento & Zé da Estrada, Goiás, Silveira & Silveirinha, Lourival dos Santos, Zé do Rancho, Moacyr dos Santos, Dino Franco, Cacique & Pajé e Inezita Barroso.

O termos *caipira* e *sertanejo* eram intercambiáveis, sem prejuízo para qualquer dos lados. A ruralidade estava entronizada como questão estética. O próprio Monteiro Lobato, na segunda metade dos anos 40, pouco antes de morrer, ainda proporcionaria uma última metamorfose do Jeca Tatu. Não mais doente, ou símbolo do subdesenvolvimento, o Jeca transformou-se no Zé Brasil, símbolo da luta do país pelo petróleo, causa na qual Lobato adentrou no fim da vida. Na literatura o Jeca nacionalizava-se como personagem; a música rural também sofreria tensões nesse sentido. Do final dos anos 1950 em diante, com o aumento das influências externas na cultura popular e o fortalecimento do discurso nacional-popular, surgiu gradualmente a distinção entre música caipira e música sertaneja. Segundo Allan Oliveira a valorização dos elementos caipiras entre as décadas de 1940 e 1960 encontrou em Inezita Barroso uma porta-voz que se tornou, em linguajar *gramsciano*, uma espécie de “intelectual orgânica” da tradição nos anos 1950.

A invenção da tradição

Inezita Barroso iniciou a carreira de cantora no começo dos anos 1950. Gravou maracatus, cocos, modas de viola, canções praieiras, lundus, valsinhas, toadas, pagodes caipiras e xotes. Tornou-se íntima do repertório de compositores tradicionais como João Pacífico, Raul Torres e Cornélio Pires. Gravou Teddy Vieira, Angelino de Oliveira e Mario Zan, também reconhecidos como parte da tradição que se constituía como música “caipira”. As canções dos então jovens Tião Carreiro e Hekel Tavares eram gravadas pois os compositores eram vistos como modernizadores que faziam um “som novo” sem, na opinião

de Inezita, “desvirtuar as cantigas da terra”.⁶⁰ Seu repertório, no entanto, ia além das fronteiras da música caipira e ela gravou também Villa-Lobos, Noel Rosa, Guerra-Peixe, Capiba, Dorival Caymmi e Lupicínio Rodrigues, dentre outros.⁶¹



Ao mesmo tempo em que mudava a tradição, incorporando compositores urbanos ou de outras regiões do país, Inezita articulava a defesa da “raiz caipira”, numa ambigüidade bastante interessante. O campo era valorizado por mediadores que tinham os olhos na cidade. Universitária, formada em biblioteconomia na década de 1940, ela se tornou a primeira ponte da música do campo com os grupos que, se articulavam nas cidades em torno da defesa do nacional-popular.

Respalhada pela crítica musical, Inezita ganhou vários prêmios por parte deste público intelectual. Em 1955 ganhou o prêmio Roquete Pinto de melhor cantora de música popular brasileira. Ainda no mesmo ano conquistou o “Prêmio Guarani” do disco. Em 56, novo Roquete Pinto conferido pela crônica radiofônica paulista que a conservou no posto de a melhor intérprete da música popular brasileira. Neste mesmo ano lhe foram conferidos mais dois prêmios: em São Paulo – o “melhor do ano” no rádio; no Rio de Janeiro – o “melhor do ano” em televisão. Em 56 foi convidada a se apresentar ante as plateias do Uruguai e Paraguai.

Os discos de Inezita vinham a contento da elite nacional-folclórica que permeava a crítica de esquerda de então. Entre clássicos do repertório tradicional e cantos folclóricos coletados por pesquisadores, Inezita era uma defensora da tradição em tempo integral. Os nomes de seus LPs denotam esta postura. Por exemplo, em 1955 foram lançados os LPs *Lá vem o Brasil* e *Coisas do Brasil*; 1958 o disco *Eu me agarro na viola*; em 1960 foi a vez do disco *Vamos falar de Brasil*; em 1962 veio o LP *Clássicos da música caipira*.⁶²

⁶⁰ “E Inezita, já nos anos 60, aprovou a inovação do pagode-de-viola, gênero “inventado” por Tião Carreiro e popularizado pela dupla Tião Carreiro e Pardinho. Pois o pagode, nas palavras de Inezita em seu programa, “representa a música sertaneja se transformando sem esquecer suas origens”. Oliveira, *Op. cit.*, p. 295-6.

⁶¹ Para a trajetória de Inezita Barroso, cf. Nepomuceno, *Op. Cit.*, 323-335. Esta autora refere-se à Inezita como a “diva da tradição”.

⁶² LP *Lá vem o Brasil*, Copacabana, 1955, CLP 3038 ; LP *Coisas do meu Brasil*, 1955, RCA Victor, BPL 3016; LP *Inezita Barroso*, 1955, Copacabana, CLP 3005 ; LP *Vamos falar de Brasil*, 1958, Copacabana, CLP 11016; LP *Eu me agarro na viola*, 1960, Copacabana, CLP 11143; LP *Coisas do meu Brasil*, 1961, RCA Victor, CALB 5020; LP *Clássicos da música caipira*, 1962, Copacabana, SCLP 10503, LP *Clássicos da música caipira vol. 2*, 1962, Copacabana, SOLP-40152.



Allan Oliveira mostrou que foi fundamental o apoio do jornalismo musical de esquerda para a carreira Inezita Barroso.

Em setembro de 1954, um ano depois do início profissional da cantora, foi criada a Revista da Música Popular (RMP), iniciativa do jornalista Flávio Rangel. A grande preocupação dos intelectuais da revista era se posicionar frente à entrada do som estrangeiro na música popular. Com um corpo editorial afinado ao nacionalismo de esquerda, a revista foi fundamental para a valorização da “gloriosa” tradição nacional. O corpo editorial com diretrizes precisas, artistas famosos participando das edições e colaboradores respeitados, a revista foi fundamental para a formação de uma corrente de pensamento acerca da música brasileira, não apenas da música caipira/sertaneja.

Para se ter uma ideia da representatividade desta revista no cenário cultural da época basta falar do seu primeiro número. A primeira publicação da RMP trouxe uma crônica de Manuel Bandeira sobre o enterro do sambista Sinhô, uma entrevista com Ary Barroso feita por Paulo Mendes Campos, uma crônica de Rubem Braga sobre Noel Rosa, uma coluna de jazz de Jorge Guinle e uma entrevista com Araci de Almeida feita pelo idealizador da revista, o jornalista Lúcio Rangel.

Números seguintes trouxeram um ensaio de Mário de Andrade sobre Ernesto Nazaré, Dorival Caymmi entrevistado por Paulo Mendes Campos, Haroldo Barbosa contando histórias de Francisco Alves. Publicou-se até uma ode de Vinicius de Moraes a Ismael Silva, o diplomata louvando da tradição. O jornalista Jota Efegê escreveu sobre a Festa da Penha. Cartas entre artistas foram publicadas na revista: houve uma de Basílio Itiberê a Vinicius de Moraes, outra de Hermínio Bello de Carvalho a Manuel Bandeira. Havia também textos de nomes então já bastante reconhecidos do cenário cultural como o maestro Guerra Peixe, o sambista e pesquisador do samba Almirante, e textos do compositor Ary Barroso. Para coroar tudo isso havia ilustrações de Santa Rosa, Di Cavalcanti e Caribé.⁶³

⁶³ *Coleção Revista da música popular*. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

Segundo Maria Clara Wasserman, autora de uma tese sobre a RMP, o objetivo da revista era combater a inferioridade estética da música brasileira em relação ao exterior e formar um pensamento de redefinição da música popular com bases folclóricas. Representantes da tradição urbana de pensamento, estes jornalistas e compositores viveram as crescentes lutas políticas dos anos 1950. Advogando o nacional-popular, tais intelectuais e músicos articularam e rearrumaram a história artística do Brasil pós-1930, buscando aparar arestas do passado e legitimar a cultura nacional-popular.⁶⁴

A RMP era o efeito de décadas de pensamento nacional-folclorista no Brasil. Presente desde fins do século XIX, o movimento ganhou força nos anos 1930 ao conseguir legitimar uma nova versão sobre a identidade nacional. Para a antropóloga Simone Sá esta foi a linha vitoriosa incorporada pelo regime Vargas.

Torna-se necessário qualificar o popular valorizado por (...) intelectuais [do Estado Novo de Vargas], distinguindo o popular “mestiço” decorrente das teorias de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda de um popular “folclórico” presente na concepção de Mario de Andrade, Villa-Lobos e Roquette Pinto, por exemplo. (...) Pois apesar do decisivo apoio institucional às escolas de samba na década de 1930 ou da aproximação de Getúlio Vargas dos artistas e músicos (...) a política cultural do Estado Novo sempre foi ambígua. Desta maneira, não eram exatamente as expressões da cultura popular-urbana aliada da cultura de massas que a parte mais representativa dos intelectuais que participava do Estado Novo privilegiava, mas sim uma concepção que reconhecia e valorizava nas expressões populares elementos tais como a “pureza”, o “primitivismo”, o “comunitarismo” e o “apego à tradição”.⁶⁵

Oriunda desta catalisação do pensamento folclorista no período Vargas, a intelectualidade da RMP desenvolveu-se como formadora de opinião. O objetivo era valorizar a pureza popular, o primitivismo do povo. Mais do que isso, a revista adubava um *ethos* de *redescobrimto* do Brasil. Estava implícito na intelectualidade folclórica nacional-popular a busca pela verdade do povo. A RMP foi a institucionalização parcial de uma determinada elite cultural de esquerda que saiu “em busca do povo brasileiro”. Foram os intelectuais da revista os responsáveis pela formalização de conceitos como “época de ouro” e “velha guarda” na música popular.⁶⁶ Segundo a opinião dos editores e colaboradores, tratava-se de preservar e restaurar um passado musical que, segundo eles, tinha nos anos 1930 sua fora mais pura.⁶⁷ A valorização do passado encontrou em Inezita Barroso um elo com a tradição, razão pela qual sua obra foi louvada pela RMP, como frisou Allan Oliveira:

É na RMP que Inezita Barroso é elevada à condição de grande nome da música sertaneja, à medida que seu trabalho se coaduna com a visão crítica dos editores da revista (ideologicamente ligados à esquerda política) com relação ao internacionalismo que envolve a

⁶⁴ Wasserman, Maria Clara. *Abre as Cortinas do Passado: o pensamento folclorista e a revista de música popular*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2002

⁶⁵ Sá, *Op. Cit.*, p. 71.

⁶⁶ Por iniciativa do jornalista, pesquisador e sambista Almirante foi criado em 1954 o Dia da Velha Guarda, 23 de abril, data do aniversário de Pixinguinha.

⁶⁷ Wasserman *Op. Cit.*, p. 9.

música brasileira. (...) Ou seja, é visível na RMP uma preocupação com a idéia de essência da música brasileira, a idéia de uma *raiz*. E, com relação à música sertaneja, Inezita Barroso recebia a aprovação da RMP (há várias notas e comentários sobre seus trabalhos), como a produtora de uma música sertaneja próxima de suas raízes. (...) Assim, no final da década de 50, o pólo de uma música sertaneja preocupada com suas raízes, crítica de qualquer mistura com gêneros estrangeiros, está constituído. Chancelado pelo jornalismo, que o defende a partir dos debates ideológicos marcantes na época – o debate sobre o nacional-popular⁶⁸ – este pólo tem em Inezita Barroso, como pesquisadora e, entre outras, Tonico e Tinoco, como artistas, os seus representantes.⁶⁹

É importante lembrar que a revista teve vida curta, tendo durante apenas de 1954^a 1956, mas os debates que inaugurou foram renovados na década seguinte, quando a questão do nacional-popular se tornou cada vez mais da ordem do dia, a partir da radicalização pós-golpe de 1964.⁷⁰ O jornalismo musical foi muito importante para a formação do novo campo da música brasileira. Toda uma geração de jornalistas musicais nasceu nesta onda: José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Zuzá Homem de Mello, Almirante, Tárík de Souza, dentre outros.⁷¹

Mas contra quem lutava a intelectualidade da RMP? Que grande ameaça rondava a música popular, sobretudo a música do campo?

A invasão estrangeira

A valorização do *caipira* tradicional via Inezita Barroso acontecia concomitantemente à mistura da música sertaneja com gêneros estrangeiros, especialmente mexicanos e

⁶⁸ A literatura sobre estes debates é bastante ampla atualmente. Para um panorama de tais debates, ver: Napolitano, Marcos. “A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social” In: *Latin America Music Review*, 19(1), 1998, p. 92-105; Idem. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2007;. Schwarcz, Lilia Katri Moritz. “Complexo do Zé Carioca: notas sobre a identidade mestiça e malandra” In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ano 10, n. 29, Caxambu, 1995, p. 49-63; Squeef, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema” In: SQUEEF, Enio e Wisnik, José Miguel. *Música*. Série “O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira” In: São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 13-127.

⁶⁹ Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 295.

⁷⁰ Em 2006 a Funarte relançou uma coleção com os raros exemplares da revista.

⁷¹ Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 295. Cabe perguntar por que os historiadores, ou mesmo os cientistas sociais em geral, pouco ou nada se envolveram com o tema da música popular até os anos 80. Parece-me que uma resposta preliminar pode ser o fato de estes setores não terem percebido que a cultura era um ramo de conhecimento que deveria ser levado a sério, e não apenas e simplesmente repudiado, servindo de lugar de distinção do capital acadêmico. Durante a década de 1960 e 1970 vigoravam na academia nacional o economicismo e, especialmente na década de 1970, o marxismo e o estruturalismo tornaram-se hegemônicos nas ciências sociais. Essas referências, apesar de suas diferenças e sutilezas, em geral subordinam os processos culturais às estruturas simbólicas e econômicas, sobrando poucas brechas para análise inventiva da cultura. Este cenário mudou a partir da incorporação de teorias culturalistas a partir da década de 1980. Estas teorias deram legitimidade ao campo cultural e tornaram-no lugar digno de pesquisa e análise de disputas por capital simbólico. A partir desta década cada vez mais os historiadores e cientistas sociais estudaram a música popular. Tiveram contudo, que disputar o saber do campo com um capital já consolidado de jornalistas e memorialistas. O mesmo pode-se falar acerca da historiografia do futebol no Brasil. Não deixa de ser curioso que música e futebol, dois “patrimônios” culturais do país, durante muito tempo pouco tenham sido analisados por cientistas sociais para além da alcunha de “ópio do povo”.

paraguaios. Embora fosse um fenômeno que já ocorresse antes, a partir da década de 1950 esse processo se acelerou muito com a popularização dos compactos e, mais tarde, dos LPs. Para o historiador Marcos Napolitano, “nos anos 1930 o rádio era voltado para os segmentos médios da população urbana, sobretudo dos grandes centros e tinha propostas ambiciosas de ‘levar cultura’ e informação às massas (...). Nos anos 1950, o rádio buscava uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista. (...) Este ‘triunfo’ tinha sua melhor expressão nos programas de auditório, frequentemente gravados ao vivo, com plateia numerosa, que chegava a comportar 600 pessoas”.⁷² Outro fator importante a ser considerado foi o aumento da “importação” de gêneros musicais como o jazz americano e gêneros caribenhos como o mambo, a conga e o bolero.

Foi concomitante ao sucesso da guarânia “Índia”, um clássico dos paraguaios José Asunción Flores e Ortiz Guerrero, versão de José Fortuna, gravada por Cascatinha & Inhana em 1952, que a música caipira/sertaneja começou a ser um problema para os pensadores do nacional-popular. O compacto de “Índia” trouxe no Lado B outro sucesso instantâneo: “Meu primeiro amor”.⁷³ O compacto vendeu cerca de 500 mil cópias.⁷⁴ Num tempo em que o rádio ainda era o principal veículo da música (e não o LP, que seria lançado mais tarde naquele ano) a venda de 500 mil cópias de compactos é espantosa, especialmente se levarmos em conta que o Brasil possuía na época cerca de 50 milhões de habitantes. Ou seja, 1% da população tinha o disco de Cascatinha & Inhana com “Índia”. Este número só seria superado quando do auge da onda sertaneja, quando a média de vendas de discos sertanejos dos principais nomes foi de 1,5 milhão de discos e o Brasil tinha 164 milhões de habitantes. Aliás, Leandro & Leonardo também gravaram “Índia” em 1994: “Índia, seus cabelos nos ombros caídos,/ Negros como a noite que não tem luar/ Seus lábios de rosa para mim sorrindo/ E a doce meiguice desse seu olhar”. O romantismo também imperava no lado B do compacto de Cascatinha & Inhana com outra canção marcante: “Meu primeiro amor/ Foi como uma flor/ Que desabrochou e logo morreu/ Nesta solidão, sem ter alegria/ O que me alivia são meus tristes... ais.../ São prantos de dor/ Que dos olhos caem/ É porque bem sei/ Quem eu tanto amei/ Não verei jamais...”.⁷⁵

Logo depois vieram outras guarânias que se tornaram clássicos do repertório sertanejo: *Asunción, La paloma, Recordaciones de Ipacarái*, dentre outras, todas em versões para o português. As guarânias se tornaram muito populares e sua principal característica eram os

⁷² Napolitano, *Op. Cit.*, 2007, p. 58-59.

⁷³ Cp. Cascatinha & Inhana. 07/1952, Toda América, TA-5.179

⁷⁴ Nepomuceno, *Op. cit.*, p. 317.

⁷⁵ “Meu primeiro amor”, de Herminio Gimenez, versão de José Fortuna e Pinheirinho Jr.



compassos ternários e a utilização da harpa paraguaia, instrumento que marcaria muito as duplas sertanejas dos anos seguintes.

Embora fuja aos objetivos deste trabalho, é interessante apontar que Cascatinha & Inhana [foto] foram um casal de negros que não se adequavam à representação de sambistas tão associados à raça negra no Brasil, tema raramente abordado pelos pesquisadores. O sucesso de Cascatinha & Inhana aponta que houve no Brasil algumas gerações de artistas negros que não se identificavam com o gênero criado no Rio de Janeiro. Outro exemplo foi a cantora Carmen Silva, popular intérprete dos anos 1970, que teve que lutar contra aqueles que lhe cobravam que gravasse samba. Seu gênero favorito era outro, o bolero.⁷⁶ Outro caso foi o do cantor Wilson Simonal que, embora também cantasse sambas, diversas vezes demonstrou desconforto com a entronização do gênero pela via da tradição respeitosa aos “pais fundadores” e indignou-se contra o resguardo que a MPB assumia nos anos 1960. Suas críticas batiam na tecla que a MPB e o samba haviam se engessado, perdendo popularidade e contentando-se em ser a trilha sonora da classe média universitária, em geral pouco afeita às inovações e ao diálogo com a cultura de massa.⁷⁷

Mas voltemos ao sertão. Além das guarânias, o rasqueado, a polca paraguaia e o chamamé argentino também entraram no Brasil e foram fundamentais para o redimensionamento da canção rural e para o início das diferenças entre *caipiras* e *sertanejos*.

Há de se demarcar contudo, que não foi só o Brasil que foi tomado pelos gêneros latinos. Houve nessa época uma grande onda de consumo mundial dos gêneros latino-americanos, sobretudo mexicanos. O bolero, o corrido e rancheira mexicanos se tornaram muito populares, influenciando gerações de artistas no mundo e também no Brasil. Destes, era o primeiro o mais popular: o bolero tornou-se um gênero exportado por toda a América Latina e, apesar das controvérsias de origem (Cuba ou México) fato é que foi pelas portas mexicanas que o gênero se espalhou pela América Latina. Alan Oliveira mostra que a chegada do gênero mexicano aconteceu muito em função da política norte-americana:

“A influência do bolero estava relacionada a um fenômeno maior, a política da “boa vizinhança” levada a cabo pelos EUA, a partir de 1942, na sua política externa para a América Latina. (...) A construção da figura do Zé Carioca, por Walt Disney, [foi] feita neste contexto. Ela envolveu também, por parte dos americanos, uma inserção de elementos latinos no cinema, com a produção de diversos filmes de alguma forma referentes à América Latina: seja na ambientação, seja nos personagens, seja na música. Neste último aspecto, o bolero ganhou uma

⁷⁶ Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003. pp. 319-320.

⁷⁷ Especialmente o capítulo “O preto-que-ri” IN: Alonso, Gustavo. *Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Dissertação de mestrado em História defendida na UFF em 2007. A ser publicada pela Editora Record (no prelo).

posição de destaque – vale observar como o bolero, nos anos 40 e 50, tornou-se muito presente no repertório de cantores americanos populares, como Dean Martin, Bing Crosby, Frank Sinatra, Nat King Cole, Dick Haymes e outros. A partir daí, importantes nomes do bolero, como Trio Los Panchos ou o cantor chileno Lucho Gatica, tornaram-se bastante populares no Brasil. Além disso, a entrada do bolero na música sertaneja não era um apanágio desta última, já que o mesmo ocorria na música popular brasileira de um modo geral, marcadamente no samba. Neste, o bolero reforçou o samba-canção, que já era praticado desde os anos 30, criando um gênero híbrido muito popular nos anos 50, através de compositores como Ary Barroso (com canções como “Risque”, por exemplo), Lupicínio Rodrigues, Antônio Maria, Dolores Duran e outros. Assim, a relação da música sertaneja com o bolero apenas seguia uma tendência que lhe era maior”.⁷⁸

O primeiro grande sucesso dessa onda de bolero no Brasil foi “Boneca Cobiçada” (Bolinha e Biá), em 1957, pela dupla Palmeira e Biá: “Boneca cobiçada/ Das noites de sereno/ Seu corpo não tem dono/ Seus lábios tem veneno”.⁷⁹ A partir daí toda uma geração de boleristas se desenvolveu.

A incorporação do bolero mexicano abriu portas para outro gênero daquele país, a rancheira. Em 1959 o Duo Glacial gravou um compacto com a rancheira “Orgulho” e a valsa “O Amor e a Rosa”.⁸⁰ Nos programas de rádio a vinheta que os anunciava dizia: “*Apesar do nome frio, a voz é quente...*” Vieram depois mais dois discos 78 RPM: em 1960, o rasqueado “Si Queres” e a rancheira “Desde que o dia Amanhece”. E, em 1961, o tango “Reconciliação” e a canção rancheira “Traição”.

Empolgados com sucesso do mexicano Miguel Aceves Mejía, Pedro Bento e Zé da Estrada lançaram o LP “Amantes da rancheira” em 1961, no qual advogam a incorporação do som estrangeiro. Na capa deste LP a dupla aparece em trajes mexicanos, marca da dupla desde 1960, quando vestiram-se de regionais mexicanos. Para melhor se adequar ao novo gênero, entre 1963 e 1971 foram acompanhados pelo trompetista Ramón Pérez. Pedro Bento justificou a incorporação da rancheira:

Em 1958 nós tivemos que disputar a vendagem de discos. Tivemos que ir para outros ritmos. A gravadora queria que nós gravássemos bolero, rancheira, guarânia, maxixe, tango, corrido... Fazia sucesso tremendo o Miguel Aceves Mejía, que era o intérprete mais fabuloso daquela época. Todo mundo imitava para tentar fazer sucesso. De modo que nós, por ordem da gravadora [sic], partimos copiando o estilo, disputando vendagem de discos com as músicas rancheiras. Foi quando nós colocamos pistão, harpa, baixo de pau, importamos o guitarrão, e sempre malhamos no estilo mexicano. É uma música que se assemelha muito com os nosso gosto de brasileiro. O primeiro disco em 78 rotações foi *Seresteiro da lua* [de Pedro Bento, Zé da Estrada e Cafezinho], era uma rancheira brasileira, não era versão mexicana, era inédita nossa. Nós vendemos 680 mil discos de 78 rotações, num trimestre, em 1958. Foi um tremendo sucesso de vendagem.⁸¹

⁷⁸ Oliveira, *Op. cit.*, p. 300.

⁷⁹ 12/1956 - RCA VÍCTOR - Nº 80.1718 – Compacto com A - Boneca Cobiçada (Biá e Bolinha); B - Condenado (Palmeira e Alberto Calçada)

⁸⁰ A - Orgulho (José Fortuna) B - O Amor e a Rosa (José Vidal e Piraci): 07/1959 - SERTANEJO - PTJ-10016

⁸¹ Sant’Anna, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR. 2000, p. 358-9.



Também influenciados pelo do país latino, Nenete e Dorinho lançaram em 1958 a música *Mexicanita*: “Nós vamos cantando/ vamos galopando/ Em Guadalajara iremos pousar”.⁸²

A entrada dos gêneros estrangeiros e especialmente do bolero e da rancheira causou desgosto nos guardiões da tradição. Ao longo deste processo de incorporação nos anos 1950, o movimento folclorista começou a se estruturar de forma a combater a música “importada” e massificada que tomava tanto o campo como a cidade.

Ao longo da década de 50 começaram a surgir os primeiros pesquisadores da música brasileira. Vendo a si mesmos como guardiões da “verdadeira” *tradição* popular, os pesquisadores folcloristas procuravam “salvar” a boa música do povo. A música sertaneja passou a ser vista como deturpação das “verdadeiras origens” do camponês brasileiro. Dentre os críticos estavam o pesquisador Almirante, um dos primeiros a fazer a história dos tempos “gloriosos” do samba carioca. Junto com Ary Barroso, um ferrenho defensor da música nacional, ambos militavam pela “boa” tradição musical brasileira nos programas de rádio ao longo dos anos 1950. Chocados com a invasão estrangeira e a popularização do consumo de massa, tentavam dar sobrevida a um legado que entendiam como “folclore urbano”.⁸³ Foi nessa época, por exemplo, que Noel foi transformado em “filosofo do samba” por Almirante, e sua importância foi colocada ao lado de Ismael Silva, Pixinguinha, Cartola e outros.⁸⁴ Ambos defendiam em programas de rádio a ideia de Ary Barroso, então vereador carioca pela UDN, de criar um imposto para a entrada de música estrangeira no Brasil.⁸⁵

Diante da crítica à importação de gêneros, estes pesquisadores e jornalistas engajados fundaram uma “tradição” musical digna. Para o historiador Marcos Napolitano, o movimento folclorista anunciava

⁸² 06/1958, RCA Victor, Nº 801962: A - Rancho Alegre (Felipe Bermejo e Capitão Furtado); B - Mexicanita (Anacleto Rosas Jr)

⁸³ Varios programas de Almirante no radio ao longo da década de 1950 tinha esta caracteristica pedagogica explicita. Entre eles No tempo de Noel Rosa (1951), Academia de ritmos (1952), Recordações de Noel Rosa (1953), Corrija nosso erro (1953), A nova historia do Rio pela Música (1955) e Recolhendo o folclore (1955)

⁸⁴ Napolitano, *Op. Cit.*, 2007, p. 62

⁸⁵ Napolitano, *Op. Cit.*, 2007, p. 62

importantes construções que seriam instrumentalizadas pela sigla MPB na década seguinte, entre elas a defesa da tradição, a “busca do povo brasileiro” e a crítica ao mercado:

A febre folclorista que tomava conta de diversos segmentos intelectuais potencializou a antiga preocupação de separar a música popular de “raiz” da música “popularesca” das rádios, feita sob encomenda para atender ao gosto fácil dos ouvintes. Na visão desses críticos, a nova audiência radiofônica consumia mais a vida dos seus ídolos do que a música que eles interpretavam. Aos olhos das elites intelectualizadas e dos nacionalistas, o método folclórico fornecia um olhar para legitimar a cultura popular sem os riscos de confundir-se com cultura de massa ou nivelar-se à cultura erudita.⁸⁶

Setores articulados da música rural, que viam com repúdio a popularização da música massiva e a “invasão” de gêneros paraguaios e mexicanos, se articularam para tentar defender as “raízes nacionais”. Inezita Barroso foi expressão destes setores, mas não a única. Sua carreira, de certa forma, ficou determinada pela reação à *mexicanização* e a *paraguaização* do som rural. Mas nem todos optaram pela reação pura e simples. Alguns tentaram combater a importação sonora através de uma espécie de “antropofagização”.

Resistências

A primeira tentativa “antropofágica” aconteceu quando Nono Basílio e Mario Zan criaram um gênero que chamaram de *tupiana*, em 1958, inspirados nas guarânias paraguaias. O nome do pretendido gênero – *tupiana* – denotava a intenção da dupla: era a tentativa clara de abrigar o som estrangeiro. O objetivo era defender a música nacional das influências externas através da incorporação dos ritmos latino-americanos, mas mantendo maior influência da música dos índios tupi-guaranis, em compassos ternários, marcado por tambor.⁸⁷ Segundo o próprio criador Mario Zan, o gênero que pretendia abrigar o som estrangeiro não conseguiu sucesso: “Não pegou, não teve divulgação. Naquele tempo não existia mídia, hoje qualquer bobagem que você fala tem repercussão”.⁸⁸ Sem sucesso na nacionalização do gênero, os boleros e guarânias continuaram a tomar conta das rádios.⁸⁹

⁸⁶ Napolitano, *Op. Cit.*, 2007, p. 60

⁸⁷ Nepomuceno, *Op. cit.*, 2007, p. 162.

⁸⁸ Depoimento de Mario Zan para o livro Nepomuceno, *Op. cit.*, p. 162. Para José Hamilton Ribeiro o problema foi que Zan não teria conseguido romper a “máquina do jabá” na música brasileira. Ribeiro, *Op. cit.*, p. 248.

⁸⁹ Nem todos viram com bons olhos esta proposta “tropicalista avant la lettre” de nacionalizar o som estrangeiro. O pesquisado J. L. Ferrete repudiou tal experiência: “A música caipira ou rural parece ter nascido para a imutabilidade dos próprios meios. (...) É evidente que a estagnação emurchece, mas o quadro piora mais quando se acrescentam cores de bolor. (...) Aqui, houve gente de boa vontade e muitos aventureiros que notaram o declínio, os primeiros buscando soluções terapêuticas urgentes, e os outros tratando simplesmente de salvar alguma coisa para proveito próprio. (...) As irmãs Castro ingressaram a contragosto nesse campo e descobriram um meio de conciliar seu constrangimento com algo igualmente próximo de seus ideais artísticos e dos ideais do rural. Empolgadas por sucessos mexicanos e paraguaios, uns e outros voltados para as coisas do campo, começaram a introduzir na música caipira brasileira a música caipira dos outros. (...) Parece ter sido daí em diante que o tradicional caipira começou a perder o velho sentido”. Ferrete, *Op. cit.*, p. 121-122.

Esse processo chamado por alguns de *mexicanização* e *paraguaização* da música caipira atingiu o auge na década de 1970, e foi visto pela bibliografia de forma deletéria. Nos anos 70 além dos gêneros latinos, o rock também começou a penetrar no campo da música rural. Começaram a fazer muito sucesso duplas como Leo Canhoto e Robertinho, dentre vários outros, que influenciados pelo rock pós-Beatles e pela Jovem Guarda, conquistaram popularidade considerável. Diante do sucesso cada vez maior do que consideravam “moda” estrangeira, os defensores da música rural sem influências começaram a tensionar em direção a distinção de significados entre o que seria definido como música *sertaneja*, um som “falso e corrompido”, e a música *caipira*, “pura e verdadeira”, representante do camponês brasileiro.

Até pelo menos a década de 1970 não havia distinção clara. As vezes mesmo pesquisadores, historiadores e jornalistas intercambiavam os dois termos.⁹⁰ Mas com o enorme sucesso popular de Milionário & José Rico e Leo Canhoto & Robertinho, cada vez foi ficando mais clara a diferença aos olhos dos puristas.

É importante notar que a expansão da guarânia, da rancheira e, especialmente, do bolero aconteceu um pouco antes do surgimento da Bossa Nova, matriz forjadora e aglomeradora dos artistas veiculados a MPB. Os bossa-novistas criticavam a influencia do bolero na música brasileira com muita veemência, e consideravam o período desta influência como um dos piores da música brasileira. Segundo o historiador Marcos Napolitano, a ideia de que a década de 1950 foi um período “menor” da música nacional deve ser encarado como uma escuta que privilegiou uma determinada linha evolutiva da música popular, ignorando o bolero como constitutivo da nacionalidade brasileira:

Os preconceitos em torno da década de 1950 devem ser pensados como resultado de uma “escuta ideológica”. (...) Escuta filtrada acima de tudo por valores ideológicos e culturais, sancionada até por cronistas e historiadores de ofício, que consagra uma forma de pensar a tradição ora catalisada pela tradição inventada do samba, pautada na década de 1930, ora filtrada pelos paradigmas da MPB ‘culta e despojada’, produzida a partir da década de 1960”.⁹¹

Em relatos de memórias os bossa-novistas são unânimes em afirmar que a música popular andava demasiadamente *bolerizada* nos idos dos anos 1950. Isto será explorado melhor em outro capítulo. De qualquer forma, parece claro que o canto urbano brasileiro, especialmente aquele cujo ponto de inflexão é a Bossa Nova, passa necessariamente pela

⁹⁰ Numa reportagem sobre a música de Tônico e Tônico, o crítico Tárík de Souza define, em 1970, a música da dupla como “sertaneja”, “caipira” e “regionalista”. Em reportagem sobre o “som do campo” o articulista chama a música nordestina hoje conhecida como forró e baião de “sertaneja” e a música do interior das regiões Sudeste e Sul de “caipira”. Os termos, então, quando sequer tinham precisão, apontavam mais para diferenças regionais que estilísticas. “O novo som que vem do campo”, *Veja*, 29/04/1970, p. 25. Em 1977 a diferença entre música sertaneja já estava consolidada e foi instrumentalizada por Waldenyr Caldas em seu livro. Caldas, *Op. cit.*, 1977, p. 21. Alguns, no entanto, reproduzem esta “confusão” até hoje. Ayrton Mugnaini Jr., autor da “Enciclopédia da músicas sertanejas”, publicada em 2001, mistura músicas do Nordeste com caipiras e também o que chama de “breganejos”, sem conseguir precisar o que de fato é o tema de seu livro. Mugnaini Jr., *Op. cit.*

⁹¹ Napolitano, *Op. cit.*, 2007, p. 65

negação do bolero enquanto gênero constitutivo da música brasileira. O que não quer dizer que a Bossa Nova fosse um gênero puramente brasileiro. Pelo contrário. Seus principais nomes advogavam a influência do *jazz* americano.⁹² Se o *jazz* foi, no final das contas, incorporado como influência externa legítima pela intelectualidade, o bolero não teve a mesma sorte.

Esse grupo que repudiou o bolero, amou a Bossa Nova e lutou pela nacionalização da cultura nacional foi forjador da MPB.

O termo MPB surgiu nos idos de 1965 nos embates entre setores nacionalistas da música popular urbana associados às esquerdas políticas. A nova sigla vinha a contento de uma geração que saiu “em busca do povo brasileiro”⁹³. Nesse sentido a MPB foi efeito de uma série de lutas e batalhas da intelectualidade nacional em busca da definição e legitimação do povo em sua “essência”. O campo da MPB (conjunto de jornalistas, músicos, pesquisadores e parte do público, especialmente o universitário) se esmerou em buscar gêneros que fossem fiéis retratos do povo brasileiro, oprimido e vítima do regime opressor, fosse o capitalismo e/ou a ditadura. Como afirmou Napolitano, “o conceito de MPB, em suas variáveis ideológicas e estéticas, é inseparável de uma cultura política marcada pelo chamado ‘nacional-popular’ de esquerda”.⁹⁴

Ao mesmo tempo, a busca pelas raízes nacionais era uma forma de lutar contra outra “invasão” estrangeira que tomava o Brasil. Não por acaso, em 1965, o *iê-iê-iê* de Roberto Carlos e companhia se tornava muito popular, especialmente após o sucesso de “Quero que vá tudo pro inferno”, o primeiro de uma longa série que durou pelo menos duas décadas.⁹⁵ Em resposta a esse sucesso catalisou-se a formação do campo musical da MPB, cujos anseios e perspectivas estavam dentro daquilo que Ridenti caracterizou como *romantismo revolucionário*.⁹⁶

⁹² Não foi sem discussões intensas que o jazz conseguiu adentrar o cenário cultural nacional. Depois de muitas batalhas internas o gênero americano foi finalmente incorporado ao imaginário da Bossa. A RMP de Lucio Rangel, por exemplo, possuía nos idos da década de 1950 uma coluna sobre o gênero americano, o que ajudou a acomodar o novo som americano aos ouvidos brasileiros. Por outro lado o historiador José Ramos Tinhorão foi um dos mais ferrenhos opositores da entrada do gênero na música brasileira. Para uma discussão da tradição na MPB, ver: Napolitano, *Op. cit...* 2007. Para uma análise da obra de Tinhorão, ver: Lamarão, Luisa. *As muitas histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de mestrado. Depto. de História. UFF. 2008.

⁹³ Expressão usada por Ridenti em seu livro. Ridenti, *Op. cit.*, 2000.

⁹⁴ Napolitano, Marcos. *MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira*. In: Anos 70: trajetórias. Iluminuras. Itau Cultural. São Paulo. 2005, pp. 125-129.

⁹⁵ Para o surgimento da MPB como pólo de agregação de artistas identificados ao nacional-popular contra o Jovem Guarda de Roberto Carlos e amigos, ver: Araújo, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. Ed. Planeta. 2007.

⁹⁶ Para a catalisação da formação da MPB diante da ascensão da Jovem Guarda, ver: Araújo, *Op. cit.*, 2006. Para discussão do conceito de “romantismo revolucionário”, ver: Ridenti, *Op. cit.*, 2000.

Ao mesmo tempo que um padrão estético foi sendo forjado, um padrão político também o foi. Além de combater o som “estrangeiro”, a música de fato “popular” (aos olhos da MPB) deveria ser combativa à ditadura. O “resgate” da “pureza” popular era uma forma de alavancar forças para a mudança social. Foi na década de 1960 que Zé Keti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, dentre outros, foram “redescobertos” pela juventude de esquerda que polarizava mentes diante do acirramento das tensões políticas.⁹⁷ O “resgate” da tradição rural acontecia concomitante a “redescoberta” de sambistas e ritmistas esquecidos no passado.

Em dezembro de 1964 Nara Leão protagonizou o espetáculo *Opinião*, ao lado de Zé Keti e João do Valle. Escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, o musical visava a defesa da tradição musical e o posicionamento ideológico em favor das classes populares, como estava expresso no programa da apresentação: “A música popular é tanto mais expressiva quando tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social”⁹⁸. A burguesa “consciente” de Copacabana, Nara Leão, se colocava ao lado de um sambista de morro (Zé Kéti) e um camponês migrante do Norte (João do Valle). Do repertório, cinco músicas do “camponês” João do Valle e também “Missa agrária”, de Guarnieri e Carlos Lyra, original de 1959: “Nas terras do meu senhor/ Não, não é só do meu sofrimento/ É mais tristeza e lamento/ É todo o meu povo em dor”.⁹⁹

A busca de raízes folclóricas seguiu adiante na MPB com Edu Lobo, como o próprio definiu em 1965: “O compositor brasileiro tem que se basear, quer como documentação, quer como inspiração, no folclore”.¹⁰⁰ Em busca dessas raízes alguns compositores idealizaram as relações sociais rurais, vendo o campo como a ponta de lança de uma possível revolução. Em 1965 Bethânia gravou “Carcará”, de João do Vale e José Candido, que foi lida como a revolta possível dos explorados da seca nordestina: “Carcará/ Não vai morrer de fome/ Carcará/ Mais

⁹⁷ Nesta época, alguns artistas antes esquecidos, como Zé Kéti, conseguiram até construir um certo sucesso. O sambista aparece nas listas dos mais vendidos em 1967, segundo o instituto de pesquisa NOPEM: “A presença de Zé Kéti nas listas (*Máscara negra*, Odeon, 1967), embora única, aponta para o que podemos considerar uma tendência de valorização, mesmo que tardia, de compositores identificados à tradição das escolas de samba, como Cartola e Nelson Cavaquinho. Essa “descoberta” esteve, em boa medida, associada a nomes da MPB e à cena política do período permeada pela rediscussão da relação entre os intelectuais e a cultura populares, propostos, por exemplo, pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. Vicente, Eduardo. “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan-jun. 2008.

⁹⁸ Citado em Napolitano, *Op. cit.*, 2007, p. 84

⁹⁹ Lyra, Carlos. *Eu e a bossa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2008, p. 51

¹⁰⁰ Napolitano, *Op. cit.*, 2007, p. 115

coragem do que homem/ Carcará/ Pega, mata e come/ Carcará/ Lá no sertão/ É um bicho que avoa que nem avião”.

A tônica de se buscar o povo do campo também estava na obra dos irmãos Marcos e Paulo Sergio Valle, que em 1965 compuseram *Terra de Ninguém*. Nesta canção, cantada por Elis Regina e Jair Rodrigues, os compositores e cantores se engajaram na luta nacionalista pela reforma agrária: “Onde a terra é boa/ O senhor é dono, não deixa passar/ Pára no final da tarde/ Tomba já cansado/ Cai o nordestino/ Reza uma oração/ Pra voltar um dia/ E criar coragem/ Pra poder lutar pelo que é seu”.¹⁰¹ Em 1968 os irmãos compuseram *Viola Enluarada*, radicalizando a idéia do camponês revolucionário: “A mão que toca um violão/ Se for preciso faz a guerra/ Mata o mundo fere a terra/ A voz que canta uma canção/ Se for preciso canta um hino”. A linguagem direta e classista não deixava dúvidas.

Sidney Miller seguiu a mesma linha revolucionária explícita em “A estrada e o violeiro”, de 1967: “Sou violeiro caminhando só,/ por uma estrada caminhando só/ Sou uma estrada procurando só levar o povo pra cidade só/ Eu que já corri o mundo cavalgando a terra nua/ Tenho o peito mais profundo e a visão maior que a sua/ Muita coisa tenho visto nos lugares onde eu passo”.

Mas o principal nome desta linha da MPB associada ao campo foi, sem dúvida, Geraldo Vandré. O primeiro LP, *É hora de lutar* (1965) apesar de ainda trazer arranjos e timbres da Bossa Nova, buscava contatos com temas do sertão, especialmente os nordestinos. Neste LP há a primeira regravação de “Asa Branca” por um artista da MPB. Vandré foi o primeiro a “resgatar” Luiz Gonzaga, compositor que andava então meio esquecido e desacreditado na época.¹⁰² Em 1966 um grande clássico: “Disparada”, cantada por Jair Rodrigues no II Festival de MPB da Record em 1966. O samba-jazz do primeiro LP migrou para a moda de viola. A história de um boiadeiro-cantador que se rebela contra as injustiças deste mundo ficou famosa: “Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradar... / Aprendi a dizer não/ Ver a morte sem chorar/ E a morte, o destino, tudo/ A morte e o destino, tudo/

¹⁰¹ Elis Regina. LP *A Bossa no Paramount*. RGE. 1965.

¹⁰² Cabe lembrar que a imagem que ficou associada durante muito tempo ao baião, xotes e forró de Luiz Gonzaga foi a imagem do mau-gosto, das brigas de faca e da música maliciosa. De meados dos anos 1950 até o final dos anos 1960 Luiz Gonzaga ficou praticamente recluso e afastado das grandes mídias, e era considerado figura cujo auge já havia terminado. Depois da Bossa Nova, só com muita dificuldade Gonzagão fazia shows nas capitais do Sudeste (apesar de na época morar na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro). Mas os shows pelo interior do Brasil continuavam. Apesar da carreira intensa pelo resto do Brasil, até o próprio Gonzagão considerava, em meados dos anos 1960, que seu período áureo já havia passado. Em 1966 ele aceitou ser biografado. Quando parecia que sua carreira estava decaindo de vez, Gonzagão foi louvado pela MPB: primeiro por Vandré e depois pelos tropicalistas Gil e Caetano, que o colocaram no mesmo panteão de João Gilberto e Dorival Caymmi. Para informações sobre o auge, declínio e resgate da carreira de Gonzagão, ver: Sá, S. *Op. cit.*, 2006; Echeverria, *Op. cit.*, 2006.

Estava fora do lugar/ Eu vivo prá consertar...”. Nos arranjos foi usada uma queixada de burro nos momentos mais fortes, fazendo contraponto com a viola caipira, que ponteia desde o começo.

A partir do sucesso de *Disparada* tornou-se comum e até desejável aos artistas da MPB incorporar os símbolos do sertão, dando-lhe um sentido combativo. Vandré estava na vanguarda deste processo. Na contracapa do LP *5 Anos de Canção*, disco de 1966 que tem os sucessos “Fica mal com Deus” e “Porta estandarte”, há um texto do jornalista Franco Paulino que defende a aproximação de Vandré da música de viola:

“A importância [maior] deste trabalho é que ele revela uma experiência nova e também pioneira de Geraldo Vandré. Trata-se da utilização – pela primeira vez em termos urbanos – de instrumental autêntico da moda de viola do Centro Sul do país. Os temas são desenvolvidos de maneira original, com bastante criatividade. E é na medida deste desenvolvimento que a moda de viola ganha condições de conquistar o público das cidades. (Nada a ver com as exibições caricatas de Tonicos, Tinocos, etc. e tal). O sentido universalista deste tipo de moda de viola lhe dá condições, inclusive, de abrir uma faixa do mercado consumidor, como aconteceu com as tentativas dos autores de Bossa Nova de voltar ao morro (por iniciativa de Lyra) ou ao samba-de-roda baiano (por iniciativa de Baden Powell).”

A “busca do povo” era prática já estabelecida entre a intelectualidade brasileira desde os anos 1950. A inovação de Vandré foi tentar incorporar a música rural. O jornalista Franco Paulino vê na postura de Vandré similaridades com Carlos Lyra, que subiu a favela e cantou músicas denunciando a miséria vivida pelo proletário favelado no início dos anos 1960. Para o jornalista, a “busca do povo” realizada por Vandré também tinha paralelo no trabalho da dupla Baden Powell e Vinícius de Moraes, que naquele mesmo ano lançaram um LP que ficaria famoso, *Os afro-sambas de Baden e Vinícius*.¹⁰³ Se o diplomata e o violonista iam atrás das origens negras do Brasil, Vandré procurava o povo do sertão. Curiosamente, o jornalista critica a dupla Tônico & Tinoco de “caricata”. Essa imagem se choca com o imaginário da dupla “coração do Brasil”, que se tornou nos anos seguintes, referência de tradição no gênero, o que denota que as categorias da música caipira não estavam totalmente formatadas, e o panteão já estava claramente delimitado.

A relativização do legado de Tônico & Tinoco aconteceu pois a MPB de Vandré tentava abrir as portas da cidade para o campo, sem conciliar com o conservadorismo destes camponeses. Vandré idealiza um camponês revolucionário, que, no entanto, só poderia ser encontrado se fosse buscado através dos olhos dos inconformados da cidade. Vandré era um dos que não se conformavam e demandava de seu objeto uma disposição parecida. Para ele, Tônico & Tinoco não eram os camponeses “ideais”.

¹⁰³ LP *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*, Baden Powell / Quarteto em Cy / Vinicius de Moraes (1966), Forma/Philips, FE-1016.

Em 1968 Vandr e lançou o LP *Canto geral* no qual radicaliza a busca pelas raízes camponesas. O cenário que aparece em várias can oes   o da luta de classes. Por exemplo, em “Terra Plana”: “Mil cegos pedindo esmola/ E a terra inteira a rezar/ Se um dia eu lhe enfrentar/ Não se assuste, capitão/ São atiro pra matar/ E nunca maltrato não”. Em “O plantador” expõe os malefícios da miséria causada pelos donos de terra: “O dono quer ver/ A terra plantada/ Diz de mim que vou/ Pela grande estrada: ‘Deixem-no morrer,/ Não lhe deem  gua,/ Que ele   preguiçoso/ E não planta nada”. Em “Ventania”: “Boiadeiro, jangadeiro iguais/ no mesmo esperar/ que um dia se mude a vida/ em tudo e em todo tugar/ (...)/ Pr  alegrar eu tenho a viola/ pr  cantar, minha inten o,/ pr  esperar tenho a certeza/ que guardo no cora o”.

Para além do discurso revolucionário, a incorpora o de elementos rurais tornou-se legítima na MPB em grande parte devido a Vandr e. A viola ganhou status, cita es e incorpora es. Em 1967 Milton Nascimento incluiu o instrumento nos arranjos do seu LP. Na contracapa foi elogiado num texto de Geni Marcondes, que parabenizou a “maneira elegant ssima de usar o ritmo rural da viola, misturando-a ao balanço do samba moderno, mostrando, pela primeira vez no panorama da nossa música, aquilo que eu sempre dizia e não acreditavam: os ritmos rurais, se bem aproveitados e elaborados, podem injetar sangue novo na cria o popular do compositor brasileiro. Mas pensaram que era piada”.¹⁰⁴

A apologia da viola tornou-se senso comum na MPB. Esta passou a ser até mais citada do que de fato usada na segunda metade da década de 1960. A viola aparece citada em can oes como “Viola enluarada” de Marcos e Paulo Sérgio Valle e “Morro Velho”, de Milton Nascimento, ambas de 1967. Na obra de Vandr e aparecem cita es a violas em “Disparada”, “Bandeira branca”, “Ventania”, “Guerrilheira”, “Can o primeira” e “Maria Rita”. Em “Ponteio”, Edu Lobo pedia: “Quem me dera agora tivesse uma viola pra cantar”. Sidney Miller a cita em pelo menos três can oes: “A estrada e o violeiro”, “Sem assunto” e “Botequim não 1”. Até Chico Buarque, um tradicional reverenciador do violão, cita o instrumento rural em “Roda Viva”: “Mas eis que chega a roda-viva/ e carrega a viola pr  lá...”. Ela aparece até na obra pr -tropicalista de Caetano Veloso, na can o “Remelexo”, de 1966: “Eu quero falar com ela/ Ninguém sabe onde ela mora/ Por ela bate o pandeiro/ Por ela canta a viola...”.

Pode-se dizer que, de certa forma, a viola sobrepujou o violão como símbolo da música brasileira. Embora ela fosse mais citada do que de fato usada, a afirma o deste

¹⁰⁴ Texto assinado por Geni Marcondes . LP *Milton Nascimento*, Ritmos/Codil, 1967,Ritmos/Codil,CDL 13.004.

instrumento deve-se aos embates com a guitarra elétrica. A necessidade de se afirmar um instrumento que remetesse as raízes da música brasileira fez com que cada vez mais a viola fosse mais citada, de forma a se contrapor esteticamente ao rock, considerado um gênero musical “importado” pelos mais ferrenhos defensores da “raízes” nacionais. O violão, embora muito mais usado de fato do que a viola, ganha um status discursivo menor na luta contra a guitarra, devido a óbvia proximidade com esta.

Esta reverência à viola seguiu um padrão de louvação dos gêneros populares por parte da MPB. No seio da MPB, tanto a música folclórica quanto as de protesto com frequência cantavam a vida sofrida de “marias e joãos”. Era uma forma de incluir o povo nas canções. A repetição excessiva de “marias”, “jucas”, “antonios” e joãos” foi contra-atacada pelos tropicalistas, cuja ironia e deboche tinha como um dos alvos a glamourização e *vitimização* do povo. Augusto de Campos atacou esta postura ao defender uma composição de Caetano Veloso: “Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de *Alegria, alegria* traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária (...) o mundo da comunicação rápida, do ‘mosaico informativo’, de que fala Marshall McLuhan”.¹⁰⁵

A crítica tropicalista se contrapõe à estética do cantor, do boiadeiro e do violeiro, narradores de um Brasil rachado em classes que a canção de protesto quase sempre apresentava como elemento central.¹⁰⁶ Esta postura de se aproximar da vida do povo era uma estratégia de legitimação da MPB perante o público ouvinte de classe média universitário. Ao narrar as agruras do povo, sobretudo o camponês oprimido, os artistas da MPB se colocavam num lugar de legitimidade para dizer o *quem era e o que queria* este povo. Para além de se ir “em busca do povo”, inventava-se um povo.

A despeito da crítica tropicalista ao longo da década seguinte, um grande número de intelectuais e artistas se debruçaram sobre o tema da música rural. A leitura que os artistas da MPB faziam do campo buscava associar pureza estética e espírito revolucionário. Diante da falência dos sonhos revolucionários sobrou apenas a estética da pureza. Houve então uma conjunção de interesses entre *caipiras* e ouvintes e criadores da MPB muito importante para se entender a vitalidade do discurso nacional-popular deste gênero e as dificuldades de incorporação dos sertanejos.

¹⁰⁵ CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa*. Perspectiva. São Paulo. 2003, p.153.

¹⁰⁶ Garcia, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História. UFMG. 2000, p. 105.

Nome aos bois

Segundo Allan Oliveira, a distinção da música rural entre *caipira* e *sertaneja* pode ser explicada através de dois fatores: a) O surgimento de uma intelectualidade crítica que, no campo da música popular, buscou as raízes da música nos heróis da tradição. Essencialmente composta por jornalistas, esta geração estava comprometida com o modelo nacional-desenvolvimentista de esquerda; b) as mudanças internas pelas quais passou a música *sertaneja*, especialmente a partir da incorporação de sons paraguaios e mexicanos a partir da década de 1950. Ao se distinguir enquanto gênero, a música *sertaneja* foi sendo gradualmente excluída do padrão de “bom-gosto”, especialmente após a invenção da Bossa Nova e da MPB.¹⁰⁷

Apesar de apontar o debate da questão do “bom gosto”, Alan Oliveira pouco trabalha a relação constitutiva da MPB com a música *caipira*. Como se deu esse elo com a música *caipira*? Em que medida? Com quais finalidades? A quem serviu? Embora aponte estas questões ele não as desenvolve. Contenta-se em demonstrar que a música *sertaneja* estava excluída da MPB, o que é uma verdade relativa. Não houve brechas, infiltrações e atritos nesta relação? O que significou para a MPB rejeitar a música *sertaneja* e incorporar a música *caipira*?

Começam aqui as divergências com o trabalho do pesquisador. Para ele a construção do gênero *caipira/sertanejo* se deu mediante a um processo que já vinha acontecendo na música rural de regionalização simbólica da produção musical. Este processo me parece inegável, mas, ao mesmo tempo, é pouco enfatizado em seu trabalho que o surgimento de discursos comuns entre MPB e a música *caipira* a partir dos anos 1970 foram essenciais para a formatação do gênero e, especialmente, para as disputas estéticas das décadas seguintes.

A consolidação do elo MPB-música *caipira* aconteceu entre 1970 e 1980 e foi essencial para a manutenção da legitimidade da MPB enquanto projeto estético. Numa visão

¹⁰⁷ “(...) a música sertaneja foi excluída enquanto gênero musical de processos muito importantes que ocorreram nos anos 60 e que foram centrais para a constituição da sigla MPB. Um deles foi a entrada maciça da TV no campo da música, que ocorreu a partir de 1965. Os espaços ocupados pela música sertaneja na TV durante muito tempo – até os anos 80 – foram secundários (...) e refletiam o espaço que seu público tinha para a indústria televisiva. É de 1962 o primeiro programa dedicado à música sertaneja: “O Canta Viola”, com a apresentação de Geraldo Meireles. O caráter secundário destes programas se observa pelo horário que eram veiculados – o de Geraldo Meireles era aos domingos à tarde, em uma época em que a MPB ocupava o horário nobre da TV – “O Fino da Bossa”, por exemplo, era às quartas-feiras, à noite. Contudo, este mesmo caráter secundário não significa que estes programas não tivessem audiência: o “Canta Viola” se manteve na TV Record até 1995. O fato, porém, é que no momento de massificação da TV no Brasil a música sertaneja não aparecia como um dos seus programas nobres. Da mesma forma, a música sertaneja não aparece com destaque nos festivais musicais que marcaram a década de 60, sendo um gênero pouco aproveitado na gênese da MPB. Este dado já aponta para outro: a pouca relação do público da MPB naquele momento – grosso modo, um público jovem e de formação universitária – com a música sertaneja”. Oliveira, *Op. cit.*, 2009, p. 300-1.

dialética, penso que a MPB corroborou para a criação da noção de música “caipira”, e também obteve capital simbólico ao defender uma determinada “verdade” sobre o camponês brasileiro. Os embates das músicas *caipira* e *sertaneja*, e especialmente desta com a MPB, são essenciais para se compreender a dimensão do corte levado a cabo nos anos seguintes e sobretudo para se compreender o *auge* sertanejo na chamada “era Collor” e a intensa polarização dos artistas no cenário cultural brasileiro dos anos 1990. Esses embates preliminares das décadas de 70 e 80, não por isso menos importantes, não foram estudados por Alan Oliveira. De forma que o objetivo deste trabalho é também observar este período essencial para a construção do imaginário *sertanejo* no Brasil.

Para se entender esse processo é necessário entender como o termo *caipira* foi lido pela classe média universitária, núcleo formador do discurso da MPB, de onde vieram os principais críticos da música popular urbana e de onde vieram aqueles que, se opondo à música *sertaneja*, fizeram música *caipira* a partir do que eles entendiam como “raiz” popular. Entre estes artistas temos Inezita Barroso, Rolando Boldrin, Almir Sater e Renato Teixeira, entre outros. Todos eles chegaram a cursar faculdades e, no caso dos dois últimos, estiveram em contato com a MPB antes de se interessarem pela música *caipira*.

Cabe então perguntar: o que significa ser *caipira* segundo os olhos da MPB? Para responder a esta questão é preciso dimensionar corretamente o peso da influência da música estrangeira na música sertaneja nos anos 1970. Quem são estes artistas sertanejos que levaram adiante a importação do som estrangeiro? Que processo de “antropofagização” é este que não passou sob a égide dos baianos tropicalistas? Quem são estes artistas camponeses que, mesmo modificando a tradição, são tão bem aceitos por grandes contingentes populares? E finalmente: porque eles se tornaram tão populares? Qual a relação destes artistas com sua época, a ditadura e modernização do Brasil? Essas questões serão aprofundadas nos capítulos seguintes.

Capítulo 2

Estrada da vida

O sucesso popular de Leo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico na década de 1970



Numa cena típica de velho-oeste, um bandido entra num bar. De repente alguém balbuceia: “pessoal, vamos embora! o Jack vem vindo aí!”. Os presentes demonstram medo e tentam fugir. Depois de uma risada irônica o bandido ameaça: “Nada disso! ninguém vai sair daqui! Aquele que sair vai engolir chumbo! Garçon, traz [sic] cachaça pra todo mundo aí!”. Vira-se para as vítimas e fala: “Aí! é pra encher a cara, hein!”

Diante do tilintar dos copos, alguém recusa a bebida:

-Uai, moço você não bebeu porquê?

-Por que ninguém manda em mim!

Ouve-se um tiro.

-Não bebeu mas morreu! Ha, ha, ha!

É desta forma ameaçadora que começa “Jack, o matador”, primeira faixa do primeiro LP de Leo Canhoto e Robertinho. A canção alterna falas e partes cantadas sobre a história do bandido que depois de causar arruaça num povoado, é morto por um inimigo, que também morre ao final da canção. Era 1969 e começava a história de uma das duplas de maior sucesso do mundo sertanejo. “Jack, o matador” era a primeira de uma série de canções nas quais um bandido destemido e autoritário era morto por seus inimigos, ou mais normalmente, pelas forças da lei. Algumas poucas vezes as forças policiais prendiam o bandido arruaceiro.

Na canção “Rock Bravo chegou para matar”, de 1970, o bandido é morto por reagir às forças legais. O policial, ao matar o bandido, diz: “*Eu lhe avisei Rock Bravo! Você ia para a cadeia, agora vai para o cemitério! Com a justiça não se brinca!*”. Depois da fala do destemido policial, os cantores cantam: “*Acabou-se o valentão/ A paz voltou nesta cidade/ Todos vivem trabalhando/ cheios de felicidade...*”

Nas capas dos discos, Leo Canhoto & Robertinho vestiam-se de cowboys, com armas em punho, coldres e munição. Em algumas havia a simulação de um tiroteio. A

temática da violência no espaço público, reprimida pelas forças policiais é retratada nas canções “Meu carango” (1970), “Buck Sarampo” (1971), “O delegado Lobo Negro” (1972), “A polícia” (1972), “Amazonas Kid” (1973), “O Valentão” (1974), “O homem mau” e “O valentão da rua Aurora” (1975), “Delegado Jaracuçu” (1977) e “Chumbo quente” (1978).

Exatamente um ano depois de Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Gilberto Gil partirem para o exílio, Leo Canhoto & Robertinho alcançaram sucesso massivo não com canções revolucionárias, nas quais os camponeses eram heróis de sua classe, mas símbolos dos paradoxos da modernidade do Brasil da época. Autoritários e desejosos de uma resposta frequentemente autoritária pelas forças da lei, os camponeses das canções de Leo Canhoto eram apoiador e entusiastas das forças legais do regime.

O Brasil mudava. Diante das mudanças econômicas e políticas, um novo campo surgiu. Leo Canhoto & Robertinho sintetizaram essas questões. A carreira da dupla, que angariou fãs populares ao mesmo tempo que era repudiada por uma determinada intelectualidade nacional-revolucionária, é bem representativa das questões dos anos 1970.

Leo Canhoto & Robertinho supriram um vácuo surgido no meio musical popular. Diante da saída de Roberto Carlos do programa *Jovem Guarda* em fins de 1968, os jovens amantes do rock ficaram órfãos. O programa ainda continuou por algumas semanas, mas sem a presença do “rei” foi logo extinto. Apesar do ocaso do programa, as influências do ídolo do rock em várias gerações de artistas demonstrariam que o gênero não fora apenas moda passageira. A trupe de Roberto Carlos influenciou toda uma série de artistas urbanos da geração seguinte, de Odair José a Paulo Sérgio, de Evaldo Braga a Agnaldo Timóteo e Reginaldo Rossi, artistas que, de certa forma, deram continuidade ao legado popular e romântico das músicas da *Jovem Guarda*.¹⁰⁸

Aproveitando o vácuo aberto por Roberto Carlos, Leo Canhoto e Robertinho lançaram o primeiro disco em 1969. Guitarra, baixo e bateria eram incorporados no intuito de fazer música rural. Inovador no gênero, trata-se do primeiro disco a fundir, explícita e conscientemente, o rock da jovem guarda e a música sertaneja.

Leonildo Sachi, o Leo Canhoto, nascido em 1936 em Anhumas, interior de São Paulo, viveu até os dezoito anos em Sertanópolis, pequena cidade a 50 km de Londrina. Trabalhou na roça, capinou, passou necessidade. Endividado e sem dinheiro para tratar o pai doente, Leonildo, que realmente era canhoto, foi tentar a sorte na cidade grande. Cantando em circos da periferia de São Paulo, aprendeu a tocar violão de forma autodidata. Apesar das

¹⁰⁸ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 19

necessidades, conseguiu gradualmente algum respeito no meio musical das periferias e formou a dupla Leo Canhoto & Mauricio, sem alcançar o sucesso. Desfeita a dupla, integrou o trio *Campanha, Leo Canhoto e Perigoso* que também não teve longa duração.

Se a vida como artista de palco parecia fora dos trilhos, ele se destacava como compositor. Em 1961 conseguiu que gravassem sua música pela primeira vez. Feliz com a nova carreira que começava, Leo Canhoto tomou um grande porre, como relatou anos mais tarde: “fiquei quase louco e enchi a cara de cachaça”.¹⁰⁹ Em 1963 a famosa dupla Zico e Zeca gravou “Engano do carteiro” num compacto e no ano seguinte colocou-a como faixa de abertura do LP.¹¹⁰ Em 1967 teve “Florzinha do campo” gravada por Tião Carreiro e Pardinho, outra dupla bastante conhecida na época.¹¹¹ Em 1968 teve sucesso com a canção “Milagre do Ladrão”, cantada por Zilo e Zalo.¹¹² No mesmo ano Abel e Caim gravaram “A bandinha”.¹¹³ Poucos gravaram mais Leo Canhoto do que a então moderna dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, que incorporava a rancheira mexicana em sua obra: o compositor teve cerca de 13 gravações de entre 1961 e 1972. Através dessas canções Leo Canhoto definiu seu estilo de compositor-narrador. Em geral, suas músicas tinham uma história concreta, que se desenvolvia até o final da melodia.

Por volta de 1967 Leo Canhoto já era bastante reconhecido no meio, e começou a empresariar a dupla Vieira & Vieirinha, que já tinha pelo menos quinze anos de estrada. De 1967 a 1970 a dupla gravou 14 músicas do então empresário. No ano seguinte, conheceria Robertinho em Goiânia, onde fora empresariar um show de sua dupla. Leo Canhoto encontrara a voz aguda que julgava adequada para cantar suas composições e dar equilíbrio a sua voz grave.

José Simão Alves, natural de Água Limpa, Goiás, criou-se em Buriti, no mesmo estado. Nesta cidade fez parte do trio *Jota, Jotinha & Marquinho* e depois de cantar na rádio clube da cidade, foram para São Paulo onde conseguiram gravar um disco, sem sucesso. Voltou para Goiás mas continuou a manter contato com o meio sertanejo da capital paulista.

¹⁰⁹ *Veja*, 07/06/1978, p. 109.

¹¹⁰ 03/1963, Chantecler, CH-10332: A - Engano do Carteiro (Leo Canhoto); B - Querer Bem (Tuta e Zico); LP *Dona Jandira*, CHANTECLER, 1964, CH-3045 - LP=2.11.405.096

¹¹¹ LP *Pagode na praça*, Chantecler, 1967, CH-3134.

¹¹² LP *Guardarei te coração*, RCA Victor, 1968, CALB-5162.

¹¹³ LP *Relíquias de amor*, Chantecler, 1968, CH-3191; em 1970 gravariam “Adeus papai”, “Ciúmes”, Siga com Deus”, “Padrinho de casamento”, “Amarga decisão” e “Longe dos olhos, perto do coração” (esta última com Nascin Filho) no LP *Alma de caboclo*, Continental, 1970, CLP=9088; em 1973 gravaram “Namoro por passa tempo” (Leo Canhoto e Caim); em 1975 gravaram “Seu engano”, LP *Quando a saudade machuca*, RCA, 1975, LP=106-0058.

Conheceu Leo Canhoto e influenciado por Roberto Carlos, adotou o nome artístico de Robertinho.¹¹⁴

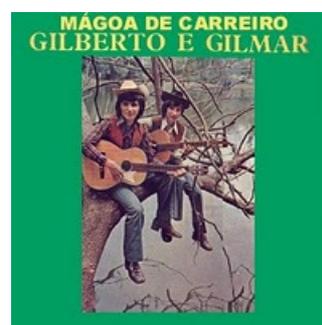
A modernidade

Os discos da dupla foram lançados pela RCA, gravadora de grande parte dos órfãos da Jovem Guarda. A continuação do legado do rock não se limitava ao uso de guitarras e incorporação da música pop. Leo Canhoto e Robertinho incorporavam um visual à la Roberto Carlos, com óculos escuros, coletes e medalhões, calças hippie e roupas coloridas, também parecidos com os tropicalistas. Visualmente, negavam a imagem do caipira tradicional, com chapéu de palha, e fala truncada. Usavam botas e chapéus de cowboys americanos, falavam expressões em inglês e buscavam fazer um som moderno. A revista *Veja* demarcou o sucesso do primeiro disco:

Misto de caipira, caubóis americanos e cantores de iê-iê-iê, de cabelos grandes, calças justas, coletes de couro coloridos, pistola na cinta. Leo Canhoto & Robertinho venderam 40 mil cópias de seu primeiro LP de letras tiradas à Roberto Carlos, no estilo de “o homem mau amanheceu com a boca cheia de formiga”.¹¹⁵

O sucesso da dupla foi rápido. A mistura de rock com música rural e letras que faziam apologia a ordem encontrou um público popular receptivo. A estética do velho oeste americano estava presente em todos os discos da dupla e virou moda entre os artistas do interior. Era comum nessa época que antes de shows das duplas sertanejas em circos pelo interior do país houvesse uma encenação típica do velho oeste, com um bandido invadindo bares e fazendas, brigando contra um adversário num cenário de *saloon* norte-americano, causando arruaça e sendo repreendido no final feliz. Entre 1969 e 1978 todos os discos de Leo Canhoto e Robertinho, os inventores da moda, tinham pelo menos uma encenação gravada.

A moda lançada pela dupla Leo Canhoto se espalhou. A imagem do caipira tradicional ruía. Ser “moderno” era o desejo de grande parte do público e artistas sertanejos. E ser moderno era incorporar o rock e a língua inglesa. Nas gravações da dupla há várias falas em inglês. Em músicas como “Goodbye my Love”, “Eu te amo Jesus Cristo”, “Moringa Gelada”, dentre outras, há falas, gritos e cantos em inglês.



¹¹⁴ “Caipiras a jato”, *Veja*, 20/12/1972, p. 110.

¹¹⁵ *Veja*, 29/04/1970, p. 76.

O sucesso aumentava cada vez mais. Numa reportagem intitulada “Caipiras a jato”, a imprensa demarcou a expressiva popularidade e sucesso financeiro da dupla em 1972:

“São campeões do gênero. À sua gravadora, RCA, em São Paulo, já chegou um disco de ouro, prensado na sede americana, prêmio por 100 mil discos vendidos em três anos de atividades. (...) Pensam até em trocar seu meio de transporte. [A dupla] usa uma perua nas excursões e pretende comprar um jato particular. Tem dois programas semanais e incontáveis apresentações no interior de São Paulo, Mato Grosso, Goiás, Paraná e Minas”¹¹⁶.

Apesar do sucesso estrondoso, o mercado consumidor da dupla restringia-se ao interior do Brasil, tradicional consumidora de música sertaneja, e às periferias das grandes cidades. Dificilmente os sucessos de Leo Canhoto e Robertinho atingiam as capitais; as rádios FMs, então uma novidade, simplesmente não tocavam música sertaneja, e o público de classe média não era atingida diretamente por este fenômeno. Nesta época as AMs estavam associadas a um padrão estético “menor”, “cafona” e popularesco, e tinha uma programação voltada para classes mais baixas, enquanto a transmissão em FM, de sinal de melhor qualidade, era voltada para um público mais elitizado.¹¹⁷ A *distinção* de gosto e classe colocava as duplas sertanejas nas bordas da legitimidade social.



Em 1972 Leo Canhoto reclamava: “sou rico e famoso, mas a imprensa faz questão de me ignorar”.¹¹⁸ Apesar da recusa do público elitizado, associado por Canhoto à “imprensa”, o sucesso popular continuava. Muitas duplas viraram adeptas do gênero “velho-oeste”, entre elas Rock e Ringo – “A dupla da nova geração”, o trio Tibagi, Miltoninho & Meirinho, Gilberto & Gilmar [foto LP *Mágoa de Carreiro* (1973)], Tony e Jerry (Dex), Scott & Smith (Chantecler), Ringo Black & Kid Holliday (RGE/Fermata) [FOTO], e Mauro, Marcelo & Paganini (Carmona).¹¹⁹ Até Zezé Di Camargo, então uma criança que percorria o Brasil com o irmão na dupla Camargo & Camarguinho se vestiam no estilo ‘bang-bang’ [foto]. Chitãozinho & Xororó também seguiam o estilo.

¹¹⁶ “Caipiras a jato”, *Veja*, 20/12/1972, p. 110.

¹¹⁷ Diferentemente do sinal em AM, uma rádio em FM apresenta uma melhor qualidade sonora mas com limitado alcance, chegando em média a 100 quilômetros de raio de alcance. Isso levou gradualmente a uma regionalização da produção de rádio no Brasil, ficando no passado os tempo em que emissoras como a Radio Nacional, a Super Radio Tupi e a Radio Record transmitiam e influenciavam públicos nacionalmente.

¹¹⁸ “Caipiras a jato”, *Veja*, 20/12/1972, p. 110.

¹¹⁹ As referências a *Scott & Smith*, *Ringo Black & Kid Holiday*, e *Mauro, Marcelo & Paganini* devem-se ao texto de *Aramis Millarch*: “Os Nossos Caipiras – parte VII”, *Jornal Estado do Paraná*, 27/08/1977, p. 4. Acessado em: <http://www.millarch.org/artigo/os-nossos-caipiras-vii>. Para as referências ao trio Tibagi, Miltoninho e Meirinho e a Tony & Jerry: Sant’Anna, *Op. Cit.*, p. 362.



Zezé Di Camargo e o irmão Emival, ainda crianças e vestidos de xerife. À direita, Chitãozinho & Xororó no figurino da peça *O pistoleiro da Ave Maria*, em 1976.

Apesar da distinção social manter esses artistas longe do público de classe média e alta, sua existência chocava alguns críticos. O LP de Ringo Black & Kid Holiday incomodou Walter Silva, radialista paulista famoso por ter lançado a Bossa Nova no final dos anos 1950. Na década de 1970 Silva trabalhava na Radio 9 de Julho, em São Paulo, a mesma em que trabalhava Geraldo Meirelles, radialista que tinha programas matutinos de música sertaneja. Provavelmente ao ouvir o som veiculado pelo companheiro de trabalho, sentiu-se estimulado a escrever em sua coluna na *Folha de São Paulo* em 1974:



Pobre música sertaneja

Já vão longe os tempos em que uma viola, um violão e uma sanfona cantavam as mágoas do caboclo. Que imortalizavam as mais sinceras manifestações do sentimentalismo do campo brasileiro. Serrinha, Caboclinho, Rielinho; Florêncio e Riele; Tonico e Tinoco; Palmeira, Luisinho e Zezinha; Alvarenga e Ranchinho; Jararaca e Ratinho. Tempos em que a história de amor se chamava *Cabocla Teresa* e em que se vingava a morte de um *Chico Mineiro* com versos simples e verdadeiros.



Hoje, amigo, as coisas mudaram. Talvez pela massificante propaganda dos veículos competentes (?). Talvez pelos modismos, que já atingiram o homem do campo (o transistor está aí, muito vivo), não são mais esses os temas que sensibilizam os cantores sertanejos.

Hoje eles se vestem de caubóis e usam até revólveres. Vestem-se como os homens do campo, só que de outro país. Para onde vai a nossa cultura popular? Ou melhor, de onde vem?

Pasmem. Uma dupla que, segundo o release da RGE, já vendeu mais de 40 mil discos e canta na Radio Nacional, usa o nome de “Ringo Black” e “Kid Holiday” (assim mesmo com um ‘L’ só) e intitula-se a “nova dupla misteriosa”. A parrelha, ou melhor, a dupla, usa um capuz negro, igual ao da Ku Klux Klan,

só que negro, e estrelas de xerife no peito. Canta um tema sobre o ‘uai’ do mineiro.

Não dá nem para sentir vergonha. Talvez, pena.¹²⁰

O sociólogo Gilberto Freyre, em meados da década de 1970, também mostrou-se incomodado com a moda cowboy dos cantores sertanejos. Para o pensador pernambucano, a

¹²⁰ “Pobre música sertaneja” Texto originalmente publicado no *Folha de São Paulo*, em 08/09/1974. In: Silva, Walter, *Vou te contar: histórias de música popular brasileira*. São Paulo: Códex. 2002, p. 132.

importação da moda americana era tão “perigoso” quanto a instrumentalização do marxismo para explicação da realidade brasileira, pois os dois serviriam para apagar a especificidade da formação brasileira:

Tais influências ou manobras, quer as eslavizantes, quer as ianquizantes ou italianizantes ou germânicas ou francesas, podem descaracterizar em pontos essenciais a cultura brasileira. (...) o mesmo direi da comunicação de massa. Nas ciências sociais, nas ciências políticas, na música, no teatro, na cultura (...) o fenômeno é essencialmente o mesmo (...). A rejeição brasileira a infiltração descaracterizantes nesses vários setores culturais é uma rejeição que se impõe pois qualquer deles é parte viva de uma cultura nacional. Qualquer um deles, invadido por estrangeiros imperiais, ou por entusiasmos por elas, sejam esses entusiasmos eslavófilos ou ianquemaníacos, afeta o todo ou o complexo cultural para que concorre. O *cowboyismo* ou o *chicagoísmo* no cinema, o "modelo" marxista, a extrema idealização da cozinha francesa (...) são todos exemplos de estrangeirices imperiais que tem encontrado, entre nós, "inocentes úteis", como adeptos dessas modernices (...) capazes de afetar a cultura nacional em seus valores básicos e em suas constantes essenciais. Repita-se que, assim falando, não pretendo fazer a apologia de um nacionalismo ou de regionalismo (...) Admito que porções do que venho denominando estrangeirices culturais possam ser assimiladas vantajosamente pela cultura brasileira (...). Assimiladas, porém. Nunca maciças e passivamente imitadas ou engolidas com efeitos descaracterizantes sobre a cultura da gente imitadora.¹²¹

Não obstante o duro repúdio de alguns críticos, a influência de Leo Canhoto & Robertinho se propagava. Uma das duplas mais influenciadas por Leo Canhoto & Robertinho foram os jovens Chitãozinho & Xororó.

“Seu Geraldo, nós precisamos mudar!”

Irmãos nascidos em 1953 e 1956 em Astorga, no Paraná, foram para São Paulo no final dos anos 1960 participar de programas de calouros. Cantaram no Moacyr Franco Show, da TV Record, onde causaram boa impressão. No programa Silvio Santos na TV Globo ficaram em segundo lugar. Em 1970 foram então levados pelo pai para fazer um teste com Geraldo Meirelles, produtor de cantores rurais e radialista muito famoso na época, conhecido como o “marechal da música sertaneja”. Meirelles tinha na época três programas na Rádio 9 de Julho paulistana: *Prelúdio sertanejo*, *Manhã sertaneja*, e *Rancho da Amizade*. Como os nomes sugerem, a música sertaneja não ocupava o horário nobre das rádios. A programação restringia-se à madrugada e ao alvorecer. Além de radialista, Meirelles supervisionava uma série de artistas sertanejos que faziam caravanas de shows pelo Brasil.¹²²

Os meninos de 14 e 17 anos chegaram ao escritório de Meirelles no centro de São Paulo levados pelo pai. O produtor gostou do que ouviu, mas sugeriu mudanças. Como os

¹²¹ Entrevista de Gilberto Freyre a *Veja*, 10/09/1975, p. 3.

¹²² Todas as referências sobre o início da carreira de Chitãozinho e Xororó foram tiradas de Neiva, Ana Lúcia. *Chitãozinho e Xororó: Nascemos para cantar*. São Paulo: Artemeios. 2002; Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990; e do documentário “Nascemos para cantar”. TV Record, 24/12/2010; Dentre os artistas da caravana de Geraldo Meirelles estavam Teddy Lee, Nalva Aguiar, Marcelo Costa, Vilma Bentivegna, Salomé Parisi, Saracura, dentre outros artistas regionais. Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 42.

meninos da roça tinham muito sotaque e falavam as palavras incorretamente, ele sugeriu um exercício à dupla. Pediu que praticassem as canções com um lápis na boca, para melhor pronunciar as palavras. E demandou que os meninos cantores falassem português corretamente, já que não pegava bem uma dupla *jovem* falar “nóis qué, nóis vai”.

Apesar de bastante jovens quando foram contratados por Meirelles, José e Durval, que até então se apresentavam como Irmãos Lima, já se sentiam atraídos pela modernidade. Por isso, quando Meirelles resolveu mudar o nome artístico dos rapazes fez a indignação brotar em Xororó. Para dar novo nome à dupla, Meirelles se inspirou na canção *Chitãozinho e Xororó* de Athos Campos e Serrinha, um sucesso de 1947. Segundo o cantor, a primeira impressão foi horrível:

A gente voltou revoltado com o nome! 'Onde já se viu a gente cantar com um nome desses! Nome de caipira! A gente não quer cantar música caipira, a gente quer cantar música sertaneja! É diferente!' Ai eu me imaginei um molequinho pintadinho, com cabelinho para o lado... O Chitãozinho percebeu que eu não gostei e me chamava de Xororó. Eu xingava ele! 'Que Xororó o cacete! Eu não sou Xororó, meu nome é Durval!'¹²³

Parte da ira do jovem Xororó devia-se ao preconceito a imagem do caipira que havia no próprio meio rural, em parte originária no mito de Jeca Tatu. Chitãozinho se recorda que “o pessoal dos bailinhos que a gente ia tirava sarro”. Na época eles já moravam na cidade de São Paulo e sofriam com as chacotas, com se lembrou Xororó anos mais tarde:

A música sertaneja era muito marginalizada nas capitais. Muitas vezes tive de brigar, porque eles chamavam a gente de caipira e coisa e tal. Humilhavam a gente. A gente via que eram pessoas que tinham menos do que nós, mas queriam nos humilhar, porque nós cantávamos música sertaneja.¹²⁴

Apesar do padrinho tê-los ofendido com o nome escolhido, começaram a viajar com a caravana de Geraldo Meirelles, a Ciabra-Consorte. E novamente sentiram-se atraídos pela modernidade. Desta vez seriam ouvidos. Quando começaram a viajar com os outros grupos da caravana, começaram a perceber diferenças no som. Para não se sentirem menosprezados, demandaram mudanças estéticas:

Xororó: Quando nós chegamos ao primeiro show, tinha uma banda de abertura... era um trio ou um quarteto... eles tocavam aquele som pesado. E quando chamavam a gente, nós chegávamos com dois violões desplugados, com microfone na boca, acústico... Aí nosso som ia pra baixo! Nós chegamos pro Geraldo Meireles e falamos: “Seu Geraldo, nós precisamos mudar! Não dá pra cantar com dois violões depois de um som desse aqui! A gente precisa pelo menos que o som de nossos violões seja eletrificado!”

Chitãozinho: Foi ali que a gente sentiu o prazer de trazer o público para cantar musica sertaneja com um som pesado!¹²⁵

¹²³ Documentário “Nascemos para cantar”. TV Record, 24/12/2010. Em várias entrevistas a dupla reafirmou esta questão, que se transformou num ponto de inflexão da memória da dupla ao contar sua própria trajetória. Para as entrevistas, ver: Programa *Estrelas*, TV Globo, 16/05/2009; Programa *De frente com Gabi*, entrevista de Chitãozinho & Xororó a Marília Gabriela, SBT, 18/07/2010; Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 36.

¹²⁴ Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 42.

¹²⁵ Depoimento de Chitãozinho e Xororó no documentário *Victor e Leo - A história*, Sony, 2010; Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 36. Em outra reportagem dos anos 90 Chitãozinho diz

Geraldo Meirelles conseguiu dois violões *Del Vecchio* eletrificados, com os quais os meninos passaram então a fazer os shows junto com a banda [foto]. A partir daí a dupla



começou a incorporar a modernidade, como lembra Chitãozinho: “No segundo disco a gente começou a botar a bateria mais pesada, o baixo mais na cara, a mixagem diferente, com cordas e tudo... misturado e bem mixado. Esse disco foi bem moderno para o gênero. Aí fomos muito criticados”. Xororó lembra-se que o que eles queriam era se adequar ao seu tempo: “A gente queria fazer música sertaneja para as pessoas da nossa geração, A gente ouvia Beatles... No segundo disco eu já estava com cabelo no ombro...”.¹²⁶ As influências da dupla no mundo sertanejo também

não estavam associadas à raiz, mas às duplas que modernizaram o música rural, como se recordou Chitãozinho em 1988:

Quando nós começamos, em 70, a gente conheceu uma dupla, Belmonte & Amaraí, que atingia um público jovem. Eles cantavam um tipo de música romântica. Outra dupla, Leo Canhoto & Robertinho, já usava guitarra, tinha um visual hippie. Foi uma dupla que deu muito comentário. Depois veio Milionário & José Rico cantando música mexicana, guarânia, bolero. A gente cresceu ouvindo isso.¹²⁷

Além do som eletrificado influenciado por Leo Canhoto e Robertinho, Chitãozinho e Xororó encenaram durante três anos a peça *O pistoleiro da Ave-Maria*, um legítimo *bang-bang*, com direito a cenas num saloon americano. De 1974 a 1977 eles se vestiam de Johnny e Jesse, e atuavam na peça que durava cerca de 90 minutos. Chitãozinho se recorda: “Passamos a fazer show em circos por nossa conta. (...) A gente saía, (...) ficava fora sexta, sábado e domingo pelo interior de São Paulo, mas também Paraná, Santa Catarina, Minas, Rio Grande do Sul, Mato Grosso. Tinha show em praça pública e o mínimo que dava era cinco mil pessoas”.¹²⁸ Só pararam de encená-la quando começaram a fazer relativo sucesso e tocar nos horários matutinos nas rádios do interior. Foi o começo do reconhecimento com o disco

que foi a partir deste momento que passaram a rejeitar a imagem “atrasada” do caipira: “Então mandamos fazer uma viola e um violão elétrico, e aí o som mudou e começamos a mostrar a música sertaneja com um som atual, moderna. Ou seja: para os jovens. Acabamos com a mentalidade de que o gênero era coisa de velho”. “Os caipiras voam alto – Chitãozinho e Xororó”, *Manchete*, 03/03/1990, pp. 65-69;

¹²⁶ Programa *De frente com Gabi*, entrevista de Chitãozinho & Xororó a Marília Gabriela, SBT, 18/07/2010.

¹²⁷ “Chitãozinho & Xororó vão gravar no México”, *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 28/06/1988, p. 1.

¹²⁸¹²⁸ Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 42. Xororó assim resumiu a peça: “Era um bang-bang comum. Os bandidos assaltavam uma fazenda, matavam a mãe, feriam o pai e o filho, os dois saíam cada um para seu lado, achando que o outro tinha morrido. O filho virava matador de bandido e o pai, caçador de recompensa. No fim, eles se encontraram e o pai mata o filho. Tinha de tudo – tragédia, comédia. O povo gostava. Era uma loucura. Eu fazia quase duas horas de drama, depois cantava mais uma hora de show”. *Playboy*, abril de 1990, p. 43.

60 dias apaixonado. Foi também a época que as encenações de *bang-bang* em circos começaram a sair de moda.

Heranças da Jovem Guarda

A influência de Leo Canhoto e Robertinho em todas as duplas modernas foi decisiva para a gradual transformação do gênero. E também para o início das disputas entre sertanejos e caipiras. Todas as duplas modernas do período buscavam se diferenciar do rótulo de “caipira”. O mesmo aconteceu com Milionário e José Rico, uma dupla também associada à modernidade rural. Em 1979 a dupla fez o filme “Estrada da vida”, no qual interpretavam a si mesmos. Em determinado momento da película alguém os chama de “caipiras”. Eles se sentiram ofendidos e revidaram as acusações, iniciando uma breve confusão. Para os modernizadores, ser chamado de “roceiro”, “capião” ou “caipira” era uma ofensa.

Diante do êxito da mistura do rock com a música rural, a gravadora de Leo Canhoto & Robertinho, a RCA, achou por bem contratar um produtor experiente para a dupla, que até então eram produzidos por Zé do Rancho, cantor e compositor conhecido da música sertaneja.¹²⁹ Para seu lugar foi chamado o produtor Tony Campello.

Irmão de Celly Campello, musa da primeira onda de rock no Brasil, no final dos anos 1950, Campello fez carreira no gênero. De cantor rock de sucesso pioneiro, passou a produtor de vários artistas entre 1965 e 1969 na gravadora Odeon, cuja sede ficava na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro. Produziu artistas e continuou gravando seus discos. Diante da crise da Jovem Guarda no final dos anos 1960, Campello perdeu o emprego.

Embora nascido em São Paulo, Tony passou a infância e adolescência em Taubaté. Mas a música sertaneja não lhe tocava; ele sempre esteve mais interessado em músicas estrangeiras. Em entrevista Tony relatou que até o final da carreira de produtor da Jovem Guarda tinha pouca ou nenhuma intimidade com o gênero sertanejo. As coisas começaram a mudar quando ele conseguiu um emprego na gravadora Continental/Chantecler por sete meses em fins da década de 60, onde conheceu parte do repertório sertanejo. A gravadora, junto com a Copacabana, eram as duas principais do gênero.¹³⁰



Em menos de um ano Tony viu-se novamente sem emprego, já que seus conhecimentos de “rocker”, como ele gosta de falar, não eram valorizados. Passou a trabalhar

¹²⁹ Zé do Rancho tornou-se sogro de Xororó anos mais tarde.

¹³⁰ Para os dados de Tony Campello, entrevista ao autor via telefone em 14/01/2010.

em circos organizando shows e caravanas. Em 1972 veio o convite da RCA para produzir artistas. Um dos primeiros trabalhos foi exatamente o sexto LP de Leo Canhoto & Robertinho, *Amazonas Kid*, cuja música título contava a história de um justiceiro, o popular delegado local. Na capa do LP, uma foto sintomática dos dilemas do Brasil rural de 1973: Leo Canhoto montado num jégo e Robertinho sobre uma motocicleta.

O LP *Amazonas Kid* foi um dos mais bem sucedidos da carreira da dupla. Noticiando a comoção popular num show coletivo no estádio do Pacaembu em 1974 na cidade de São Paulo, o *Jornal do Brasil* deu dimensão da fama de Leo Canhoto e Robertinho nas camadas populares:

"O I Festival Brasileiro de Música Pop sertaneja, iniciativa do radicalista e homem de TV, Sebastiao Villar, em colaboração com a gravadora RCA, foi um espetáculo fora do comum e interessou às plateias mais heterogêneas, a tal ponto que obrigou os organizadores do encontro a colocar 3 mil cadeiras extras na quadra de basquete do estádio, ainda assim deixando de fora do ginásio pouco mais de 2 mil assistentes que forçaram a realização de um show especial nos portões do Pacaembu, a fim de atender às exigências dos que não puderam ter acesso ao local e se comprimiam em barracas improvisadas nas imediações.

O Delírio Popular: A atenção maior foi a dupla Leo Canhoto e Robertinho, cujo recente - e sexto - LP, 'Arizona Kid' [sic], já vendeu 80 mil cópias, tendo esgotado toda a primeira edição (37 mil discos) em apenas uma semana. (...) Oitenta delegações de artistas, utilizando 40 ônibus, vieram da maioria dos Estados do Brasil, com destaque para Minas Gerais, Bahia, Mato Grosso, Goiás e Paraná. Os fluminenses mandaram duas comitivas - uma de Niterói, outra de Petrópolis. (...) O enorme sucesso desse primeiro festival conduziu a uma promessa dos seus realizadores, no sentido de efetivarem um outro em meados do próximo ano, que poderá ser inclusive no Rio - em lugar mais amplo e que comporte maior numero de pessoas."¹³¹

Leo Canhoto & Robertinho eram as estrelas principais do Festival do "som jovem", do qual participaram cerca de 60 duplas que, vindos de todas as partes do país, se reuniram em maio daquele ano no ginásio do Pacaembu, tocando para um público de aproximadamente 8 mil pessoas.¹³²

Entre músicas de amor perdido e batalhas de xerifes e bandidos, Tony Campello produziu dois LPs da dupla, que posteriormente voltaram a ser produzidos por Zé do Rancho. A oposição de grande parte da mídia de classe média prosseguia associando a dupla à sociedade de massa e à *indústria cultural*, como fez o jornal *Estado do Paraná*:

"Das centenas de duplas rurais, poucas são as que mantém as características (...), preferindo a maioria integrar-se a sociedade de consumo, não só na adaptação de seus temas, como no próprio comportamento - roupas, trajes, etc. A dupla Leo Canhoto e Robertinho é uma prova destes novos tempos da musica rural. (...) No tocante às possíveis modificações estéticas no gênero sertanejo não houve nenhuma inovação na estrutura melódica ou na linguagem pois, se hoje, o jovem proletário usa um discurso modernizante, isso não é obra de Leo Canhoto e Robertinho (embora o estejam sempre empregando) mas, sim, dos meios de comunicação de massa. Enfim, a obra musical da dupla no que se refere a estrutura melódica não trouxe realmente nenhuma novidade. O simples fato de utilizar-se de aparelhagem eletrônica não

¹³¹ "O som jovem das guitarras caipiras", *Jornal do Brasil*, 9/05/1974 Apud: Vicente, Eduardo. *Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*, USP, Tese de doutorado, 2002, p. 108

¹³² Idem.

significa necessariamente que ocorrerá mudança no andamento da canção, ou que esta sofra alterações na estrutura melódica. A nova roupagem instrumental com que a dupla vestiu a música sertaneja tem somente o objetivo de torná-la mais agradável ao ouvido.¹³³

Velho-oeste e spaghetti

Não obstante as críticas, a carreira da dupla seguia de vento em popa. As peças/shows da dupla seguiam lotando circos e praças do interior e das periferias das capitais. Dentre as várias peças encenadas por Leo Canhoto & Robertinho, destaque para duas delas: “O homem que matou o homem mau”, no início da carreira, e “O sangue do dragão vermelho”, em meados da década de 1970, que, apesar do nome, não era um filme de *kung fu*, mas uma comédia de tiroteio. A violência encenada por Leo Canhoto & Robertinho era uma adaptação para os palcos dos filmes de velho-oeste muito populares nessa época.

Entre as décadas de 1960 foi comum o que se convencionou chamar de *western spaghetti*. Eram de filmes de velho oeste americano, mas feito por europeus, sobretudo (mas não apenas) italianos. Filmados normalmente no sul da Espanha, esses filmes correram o mundo desde o primeiro grande sucesso, *Por um punhado de dólares*, de 1964. A partir de então uma série de filmes se popularizaram, dentre eles *Três homens em conflito* (1966), *Django* (1966), *Era um vez no Oeste* (1968), *A morte anda a cavalo* (1967) e *O estranho sem nome* (1973). Clint Eastwood fez carreira em vários filmes velho-oeste, tendo o ator tornado-se um mito do gênero; o maestro Ennio Morricone tornou-se famoso por várias trilhas de *western-spaghetti*, dentre elas *Por um punhado de dólares* (1965), *Três homens e um conflito* (1966) e *Era uma vez no Oeste* (1968).¹³⁴ De forma que o velho-oeste do *western-spaghetti* não era apenas uma moda entre os brasileiros, mas no mundo inteiro.

Diante do sucesso popular de suas peças e do declínio do gênero *western spaghetti*, que a partir da segunda metade dos anos 1970 saiu de evidência, a dupla resolveu produzir seu próprio filme. Em 1977 filmaram *Chumbo quente*, para o qual Leo Canhoto buscou a influência estrangeira: “A minha fonte de inspiração são os filmes de *bang-bang*. E eu quero fazer um filme no gênero. Vou até contratar um diretor italiano, isso porque o cinema brasileiro é muito fraco”.¹³⁵ O diretor acabou sendo um brasileiro mesmo, Clery Cunha, que já havia feito filmes sobre o cangaço, *Lampião, rei do cangaço* (1965), sobre violência de malfeitores, *Um Pistoleiro chamado Caviúna* (1971), e que na década de 70 começara a se

¹³³ Texto de Aramis Millarch publicado no jornal *Estado do Paraná*, 26/09/1976, p. 68.

¹³⁴ Durante o exílio de Chico Buarque na Itália, Ennio Morricone produziria o disco do compositor intitulado, não por acaso, de “Per un pugno di samba” (1969), por um punhado de samba, ironia à famosa trilha do maestro.

¹³⁵ Plínio Marcos, “As murmurhas da falsa música sertaneja”. In: *Última Hora*, São Paulo, 17/02/1974, p. 20, Apud: Caldas, Op. Cit., 1977, p. 60.

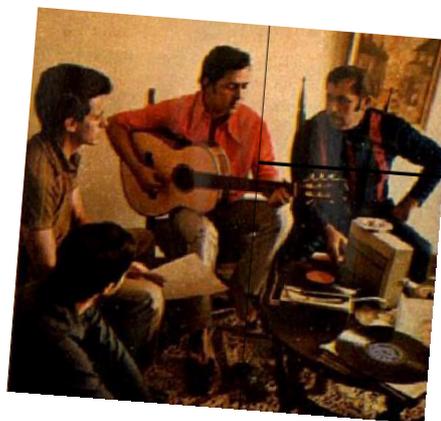
destacar com algumas pornochanchadas, como *A virgem* (1973) e *Pensionato de Mulheres* (1974).

O auge do sucesso de Leo Canhoto & Robertinho fez com que a Rede Globo os acolhesse em sua programação. A canção “Motorista de Caminhão” entrou na trilha sonora do seriado *Carga Pesada*, estreado em 1979.

As mediações do rock

Para além das influências *bang-bang* de Leo Canhoto & Robertinho, que foi algo momentâneo, é importante frisar que o rock de fato ganhou o sertão e abriu portas para o contato entre cantores urbanos e rurais. Se o velho-oeste foi uma moda passageira que se esgotou nos anos 1970, o rock entrou de vez na música sertaneja, incorporado como matriz estética. Tudo começou a partir do ocaso do programa Jovem Guarda e Leo Canhoto & Robertinho não foram os únicos a mediar esta relação.

Depois do fim do programa, uma segunda geração de músicos levou a influência do rock adiante, como dissemos. Artistas como Odair José, Fernando Mendes e José Augusto também entraram nesta linha. Mas nenhum deles tentou misturar o rock com o sertanejo, a não ser Leo Canhoto e outro famoso artista da época: Paulo Sérgio.



Um dos artistas mais famosos entre as décadas de 1960 e 1970, Paulo Sérgio foi tão popular que em 1968 chegou a fazer o “rei” Roberto Carlos se sentir ameaçado. Em 1968



Roberto lançou o LP *O inimitável*. Era uma resposta a Paulo Sérgio, que muitos viam como imitador do “rei”.¹³⁶ Através de sucessos como “Última canção” e “Não creio em mais nada”, dentre vários outros, Paulo Sérgio foi um dos artistas mais populares dos anos 1970.

Também compositor, o capixaba Paulo Sérgio travou contatos com a dupla Zico & Zeca [foto], para quem compôs as canções “Triste Primavera” e “Caminhos da vida”.¹³⁷ Empolgados com as gravações, Zico, que nunca antes tinham

¹³⁶ Sobre a carreira de Paulo Sérgio, ver: Araújo, *Op. Cit.*, 2003.

¹³⁷ “Triste Primavera” (Paulo Sérgio/Tony Damito) Cp. *Triste primavera*, Chantecler, 1970; LP *Zico e Zeca*, Continental, 1971, CLP-9130; “Caminhos da vida” (Paulo Sérgio/Tony Damito) gravado no LP *Caminhos da*

gravado com guitarra elétrica, disse: “dependendo do resultado de tais gravações, talvez passaremos a usar”.¹³⁸ Paulo Sérgio também compôs para a dupla Liu & Léu a canção “A Boiada”.¹³⁹

Jacó e Jacozinho não esperaram contato com um nome associado à Jovem Guarda e fizeram eles mesmos a canção “*A História de um Rapaz Jovem que Tomou um Terno Emprestado pra ir Ver seu Amor*”, talvez a canção brasileira de maior título. Desde a capa do LP, de 1971, tudo remetia ao rock jovem guarda. Sonoramente era uma balada típica; liricamente falava de amor num tom muito parecido com Roberto Carlos: “Tomei emprestado um terno alinhado para ver meu bem/ Fui andando a pé/ não tomei nem café/ pois não tinha um vintém/ parei na calçada todo apaixonado/ e ela passou/ com seu carro do ano/ numa poça d’água meu terno molhou”.¹⁴⁰

Jacó & Jacozinho posteriormente travaram contato com Odair José. Diante do sucesso da canção “Uma vida só (Pare de tomar a pílula)”, do ídolo cafona também influenciado por Roberto Carlos, Jacó e Jacozinho lançaram a canção.¹⁴¹

A ideia de Paulo Sérgio, Jacó & Jacozinho, e Leo Canhoto de fundir rock e música sertaneja não foi aceita por todos. Alguns reagiram. A onda de sucesso de “Quero que vá tudo pro inferno” em 1965 despertou repulsa em alguns artistas. Zé Fortuna compôs em 1970 “Quero que vá tudo para o céu”, uma resposta ao mega-sucesso do rei da Jovem Guarda. Era, na verdade, o auge de uma série de atritos de alguns setores que não se adaptaram à modernização da música sertaneja via iê-iê-iê.

Na segunda metade da década o radialista Augusto Toscano começou a apresentar o programa de televisão *Lari-larai contra o Iê-iê-iê*, que explorava a rivalidade entre a música rural e a trupe de Roberto Carlos.¹⁴² Algumas duplas chegaram a lançar canções contra a Jovem Guarda. Jacó & Jacozinho, que depois adeririam ao gênero, foram um dos primeiros a negá-lo na canção “Eu sou do lari larai”, de 1967: “Eu defendo o que é nosso/ Não quero ofender ninguém/ Copiar o que é dos outros/ Eu acho que não convém”.¹⁴³ No ano seguinte lançaram o LP *Viva o Lari larai*, que tinha a canção homônima: “Lari Larai no sertão e na

vida, Continental, 1972, CLP- 9147 e novamente no LP *Deixe meu pinho*, Beverly, 1973, LP=5195 - CD=99415.

¹³⁸ “O novo som que vem do campo”, *Veja*, 29/04/1970.

¹³⁹ “A Boiada” (Paulo Sérgio/Alcino de Freitas), LP *Minha terra*, RCA, 1971, LP=5328.

¹⁴⁰ “A História de um Rapaz Jovem que Tomou um Terno Emprestado pra ir Ver seu Amor” (Jacó e Jacozinho) LP *Minha mãe é uma santa*, Continental, 1971, CLP=9128.

¹⁴¹ “Pare de Tomar a Pinga”, de Jacozinho e Edmilson Corrêa, LP *Jacó & Jacozinho*, Continental, 1973, CLP=9179.

¹⁴² Não consegui identificar em qual canal de TV este programa era apresentado.

¹⁴³ “Eu sou do lari larai” (Moacyr dos Santos/Lourival dos Santos) LP *Preto e branco*, Jacó & Jacozinho, Continental, 1967, PPL=12295.

cidade/ Lari Larai quer dizer brasilidade/ ... /Lari Larai é viola sem defeito/ Melodias brasileiras/ Que tá firme e não cai/ ... /Lari Larai é a nossa tradição/ Lari Larai filho da nossa nação”.¹⁴⁴ Na capa do LP Jacó & Jacozinho posavam na frente de



de um circo com viola e violão à mão. Em menos de quatro anos renegariam a defesa da pureza nacional.

Priminho & Maninho também gravaram seu protesto no compacto “Lari larai contra o Yê-yê-yê”, de 1967.¹⁴⁵ Além de compor a canção homônima, Zé Fortuna cantou com o parceiro Pitangueira outra na mesma linha, “Futebol do iê-iê-iê contra o Lari larai”, de 1968, na qual simulava uma partida de futebol entre os dois “times” da música brasileira.¹⁴⁶



Como se vê, Roberto Carlos e sua trupe não foram atacados apenas pela MPB. No meio sertanejo também houve, assim como entre a intelectualidade universitária, resistências ao rock.

Ao fundir música brasileira e rock, os tropicalistas também foram muito atacados pelas elites culturais valorizadoras do “nacional” na música popular. Roberto Carlos foi incorporado ao via tropicalistas que, depois de presos em 1968 e exilados em 1969, conseguiram validar o projeto estético de fusão que vinham desenvolvendo desde 1967. O rock foi incorporado ao “bom gosto” das elites intelectuais e deixou de ser visto, em grande parte, como simples cópia do som estrangeiro, subproduto da *indústria cultural*.

Foi o exílio dos tropicalistas foi importantíssimo para resignificar a obra tropicalista e assim com a obra de Roberto Carlos aos olhos dos resistentes universitários apegados a valorização nacionalista de esquerda.

Entronizado como “rei” da música popular, Roberto Carlos foi gravado nos anos 70 até por nomes consagrados da MPB e do samba tradicional como Nara Leão, Elis Regina e o grupo Os Originais do Samba, dentre outros, alguns dos quais antes repudiavam o cantor.¹⁴⁷

¹⁴⁴ “Viva o lari larai” (Moacyr dos Santos/ Augusto Toscano), gravação LP *Viva o lari larai*, Jacó & Jacozinho, 1968, CLP=9003

¹⁴⁵ Priminho & Maninho, Cp. “Lari larai contra o Yê-yê-yê”, Chantecler, 1967, C 33718.

¹⁴⁶ “Futebol do Iê Iê Iê Contra o Lari Larai” - (José Fortuna), LP *Zé Fortuna e Pitangueira*, Odeon, s/d. Curiosamente nesta canção o cantor Sérgio Reis aparece do lado dos jovem guardistas. Fazia total sentido, afinal Reis começou sua carreira nas hostes do rock e teve um gigantesco sucesso popular em 1967 com “Coração de papel”, uma típica balada jovem guarda de sua autoria. Sérgio Reis só seria incorporado ao som rural em meados da década de 70. Esta metamorfose do cantor será abordada no capítulo 4.

¹⁴⁷ Elis Regina, que antes havia criticado Roberto e até participado de passeata contra a guitarra elétrica na música brasileira, gravou o rei da Jovem Guarda após benção de Caetano e Gilberto Gil. Em 1970 ela gravou “Se você pensa” (Erasmu Carlos/Roberto Carlos) no LP *Elis no teatro da Praia com Miele e Bôscoli*. No

Se entre os universitários os tropicalistas tiveram que se desgastar muito para incorporar Roberto Carlos à MPB, esta dificuldade também foi encontrada por Leo Canhoto & Robertinho, Jacó & Jacozinho, Chitãozinho & Xororó e Paulo Sérgio, para unir rock e música sertaneja.

Os sertanejos não foram, no entanto, exilados. Continuaram a ser vistos como deturpadores da “boa” música, cantores “cafonas”, destruidores dos valores do caipira e sem o “bom gosto” desejado pelas elites culturais urbanas. Ao atingir a popularidade que almejavam os cantores sertanejos não conseguiram, no entanto, o respaldo da intelectualidade.

Penso poder ver na modernização de Leo Canhoto & Robertinho, Jacó & Jacozinho e Paulo Sérgio uma forma de “antropofagização” do som estrangeiro que *não passou* pelas searas do saber intelectualizado e universitário da MPB e da Tropicália. De forma que, através da análise da obra sertaneja, fica claro que o tropicalismo não foi a única tentativa da música brasileira de “antropofagizar” o rock internacional, como gosta de celebrar grande parte da bibliografia.¹⁴⁸ Leo Canhoto & Robertinho e os apoiadores de seu projeto estético foram sintetizadores de um novo cenário musical no Brasil da virada dos anos 1960 para a década de 1970, deglutidores do rock internacional e nacional e forjadores de uma nova matriz estética.

Paraguai milionário, México rico

Não só da incorporação do rock viveu a música sertaneja dos anos 1970. Outra dupla de enorme sucesso surgiu em meados da década renovando a incorporação da guarânia e da rancheira no cenário cultural. Milionário e José Rico eram a continuação da tradição iniciada por Pedro Bento & Zé da Estrada e Belmonte & Amaral nos anos 1950 e 1960.

mesmo ano, no LP *Em pleno verão*, ela gravou “As curvas da estrada de Santos”. Em 1971 foi a vez de “Mundo deserto” (Erasmão Carlos/Roberto Carlos) no LP *Ela*.

Os Originais do Samba gravaram o medley *Não quero ver triste - De baixo dos caracóis dos seus cabelos - Amada amante - Quando as crianças saírem de férias - Quando - Todos estão surdos - Jesus Cristo* em 1973 no disco *É preciso cantar*. Antes, em 1970, o grupo carioca já tinha gravado uma canção do Roberto e Erasmão: “Eu queria era ficar sambando”. Nara Leão gravou em 1978 um disco só com repertório de Roberto Carlos. Trata-se do LP *E que tudo mais vá pro inferno ou Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*.

¹⁴⁸ Em meu trabalho de mestrado mostrei como, mesmo dentro da MPB, houve processos concorrentes do tropicalismo no intuito de “antropofagizar” a música estrangeira, sendo a *Pilantragem*, projeto estético de Wilson Simonal e vários outros artistas associados, o maior exemplo. A mistura de samba, iê-iê-iê, samba-jazz, canções populares, Bossa Nova e MPB, assim como a incorporação da guitarra, já era uma prática dos artistas da *Pilantragem* antes mesmo do advento da Tropicália. De forma que, Paulo Sérgio, Jacó & Jacozinho e Leo Canhoto & Robertinho realizam projetos de antropofagização paralelos ao tropicalismo, tanto quanto a *Pilantragem*. O processo de *esquecimento*, ou melhor, de *silenciamento* deste fato tem a ver, *em parte*, com o processo de legitimação do tropicalismo, cujos principais integrantes gostam de se ver como os únicos modernizadores antropofagizadores do período. Para mais informações sobre a *Pilantragem* enquanto projeto estético dos anos 1960, ver: Alonso, [prelo].

Adotando instrumentos “estrangeiros”, como a harpa paraguaia, pistons, trompetes e violões mexicanos, a dupla prosseguia a tradição de mediar importações estéticas para embalar canções de amor como "Nosso Romance", "Minha Prece", "Eterno Apaixonado", "Sublime Esperança", "Minha Decisão" (todas de José Rico, o compositor da dupla). A diferença em relação a outras duplas que *mexicanizavam* o som brasileiro estava no visual: Milionário & José Rico se vestiam com roupas de estética entre o hippie dos anos setenta e o fazendeiro abastado, com correntes exageradas, óculos escuros e anéis e jóias espalhafatosas [vide LP de 1977, *Os gargantas de ouro do Brasil*, foto].



José Alves dos Santos nasceu em São José do Belmonte, Pernambuco, em 1946. Criado na cidade de Terra Rica, no Paraná, adotou o nome artístico de José Rico ainda jovem. Chegou desempregado a São Paulo em 1970 e morou com a mulher e filha pequena numa favela às margens do poluído rio Tietê. Romeu Januário de Mattos, pintor de paredes, conheceu José Rico na lanchonete Ponto Chic, perto do hotel Ideal da Luz, no largo Paissandu, região do baixo meretrício da capital. O lugar era um ponto de músicos e atores na época. Romeu esperava o parceiro com quem fazia bicos na dupla Branco & Negrito, mas o companheiro não chegava. Foi quando Romeu viu José Rico com violão a mão e começaram a conversar.

A sintonia com o novo amigo se deu pelo gosto comum. Ambos eram fãs de Caçula & Marinheiro e a primeira música por eles foi ensaiada foi “Cantinho do céu”: “Sei que na vida perdi a minha felicidade/ Ficou somente amargura/ Paixão, tristeza e saudade”. A escolha de Caçula & Marinheiro como referências não foi aleatória. Desde 1962 esta era uma das duplas que gravavam inspiradas na tradição mexicana e paraguaia. No disco que gravaram “Cantinho do Céu”, Caçula & Marinheiro também cantaram diretamente em espanhol em canções como “Portero suba y diga” e “El reloj”.¹⁴⁹

Diante da sintonia, Romeu abandonou o antigo parceiro e criaram a dupla Tubarão & José Rico. O nome, no entanto, não pegou. Inspirado no programa de Silvio Santos na TV Globo, cujo apresentador sorteava um carnê milionário, encontraram o nome definitivo da dupla. Gravaram então alguns compactos pela gravadora Chantecler e Fermata, flertando

¹⁴⁹ “Cantinho do Céu” (Caçula e Marinheiro); “El Reloj” (Roberto Cantoral); “Portero Suba y Diga” (Eduardo di Labar, Luiz C. Amadori e Chiaroni): LP de Caçula e Marinheiro, LP *Cantinho do céu*, 1962. Milionário & José Rico declararam em programa de televisão da Bandeirantes nos anos 2000 (sem data definida) que “Cantinho do céu” fora a primeira canção que cantaram: <http://www.youtube.com/watch?v=7p86fP8VzY8&feature=related>

com a Jovem Guarda, a Pilantragem e música brasileira urbana, sem sucesso.¹⁵⁰ Milionário e José demoraram alguns anos para assumir o lado sertanejo.¹⁵¹



José Rico passou a pintar paredes com o parceiro e, com o dinheiro emprestado por um barbeiro amigo da dupla, gravaram o primeiro disco numa pequena gravadora – a Califórnia. O LP intitulado *Os Arapongas do Brasil* foi um fracasso. Em 1973 um nova chance na Chantecler com o LP “De Longe também se ama” [foto]. Tratava-se de um disco romântico, com levada de rancheira, gurânias, harpas paraguaias, pistons e ‘uiuiuis’ da música tradicional mexicana. No Brasil de Milionário & José Rico, o México encontrava o Paraguai.

Diferentemente de Leo Canhoto & Robertinho, Milionário & José Rico não faziam o gênero *cowboy* e suas canções versavam quase que exclusivamente sobre amor, sempre tendo como base os ritmos “importados”. Apesar, de cantarem gêneros latinos, o “rei” Roberto Carlos também deixou marcas em sua trajetória. José Rico, o compositor da dupla, manifestou as influências de suas composições: “Tenho como inspiradores da minha obra Nelson Ned, Miguel Aceves Mejía, Roberto Carlos, Miltoninho e Nelson Gonçalves. Fazemos uma dosagem de influências, mas a maior parte delas é do *mariachi* mexicano”.¹⁵²



O LP *De Longe também se Ama*, de 1973, trouxe um sucesso apenas regional. Em 1975, deslançaram em vendas com o LP *Ilusão Perdida* [foto], aproximando de 200 mil cópias [foto].¹⁵³ O sucesso levou a dupla que se encontrou por acaso a emplacar uma série de sucessos entre o público popular entre as décadas de 1970 e 1980: “De longe também se ama”, “Ilusão perdida”, “Dê amor para quem te ama”, “Escravo do amor”, “Velho candeeiro”, “Estrada da vida”, “Vá pro inferno com o seu amor”, “Tribunal do amor”, dentre vários outros.

Apoio decisivo para a divulgação da dupla foi dada pelo radialista Zé Bettio, que nos anos 1970 trabalhava na Radio Record paulista, uma das rádios mais importantes do gênero.

¹⁵⁰ Cp. Chantecler - C-33.6227 (1968): 1. Parabéns Querida (Roberto Correia / Sylvio Son), 2. Vou Dizer à Ela (Miltoninho Rodrigues); Cp. Fermata - FB-33.289 (1968): 1. Tem Mais Samba (C'è Piú Samba) (Chico Buarque / Vrs. Playboy), 2. La Voce Del Silenzio (Elio Isola / Mogol / Paolo Limiti); Fermata - FB-33.305 (1969), 1. Nem Vem Que Não Tem (Carlos Imperial), 2. Zum Zum Zum (A. Amurri / B. Canfora)

¹⁵¹ Em 1970 eles participaram do LP coletânea *Brasil Sertanejo* (1970) Sertanejo/Chantecler 2.11.405.325, onde gravaram pela primeira vez a canção “Estrada da vida”, sem repercussão.

¹⁵² “Os reis sertanejos”. Veja, 24/09/1986.

¹⁵³ Nepomeceno, *Op. Cit.*, p. 183. Segundo Tárík de Souza o número atingido foi maior, tendo se aproximado das 500 mil cópias: “A grande noite da viola: sertanejos desembarcam no Maracanãzinho (Jornal do Brasil, 12/06/1981)”. Souza, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: LP&M. 1983, p. 115.

Importante nome dos bastidores da música sertaneja, Zé Bettio era o intermediário ideal para aqueles que apostavam na modernização da música sertaneja.¹⁵⁴ Com apoio de seu filho, José Homero Bettio, Zé Bettio pai tornou-se um dos homens mais importantes do rádio brasileiro no ramo da música sertaneja ao incorporar a modernidade que surgia neste cenário cultural. Seu filho, que trabalhava na gravadora Copacabana, tornou-se empresário da dupla Chitãozinho e Xororó em meados da década de 70, consolidando a modernização da dupla que, a partir do sucesso LP *60 dias apaixonado* (1979), passou a ser muito conhecida e requisitada no meio.

A gravadora Continental/Chantecler que há anos já vinha se especializando no mercado da música rural, contratou Milionário & José Rico, adequando a continuação da importação de sons “estrangeiros” à música sertaneja. A dupla tornou-se a mais famosa representante da fusão de gêneros paraguaios e mexicanos na música brasileira. Crescentemente profissionalizada, a música sertaneja impulsionava um grande negócio a sua volta. Discos, bebidas, modas, shows, circos, instrumentos: um grande mercado movia-se a o redor dos cantores sertanejos. Até empresas de cigarros viam com bons olhos o crescimento mercantil da música sertaneja.

Desde 1973 os cigarros Arizona promoviam o *Festival Arizona da Música Sertaneja*, uma grande sequência de shows realizados em série por todo o Brasil. A cada ano, o evento ampliava seu número de apresentações, dando espaço exclusivo para a música do campo. Como era um “festival”, elegia-se os campeões de cada ano, que gravavam um disco patrocinado pelo Arizona e lançado pela Chantecler.

Em 1981, coroando o reconhecido sucesso da festa, a marca de cigarros e a gravadora paulista uniram-se novamente. Desta vez, contudo, a intenção era outra: no lugar dos vencedores do festival, o disco daquele ano traria nomes já consagrados na música regional cantando seus grandes sucessos. Para encerrar o *Festival Arizona de Música Sertaneja* – então já realizado em 6 Estados e 38 cidades – promoveu-se uma grande festa que passou a ser chamada de “A Grande Noite da Viola”, que teve apresentação final realizada em 20 de junho de 1981 no Maracanãzinho. Dois LPs foram produzidos, um deles chamava atenção para o fato de que a “viola” tomava a capital do samba.[foto]¹⁵⁵

¹⁵⁴ “A moda da terra”, *Veja*, 07/06/1978.

¹⁵⁵ LP *A grande noite da viola*, Sertanejo/Chantecler, 1981, 2.11.405.428 & LP *A grande noite da viola*, Sertanejo/Chantecler, 1981, 2.11.405.414. LPs gravados *ao vivo* no Maracanãzinho, Rio de Janeiro, no dia 20 de junho de 1981;



Para a “Noite da Viola” foram convidados os maiores artistas caipiras, sertanejos e regionais pertencentes ao elenco da Continental/Chantecler. Vale lembrar que a gravadora paulista era reconhecidamente ligada ao gênero sertanejo desde sua fundação, em 1957. De Milionário & José Rico foram relançadas quatro canções na coletânea. A dupla era inegavelmente a mais bem sucedida na seara das misturas de sons paraguaios e mexicanos aos dramalhões e separações amorosas.

Através das malhas da mercantilização musical, Milionário & José Rico chegavam ao público interiorano e das periferias das grandes capitais de todo o país, até no Rio de Janeiro. O público da dupla era da mesma classe social da qual os oriundos, ou seja, sobretudo das classes inferiores, camponeses pobres e proletários das periferias das capitais. A memória afetiva de grande quantidade de cidadãos interioranos e das periferias brasileiras está intimamente ligada às canções de amor de Milionário & José Rico. Esse era o público que ia vê-los como no festival dos cigarros *Arizona* acima citado. A diferença entre o sucesso de Milionário & José Rico nos anos 70 e, por exemplo, Leandro & Leonardo nos anos 90, foi que o sucesso dos goianos ultrapassou as barreiras de classe. Parte das classes superiores passou a gostar de música sertaneja na virada dos anos 80/90, fazendo o gênero sair do gueto, o que praticamente não aconteceu nos anos 70.

De qualquer forma, não se pode desprezar o sucesso de Milionário & José Rico. Eles moldaram a afetividade de milhões de brasileiros. E nenhuma canção da dupla tocou tanto o público sertanejo quanto “Estrada da vida” (José Rico), de 1977, que lhes rendeu a alcunha de “As gargantas de ouro do Brasil”:

Nesta longa estrada da vida,
vou correndo não posso parar.
Na esperança de ser campeão,
alcançando o primeiro lugar.

Mas o tempo secou minha estrada
e o cansaço me dominou,
minhas vistas se escureceram
e o final da corrida chegou.

Este é o exemplo da vida,
pra quem não quer compreender:
Nós devemos ser o que somos,
ter aquilo que bem merecer



Uma típica rancheira, “Estrada da vida” tem compasso ternário, e solos de violas, violinos e trompetes, inspirada na estética rancheira mexicana. A canção, que já havia sido gravada em 1970, não tinha feito nenhum sucesso. Em 1977 ela foi regrava e deu nome ao

LP daquele ano, contando com o apoio da gravadora.¹⁵⁶ O auge da dupla gerou aumento da crítica também.

Junto com Leo Canhoto & Robertinho, Milionário & José Rico tornaram-se o símbolo do Brasil da periferia auditiva que, embora majoritário numericamente, não tinha o respaldo das elites intelectualizadas. Ao lado do Trio Parada Dura, que então começava a carreira e também eram afeitos às importações estéticas, Milionário & José Rico foram acusados de serem repetitivos e “destruírem” o gênero sertanejo. Em 1985 o jornal *Estado do Paraná* demarcou que o som da dupla não trazia inovações:

“Difícil passar um mês em que não surjam novas duplas (eventualmente trios) rurais, ampliando a já ampla discografia rural - cujo levantamento é um desafio para os pesquisadores. Há duplas consagradas, entre as de maior popularidade, como Milionário e José Rico, que (...) estão hoje entre as de maior prestígio, com agendas carregadas de shows e fazendo seus discos venderem milhares de cópias. Chegam agora ao 15º volume e, a exemplo do que acontece, na música urbana, com um Roberto Carlos, eles também não mudam o estilo. Desde a capa - com as imagens que estão mais para o hippie (Milionário) e o fazendeiro bem sucedido (Zé Rico) - ao repertório, a dupla repete o esquema de romance-separação-paixão, eventualmente com alguma pitada de ação”¹⁵⁷

Reféns da crítica intelectualizada, Milionário & José Rico foram acusados por Tárík de Souza, crítico musical do *Jornal do Brasil*, de serem produtos da indústria cultural: “Esses atrevidos e resistentes sertanejos, em alguns casos [foram] forjados nos laboratórios das gravadoras, através de uma mistura de *mariachis* mexicanos e harpistas paraguaios. (...) É o caso da dupla Milionário e José Rico”.¹⁵⁸



A incorporação de sons estrangeiros, sobretudo mexicanos, realmente irritava os críticos. José Luis Ferrete atacou o que considerava “importação” de gêneros:

Milionário e José Rico levam a estratégia de misturar sons paraguaios e mexicanos a requintes de alienação total do gênero (...). O Trio Parada Dura seguiria nas mesmas águas com mais sucesso ainda, e até onde irá a influência da *rancheira* e do *mariachi* ninguém sabe. Certo nos parece, em todo caso, que a velha e obstinada música caipira brasileira se submeteu a um *make-up* generalizado, mudando até mesmo de sotaque. As novas gerações de seus apreciadores preferiram-na sem o esgarçado chapéu de palha, trocando-o por um mais vistoso de feltro, e a falta de dentes na boca foi substituída por um rosto de grandes bigodes ou barbas hirsutas. Até óculos escuros tornaram os cantores mais sofisticados.¹⁵⁹

No livro “Acorde na aurora”, de Waldenyr Caldas, publicado no mesmo ano de relançamento da canção “Estrada da Vida”, o autor acusa a música sertaneja, fruto da importação de ritmos, de ser “o barbitúrico da alienação que causa ação hipnógena sobre a

¹⁵⁶ LP *Estrada da vida*, Sertanejo/Chantecler, 1977, 2.11.405.184.

¹⁵⁷ Tonico e Tinoco: As glórias da dupla caipira e as músicas do homem rural. Texto de Aramis Millarch, Estado do Paraná, 24/11/1985, p. 36.

¹⁵⁸ Tárík de Souza: *Sertanejos desembarcam no Maracanãzinho*, *Jornal do Brasil*, 12/06/1981, Caderno B, p. 1.

¹⁵⁹ Ferrete, *Op. Cit.*, p. 123.

consciência proletária”.¹⁶⁰ Em livro de 2006, José Hamilton Ribeiro reproduz a crítica à *mexicanização*:

“A contaminação que mais incomoda (...) é a que vem da América do Norte. E não se está aqui falando dos Estados Unidos, mas sim do México. Pedro Bento & Zé da Estrada, Milionário & José Rico, Leo Canhoto & Robertinho [sic] foram alguns dos que adotaram o estilo *mariachi*, com sombreros, trejeitos e gritinhos próprios da tradição mexicana. (...) A mexicanização pegou (...) fundo, comeu por dentro [a música caipira]”.¹⁶¹

José Rico não ficava calado e respondia às críticas: “Acompanhamos a evolução. Quem grava música folclórica hoje não vende. Tônico & Tinoco empacaram na toada e não são capazes de tocar um bolero. Nós tocamos de tudo e nos tornamos campeões”.¹⁶²

Apesar da crítica de José Rico a Tônico & Tinoco, não se pode dizer que eles tenham passado imunes a influência do som estrangeiros. No meio da década de 1970, Tônico & Tinoco resolveram gravar suas canções tendo harpas paraguaias nos arranjos. Foram então patrulhados pelos críticos que discordavam da “importação” estética. O historiador musical e crítico José Ramos Tinhorão, então colunista do *Jornal do Brasil*, demonstrou desgosto, para dizer o mínimo:

...Tudo isto vem agora a propósito, em face do lançamento, pela Continental, do disco *Tônico e Tinoco 31 anos*. Graças à boa qualidade das suas vozes, e à sua fidelidade ao gosto médio das populações rurais de vasta zona compreendida pelos Estados de São Paulo, do Rio, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e mesmo de um parte da Guanabara, Tônico e Tinoco se tornaram nestes últimos 30 anos os mais bem sucedidos profissionais do meio do disco e do rádio no âmbito da música caipira.

Por tudo, é de lamentar que a Continental (...) não tenha emprestado maior cuidado à produção desse disco (...). Apesar da boa ideia de fazer a capa e contracapa à base da montagem de velhas fotos da dupla, o repertório foi mal escolhido (há duas músicas com o nome do comerciantes de discos Roberto Stanganelli, o que cheira a esperteza), e - o que é um desastre - o bom trabalho do violão e da viola de Tônico & Tinoco é inteiramente destruído pela presença de (pasmem!) uma harpa paraguaia. (...) Quando mais não seja, o disco ajudará a maioria [do público] a não ficar na condição humilhante de só conhecer *country music* dos falsos caipiras norte-americanos”.¹⁶³

Conscientes da incorporação do som estrangeiro, Milionário & José Rico inclusive falavam algumas palavras em espanhol em seus discos, imitando os ídolos mexicanos do



bolero e, sobretudo, da música *rancheira*, como José Alfredo Jimenez e Miguel Aceves Mejía.

A influência de Milionário & José Rico legitimou a continuação da fusão de ritmos paraguaios cujas origens remontavam a Pedro Bento & Zé da Estrada e Belmonte & Amaraí. O sucesso de duplas como Durval & Davi e Trio Parada Dura, grupos que com frequência

¹⁶⁰ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 25.

¹⁶¹ Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 246.

¹⁶² “Os reis sertanejos”. *Veja*, 24/09/1986.

¹⁶³ *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 08/02/1974.

misturavam os gêneros latinos à tradição rural, também se deve a abertura proporcionada por Milionário & José Rico.

Não deixa de ser curioso que as críticas à incorporação do som estrangeiro sejam direcionadas, na música sertaneja, a países como México e Paraguai, que raramente são vistos como contribuidores da música brasileira. As canções de Pedro Bento & Zé da Estrada, Belmonte & Amaraí e, finalmente, Milionário & José Rico e Trio Parada Dura parecem apontar uma influência que não passa pela Europa ou pelos Estados Unidos, mas por países latino-americanos normalmente associados a pobreza. México e Paraguai são países em condição econômica semelhante ao Brasil, senão pior. Se os problemas econômicos os colocam no mesmo degrau de desenvolvimento do Brasil, a exportação de ritmos e gêneros musicais coloca-os num patamar de formadores de padrão cultural. Este mesmo papel exportador de cultura também é cumprido, aliás, também pelo próprio Brasil. O samba e a Bossa Nova foram exportados mundo afora, servindo de matriz para outros estilos e fusões, sendo conhecidos e reconhecidos nos mais diversos lugares do planeta. Talvez seja a “concorrência” exportadora que seja vista como tão ameaçadora.

O fato destes países latinos não serem vistos como influentes na cultura brasileira parece apontar o pouco apego que parte da intelectualidade brasileira sente em relação a países economicamente “inferiores”. A depreciação de ritmos latinos na influência da música nacional parece apontar para associação que frequentemente se faz entre deficiência econômica e “deficiência cultural”. Há em geral entre as camadas médias e altas do Brasil uma certa *vergonha* de determinados ritmos e gêneros latinos. O bolero, a guarânia e a rancheira são frequentemente vistos como “bregas”, “cafonas” ou esteticamente “inferiores”. De forma que estes gêneros são frequentemente excluídos da noção hegemônica de “bom gosto” cultivada pelas elites.

No entanto, a trajetória da música sertaneja transparece outra história, outras raízes, outras matrizes, outras fusões e também outros resultados. Os sertanejos modernos da década de 1970 apropriaram-se de importações tanto dos Estados Unidos (rock), quanto do México (rancheira e bolero) e do Paraguai (guarânia). Sem distinção de origem, misturam tudo no caldeirão da música sertaneja, colocando em pé de igualdade gêneros importados de países ricos e pobres.

A trajetória de modernização da música sertaneja conta outra história sobre as incorporações estéticas que não a celebrada pelas elites culturais. Estas quase sempre preferiram associar o jazz americano à Bossa Nova e o rock ao tropicalismo como símbolos da “boa” importação. Ambos gêneros, rock e jazz, são de origem americana. Ambos são

visto como contribuição da música negra daquele país. México e Paraguai são países majoritariamente indígenas e, no caso da guarânia o gênero aponta exatamente para esta questão. Por isso mesmo, a música sertaneja aponta outra antropofogização cultural, outra hierarquia de valores que não a hegemonicamente aceita como legítima pelas elites culturais, sobretudo as dos anos 1970.

Curiosamente, a guarânia, que no Brasil foi vista pela crítica como “alienação da classe trabalhadora”, no seu país de origem teve outra leitura. O gênero musical guarânia foi criado em 1925 por José Asunción Flores (o mesmo compositor de “Índia”). Envolvido politicamente no Partido Comunista paraguaio, Flores criou a guarânia fundindo ritmos tradicionais do país no intuito de melhor expressar a “alma paraguaia”. No mesmo período que o samba começava a ser gradualmente identificado à identidade brasileira, o projeto de Flores de criar uma música nacional para o Paraguai começou a ser forjado. Sua ambição foi bem-sucedida. Em 24 de julho de 1944 a canção “Índia”, composta em 1928 (inicialmente com letra de Rigoberto Fontao Meza e logo em seguida com a famosa de Manuel Ortiz Guerrero) foi decretada “canção nacional” pelo governo paraguaio.

Apesar do sucesso do gênero, complicações políticas não permitiram que as homenagens seguissem adiante. Em 1949, o comunista Asunción Flores rejeitou a condecoração “Ordem Nacional ao Mérito”, em protesto ao assassinato de um jovem pelas forças do governo. Foi considerado traidor da pátria e, com a instauração da ditadura de Alfredo Stroessner em 1954, tornou-se um exilado até sua morte em 1972 em Buenos Aires. Somente em 1991, depois do fim da ditadura paraguaia, seus restos foram trasladados novamente ao Paraguai.

Diante da popularidade da estética estrangeira, as fronteiras pareciam se fundir, assustando os mais conservadores. Para onde iria a música do Brasil? O que fazer com as “raízes” da música nacional? O sucesso gerou problemas para os pesquisadores, jornalistas e historiadores, que tentaram diferenciar artistas da tradição “caipira pura” e os sertanejos “corrompidos” pela indústria cultural. Romildo Sant’Anna explicita esta diferenciação, renegando valor à música sertaneja:

A transformação ocorrida foi tão drástica, repetimos, que acabou por gerar uma nova categoria de música popular, híbrida da Jovem Guarda e de certos gêneros da música popular internacional, como *mariachis*, *corridos* (usando instrumentos como os violões, violinos, baixo, trompetes, pistons e ‘tololocho’ – instrumento de cordas parecido com o violino, porém grande e agudo) – e boleros veiculados pelos filmes mexicanos da Pelmed, de início, e ao *country* norte-americano, hoje em dia, com simulações de Moda Caipira.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Sant’Anna, *Op. Cit.*, p. 360.

Nos anos 70 o enorme sucesso destes cantores assustou os conservadores estéticos. Os valorizadores da música caipira, dentre eles Romildo Sant'Anna, impressionados com o sucesso comercial dos sertanejos, começaram a achar que cabia a eles “defender” a pureza perdida do campo. Temiam que o sucesso dos sertanejos modernos acabasse de vez com os valores campestres, a pureza do capiau, a viola e as relações sociais rurais.

Enquanto isso Milionário & José Rico ganhavam muito dinheiro e faziam jus ao nome. Faziam cerca de 150 shows por ano e não havia estação de rádio AM do interior dos estados do Sudeste, Sul e Centro-Oeste do país que não colocasse suas canções no ar. A música sertaneja começava a sair do gueto na virada dos anos 1980 e começou a aparecer até em FMs nos grandes centros, embora tivesse dificuldade de ser tocada nos horários nobres. Mas já era um avanço em relação à década anterior. Ganhando muito dinheiro, Milionário comprou um sítio em Guaxupé, Minas Gerais, outro em São Roque, interior de São Paulo, e ainda uma fazenda em Goiás, nos quais criava gado. José Rico, o mais esbanjador da dupla, possuía fazendas em Mato Grosso, onde criava gado e cavalos, um sítio em Apiaf, no interior paulista, e um prédio em São Paulo. O compositor da dupla adorava colecionar carros do ano (tinha nove modelos) e joias de ouro (carregava um quilo de braceletes e colares do metal pelo corpo), além de sustentar um time de futebol de segunda divisão.¹⁶⁵

Cinema novíssimo

O sucesso de Milionário & José Rico era tão impressionante que começou a extravasar sua classe social de origem. Se no começo da década eles chegavam aos ouvidos “apenas” de camponeses, migrantes, empregados e proletários em geral, no final dos anos 70 começaram a despertar a curiosidade de outros públicos. Um destes curiosos foi o cineasta Nelson Pereira dos Santos.

Atraído pelo sucesso popular de Milionário & José Rico, o diretor resolveu contar a trajetória dos “gargantas de ouro” em película. O filme “Estrada da Vida”¹⁶⁶, filmado em 1979, conta a história da dupla desde o primeiro encontro casual no centro de São Paulo até o auge do sucesso. Um roteiro simples, linear, sem grandes inovações. Nelson Pereira dos Santos fazia um filme para os fãs da dupla e para si próprio.

¹⁶⁵ “Os reis sertanejos”. *Veja*, 24/09/1986.

¹⁶⁶ *Estrada da vida* (1979); Direção: Nelson Pereira dos Santos; Roteiro: Francisco de Assis; Produção: Vilafilmes Produções C. Ltda.; Fotografia: Francisco Botelho; Montagem: Carlos Alberto Camuyrano; Música: Dooby Ghizzi; Elenco: Milionário, José Rico, Nádia Lippi, Sílvia Leblon, Raimundo Silva, José Raimundo. Cor. 104 minutos.

Em realidade, “Estrada da Vida” não se parece com a obra do diretor. Considerado o “pai” do Cinema Novo, o Nelson Pereira filmou películas célebres entre os anos 1950 e 1970. “Rio, 40 graus” (1955), “Rio, Zona Norte” (1957), “Vidas secas” (1963) e “Como era gostoso o meu francês” (1971) são considerados clássicos do cinema nacional, debatidos em faculdades de cinema e temas de teses acadêmicas. Louvado por cineastas como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, ele é frequentemente considerado um precursor do Cinema Novo. Nelson Pereira fez filmes de cunho social, dentro da estética “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” antes de todos os outros. Inspirado no neo-realismo italiano, suas obras tinham pretensões pedagógicas libertadoras das massas exploradas cuja condição. Seus filmes eram de baixo custo e contundentes em mostrar os problemas do subdesenvolvimento do país. Nelson Pereira foi um dos forjadores da estética da “busca do povo brasileiro” no cinema nacional.

Mas ao esbarrar na trajetória de Milionário & José Rico, Nelson Pereira dos Santos repensou sua obra. Em “A Estrada da vida” a história da dupla é contada sem o tom de denúncia da exploração de classe contida em seus filmes anteriores. De certa forma trata-se de uma obra apologética à carreira da dupla. Em 1999, vinte anos depois de filma-lo, Nelson relembrou no programa Roda Viva da TV Cultura o que o fez se aproximar da trajetória da dupla:



Paulo Markun: Você tem um filme que é música pura, que é o *Estrada da vida*, né?

Nelson Pereira dos Santos: *Estrada da vida*...

Paulo Markun: É um filme que também, de alguma forma, foi recebido com uma estranheza. Como é que o Nelson vai fazer um filme sobre uma dupla caipira? As duplas, por sinal, não tinham a projeção que têm hoje e nem todo esse mercado.

Nelson: É verdade.

Ricardo Soares: Na época eles vendiam 1 milhão de exemplares.

[Voz de alguém no programa, não reconhecida]: Zé Rico e Milionário não era pouca coisa...

Nelson: O que acontecia na época é que havia um processo de discriminação, um preconceito evidente contra

esse gênero musical que é bastante popular. Já que estamos na época do "Deus mercado" é preciso reconhecer esse fenômeno cultural importantíssimo.

Markun: E funcionou do ponto de vista de público?

Nelson: Muito, foi um grande sucesso.

Markun: É o seu filme que teve mais espectadores, ou não?

Nelson: Não sei se foi esse, porque naquele tempo não tinha muita estatística, mas foi um bom filme. *Memórias do cárcere* [filme de 1984] também teve boa repercussão.¹⁶⁷

O choque dos entrevistadores deve-se ao fato de Nelson Pereira, pai do Cinema Novo, ter filmado a trajetória de uma dupla precursora dos artistas sertanejos da década de 1990,

¹⁶⁷ Nelson Pereira dos Santos, TV Cultura, *Programa Roda Viva*, Segunda-feira, 15 de Março de 1999, 22h. Foto Acervo Regina Filmes.

como Chitãozinho & Xororó e Zezé Di Camargo & Luciano. O “preconceito” que Nelson Pereira relatou que existia em 1979 continuava existindo em 1999.¹⁶⁸ Em 2005 foi lançado o filme *Dois filhos de Francisco*, sobre a trajetória de Zezé Di Camargo & Luciano. Nelson Pereira foi novamente intimado a se defender diante da academia do “bom gosto” cinematográfico na revista *Estudos Avançados*:

Pergunta: “Estrada da vida” e “Dois filhos de Francisco” são filmes que retratam um aspecto muito importantes de nossa realidade cultural. No primeiro, a fama veio por causa do prazer de cantar, e, no segundo, é desejo pela fama que leva ao canto. Creio que isso é reflexo da evolução do nosso capitalismo no campo cultural...

Nelson Pereira: Boa observação. Está sendo então um capitalismo positivo (risos). *Estrada da Vida* tem relação com minha história: meu pai era caboclo do noroeste de São Paulo, gostava de música caipira, mas era impedido pelos filhos, éramos quatro, de ouvir seus programas no rádio. Queríamos ouvir música americana, a moda da época.

Quando recebi a proposta para fazer um filme sobre Milionário & José Rico, senti que poderia superar a culpa que sentia por ter coibido o singelo prazer musical de meu pai.

Alem disso, constatei no Parque São Jorge quão importante era a música dita sertaneja em São Paulo e estados vizinhos. Aceitei fazer o filme e Chico de Assis escreveu o roteiro. Decidimos que para fazer *Estrada da Vida* deveríamos primeiro gostar da música. Isso foi obrigatório para toda a equipe. A equipe era de São Paulo: Chico Botelho, fotógrafo, José Roberto Eliezer, assistente de câmera, André Klotzel, assistente de direção, Rudá de Andrade, Plácido e Guilherme Lisboa, produtores.¹⁶⁹

Embora *Estrada da Vida* seja um filme sem inovação estética, ele simboliza uma ruptura na obra de Nelson Pereira e na forma como as elites intelectuais olhavam para a cultura de massa e o sucesso sertanejo. Mesmo sem ter feito escola de imediato, o filme mostrou a possibilidade de se observar os fenômenos populares de forma menos pré-concebida.

Aqui vale uma comparação interessante com o segundo longa de Nelson, o filme *Rio Zona Norte*, de 1957, no qual o diretor também conta a história de um artista, um sambista do morro. O filme teve inspiração na trajetória de Zé Ketí, com quem o cineasta havia trabalhado no seu primeiro longa-metragem, *Rio 40 graus*, de 1955.¹⁷⁰ O tema de abertura de *Rio 40 graus* fora “A voz do morro”, até hoje a mais conhecida canção do compositor. Ao ouvir a história de vida de Zé Ketí, o diretor se inspirou para fazer o segundo filme. A história de vida contada pelo compositor seria novamente lembrada no musical *Opinião*, realizado em 1965 com Nara Leão e João do Vale:

Moro em Bento Ribeiro, uma hora mais ou menos de trem até a cidade, quando não atrasa (...)
Vida de sambista, eu vou te contar... Passei oito anos em estúdio de rádio atrás de cantor...
ninguém me dava bola! “A voz do morro” eu já o tinha fazia sete anos na gaveta quando foi feita a primeira gravação! Com o dinheiro dos direitos autorais, comprei móveis no estilo

¹⁶⁸ No entanto, é preciso frisar, que no final da década de 90 já havia claros sinais de institucionalização da música sertaneja, o que levou à diminuição dos embates. Isso será melhor debatido no capítulo “Entre beijos e arranhões: música sertaneja e indústria cultural”.

¹⁶⁹ *Estudos Avançados*, vol.2,1 no.59 São Paulo Jan./Apr. 2007.

¹⁷⁰ Salem, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record. 1996, p. 123

francês, e ganhei um *tutu* legal. E dava para eu ir a feira todos os domingos e trazer duas bolsas cheia de compras! E só durou três meses!¹⁷¹

Inspirado no sucesso momentâneo de *Zé Ketí*, e engajado no projeto de busca das “raízes” do povo brasileiro, Nelson Pereira fez um filme sobre um fictício compositor negro que é forçado a vender seus sambas por pouco dinheiro e, em diversas oportunidades, gravados sem permissão. Na película, não há final feliz para o compositor. Não há saída para o sambista símbolo da classe operária num mundo de injustiça e desigualdade. Este caráter de denúncia fazia parte do ideal que foi se construindo como a estética Cinema Novo: a *vitimização* do povo e a glamourização do que seus idealizadores entendiam como as “raízes” populares. Todos os cineastas do Cinema Novo, de Glauber Rocha a Cacá Diegues, de Jabour a Joaquim Pedro de Andrade, apesar das diferenças pontuais, tinham uma profunda identidade com essa proposta de Nelson Pereira de ir “em busca do povo” e mostrar a exploração do proletariado.

Pois com *Estrada da vida* Nelson Pereira foi contra alguns dos pilares centrais do Cinema Novo por ele seminalmente posto em prática. Embora fale de imigração e êxodo rural, como em *Vidas Secas* (1963), a estética de *Estrada da vida* não mostra apenas as desgraças cotidianas dos pobres. Embora mostre a vida difícil dos músicos, como *Rio 40 graus*, o filme com Milionário & José Rico não retrata apenas a miséria opressora produzida pela *indústria cultural*.

Além de não fazer um filme simplesmente denúncia da pobreza, Nelson Pereira tratou a trajetória de Milionário & José Rico com certo entusiasmo. O diretor retratou a sintonia entre artistas e gravadora, algo que não havia se permitido em *Rio 40 graus*. O sambista era explorado pelas gravadoras, diabolizada pela narrativa fílmica como corruptora de talentos. No filme dos sertanejos a gravadora não é vista como perversa, e e os artistas tem seus sonhos alcançados através dela. Segundo a biógrafa de Nelson Pereira dos Santos, Darlene Sadlier, *Estrada da vida* oferece um final feliz ao público, permitindo-o acreditar na utopia da música. Trata-se de um filme de entretenimento que não busca satanizar o mercado e onde, segundo a autora, a “utopia é sentida de forma autêntica”.¹⁷² Na entrevista à revista *Estudos Culturais* o diretor chamou essa postura de “capitalismo positivo”.

A “busca do povo brasileiro” para o cineasta não podia ignorar que a arte popular é passível de transição, e que o mercado quase nunca é pura e simplesmente o motor causal desta metamorfose. Ao invés de coordenar as mudanças estéticas, Nelson percebeu que o

¹⁷¹ Faixa “Pisa na fulô”, do disco *Opinião*, Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, 1965.

¹⁷² Sadlier, Darlene Joy. *Nelson Pereira dos Santos*. Chicago: University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2003.

mercado quase sempre é *efeito*, e não causa, de uma série de transformações culturais acontecidas de forma paralela ou, mais normalmente, através deste, quando não de forma praticamente independente. É claro que não podemos ignorar que o mercado lucrava (e ainda lucra) muito com os produtos culturais. Mas a lógica mercadológica é mais efeito de certas predisposições auditivas e culturais do que causadoras destas. A mudança estética na música sertaneja em direção a incorporação do rock e de sons latinos teve progressos e reveses. Uma vez descoberto o filão comercial, o mercado foi atrás. Mas isso denota que o mercado estava a reboque e não guiando o processo de inovação cultural e incorporações estéticas. Louvar a onisciência do mercado parece ir no sentido de se negar a luta popular por certos paradigmas estéticos que as classes populares veem como dignas de sua validação. Milonário & José Rico são louvados pelo público não por serem frutos da *indústria cultural*, mas para além disso, porque condensam em sua obra o desejo estético de grandes setores populares. Parece ter sido isso que Nelson Pereira dos Santos percebeu em meados da década de 70.

Junto com *Amuleto de Ogum* (1974), outro clássico do cineasta, *Estrada da Vida* denota a metamorfose de Nelson em direção a uma maior abrangência em relação ao significado do termo *popular*. Em entrevista publicada no *Jornal do Brasil* pouco após a estreia do filme ele disse:

Eu evitei o discurso autoritário do diretor que tem o poder de impor ao espectador uma visão sociológica reducionista e “sabe-tudo”... A linguagem do cinema é a emoção. Basta de sociologia em cinema. A sociologia pode ser útil para desenhar a preparação de um filme e depois para quem quiser utilizá-la para falar deste. Mas sociologia na boca dos personagens – jamais.¹⁷³

Estrada da vida, sobre a dupla sertaneja, e *Amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos milagres* (1977), sobre a força das religiões afro-descendentes na cultura popular, fizeram parte da busca de Nelson Pereira dos Santos pelo reconhecimento das manifestações populares e de sua importância na formação da identidade trabalhadora.¹⁷⁴ Longe de ser uma negação do projeto original, assemelha-se mais a uma revisão. Milonário & José Rico ajudaram Nelson

¹⁷³ Salem, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record. 1996, pp. 324-26. Apud: Sadlier, Darlene Joy. *Op. Cit.*, p. 96 (tradução minha). Estas idéias de Nelson tem seus pilares num manifesto lançado em 1975 na qual disse: “uma pessoa nunca pára de participar politicamente quando participa culturalmente. A intenção não é abandonar a visão política, mas ter a visão política junto da prática cultural”. Sadlier, *Op. Cit.*, p. 96.

¹⁷⁴ Ao comentar uma cena de *Tenda dos milagres* na qual o personagem Pedro Arcaño, ligado ao candomblé, rejeita o discurso de um professor marxista, Nelson Pereira atesta sua própria transição: “[O professor] representa o marxista ortodoxo que ao longo dos anos foi tão colonizado como o não-marxista colonizador porque ele não esteve disposto a transferir seu modo de pensar, mas simplesmente transferiu as observações obtidas através do método... Eu estou criticando a mim mesmo, por que eu caí nesta armadilha. É parte do meu ser – esta atitude que a gente pode chamar de sociológica, distanciada, elitista, professoral, aparte da realidade das pessoas e seus interesses. Um intelectual como o professor... enxerga a transformação da sociedade. Ele é sincero sobre isso (...). [No entanto] Seu background, sua classe e posição não deixam ele incluir as verdadeiras manifestações populares, especialmente a religião, e seu universo cultural”. Sadlier, *Op. Cit.*, p. 96.

a perceber a nova identidade da classe proletária que se formava entorno das grandes capitais. Reconhecendo-os como produtores de cultura, percebendo seus valores, suas potencialidade e limitações, Nelson não os mitificou simplesmente como produtos degenerados da *indústria cultural*.

A percepção desta nova realidade de forma “menos sociológica” levou tanto à descoberta da música da cultura de massa quanto da tradição negra. Mas a música sertaneja era um tema muito mais original do que a redescoberta da “cultura negra”. A busca do cultura afro-brasileira já era relativamente comum entre a intelectualidade dos anos 1970.¹⁷⁵

Desde, pelos menos, o lançamento do LP *Afrosambas* de Vinícius de Moares e Baden Powell em 1966, a MPB andava interessada nos cultos e batuques de origem africana. No disco de volta do exílio, o LP *Transa*, de 1972, Caetano Veloso também mergulhou fundo nos batuques negros da região do recôncavo baiano. Em 1975 Gilberto Gil e Jorge Ben lançaram o LP *Gil & Jorge: Ogum-Xangô*, que procurava dar continuidade a aproximação de temas africanos pelos dois compositores. Jorge Ben já havia composto odes a negros históricos, como as canções “Xica da Silva”, “Zumbi”, e até “Cassius Clay”, além dos LPs *Negro é lindo* (1971) e *Africa Brasil* (1976). Em 1964, Cacá Diegues tematizou a resistência negra do Quilombo dos Palmares na película *Ganga Zumba*. Em 1976 dirigiu o filme *Xica da Silva*, sobre a famosa escrava do Brasil colonial.

De forma que a tentativa de incorporar os valores negros e afrodescendentes, de percebê-la como importante e tentar incorporá-la como parte da identidade brasileira já vinha sendo feita por diversos artistas.

Por outro lado, raros foram os setores dispostos a incorporar a cultura de massa de forma tão profunda e direta quanto Nelson Pereira dos Santos se propôs através do contato com Milionário & José Rico. A ida de Nelson Pereira ao encontro do “povo” sertanejo era, nos anos 1970, mais original do que a busca pelos valores populares afro-brasileiros.

Ao contrário da louvação aos temas afro-brasileiros comuns na crítica especializada, *Estrada da Vida* não teve a mesma sorte. Apesar de ter atingido a marca de 1 milhão de espectadores¹⁷⁶, o filme continuou em parte repudiado pela crítica e parcialmente ignorado pela bibliografia acerca da obra de Nelson Pereira e do Cinema Novo.

¹⁷⁵ Não ignoro que desde os anos 30 valoriza-se a imagem do negro no Brasil, afinal o clássico de Gilberto Freyre, “Casa Grande e Senzala” (1933), foi o primeiro livro a enxergar na miscigenação um valor positivo da brasilidade. O samba, por sua vez, também apontou estas questões. O que está se falando é que nos anos 60 e 70 houve a redescoberta destes valores.

¹⁷⁶ Ramos, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz & Terra. 1983, p. 444: Apud Sadlier, *Op. Cit.*, p. 93

No livro “Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista”, de Mariarosaria Fabris o filme sequer é citado.¹⁷⁷ Talvez por que, para a autora, um filme sobre Milionário & José Rico não seja digno de entrar no rol das influências do neo-realismo italiano. Em “A geração do Cinema novo” de Pedro Simonard, *Estrada da Vida* também não aparece, apesar de simbolizar um paradigma desta geração.¹⁷⁸ Pesquisei sobre os filmes de Nelson Pereira na Funarte/RJ, órgão que cuida da preservação artística nacional. Sobre os outros filmes do diretor (especialmente *Rio 40 graus* e *Como era gostoso o meu francês*) havia diversos materiais: cartazes, fotos, recortes da repercussão na imprensa, encartes promocionais da época e até ingressos de cinema. Sobre *Estrada da Vida* havia apenas um solitário cartaz.

Diferentemente de *Amuleto de Ogum*, que ganhou prêmio de melhor filme no Festival de Gramado em 1975, *Estrada da vida* não ganhou nenhum prêmio da crítica especializada no Brasil.¹⁷⁹ Simbolicamente, o único prêmio obtido pelo filme foi o de “melhor filme”, eleito pelo júri *popular*, no Festival de Cinema de Brasília em 1981.

Até nas premiações o filme de Milionário & José Rico refletiu o seu público. A revista *Veja* considerou o filme “alegre, com uma história simples e real”, mas “sem a força estética de *Vidas Secas*”. A revista paulistana frisou o caráter mercadológico da fita: “ao contrário de *Amuleto de Ogum*, que falhou como filme popular enquanto agradou à intelectualidade, Nelson Pereira dos Santos quer este filme testando o grande mercado que Milionário & José Rico já dominam na música”.¹⁸⁰ O crítico de cinema Rubens Edwald Filho disse que “Nelson Pereira em vez de fazer um filme *com* eles (...) fez um filme *para* eles, mero veículo para vender mais discos de Milionário & José Rico”.¹⁸¹

Segundo Nelson Pereira o que houve foi preconceito:

Pergunta: *Estrada da Vida* foi enormemente bem sucedido, mas os críticos brasileiros parecem ter tido menos entusiasmo do que o público. Você vê uma tendência de distinção entre a reação do público e dos críticos no Brasil?

Nelson: A crítica brasileira naquela época era influenciada por preconceitos culturais que incluíam aversão aquele tipo de música. Mas, sim, no Brasil há uma divisão entre a recepção da crítica e do público de filmes sobre qualquer matéria.¹⁸²

Sucesso chinês

¹⁷⁷ Fabris, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar realista*. São Paulo: Ed. USP. 1994.

¹⁷⁸ Simonard, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para um antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X. 2006.

¹⁷⁹ Segundo o site do diretor, *Amuleto de Ogum* ganhou o prêmio de “melhor filme” de 1975 do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado e o prêmio de “melhor roteiro” dado pelo Governo do Estado de São Paulo, no mesmo ano: <http://www.nelsonpereiradosantos.com.br/>

¹⁸⁰ “Moda sertaneja: *Estrada da vida* abre novos caminhos”, *Veja*, 04/02/1981, p. 82.

¹⁸¹ Sobre *Estrada da vida* e as críticas, ver: Salem, *Op.Cit.*, pp. 341-347

¹⁸² Sadlier, *Op.Cit.*, p. 151.

No entanto, o mais impressionante acerca de *Estrada da vida* não é a inflexão que ele representa na obra de Nelson Pereira dos Santos, nem os paradoxos que criou entre público e crítica. O filme aparentemente contava uma realidade aparentemente muito particular de uma dupla vinda dos grotões do Brasil. Parecia ser um filme que interessaria apenas ao público sertanejo, como “previu” a revista *Veja*. Poucas vezes um prognóstico esteve tão errado.

O filme foi exportado para quinze países. Na URSS participou do 35º Festival Internacional de Filmes de Moscou, sem nenhuma repercussão ou premiação. Aparentemente os comunistas soviéticos não se comoveram com a trajetória da dupla e o olhar do diretor.¹⁸³ Mas nem todos os comunistas eram iguais. Em 1983 a película chegou a China, onde foi exibida com enorme sucesso em diversos cinemas populares. A história da dupla, que no Brasil era interpretada como “mercadológica”, fez sucesso no país comunista. Apesar de não conhecerem o português ou a música sertaneja, os chineses adoraram o sertanejo. É de se especular o porquê deste sucesso: o que teria levado os chineses a adorarem a dupla interiorana brasileira? De fato, nenhuma *indústria cultural*, nem mesmo o todo-poderoso Partido Comunista Chinês, poderia prever esta sintonia. É possível que o drama dos sertanejos migrantes fizesse sentido para os chineses, cuja modernização autoritária nos primeiros anos da década de 1980 talvez tivesse similaridade com o contexto brasileiro no qual Milionário, José Rico e Nelson Pereira dos Santos se formaram.¹⁸⁴

De qualquer forma, no final de 1985, o Partido Comunista Chinês percebeu o interesse popular por aquelas estrelas da música. O governo chinês, através do primeiro-ministro Zhao Ziyang, resolveu então propor um intercâmbio com o Itamaraty: a Orquestra Sinfônica de Pequim se exibiria no Brasil em 1986, enquanto os músicos brasileiros mais conhecidos dos chineses percorreriam o país numa turnê.

Para o espanto dos diplomatas do Itamaraty os artistas brasileiros mais populares na China eram Milionário & José Rico. Segundo o acordo proposto pelo primeiro ministro chinês, caberia ao governo brasileiro dar à dupla somente as passagens de avião, já que a China concederia estada completa. Em março de 1986 o empresário da dupla, José Raimundo dos Santos, foi acertar os detalhes com o ministro da Cultura em Brasília.

Vivíamos o governo José Sarney e seu ministro da Cultura era Celso Furtado. Economista da CEPAL (Comissão Econômica para América Latina) desde os anos 50, Furtado fora integrante deste órgão da ONU que reunia a pesquisa de ponta da América

¹⁸³ Dados da repercussão e participação em festivais no exterior e no Brasil obtidos através da pasta relativa ao filme na Funarte/RJ.

¹⁸⁴ Sobre o sucesso do filme na China e o convite à dupla para ir àquele país, ver: “Os reis sertanejos”, *Veja*, 24/09/1986, pp. 152-154.

Latina acerca dos aspectos teóricos e históricos do desenvolvimento latino-americano. Um dos fundadores da corrente desenvolvimentista no pensamento econômico brasileiro, ele era um dos acadêmicos mais influentes nas esquerdas. Fora ministro do Planejamento de João Goulart, responsável pelo plano trienal do presidente deposto pelos militares. Cassado em 1964, viveu exilado até 1979, quando retornou ao Brasil e filiou-se ao PMDB, engajando-se no processo de redemocratização. Este era o homem que estava à frente do empresário José Raimundo. Curiosamente ambos dividiam a simpatia pelo PMDB, do qual Raimundo era militante.

Mas a simpatia política não foi suficiente para que os dois se entendessem. Segundo o empresário da dupla, “Celso Furtado disse que não tinha dinheiro para pagar as passagens. Ele mostrou não conhecer os valores genuínos da cultura brasileira e confundiu música sertaneja com nordestina”.

O desconhecimento de Furtado apontado por José Raimundo, apesar de absurdo para um ministro da Cultura, não era algo incomum entre as elites intelectuais. Mesmo no auge da fama, o gênero sertanejo ainda não havia rompido totalmente a barreira de classe das grandes capitais, apesar do enorme sucesso que proporcionava aos seus protagonistas.



José Raimundo (empresário), José Rico, Figueiredo e Milionário, no início da década de 80 quando do sucesso do filme Estrada da Vida.¹⁸⁵

Se Celso Furtado desconhecia os sertanejos, aquele era o primeiro sinal de que a nova democracia brasileira dava pouca importância aos músicos modernizadores do som rural. Esse descaso nunca havia sido demonstrado pelos ditadores, que sempre procuraram contatos com artistas que representavam o homem do campo e os migrantes. No auge do sucesso do filme, em 1980, o último presidente militar João Figueiredo cumprimentou Milionário & José

¹⁸⁵ *Revista Moda e Viola*, Vol. 20, Editora Luzeiro, 1980.

Rico com intimidade e afagos, braços dados e conversas ao pé da orelha. Figueiredo dava prosseguimento à íntima proximidade que Médici havia criado com o meio musical, sobre o qual falaremos no próximo capítulo.

Celso Furtado não estava sozinho ao desprivilegiar Milionário & José Rico. Sem citá-los explicitamente, o diplomata e estudioso da cultura Sérgio Paulo Rouanet, autor de importante bibliografia sobre filosofia e cultura no Brasil, achava que o governo não deveria apoiar artistas já entronizados pela cultura de massa. Em 1986 Rouanet era chefe do Departamento de Ásia e Oceania do Ministério das Relações Exteriores. Crítico do que chamava de “irracionalismo” da esquerda, ele atacava as posições do Ministério da Cultura:

“Pergunta: Para que serve um Ministério da Cultura?

Rouanet: Essa é uma questão muito controversa. Acho muito cedo para julgar se o ministério [liderado por Celso Furtado, sob o governo Sarney] se revelou produtivo. Mas o Ministério da Cultura poderia também incentivar a cultura erudita.

Pergunta: A política adotada pelo Ministério da Cultura, na medida em que dá grande ênfase à defesa da cultura popular, não teria preconceitos contra a alta cultura erudita?

Rouanet: Nunca vi um documento oficial do ministério condenando a chamada cultura superior. O que há é uma atitude geral de valorização excessiva da chamada cultura popular. E, o que é mais grave, existe uma tendência geral, mais perigosa, a não se saber diferenciar cultura popular e de elite.

Pergunta: Por que essa tendência popular é perigosa?

Rouanet: Estamos todos de acordo que a cultura popular deve ser defendida. É claro que as mulheres rendeiras do Nordeste têm de continuar a fazer seu trabalho. Fazer rendas é uma expressão do povo. Mas muitos intelectuais não percebem a diferença entre as rendeiras e a cultura que é veiculada pelos meios de comunicação de massa e confundem as duas coisas. Com isso muitas vezes eles estão valorizando atividades industriais e comerciais que visam ao lucro empresarial. Tudo bem que se faça essa valorização, mas não se deve dizer que se está defendendo a cultura popular.

Pergunta: A cultura não é parte integrante e indissociável da indústria cultural? (...) Então como separar os produtos da indústria cultural de elite propriamente dita?

Rouanet: Acho que se deveria fazer uma hierarquia, separando as obras segundo suas qualidades intrínsecas das formas como elas são distribuídas. Quase intuitivamente sabemos o que é cultura erudita: artistas como o poeta Ezra Pound na literatura, o compositor Arnold Schönberg na música, Antonin Artaud no teatro e assim por diante. Sabemos, também intuitivamente, o que é cultura inferior: a telenovela de má qualidade, os romances sentimentais, os best-sellers sem conteúdo etc. (...)”

Milionário & José Rico não eram vistos como uma cultura popular legítima (como as rendeiras do Nordeste), porque eram associados a importação de gêneros estrangeiros veiculados pela *indústria cultural*. Basta lembrar que a música sertaneja era vista como deturpação das raízes “caipiras”. Ao mesmo tempo, tampouco eram Milionário & José Rico equivalentes a Ezra Pound ou Arnold Schönberg. O desconhecimento de Celso Furtado acerca da realidade das multidões brasileiras encontra eco nas categorias de legitimidade estabelecidas por Rouanet. Como embaixadores brasileiros e dirigentes da cultura nacional, cabia a eles demarcar a cultura válida, legítima, digna do apreço governamental. Milionário & José Rico foram então ignorados pelas instituições culturais nacionais.

Com a recusa de Celso Furtado, a gravadora da dupla, a Continental, investiu o montante necessário para a comitiva de dezessete pessoas seguissem para a China. Fizeram oito shows em território chinês para um público de 2500 chineses a cada espetáculo. José Rico recorda-se que houve uma sintonia com o povo do oriente: “Foi maravilhoso! Todo mundo cantava nossas músicas em chinês, seguindo a letra em panfletos que distribuía antes dos shows”. José Rico gostou do que viu no país comunista: “O Brasil deveria ser como a China, cheio de campos férteis e sem bandidos”.

O sucesso no continente asiático não convenceu a todos do potencial da dupla. A cantora Inezita Barroso, tradicional crítica da modernização sertaneja, dizia na época do sucesso do filme que a dupla era composta por dois “falsos” camponeses. Anos mais tarde, reafirmou a opinião: “Eles fazem uma música brega, que não tem nada a ver com os valores do homem do interior”.¹⁸⁶

Segundo Ricardo Kotscho, que na época trabalhava no *Jornal do Brasil* e foi um dos poucos a fazer uma matéria sobre o sucesso de Milionário & José Rico, o sucesso da dupla na China teve pouquíssima repercussão no Brasil:

“Emplaquei [uma] página no caderno [de cultura do *Jornal do Brasil*], falando do fantástico sucesso (...) [que a dupla] Milionário & José Rico acabara de fazer na China (...). A imprensa brasileira ignorou essa turnê da dupla, mas, quando Milionário e José Rico voltaram, passaram horas me contando histórias saborosas numa salinha do aeroporto de Cumbica”¹⁸⁷

Milionário & José Rico ficaram tocados com a experiência. Inspirado, José Rico compôs “Mensagem de amor”, uma canção em homenagem ao povo chinês e seus governantes lançada no disco do ano seguinte, o LP *Levando a vida*, de 1987:

Na expansão imensa do grande universo
Conheci de perto a cultura chinesa
Onde percebi que tem algo em comum
Com o cotidiano de nós brasileiros
Na vida sofrida que tem sua gente
Mas são insistentes em construir
Com ajuda sincera de seus governantes
Todos vão avante sem desistir

Estou emocionado com tanta beleza
Onde a mãe natureza sempre está presente
E ao terminar meu poema eu assino
Feliz da vida vou me despedindo
Da hospitalidade do povo chinês
Agradeço a quem pôde levar
Meu canto a distância para alguém ouvir
Mostrando a força de um Brasil criança
E de passo a passo ele não se cansa
De enviar ao mundo mensagem de amor

¹⁸⁶ Inezita Barroso relata este desconforto com o sucesso de Milionário & José Rico em vários momentos da carreira. Aqui estão dois deles: *Veja*, 24/09/1986, p. 153; entrevista no *Programa Roda Viva*, TV Cultura, 16/12/2002.

¹⁸⁷ Kotscho, Ricardo. *Do golpe ao planalto*. Companhia das Letras. São Paulo. 2006, pp. 147-8

Em forma de homenagem, a canção “Mensagem de amor” foi gravada com instrumentos tentando emular uma típica música chinesa. De forma que o resultado final é um salada antropofágica de música sertaneja/rancheira/chinesa. José Rico ficou tão positivamente impressionado com a viagem ao Oriente que chegou até a elogiar os comunistas que governavam a China no verso “com ajuda sincera de seus governantes”. A seu modo de ver, a China parecia um Brasil do passado: “O povo chinês é meio sertanejo, assim como o do Brasil de muitos anos atrás. São humildes, vivem do trabalho na roça, só têm um boi, uma arado, trabalham de dia e de noite. Acho que por isso se identificaram com a gente”.¹⁸⁸

O imenso sucesso internacional de *Estrada da Vida* estimulou a dupla a fazer outro filme. Em 1988 eles gravaram a película *Sonhei com você*, dirigido por Ney Santanna.¹⁸⁹ Mesmo sem a direção de Nelson Pereira, a dupla fez um filme novamente para as massas. No filme os “gargantas de ouro” perdem todo o dinheiro nas mãos de um empresário inescrupuloso que os difama. São então obrigados a reconstruir a fama de bar em bar, de cidade em cidade, cantando para quem quisesse ouvir. Curiosamente, o tom deste segundo filme é mais próximo da estética do Cinema Novo de *diabolizar a indústria cultural* do que o filme de Nelson Pereira.

Milionário & José Rico seguiram cantando na carreira de sucesso, apesar da temporária separação entre 1991 e 1994.

Nelson Pereira dos Santos tornou-se imortal da Academia Brasileira de Letras em 2006, o primeiro cineasta a ser condecorado com a homenagem. Sérgio Paulo Rouanet e Celso Furtado também entraram para a Academia Brasileira de Letras. Rouanet em 1992 e Furtado em 1997.

¹⁸⁸ Mugnaini Jr., *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁸⁹ *Sonhei com você*, de Ney Santanna, 1988.

Canhotos à direita

Música popular e apoio à ditadura

“Inúmeras são as razões que me assistem para considerar-me, no quarto aniversário do Terceiro Governo da Revolução, largamente compensado pelas agruras do ofício, cujo desempenho me foi imposto. Entre essas razões nenhuma se iguala, entretanto, à do privilégio de haver achado no povo brasileiro, compreensão, simpatia e apoio para todas as iniciativas que marcaram este quadriênio de governo”.

Pres. Emílio Garrastazu Médici, 30/10/1973, no 4º aniversário de seu governo¹⁹⁰

*“É isto que o povo quer, é isto que eu vou cantar
O povo pede alegria, alegria eu vou mandar
Eu canto o que o povo pede, o que eu peço o povo dá”¹⁹¹*
Tião Carreiro e Pardinho, 1973

Ao se analisar a obra de várias duplas sertanejas, fica claro que, em grande parte, estes artistas sentiam simpatia pelo governo ditatorial, em alguns casos de forma explícita, outros de forma mais recatada. A tônica geral, contudo, era de apoio.

Diante do início do “milagre econômico” do regime militar, um novo Brasil que se urbanizava surgia a frente dos trabalhadores rurais. A imagem patriótica era reforçada colocando a nação brasileira como uma das mais importantes do mundo. As obras do milagre mostravam um país grande, que ia “pra frente”. As pretensões do regime e as condições internacionais favoráveis levavam o governo a realizar grandes feitos. Ao longo do período ditatorial, gigantescas obras foram construídas: hidrelétricas (Balbina, Tucuruí, Itaipu — essa última a maior do mundo até a virada do século), grandes estradas (Transamazônica, BR-101), usinas nucleares (Angra I, II e III), pontes de grandioso porte (Rio-Niterói, Vila Velha-Vitória, elevador do Joá no Rio de Janeiro), linhas de metrô, etc. Conhecidas pelo epíteto de “obras faraônicas”, o porte das construções visava também a exaltar o país que avançava em direção ao futuro.

¹⁹⁰ Discurso de E. G. Médici intitulado “A compreensão do povo”, em 30/10/1973, perante o Ministério reunido no Palácio do Planalto e divulgado através de rede nacional de rádio e de televisão no 4º aniversário de seu governo. Médici, Emílio Garrastazu. *A compreensão do povo*. Brasília: Imprensa Nacional. 1974, p. 10.

¹⁹¹ É Isso que o Povo Quer - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Carlos Compri, LP *Tião Carreiro e Pardinho: A caminho do sol*, Chantecler, 1973.

A medida que o Brasil vivia o milagre econômico ditatorial, grande parte da população, sobretudo os fãs da música sertaneja assim como estes artistas, via o discurso governamental menos como uma imposição e mais como um aval para progredir, afastando-se do estereótipo do caipira. Em sintonia com o discurso governamental, grande parte dos artistas sertanejos se identificaram com a política da ditadura em vários aspectos. Isso fica claro em várias canções.

Leo Canhoto, por exemplo, foi compositor de diversas canções em sintonia com o regime ditatorial. Em 1968, antes do AI-5, o compositor compôs a canção “Minha pátria”, cantada pela dupla Zilo & Zalo, demarcando seu nacionalismo exaltado:

(...)
Eu só conheço meu Brasil, sou patriota
Porem não me vejo idiota por desse jeito pensar
(...)
Quero que saiba que o meu Brasil querido
sorrindo tem recebido gente de todo lugar
Fique sabendo que a Virgem Aparecida
Nossa eterna mãe querida vive a nos abençoar.
Tem muita gente chutando o prato que come
Querendo manchar o nome do meu torrão verdadeiro
Seu atrevido cale antes que eu me zangue
em minhas veias corre sangue de caboclo brasileiro.

Aqui nós temos liberdade todo dia
Por que a democracia domina minha nação¹⁹²
Aqui se ouve onde quer que você esteja
Melodia sertaneja natural do meu sertão.
Temos sambistas, e futebol em nossa praça
Mostrando que a minha raça é destemida e varonil;
Quero cantar, quero gritar eternamente
Viva, viva para sempre minha pátria, meu Brasil.¹⁹³

O tom agressivo da canção, longe de ser exceção, é regra entre os apoiadores do regime, como veremos. O interessante é perceber que a canção de Leo Canhoto foi composta e gravada em 1968 antes mesmo da radicalização do regime e da criação dos slogans nacionalistas da ditadura militar.

Como se sabe, a ideia de um país unido e feliz era a imagem divulgada pelo regime militar no auge do “milagre econômico”. A partir da radicalização do regime em 13 de dezembro de 1968, quando o AI-5 fechou os canais políticos institucionais por completo, a ditadura começou uma série de investimentos na propaganda do governo e vários de seus

¹⁹² A referência à democracia, embora pareça hoje descabida (e de fato, é) era entendido na época dentro da polarização simplista *capitalismo (democracia) X comunismo (totalitarismo)*. Tal posicionamento confere com as memórias do presidente Médici, que se via como um governante “democrático”: “Fiz um goveno que enfrentou até greve de militares, além de enfrentar a guerrilha. Eu tinha o AI-5, podia tudo. Mas não casei ninguém. Nunca fechei o Congresso. Pelo contrário, exigi que o Congresso fosse reaberto para votar a indicação do meu nome para a Presidência da República. Tendo o AI-5, fiz o governo mais democrático da Revolução”. Entrevista de E. Médici, *Veja*, 16/05/1984, p. 14-15.

¹⁹³ “Minha Pátria” (Léo Canhoto). Zilo & Zalo, LP *Guardarei teu coração* (1968) RCA Camden CALB 5162.

slogans foram intensamente divulgados. Cidadãos comuns de classe média colavam adesivos patrióticos nos seus carros recém-comprados e financiados pelo salto do “milagre econômico”. “Ninguém segura este país”, “Ame-o ou deixe-o”, “Este é um país que vai pra frente” e “Nunca fomos tão felizes” eram os slogans mais populares. Queria-se passar a ideia de que o regime vigente iria finalmente levar o Brasil ao desenvolvimento.

O órgão governamental de propaganda, a AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas), promovia uma série de campanhas que motivavam o espírito patriótico do povo. Assim, nos comerciais de TV de 1970 era possível ver um gol do Tostão e os dizeres “o sucesso de todos depende da participação de cada um”.¹⁹⁴ Logo depois poderiam aparecer guerrilheiros se dizendo arrependidos do “terrorismo” que haviam praticado, coagidos por membros da OBAN (Operação Bandeirantes).¹⁹⁵

A OBAN era uma organização inicialmente paraestatal financiada pelo grande capital privado nacional e multinacional para ajudar o Estado na repressão ao dito “terrorismo”, ou seja, à luta armada de esquerda. Logo foi abraçada pelo Estado e oficializada pelo governo Médici sob a denominação DOI/CODI. Era a Oban que forçava o “arrependimento” dos “terroristas”. Aliás, foi a OBAN, e não a Aerp, que criou o slogan mais ofensivo do período: “Ame-o ou deixe-o”.¹⁹⁶

A canção de Leo Canhoto, com sua agressividade, se parecia muito mais com o tom da OBAN, um órgão com discurso relativamente autônomo em relação ao regime, agressivo e ameaçador, do que com o tom otimista das instituições ditatoriais. De fato, a canção de Leo Canhoto parecia rearticular uma identidade bastante profunda da alma brasileira, aquilo que Sergio Buarque de Hollanda chamou de “o homem cordial”. Para Sergio Buarque, no seu clássico *Raízes do Brasil*, de 1936, o brasileiro era um sujeito ao mesmo tempo afetivo para com os próximos ou estranhos, mas passível de arroubos de ódio e raiva para com aqueles com os quais sentia antipatia. O brasileiro seria passional, levaria todas suas emoções à flor da pele, fosse afeto ou repúdio, sem meios termos. O homem cordial não seria o homem “racional”, guiado pela razão de matriz europeia, mas o homem afetivo e sobretudo intempestivo, guiado pelo sentimentos da batida cordial.

Se o argumento de Sergio Buarque está correto, ele nos ajuda a entender a estética de várias canções sertanejas durante o regime, como veremos. Leo Canhoto reproduziu de forma sintética o pensamento do autor de *Raízes do Brasil* em “Minha pátria”. Para com estranhos e

¹⁹⁴ Carlos Fico, *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*, Rio de Janeiro, FGV, 1997, p. 103.

¹⁹⁵ Carlos Fico, Op. cit., 1997, p. 101.

¹⁹⁶ Carlos Fico, op. cit., 1997, p. 101.

estrangeiros, o compositor mostra-se aberto e feliz em receber desconhecidos (“Quero que saiba que o meu Brasil querido/sorrindo tem recebido gente de todo lugar”). Por outro lado, Leo Canhoto mostra-se irascível para com os que discordam desta união nacional (“Querendo manchar o nome do meu torrão verdadeiro/ seu atrevido cale antes que eu me zangue/ em minhas veias corre sangue de caboclo brasileiro”).

Primeira de uma série de canções apologéticas de Leo Canhoto, “Minha pátria” já denota o caráter legitimador da união nacional tão desejada pelos ditadores. De fato, a canção falava do fundo alma buarquiana brasileira, enfatizando que ao mesmo tempo que é receptivo a estranhos o brasileiro pode se tornar extremamente agressivo com aqueles que descreem desta imagem agregadora.

Em 1971 Leo Canhoto não deixava dúvidas de seu pendore em valorizar a nação. Neste ano ele compôs “Minha pátria amada”, que foi lançada junto com o parceiro Robertinho no disco *Vol. 04 - Buck Sarampo*. Num ritmo de marcha muito parecido com o sucesso “Eu tem amo meu Brasil” (Dom), canção do grupo Os Incríveis daquele ano, Canhoto exaltava a nação:

Sou brasileiro, digo de coração,
Esta nação ninguém mais pode segurar
Sou orgulhoso por ser filho de uma terra
Onde seu povo só pensa em trabalhar
Onde os negros e os brancos se entendem
Sem preconceito nem de raça, nem de cor;
O brasileiro sempre foi muito gentil
Quem nasce aqui no meu Brasil tem mais bondade, mais amor.

Salva, salve meu Brasil, terra querida
Minha Pátria, minha vida orgulho dos filhos seus
Brasil querido tua beleza não se encerra
Meu Brasil tu és a terra prometida por Deus.

Aqui seu moço não existe a tal guerra
Nosso caminho é enfeitado de flor
Nós trabalhamos semeando em nossa terra
Ordem, progresso, liberdade, paz e amor.
Aqui meu chapa não se brinca em serviço
A minha raça é destemida e varonil
A minha terra por Deus foi abençoada
Eu te amo pátria amada, eu te adoro meu Brasil.¹⁹⁷

Embora extremamente nacionalista e repetidora de alguns dos lemas cultivados pelo aparelho burocrático do regime, é curioso que “Minha pátria amada” em nenhum momento cite as forças ditatoriais ou o exército. O que há é a exaltação do Brasil e o aspecto agregador da sociedade nacional. Esse será a tônica das obras sertanejas apologéticas: mais nacionalismo do que louvação ao regime, embora este também exista. Em geral tratava-se de

¹⁹⁷ “Minha Pátria Amada” (Léo Canhoto). Leo Canhoto & Robertinho, LP *Buck Sarampo* (1971) RCA Camden, CASB 5344

defender o espírito agregador da sociedade, mesmo que para isso fosse necessário ser agressivo contra os “desagregadores”. Quando as forças repressivas do Estado ditatorial aparecem nas canções é sempre no sentido de representar justamente a legitimidade desta “união nacional”. É o caso da canção lançada pela dupla em 1970, “Soldado sem farda”, uma homenagem ao lavrador brasileiro:

Cantando estes versos que quero falar
Do soldado sem farda que é nosso irmão
Soldado sem farda é você lavrador
Que derrama o suor com suas próprias mãos
Soldado sem farda aqui vai um abraço
Das Forças Armadas da nossa nação
Aceite também o abraço dos artistas
Do rádio, do disco e da televisão.

Soldado sem farda que luta no campo
Com frio ou calor, isso possa ou não possa
Ninguém na cidade não existiria
Não fosse você, o soldado da roça
Nos seus braços fortes, soldado sem farda
Você colhe o fruto que nasce da terra
Aceite, portanto, com sinceridade
O abraço da nossa marinha de guerra.

Soldado sem farda, herói sem medalha
Aceite da classe estudantil
O abraço apertado de todo o estudante
Futuros governos do nosso Brasil.
Aceite lavrador o abraço apertado
Das forças aéreas do nosso país
Você lavrador é um soldado sem farda
Desta nossa pátria você é a raiz

Aqui vai também o aperto de mão
E o abraço do Exército brasileiro
Todos operários das grandes indústrias
Enviam um abraço ao soldado roceiro
Soldado sem farda, que Deus lhe abençoe
Para continuar sempre assim sorridente
Aceite lavrador, o abraço apertado
Do homem que agora é nosso presidente.

A apologia ao regime é feita à medida que o governo, incluindo o símbolo *mor* deste – o presidente –, de fato, *representam* a nação em união. O *soldado*, para Leo Canhoto, é menos o símbolo das forças de repressão da ditadura, e mais o símbolo da união do povo com seus governantes. Em “A morte de um guerreiro”, também de 1971, mais uma vez o lavrador é comparado ao soldado: “Eu quero que todos façam silêncio/ Silêncio para ouvir minha canção/ ... / A morte carregou pra bem distante/ Mais um soldado da minha nação/ Descansa meu querido irmão da roça/ no céu juntinho de Nosso Senhor”.

Claro está que não foi Leo Canhoto quem inventou tradição de ver as Forças Armadas como *legítimos* representantes do país. Esta é uma construção que se forjou entre os militares,

mas também em parte da sociedade, desde a Guerra do Paraguai (1865-1870). É possível ver ecos deste pensamento em vários momentos da história do Brasil, especialmente no movimento tenentista do início do século e na Coluna Prestes (1925-1927), assim como nas tentativas de golpes das Forças Armadas às instituições democráticas (1954-1955-1961-1964). Esta imagem perdurou por muitos anos na história nacional.

Nas composições de Leo Canhoto os militares representam simbolicamente a união de toda a sociedade patrioticamente.¹⁹⁸ Se em 1971 Canhoto havia dito que o lavrador era o soldado do campo, em 1974 o proletário era o “soldado da fábrica” a unir o Brasil na canção “Operário brasileiro”:

Eu vou cantar para os operários brasileiros
Esta homenagem que eu fiz de coração
O operário da indústria brasileira
Merece nosso respeito e a nossa consideração

Os automóveis que transitam em nossas ruas
O avião que hoje corta o espaço
O caminhão, o trem de ferro, o navio
Foram construídos com a força de seus braços
(...)
Todo aquilo que se compra no comércio
Que a gente vê no Brasil inteiro
Foi fabricado por quem trabalha nas fábricas
Foi feito por nossos operários brasileiros

Meu operário você é um grande herói
És um soldado do Brasil, eu lhe confesso
O militar é um soldado da justiça
E você, meu operário, é um soldado do progresso.¹⁹⁹

Na composição “Meu irmão da roça”, do LP *Lobo negro*, de 1972, Leo Canhoto continua enfatizando o camponês como partícipe da união nacional. E para aqueles que discordam da “verdade” desta parceria, sobra a raiva do *homem cordial*:

Não me canso de gritar pro mundo a fora
Não me canso de falar dos meus irmãos
Não me canso de falar dos lavradores,
Eu os quero de todo meu coração.

Quando alguém, fala mal do homem do campo
A barra pesa, a gente briga, a coisa engrossa
Porque aquilo que comemos na cidade
Vem do braço da minha gente da roça.

Juventude que trabalha sorridente

¹⁹⁸ A comparação do cidadão com o soldado e/ou a hierarquia militar era de fato comum entre os apoiadores do regime. O apresentador Silvio Santos, em entrevista de 1971, quando perguntado se possuir uma rede de televisão seria bom negócio, respondeu: “Não, é um negócio arriscado. Mas não é isso que me importa. Meu objetivo é ter uma emissora, e vou ter. Comecei minha carreira como locutor, como um soldado, e gostaria de terminar como um marechal. Só no dia em que eu tiver uma estação de TV, me sentirei realizado”. Entrevista com Silvio Santos, *Veja*, 07/04/1971.

¹⁹⁹ “Operário Brasileiro” (Léo Canhoto / Benedito Sevierio), LP *Leo Canhoto e Robertinho*, RCA Camden, 1974, 106.0065.

Sob a luz que vem de um céu da cor-de-anil
Lavradores, vocês estão construindo
Nossa Pátria, nosso querido Brasil.²⁰⁰

No mesmo LP de 1972 Leo Canhoto gravou a canção “A Polícia”. Uma canção típica do *bang-bang* de Leo Canhoto, trata-se de um misto de música e falas encenadas. Depois de um assalto frustrado, bandidos são presos pela repressão policial, a que chamam ironicamente de “a justa” (“vamos embora, a ‘justa’ está vindo aí”, dizem os bandidos). Depois desta breve encenação falada, a dupla começa a cantar:

Nessa canção vamos mandar aquele abraço
Para a polícia, que luta com amor
Ao policial que enfrenta a morte com coragem
Defendendo o justo de todo malfeitor.

Para a polícia não há nada difícil
Não há mistério que não tenha solução
Para a justiça não há crime perfeito
e o criminoso tem que ir para a prisão

O policial deixa de lado a brincadeira
Quando ele vê que o negócio é pra valer
Se for preciso derrama seu próprio sangue
Lutando assim no cumprimento do dever.

Para a polícia vai nosso aperto de mão
E para Deus, um pedido especial
Quero que Deus ampare nossa polícia
Em sua luta dia e noite contra o mal!²⁰¹

O mesmo tom apologético era cantado por Tião Carreiro & Pardinho em 1969 na canção “Vida de um policial”: “Um policial valente, nem que o mundo desabe,/ Ele entra e vai varando, mesmo que a vida se acabe/ Policial é positivo/ Ele diz: “hoje eu estou vivo, amanhã Deus é quem sabe”/ Falo bem de quem merece: a classe dos policiais/ Precisamos dar valor àqueles que bem nos faz”.²⁰² Como se vê, alguns artistas da música sertaneja estavam dispostos a apoiar as ações policiais “mesmo que a vida se acabe”. Cabe então perguntar quais vidas estavam se acabando?

Articuladas através das Forças Armadas para a repressão contra a luta armada, as polícias civis e militares foram usadas na repressão. Segundo Percival de Souza, autor de vários livros sobre o tema, a inteligência da polícia civil foi essencial para dismantelar a luta armada que se levantou contra o Estado ditatorial.²⁰³ O autor mostra como os conhecimentos

²⁰⁰ “Meu Irmão da Roça” (Léo Canhoto), Leo Canhoto & Robertinho, LP *Lobo Negro*, RCA Camden, 1972 106.0050.

²⁰¹ “A Polícia” (Léo Canhoto / Nenete) Leo Canhoto & Robertinho, LP *Lobo Negro*, RCA Camden, 1972 106.0050.

²⁰² “A Vida de um Policial”, de Tião Carreiro e Lourival dos Santos, LP *Tião Carreiro e Pardinho: Em tempo de avanço*, Chantecler, 1969, CH-3204.

²⁰³ Souza, Percival de. *Autópsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*. São Paulo: Globo, 2000.

de investigação e tortura usados em presos comuns antes da radicalização da ditadura foram usados após o AI-5 para exterminar de vez os guerrilheiros da luta armada.

Numa biografia do temido delegado paulista Sergio Paranhos Fleury, o jornalista Percival de Souza mostra a ascensão do delegado de crimes comuns à figura-chave da dita “luta subversiva”, quando a partir de 1968 passou a atuar, a pedido da OBAN, na repressão aos guerrilheiros. Utilizando técnicas de repressão a crimes comuns, o delegado do DOPS contribuiu para minar a luta armada, tendo sido o responsável pela morte de Carlos Marighella, dentre outros. Para o policial de origem civil, o “terrorista” que roubasse um automóvel deveria ser procurado como qualquer “puxador”. Em 1969, quando da morte de Marighella, o policial declarou seu método de captura e morte: “Quando a gente prende um malandro, ladrão ou assassino, enfim um bandido, e a gente sabe que ele tem um companheiro, obrigamos o preso a nos levar até o barraco onde o outro mora. O bandido vai lá, bate na porta, o outro pergunta ‘Quem é?’, e o bandido responde ‘Sou eu’. O camarada abre a porta e entram dez policiais junto com o bandido”.²⁰⁴

Utilizando técnicas de tortura e morte sem investigação, Fleury e a polícia civil eram acusados de eliminar bandidos comuns e “terroristas”. Nas periferias, contra criminosos comuns, as polícias organizavam “Esquadrões da Morte” que matavam bandidos sem qualquer julgamento ou prática legal. Esta era a polícia autoritária e desrespeitadora dos direitos humanos que era louvada por Leo Canhoto e Tião Carreiro em suas canções. Mas eles não eram os únicos a apoiar a polícia que desrespeitava os direitos humanos. Este grupo contava com o apoio irrestrito de grande parte da sociedade. O famoso jornalista David Nasser se referia a esses homens como “missionários do general França [secretário de Segurança Pública], empreiteiros de Jesus”.²⁰⁵ O cantor de boleros Waldick Soriano ecoava grande parte da população ao defender a existência de grupos de extermínio: “Eu sou a favor do Esquadrão da Morte, acho que não deveria terminar”, disse Waldick na época.²⁰⁶

A polícia, na visão esquemática do Canhoto, Carreiro, Nasser e Waldick, era vista como a instituição que lutava contra “o mal”. As instituições policiais eram exatamente esta

²⁰⁴ “Estratégia para matar o terror”, *Veja*, 12/11/1969. Numa entrevista um ano antes de falecer, o ex-presidente Médici relatou que estava ciente da mudança “metodológica” da repressão, incorporando o desrespeito aos direitos humanos e assumindo o “vale-tudo” da guerra política: “Uma vez, os ministros militares quiseram usar as Forças Armadas para combater o terrorismo, mas eu não deixei: ‘Isso não é trabalho para vocês. É trabalho para a polícia’, avisei. (...)”. Diante da morte de policiais em ação, Médici respaldou a guerra suja: “Perguntei: ‘Mas só os nossos morrem? Quando invadirem um aparelho, terão de invadir metralhando. Estamos numa guerra e não podemos sacrificar os nossos’. Ainda hoje, não há dúvida de que era uma guerra, depois da qual foi possível devolver a paz ao Brasil. Eu acabei com o terrorismo neste país. Se não aceitássemos a guerra, se não agíssemos drasticamente, até hoje teríamos o terrorismo”. Entrevista de E. Médici, *Veja*, 16/05/1984, p. 14-15.

²⁰⁵ Percival de Souza, Op. cit., p. 71.

²⁰⁶ “Uma noite com Waldick Soriano no Harém e na Urca”, *Zero Hora* (8/4/1973), Apud: Araújo, 2003, p. 71.

faceta agressiva do *homem cordial*, mas que, segundo Tião Carreiro, “lutam com amor”. De novo, o que fica enfatizado é o caráter simbólico de um país unido, irascível e violento contra aqueles rompem a ordem, mas afetivo e “justo” com aqueles que se vêem unidos dentro do ideal congregacional. De forma que é esta a linha estética do adesismo de Leo Canhoto e de grande parte dos músicos sertanejos.

Como se vê, canções de Leo Canhoto eram adesistas e louvavam os ditadores. É obvio que o conservadorismo dos artistas e de parte do seu público explica grande parte do sucesso obtido. Mas aqui neste texto procura-se menos condenar as posições do compositor e seu público. Não se trata também de louvar a *resistência* ao regime ditatorial, apologia muito realizada pela bibliografia musical. Trata-se de tentar compreender os valores coletivos que estão permeando tais composições adesistas.

Leo Canhoto estava em tamanha sintonia com o regime que os ditadores resolveram reconhecer o valor deste apoio. O presidente Ernesto Geisel chamou a dupla para receber os cumprimentos presidenciais em Brasília, em pleno Palácio do Planalto em 1976. O que chamou a atenção do então presidente Ernesto Geisel foi o estrondoso sucesso da canção “O presidente e o lavrador”, do LP *Vol. 8 – O valentão da rua Aurora*, do ano anterior:

Excelentíssimo senhor presidente
Aqui estou na vossa frente
Com muita admiração
É um brasileiro que vos fala nessa hora
Por favor me ouça agora
Oh nobre chefe da nação

É com respeito que venho a vossa presença
Falar com vossa excelência
Para olhar pra gente nossa
Venho pedir para o senhor bom presidente
Olhai pela minha gente
Que trabalha lá na roça

Vossa excelência precisa ir no interior
Pegar na mão do lavrador
E ver seu rosto queimado
Aqueles calos que ele tem eu lhe asseguro
É de um trabalho duro
Muito honesto e muito honrado

Esse meu povo é igualzinho a formiga
Trabalha muito e não liga
Sempre foi batalhador
Por isso digo e repito novamente
Ajude senhor presidente
O meu querido lavrador

Pertenço a eles, eu falo de coração
Se for preciso beijo a mão
Desse povo tão ordeiro
Bato no peito, grito alto, falo sempre

Sou filho de boa gente
Eu sou filho de um roceiro

Vim da roça está fazendo muito tempo
Me lembro a todo momento
Do meu povo do interior
Porque meu sangue é de um povo hospitaleiro
Sangue de brasileiro
É sangue de lavrador.²⁰⁷

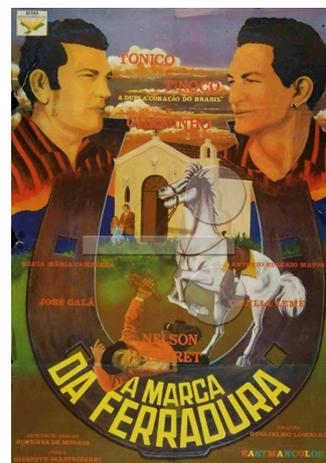
Geisel convidou a dupla à Brasília e os cumprimentou em cerimônia oficial em 1976.²⁰⁸ Leo Canhoto & Robertinho foram a única dupla sertaneja agraciada com o prêmio "Brasão da República" pelo governo ditatorial. Sintomaticamente eles chamaram a atenção dos ditadores quando, ao invés de fazer apologia direta ao regime, demandaram do presidente um olhar mais carinhoso com o homem do campo. E exigiram que Geisel fosse ao sertão. A resposta de Geisel ao validar o trabalho da dupla exemplifica a fina sintonia entre os artistas sertanejos e o regime.

“O presidente e o lavrador” ainda demonstra, novamente, o aspecto de *homem cordial* presente na obra de Leo Canhoto. Novamente o compositor expressa seu carinho com os seus “Pertencço a eles, eu falo de coração”, e ao mesmo tempo demonstra sua intempestividade: “se for preciso/ ... / Bato no peito, grito alto, falo sempre/ sou filho de boa gente”.

A estética da violência

Não se pode deixar de falar também das composições de *bang-bang* de Leo Canhoto, canções essas que, muito mais do que as canções adesistas, levaram a dupla ao sucesso. A violência explícita das canções e as encenações que viraram moda no mundo sertanejo dos anos 1970 não podem ser desconsideradas. Elas demonstram um apego íntimo do público e artista pela linguagem simbólica da violência.

As interpretações de Waldenyr Caldas, primeiro acadêmico a fazer pesquisa de campo sobre os sertanejos dos anos 1970 e que tem um mérito de ser o primeiro e único (até hoje) a debater com profundidade a produção estética de Leo Canhoto e Robertinho na academia, chegou ao seguinte veredicto sobre a estética da violência, citando Marcuse:



²⁰⁷ “O Presidente e o Lavrador” (Léo Canhoto), Leo Canhoto & Robertinho, LP *O valentão da rua Aurora* RCA Camden, 1975, 106.0074.

²⁰⁸ Infelizmente não consegui precisar o dia do ano de 1976 em que isso ocorreu, razão pela qual não consegui fotos ou reportagens sobre este encontro. No entanto referências a esta cerimônia estão presentes em várias obras e inclusive descrita no Dicionário Cravo Albin da Música Popular: <http://www.dicionariompb.com.br/leo-canhoto-e-robertinho/dados-artisticos>. O site da dupla confirma esta informação.

“As canções de Leo Canhoto e Robertinho e seu trabalho no circo-teatro servem ao público como uma válvula de escape, uma vez que ‘os instintos dos indivíduos são controlados através da utilização social da sua capacidade de trabalho’. Isso, conseqüentemente, gera no público o conformismo e a alienação”.²⁰⁹



Embora os críticos da época em geral condenem a encenação que se tornou padrão na música sertaneja dos anos 1970, a principal crítica ia ao fato de esse teatro remeter a tradições do velho-oeste americano e tentar fazer cópia de uma tradição que não era, de fato, brasileira.

No entanto, Leo Canhoto e Robertinho inventaram muito pouco. Apenas amplificaram e tornaram palatável para um público rural amplo (e que havia se encantado com a Jovem Guarda) uma estética que já era comum no meio sertanejo/caipira. De fato, a prática da apologia à violência armada era comum entre os sertanejos. Um dos responsáveis pelo costume de encenar peças violentas foi a “tradicional” dupla Tônico e Tinoco. Em 1945 eles encenaram pela primeira vez uma peça intitulada “A vingança de Chico Mineiro”. Tratava-se de um drama sobre a última viagem do personagem Chico Mineiro, morto numa festa por um desconhecido. A peça encenada virou filme em 1965 com o título de “Obrigado a matar” [cartaz]. Além do título, que fazia da violência uma necessidade, e do roteiro sanguinário, o cartaz do filme também incorporava a estética agressiva. Uma mão armada apontava um revólver a quem olhava o cartaz, enquanto os atores apareciam como se fossem balas de revólver.²¹⁰



Leo Canhoto e Robertinho pouco se diferenciavam do *ethos* violento forjado na música rural como um todo, inclusive entre os caipiras.

Em 1970 outro filme violento de Tônico & Tinoco foi lançado. “A marca da ferradura” [cartaz] contava a história de uma dupla de justiceiros que voltam a cidade natal e se deparavam com um bandido cruel que dominava a cidade.²¹¹

²⁰⁹ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 61

²¹⁰ “Obrigado a matar”, de Eduardo Lorente, 1965.

²¹¹ Resumo de “A marca da ferradura”: Um homem cruel, que matara a mulher por ciúmes e que odeia a filha cega, domina a região rural do interior de São Paulo. Regressando à cidade depois de muitos anos, Tônico e Tinoco disfarçam-se em mascarados e procuram fazer justiça. O homem cruel, num último acesso de fúria, se converte quando a filha, no altar de Nossa Senhora, recupera a visão.

Em 1971 mais um filme muito parecido com as temáticas de Leo Canhoto & Robertinho. Em “Os três justiceiros”, a dupla “coração do Brasil”, epíteto pelo qual a dupla era conhecida²¹², se une ao amigo Chiquinho para fazer justiça com as próprias mãos e trazer novamente a ordem ao povoado onde moram. Eles aparecem no cartaz mascarados, numa cena típica dos filmes de velho-oeste americanos, parecida com as imagens dos LPs de Leo Canhoto & Robertinho.

Tonico & Tinoco se apresentaram durante 40 anos em circos e teatros. Criaram uma companhia circense, com a qual percorreram todo o país. Normalmente em cada circo realizavam três sessões por noite. Durante todos esses anos encenaram mais de vinte peças. No total fizeram sete filmes.²¹³

É importante que se diga que a estética da violência não era específica da música sertaneja ou caipira. Havia na época, e em diversos setores culturais, políticos e artísticos, a *glamourização* e louvação da violência. Nesse sentido, longe de ser uma exceção, a estética de Leo Canhoto & Robertinho fazia parte de algo mais amplo: tratava-se de um *ethos*, uma forma de viver o mundo através da violência. A sociedade brasileira vivia a violência como prática cotidiana e diversos setores da população louvavam-na, dentre eles os sertanejos.

De fato, se olharmos para além da música sertaneja, veremos que a apologia da violência era uma estética visto como legítima em diversos setores da arte nacional, inclusive na MPB. A música de protesto, por exemplo, articulou-se legitimando a violência de classe e/ou nacional-popular contra os inimigos burgueses e/ou potências estrangeiras. Não obstante suas diferenças políticas, tanto Vandrê quando Leo Canhoto & Robertinho têm em comum a apologia de um *ethos* violento como chave para resolver as agruras da sociedade.

Em 1968 Vandrê cantava a violência de classe em “Cantiga Brava”: “O terreiro lá de casa/ Não se varre com vassoura/ Varre com ponta de sabre/ Bala de metralhadora”. Em “Terra plana” segue a mesma temática que, embora direcionada ao inimigo de classe, e nesse aspecto se diferencia da dupla sertaneja, está explícita a apologia da violência: “Se um dia eu

²¹² O epíteto “Dupla Coração do Brasil” foi dado pelo comediante Saracura em 1951.

²¹³ Tonico e Tinoco fizeram sete filmes: “Lá no Meu Sertão”, com direção de Eduardo Llorente, 1961; “Obrigado a Matar”, com direção de Eduardo Llorente, 1965; “A Marca da Ferradura”, de Nelson Teixeira Mendes, 1969; “Os Três Justiceiros”, de Eduardo Llorente, 1971; “Luar do Sertão”, de Osvaldo de Oliveira, 1972; “O Menino Jornaleiro”, de André Klotzel, 1984; “A Marvada Carne”, de André Klotzel, 1985. Também encenaram as seguintes peças em circos e teatros ao longo da carreira: São autores de muitas peças teatrais circenses, entre elas: A vingança do Chico Mineiro, Tristeza do Jeca, Mão Criminosa, A Marca da Ferradura, Nós e o Destino, É Crime Não Saber Ler, Justiça Divina, Lar Infeliz, Mágoas de Palhaço, Tentação do Vício, Papai Noel Chorou, Último São João, As Madrastras Também Choram, Curitibanas, Morro do Girau, Cabocla, Velho Pai, Deus Tarda Mas Não Falha, Inocente Condenado, Nossa Mãe Honrarás, Última Confissão, Bolo de Amor, Vestido de Noiva. Paschoa Júnior, Pedro Della. *A Imagem do Caipira Filmes Sertanejos, Música Sertaneja, Drama no Circo e Teatro Popular*. Revista Filme Cultura. Embrafilme. 1981, p. 33. Texto acessado em <http://www.museumazzaropi.com.br/sucesso/suc18.htm>

lhe enfrentar,/ Não se assuste, capitão/ Só atiro pra matar/ E nunca maltrato não/ Na frente da minha mira/ não há dor nem solidão/ E não passo de um castigo que a Deus/ cabe castigar/ E se não castiga ele/ não quero eu seu lugar/ Apenas atiro certo/ na vida que é dirigida/ pra minha vida tirar”. Em “Aroeira” a revanche dos oprimidos se faz violenta e vingativamente: “Branco e preto a trabalhar/ E o dono senhor de tudo/ Sentado, mandando dar/ (...) / Eu também sei governar/ Madeira de dar em doido/ Vai descer até quebrar/ É a volta do cipó de aroeira/ No lombo de quem mandou dar”.

A apologia da violência não era exclusividade de poucos artistas, mas era partilhada por vários setores da sociedade. Diante da radicalização política, vários artistas tematizaram a violência explícita, que se tornou um campo estético possível inclusive para artistas da MPB, mesmo para aqueles mais ou menos afinados ao protesto. Em 1967 Paulo Sergio Valle compôs *Viola Enluarada* (com Marcos Valle): “A mão que toca um violão/ Se for preciso faz a guerra,/ Mata o mundo, fere a terra/ A voz que canta uma canção/ Se for preciso canta um hino,/ louva à morte/ Viola em noite enluarada/ No sertão é como espada/ Esperança de vingança”. Gilberto Gil também adubava a violência em “Louvação”: “Louvo a vida merecida/ De quem morre pra viver/ Louvo a luta repetida/ Da vida pra não morrer”. “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam também trabalha com a violência implícita: “Era um dia, era claro, quase meio/ Era um canto calado, sem ponteio/ Violência, viola, violeiro/ Era a morte ao redor, mundo inteiro/ Era um dia, era claro, quase meio/ Tinha um que jurou me quebrar/ Mas não lembro de dor nem receio”. Mais enfática, “Canto latino” (Ruy Guerra/ Milton Nascimento) foi gravada em 1970 por Milton Nascimento: “A primavera que espero/ por ti, irmão e *hermano*/ Só brota em ponta de cano/ Em brilho de punhal ruço/ Brota em guerra e maravilha/ Na hora, dia e futuro”²¹⁴ Até Jorge Ben, um tradicional apologista de mulheres e futebol, apelou para a estética da violência quando cantou a plenos pulmões a canção “Queremos guerra” no IV Festival da MPB da TV Record em 1968.²¹⁵

Esta valorização da violência na música de protesto estava ligada à estética que Walnice Nogueira Galvão chamou de mitologia do “dia que virá”.²¹⁶ “Aroeira” promete: “E a gente fazendo conta/ pro dia que vai chegar”; “Ponteio” espera o dia de amanhã: “Eu espero, não vá demorar/ este dia estou certo que vem”. “Canto latino” espera uma “primavera”. A

²¹⁴ LP *Milton Nascimento / Som Imaginário*, Odeon, 1970, MOAB 6004

²¹⁵ Pouco lembrada, esta canção de Jorge Ben não chega a ser “de protesto” pois se enquadra nas ambiguidades do seu compositor: “Guerra queremos guerra/ Mas só se não fizer sol amanhã/ Se chover também eu não vou sair de casa/ Pois eu não estou aqui para pegar uma gripe danada”. O fato de seu refrão cantar explicitamente a louvação da guerra faz com que possa se enquadrá-la dentro da estética violenta do fim dos anos 1960. Foi lançado no compacto: “Queremos Guerra / A Minha Menina”, Rozemblit Mono, 1968.

²¹⁶ Galvão, Walnice Nogueira. “MPB: uma análise ideológica” In: *Saco de gatos, ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

violência é ingrediente do “dia que virá”, possibilitado pela purificação violenta. É verdade que nem todos os adeptos da estética “do dia que virá” estavam necessariamente também enquadrados na estética da legitimação da violência. No entanto, o que se está afirmando aqui é que esta estética violenta estava se tornando hegemônica nas canções das esquerdas.

Não só a música de protesto tensionava a MPB em busca da violência. Mesmo os tropicalistas, entre 1967 e 1968, continuaram fazendo certa *glamourização* da violência. A agressão ao público provocada pelos baianos serviam para problematizar tanto esquerdas nacionalistas e folclóricas, quanto a direita empedernida e moralista. Apesar de todas as críticas válidas da tropicália aos “conservadores” de direita e esquerda, a estética tropicalista buscava a violência como forma de atingir seus objetivos. Neste sentido, e talvez apenas neste, se parece muito com a música de protesto. Caetano Veloso, no livro *Verdade tropical*, de 1997, relatou a visão *glamourizada* que os tropicalistas tinham da violência:

De fato, nós tínhamos percebido que, para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos de nos livrar do Brasil tal como conhecíamos. (...) Nós não estávamos de todo inconscientes de que, paralelamente ao fato de que colecionávamos imagens violentas nas letras das nossas canções, sons desagradáveis e ruídos nos nossos arranjos, e atitudes agressivas em relação à vida cultural nas nossas aparições e declarações públicas, desenvolvia-se o embrião da guerrilha urbana, com a qual sentíamos, de longe, uma espécie de identificação poética. Desse modo, tínhamos, por assim dizer, assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semiconscientes, deveríamos transformar em suprema violência regeneradora. Uma violência desagregadora que não apenas encontrava no ambiente contracultural do rock’n’roll armas para se efetivar, mas também reconhecia nesse ambiente motivações básicas semelhantes.²¹⁷

Outro adepto do tropicalismo, o jornalista Luiz Carlos Maciel, ligado ao teatro Oficina de José Celso Martinez Correa e ao Cinema Novo de Glauber Rocha, fez um balanço sobre a violência “renovadora” que se fazia na época, e relatou em autobiografia sua formação dentro deste *ethos* violento:

Um livro que impressionou muito a Glauber [Rocha], como a mim também, foi *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon. O autor é um psiquiatra que estudou as consequências da situação de ser colonizado para a psique humana. Elas são de tal ordem que, na opinião de Fanon, justificam totalmente o uso da violência nas lutas dos povos pela libertação contra o jugo colonialista. O prefácio do livro era assinado por Sartre, que, assim como havia formulado a existência de um racismo anti-racista no movimento negro, em *Orfeu negro*, assinalava agora a possibilidade de uma violência antiviolência, nas situações de opressão política. E essa era uma realidade típica do Terceiro Mundo. Parecia-nos que o Brasil não desmentia a observação de Sartre. Havia uma certa predisposição da nossa juventude para isso, para a violência libertadora (...). Discutia-se sobre ações revolucionárias e repressão etc. *antes* da ditadura. Os jovens pensavam e falavam sobre isso, desejosos de agir, interferir, modificar. Obviamente, havia muito romantismo e ingenuidade nesse desejo – mas ele estava lá, bem forte. A geração não se conformava com as coisas como elas são e sentia a necessidade de obrigá-las a ser como deveriam ser.²¹⁸

²¹⁷ Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, pp. 50-51.

²¹⁸ Maciel, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1996, pp. 82-3

Augusto Boal, diretor e teatrólogo ligado ao teatro de Arena e aos CPCs da UNE nos anos 60, também via a violência como algo necessário e, mais do que isso, desejável para sua arte. Criador do Teatro do Oprimido, para Boal a arte libertária deveria ser agressiva, violenta mesmo, e contrária aos interesses burgueses dominantes. Em seu livro-manifesto sobre o Teatro do Oprimido, de 1974, Boal deixa claro o papel da violência neste processo:

Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. (...) Pretendo oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o 'teatro'. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. (...) Para completar o ciclo, faltava o que está atualmente ocorrendo em tantos países da América Latina: a destruição das barreiras criadas pelas classes dominantes. Primeiro se destrói a barreira entre atores e espectadores: todos devem representar, todos devem protagonizar as necessárias transformações da sociedade (...). Depois, destrói-se a barreira entre os protagonistas e o Coro: todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonistas (...). Assim tem que ser a 'Poética do Oprimido': a conquista dos meios de produção teatral.²¹⁹

O teatro Oficina, do tropicalista José Celso Martinez, apesar de suas restrições e diferenças em relação ao teatro de Augusto Boal, se assemelha a este na defesa de uma prática teatral violenta. Em 1968 José Celso manifestava a ruptura com os padrões comportados do teatro:

O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do *bom-meninismo*. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente o levam à ineficácia. (...) Este é um momento de invenção de uma saída para uma situação nacional insustentável. Essa saída terá de ser encontrada dentro do contexto de um conjunto já distante dos bons anos pacíficos do pós-guerra. Hoje, no mundo da terceira guerra mundial, na violência que acaba com todos os conceitos bonzinhos, no momento em que eclode o fenômeno de guerras e de revoluções aparentemente impossíveis como no Vietnã e na própria América Latina (...), a eficácia do teatro tem de estar ligada à existência deste mundo de violência, tão distante dos caminhos do transformismo, do reformismo, do convencionalismo da 'educação das massas' e tudo mais. (...)

A eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de vietnãs no campo da cultura - uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Pois com o consumo não se vende o produto mas também se compra a consciência do consumidor. (...)

Para esse público que nos paga o mínimo de três cruzeiros novos (ingresso de estudante) para ver um espetáculo realizado por sua própria classe se comunicando em circuito fechado, somente a violência e principalmente a violência da arte, sim, da arte, sem o cartilhismo e o pedagogismo baratos, nossa instituição criadora poderá captar os pontos sensíveis dessa plateia morta e adormecida (...). Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas ficará mais petrificada; no teatro, pelo menos, ela tem que degelar - na base da porrada. (...)

A agressividade, a violência da arte é mais forte que mil manifestos redigidos dentro de toda a prudência que a política exigiria.²²⁰

²¹⁹ Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2008, p. 12-13. Escrito em junho de 1974, no exílio em Buenos Aires.

²²⁰ "O poder de subversão da forma", entrevista realizada por Tite Lemos, aParte, nº !, TUSP, março e abril de 1968. In: Martinez Corrêa, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Org. Staal, Ana Helena Camargo de. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 97-99.

A estética violenta de parte das canções da MPB, da Tropicália e do teatro Oficina e Arena não eram aberrações ou exceções, mas regra. De certa forma ajudaram a catalisar o acirramento do jogo político desde 1964, catalisando o estreitamento das vias políticas possíveis. Como demonstra o historiador Jorge Ferreira, esta mudança discursiva das esquerdas se deu no início da década de 1960.²²¹ Em 1961, as esquerdas estavam do lado da democracia e lutaram pela manutenção dos valores civis e legais diante da tentativa de golpe a João Goulart pelas forças das direitas. Três anos mais tarde mais tarde, em 1964, o discurso reformista se tornou mais agressivo, ganhando cores revolucionárias. E o discurso se radicalizou, as reformas deveriam sair “na lei ou na marra”. A incitação à violência não foi simples discurso político ou artimanha estratégica momentânea, mas denotava reais intenções e vontades autoritárias de determinadas esquerdas nacionais. Tudo isso alimentou a legitimação da violência como saída para os problemas políticos nacionais.

Esse *ethos* violento ganhou embasamento teórico através das leituras de obras de Caio Prado Junior, Nelson Werneck de Sodré, Rui Mauro Marini, Celso Furtado e economistas da CEPAL em geral: todos apontavam a crise da sociedade brasileira cuja única saída era uma transforma o radical.²²² Tudo parecia levar a um conflito radical: era o que Daniel Aarão Reis chamou de a *estratégia do confronto*.²²³ A luta armada era a ponta do iceberg de um *ethos* que tomava a quase totalidade das esquerdas brasileiras e que já se havia delineado na música antes de 1964.

O que se está dizendo aqui   que, mais do enfatizar as diferenças entre os projetos estéticos distintos, todos possuíam referências culturais semelhantes, ou seja, tomavam a violência como renovadora e a louvavam, embora com linguagens diferentes.   claro que a distin o entre projetos violentos   importante. A violência de Leo Canhoto & Robertinho

²²¹ Ferreira, Jorge. *O imaginário trabalhista: getulismo, PTV e cultura política popular 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira. 2005.

²²² Mesmo pensadores que exaltavam o caráter amistoso da sociedade brasileira, como Gilberto Freyre, concordavam que a situa o de 1964 era insustentável, como relatou o pensador em 1970: “Não que eu me tenha envolvido na Revolu o de 1964, não creio que tenha tido uma participa o assim efetiva, mas, antes de se dar o movimento, escrevi vários artigos em que tentava mostrar que estávamos numa situa o insustentável, a continuar a irresponsabilidade do governo. Aliás, devo dizer que pessoalmente me dava muito bem com João Goulart, achando-o muito simpático (...), mas creio que certa altura em diante ele perdeu de fato o senso de responsabilidade e impunha-se uma interven o que só poderia vir de um órgão político como tem sido tradicionalmente, em situa es de crise, o Exército brasileiro”. Entrevista de Gilberto Freyre, *Veja*, 15/04/1970.

²²³ Reis Filho, Daniel Aarão. *A revolu o faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense/CNPq, 1990. Para uma crítica às teorias dos teóricos relacionados, ver a bibliografia que, desde meados dos anos 1980 questiona estas interpreta es de natureza sócio-econômicas, que acabam transformando a política em refém dos acontecimentos estruturais: Wanderley Guilherme dos Santos. *Sessenta e quatro: anatomia da crise*. São Paulo: V rtice. 1986; Argelina Figueiredo. *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas   crise política*. São Paulo: Paz e Terra. 1993; Angela de Castro Gomes. “Trabalhismo e democracia: o PTB sem Vargas”, em Angela C. Gomes (org.). *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro. Relume Dumará. FGV. 1994.

não era igual a de Geraldo Vandré ou a dos tropicalistas. No entanto, trata-se aqui menos de tentar buscar a “justa” violência, e mais de investigar o *ethos* violento que não estava presente apenas na música sertaneja, mas era compartilhada por grande parte da sociedade brasileira.

Trata-se de ver que todas as respostas dadas à tentativa de resolver o tal *dilema Brasil* foram violentas e, mais do que isso, louvavam a violência como renovadora e reabilitadora. Neste aspecto, e talvez só neste, a luta armada, a repressão violenta estatal, o tropicalismo, as canções apoloéticas de Leo Canhoto, a música de protesto e as canções sertanejas de *bang-bang* também falavam a *língua* da violência.

Mas qual a validade de se demarcar que a violência era a *referência cultural comum* através da qual a sociedade se mediava? Digo “se mediava” num sentido positivo, no qual a sociedade produz sentidos que são socialmente compreendidos. A *violência*, e a apologia desta, é o *campo referencial discursivo comum* no qual (e através do qual) a sociedade brasileira se constituiu. Embora Leo Canhoto e Vandré falassem *linguagens* diferentes, possuíam os referenciais comuns da legitimidade da violência. Os movimentos ofensivos, artísticos ou não, assim como as forças repressoras, disputavam um mesmo campo simbólico: a legitimidade da violência. A diferença restringia-se a saber qual era a violência *justa*. Esta referência cultural comum da violência às vezes se expressava em linguagens tão diferentes que quase sempre nem chegavam a se ouvir. De qualquer forma, aponto aqui esta *referência violenta comum*, menos para reduzir tudo a um denominador comum e mais para problematizar outras questões que julgo de maior importância, sobretudo a hegemonia do apoio, ao invés da *resistência*, ao regime ditatorial. Feito este adendo, falta responder de que serve mapear a violência como *referência cultural comum*?

Penso que a primeira *utilidade* prática de tal postura é ver Leo Canhoto & Robertinho menos como “alienígenas” na sociedade brasileira. A memória coletiva raramente se lembra do apoio social dado ao regime. Quando se rompe a barreira do silêncio acerca do apoio popular ao regime, grande parte dos trabalhos acadêmicos repete a acusação de que alguns poucos artistas eram coniventes com o regime. Esta é, em parte, a razão pela qual a muitos destes artistas fica vedada (em parte) a entrada ao panteão da MPB, gênero que se configurou na dicotomia da memória nacional como *resistente* à ditadura militar. A memória coletiva acerca de Geraldo Vandré é frequentemente associada à resistência à ditadura devido a canções como “Disparada” e “Para não dizer que não falei das flores”. Dom & Ravel e Wilson Simonal são frequentemente diretamente associados ao suporte à ditadura. Para além dessa dicotomia, o silêncio é normalmente a atitude em relação aos sertanejos. Leo Canhoto

& Robertinho raras vezes são lembrados, e quando o são (caso da obra de Waldenyr Caldas), são associados à ditadura.

De fato, não se está negando que os sertanejos tenham demonstrado estar de acordo com o governo ditatorial em diversos momentos de sua trajetória. O que se diz é que estes artistas, longe de apresentar em suas canções uma sociedade amordaçada pelo regime, demonstraram que esta não foi simplesmente manipulada, conduzida, reduzida, reprimida, podada e/ou censurada pelo estado ditatorial. A música sertaneja simboliza aqui uma janela capaz de mostrar como largos setores da sociedade brasileira viveram a ditadura: menos como um período das sombras, “anos de chumbo”, “época do terror” ou “período de exceção” e mais como uma “época de ouro”²²⁴, representante dos seus reais desejos, autoritários e ditatoriais é verdade, mas legítimos. A sociedade não estava simplesmente amordaçada pela ditadura; ela falava o que a ditadura queria ouvir. Ou melhor, a ditadura falava não apenas a língua, mas também a linguagem de grandes setores da população.

Inverte-se aqui a clássica ideia do Estado como pura e simplesmente cerceador da sociedade. A ditadura era a expressão legítima (embora não legal nem democrática) de grandes setores da população. O governo militar golpista e seus aliados civis estavam em acordo com as aspirações autoritárias da sociedade. O regime ditatorial sintonizou-se de forma fina com este *Brasil profundo*.

Leo Canhoto & Robertinho só aparecem como “alienígenas” porque a memória hegemônica que se construiu acerca da música brasileira durante a ditadura é de que ela foi cerceada, cortada, riscada, censurada pelos órgãos culturais do regime. Assim, a música que é lembrada é, ainda hoje, a MPB *resistente*. Em meu trabalho de mestrado fiz uma série de considerações sobre o nascimento deste conceito de *resistência* à ditadura que não gostaria de repetir aqui.²²⁵ Penso que vale mais a pena ver, que longe de ser exceção no meio musical, o posicionamento político de Leo Canhoto & Robertinho era *regra* não só na música sertaneja, mas também na música em geral, inclusive entre muitos artistas da MPB.

Mas vamos por partes. Primeiro vejamos o apoio de grande parte dos artistas sertanejos à ditadura; depois podemos problematizar o suporte aos ditadores também em outras searas musicais.

²²⁴ A expressão “anos de ouro” foi refletida a partir do seguinte texto: Cordeiro, Janaina Martins. “Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici”. In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 85-104.

²²⁵ Alonso, *Op. Cit.*, [no prelo].

Um Brasil participativo

Em diversas ocasiões artistas identificados à música sertaneja demonstraram respaldo a medidas e posturas levadas a cabo pelo regime. A música sertaneja é uma ótima fonte para analisarmos o posicionamento de setores populares em relação à ditadura. Afinal estes artistas eram vistos, ouvidos, assistidos e comprados por grande parte das classes populares.

Um dos primeiros atos dos apoiadores do golpe de 1964 foi a Campanha “Doe ouro para o Bem do Brasil”, realizada em meados daquele ano. A campanha foi promovida pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand e foi noticiada como o primeiro grande movimento dos “Legionários da Democracia”. Tratava-se de uma campanha para estimular a sociedade a participar daquele novo governo, cujas finanças estavam cambaleadas desde antes do golpe.²²⁶ A campanha foi aberta com presença do senador Auro de Moura Andrade, então presidente do Congresso Nacional, que recebeu de Edmundo Monteiro, diretor-presidente dos *Associados* paulistas, a chave do cofre onde seriam colocadas as doações em ouro e dinheiro, que seriam posteriormente entregues ao presidente Castello Branco, primeiro presidente militar.²²⁷



O SAGUÃO dos Diários Associados, de São Paulo, foi invadido, no dia da inauguração da campanha dos “Legionários da Democracia”, por centenas de pessoas, que ali estiveram a fim de doar ouro.

Empolgados com o voluntarismo e a participação popular, Moreno e Moreninho compuseram a canção “Ouro para o Bem do Brasil”, lançada em junho de 1964, justamente no meio do turbilhão de apoio à coleta do metal para apoiar a “revolução”.²²⁸

²²⁶ A campanha puxada pelos *Diários Associados* era uma renovação da mesma campanha realizada em São Paulo em 1932 quando da revolução constitucionalista contra Vargas. Em 1932 a população paulista foi convocada a ajudar a manutenção da revolta através da doação de metais preciosos ou não. Estes últimos ajudariam na fabricação de armas e munição. Em 1964 o projeto foi rearticulado para ajudar o governo golpista, apoiado por Assis Chateaubriand, dono dos *Diários Associados*.

²²⁷ Para as informações sobre a campanha, ver: “Ouro para o bem do Brasil – São Paulo repete 32”, *O Cruzeiro*, 13/06/1964.

²²⁸ “Ouro Para o Bem do Brasil” (Moreno e Moreninho) Cp. 06/1964, Sertanejo, CH-10418.



A sociedade se mobilizou em massa para financiar o novo governo, através do ouro de alianças e joias pessoais, assim como quantias em dinheiro. O governo golpista prometia fazer do Brasil uma grande nação, mas “precisava da ajuda do povo”. Segundo a revista *O Cruzeiro*, pertencente aos *Diários Associados*, a participação foi massiva em São Paulo, com doações de cerca de 100 mil pessoas. Até empresas de médio porte e indústrias automobilísticas contribuíram. O governador Adhemar de Barros deu todos seus vencimentos do mês de abril para os auto-intitulados “Legionários da Democracia”. Esta manifestação de apoio e fé no regime era a continuação do apoio popular dado ao golpe meses antes. Segundo os jornais da época, cerca de um milhão de pessoas estiveram nas passeatas de apoio ao golpe.

229

Em vários momentos da ditadura os cantores sertanejos apoiaram ativamente a ditadura. Em geral o discurso era bastante similar ao de Leo Canhoto & Robertinho, na base do “unidos somos mais fortes”. Em 1971, Moreno e Moreninho, a dupla conhecida como “A mais ouvida do Brasil”, cantavam a união: “Todas as profissões unidas/ nosso mundo vai para

²²⁹ Para uma análise das passeatas pró-golpe de 1964, ver: Aline Alves Presot, *As marchas da família com Deus pela liberdade*, dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro,

2004. A famosa passeata dos “Cem mil” de 1968 é muito mais mencionada do que o milhão de pessoas que participaram das marchas “da família com Deus pela liberdade” comemorativas do golpe de 1964. Ao referir-se à oposição ao regime no ano de 1968, o jornalista Franklin Martins caracteriza o como um “movimento de massas”. Se cem mil pessoas configuravam um movimento de massa, o que dizer do milhão que apoiou a queda de Goulart? Franklin Martins, “Prefácio”, in Carlos Eugênio Paz, *Viagem à luta armada*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996, p. 12.

frente/ união que faz a paz/ para um povo independente/ vamos todos com amor/ abraçar nossa bandeira/ Viva o nosso presidente!/ Viva a pátria brasileira!”²³⁰

Com o povo unido, o progresso também era possível para Belmonte & Miltoninho que em 1971 cantaram “Brasil caboclo exportação” (Miltoninho Rodrigues), regravada por Jacó & Jacozinho em 1973: “Cada dia que passa o Brasil vai crescendo/ No estrangeiro agora é Brasil/ ... / Meu amigo caboclo não perca a esperança/ sua vida tão cedo irá se modificar/ O progresso virá trazendo a bonança/ em seu rancho distante vai/ o conforto chegar”.²³¹

No mesmo ano, Liu & Léo lançaram o LP *Minha Terra*, que continha a música “Transamazônica” (Tapuã/Geraldo Aparecido Borges), em apologia à grande obra do governo. Nesta canção Liu e Léo cantam sua participação ao lado do regime e mostram-se participativos e ativos:

Meu Brasil por ti me interessa
Mediante o progresso meu país é forte
Nossos homens para te ver sem páreo
Se for necessário lutam até contra a morte

Ressaltamos nosso presidente
Que constantemente apoia o transporte
Referindo a recém nascida
Que vem dar mais vida ao setor do Norte

O sentido desta minha crônica é a Transamazônica
Muito bem traçada
Que nasceu para nos trazer melhora
Que grande vitória já considerada

Do Pará até a Amazônia
Ligando Rondônia, esta grande estrada
Sobretudo é bem brasileira
É uma das primeiras que nasce asfaltada²³²

A canção de Liu & Léo demonstra a vontade de setores populares em “se interessar” pelo Brasil. Longe de verem o regime e suas obras como alheias, os cantores sertanejos acompanham e sabem muito bem os objetivos e traçados da política governamental. E apoiam. A Transamazônica era tema constante. Ivan & Radel também gravaram outra canção sobre a estrada que era vista como o progresso cortando o país.²³³



²³⁰ “Unido para o progresso do Brasil” (Moreno/Moreninho) LP *O Balanço Da Rêde*, Continental, 1971, CLP-9.113.

²³¹ “Brasil Caboclo Exportação” (Miltoninho), LP *Belmonte e Miltoninho*, 1971; LP *Jacó & Jacozinho*, Continental, 1973, CLP=9179.

²³² “Transamazônica” (Tapuã/Geraldo Aparecido Borges), LP *Minha Terra*, 1971, RCA, 5328.

²³³ LP *Transamazônica*. Ivan & Radel. Chororó Discos. s/d (início dos anos 70)

Em 1973 Biá & Dino Franco gravaram “Herói da Pátria” (Dino Franco), demonstrando o elo entre o lavrador e a nação:

“O caboclo com seus braços fortes
(...)
É um herói que batalha confiante
na grandeza de nossa nação
Pode ver que o Brasil se agiganta
A exemplo de um grande labor
parabéns a seus bons dirigentes
parabéns a você lavrador
(...)
O caboclo merece respeito
Porque sempre foi homem de brio
É fiel com as leis da nação
É valente, é forte e é viril,
Não rejeita trabalho pesado
Se preciso maneja o fuzil
Está sempre disposto e vigilante
Pela paz social do Brasil

Novamente temos a face agressiva do povo brasileiro escancarada. O homem do campo cantado por Biá & Dino Franco é capaz de pegar em armas para defender a “paz social do Brasil”, assim como os brasileiros da canção Transamazônica acima, que “se for necessário lutam até contra a morte”.

A sociedade que transparece nas canções sertanejas é participativa e ativa em punir em aqueles que rompem a “ordem” deste “Brasil grande”. Os músicos sertanejos parecem cantar o que de fato se passou na história da luta armada brasileira. Parte das ações de grupos guerrilheiros foi “dedurada” por pessoas da sociedade, cidadãos comuns, que acreditavam estar fazendo sua parte para manutenção da “paz social” nacional. Era uma forma de fazer a sua parte. O cantor Wilson Simonal, um dos cantores mais famosos do Brasil na época, cantava em 1971 a canção “Cada um cumpra com o seu dever”: “Seja no trabalho, no governo, na canção/ Cada um cumpra com o seu dever/ Seja brigadeiro, cabo-velho, capitão/ Cada um cumpra com o seu dever”. Embora não fosse explicitamente apologética, advogava que todos deveriam fazer o melhor de si para o futuro da nação. Biá & Dino Franco estavam dispostos a pegar fuzis.

Apoiar as iniciativas do governo era algo comum na música popular. Um dos grandes apoiadores das obras e feitos da ditadura foi a dupla Tonico & Tinoco. Aliás, mais do que simplesmente apoiar o regime, a música de Tonico e Tinoco foi uma das que forjaram o tom apologético das canções antes mesmo da radicalização do regime e da entronização do discurso nacionalista pelos próprios ditadores.

Em 1964 a dupla, gravou “Esperança do Brasil” (Nhô Crispim e Tônico) no LP que comemoravam vinte anos de carreira.²³⁴ A canção falava da formação de pequenos estudantes para a grande pátria brasileira:

Vamos cantar este hino
A professora ensinando
Ama a tua escola menino
Que o Brasil está chamando

Numa salinha modesta
Onde o aluno é criança
Cada dia é uma festa
Cada aula é uma esperança

Na parede uma lousa
Lá no alto uma bandeira
Representando a beleza
Desta terra brasileira

Professores com carinho
E orgulho varonil
Preparando os pequeninos
Esperança do Brasil

“Esperança do Brasil” foi regravada em 1971, na trilha sonora do filme *A marca da ferradura*, produzido e estrelado pela dupla. Era o auge do “milagre brasileiro” e a música se coadunava perfeitamente com o tom do “Brasil grande” dos militares. Mas o que se quer enfatizar aqui é que o tom apologeta do “Brasil grande” já estava presente na sociedade. Não foi o governo ditatorial que o inventou, mas este se adaptou a valores que já estavam latentes em diversos setores sociais. Segundo o historiador Carlos Fico, o governo ditatorial “reinventou o otimismo”, trabalhando as tradições otimistas já existentes em nossa sociedade e catalisando o seu dinamismo para legitimar-se.²³⁵ A música sertaneja mostra como estas tradições apologéticas *já estavam presentes* na sociedade, sendo que não foram os setores populares que se subordinaram pura e simplesmente aos interesses governamentais. O processo foi o inverso. O regime se apropriou de valores e discursos já disseminados e catalisou-os em torno dos próprios interesses, projetos, obras e medidas.

O tom nacionalista na obra de Tônico & Tinoco já estava presente desde 1945, quando compuseram “Percorrendo o meu Brasil” (Tônico, Tinoco e João Merlini). O narrador da canção viaja pelo Brasil, e no final diz: “Depois volto satisfeito, trago muito o que contar,/ pois eu sou um bandeirante da terra do cafezal/ Sou um artista brasileiro, deste Brasil

²³⁴ “Esperança do Brasil” (Nhô Crispim e Tônico) LP *20 ANOS*, Continental, 1964, PPL=12281 - CLP=9024

²³⁵ Carlos Fico, *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*, Rio de Janeiro, FGV, 1997, p. 103.

nacional”. A canção foi regravada em 1966 e novamente em 1972, sendo relida, na terceira vez, diante da integração nacionalista do regime.²³⁶

Em 1975 Tônico & Tinoco regravaram “Motorista do progresso”, toada original de 1965, do compositor gaúcho Teixeira. A canção já tinha o tom nacionalista e apologético do progresso do país *antes* de o governo ditatorial assumir este tom legitimador:

Quem viaja o Brasil de ponta a ponta
Nos dedos a gente conta os caminhões de transporte
Como é bonito ver um caminhão roncando
Um brasileiro guiando vem do sul ou vai pro norte
Vai rodando escoando a produção
E o progresso da nação aumenta de hora em hora
Ronca o gigante deslizando sobre a pista
É o valente motorista sofre calado e não chora
(...)
Motorista, sei que a tua vida é dura
Mas a tua alma é pura igual a cor do céu anil
Ah, se não fosse a força desse teu braço
O progresso era um fracasso, o que seria do Brasil?²³⁷

“Motorista do progresso” teria uma releitura em uma nova canção, “Hino do motorista”, música de 1969 do próprio Teixeira, de idêntica estética nacionalista: “Na estrada poeirenta/ O pneu faz um letreiro/ Fica escrito motorista/ Do progresso brasileiro”. Tanto em 1965 quanto em pleno milagre econômico da ditadura, em 1969, Teixeira mantinha o mesmo tom.²³⁸ Quem mudou foi o regime, que passou a incorporar tom elogioso ao Brasil grande. Para além da apologia ao regime, o elogio da nação era um tema bastante popular. Mesmo depois do “milagre” essa prática prosseguiu, embora tenha se tornado bem menos constante. O próprio Teixeira gravou “Hino do motorista” novamente em 1977, num período em que o tom nacionalista do governo já estava em desuso e a bolha do crescimento em fim de ciclo.²³⁹

Através da obra do gaúcho Teixeira e dos outros sertanejos, fica claro que o discurso nacionalista que fundamentou o regime pré-existia a este. Isso nos leva a algumas considerações importantes. Se as esquerdas nacional-reformistas tivessem ganho as disputas políticas em 1964, o que não era impossível, era bem possível que os sertanejos ficassem do lado delas. O que há, subjacente, é a identificação das classes populares com o nacionalismo

²³⁶ Cp. 09/1945, Continental, Nº 15.418; LP *Artista de Circo*, Chantecler, 1966, CH- 3120; LP *Artista de Circo*, Rosicler, 1972, R-7107/ SOM LIVRE CD=6050-2.

²³⁷ LP *Vou voltar a Mato Grosso*, Continental, 1975, LP=1.03.405.183; Teixeira gravou-a no LP *Disco de ouro*, Chantecler, 1965, CMG 2402.

²³⁸ Teixeira LP *Volume de Prata*, Copacabana, 1969, CLP 11586.

²³⁹ LP *Novo som de Teixeira*, Alvorada/Chantecler, 1977, 2.10.407.199. A louvação aos motoristas era de fato algo comum. Em 1975 Tião Carreiro & Pardinho gravaram “Motorista do Brasil”: “Para os motoristas do Brasil inteiro/ Estes dois violeiros mandam uma canção/ Pedimos com fé que Deus ilumine/ Você na cabine do seu caminhão/... / Salve o rei da estrada levando o progresso/ Para Deus eu peço lhe dar proteção/ Falo francamente precisa ter classe/ Pra falar da classe desse povo *bão*”. “Motorista do Brasil” (Lourival dos Santos e Tião Carreiro), LP *Tião Carreiro & Pardinho: Duelo de amor*, Chantecler, 1975, LP=2.10.407.145

brasileiro. O desgosto com o país parece ser mais uma síndrome das elites sociais, de certas elites que frequentemente exacerbam o desapontamento com os dilemas da nacionalidade, apelando a modelos estrangeiros. As canções sertanejas parecem apontar que grande parte da população era adepta do discurso nacionalista.

Seguindo essa linha de apologia nacional, em 1961 Teixeira gravou “Hino dos Estudantes”, regravada em 1964 no LP *Canarinho Cantador*, onde fica claro o tom “Brasil grande”:

Estudante brasileiro
Vai em frente sem temer
Pelo Brasil de amanhã
Vamos lutar e vencer

Estudantes brasileiros
Desta terra varonil
Hoje somos o futuro
Homens fortes do Brasil

Brasil, Brasil
É por ti que todos nós estudamos
Estudamos pela pátria companheiros
Salve, salve, os estudantes brasileiros²⁴⁰



Antes do próprio golpe militar, Teixeira dava provas do tom nacionalista compartilhado entre artistas e público através da canção “Motorista brasileiro”, de 1963: “Alô, alô motorista/ Do Brasil terrinha amada/ É o soldado do transporte/ Uma bandeira desfraldada”.²⁴¹ Antes mesmo de Teixeira, Tião Carreiro gravara o clássico “Pagode em Brasília”, de 1960, canção marco do subgênero criado por ele chamado *pagode de viola*. A ode a nova capital já tinha cores apologéticas que seriam comuns na década seguinte: “Bahia deu Rui Barbosa/ Rio Grande deu Getúlio/ Em Minas deu Juscelino/ De São Paulo eu me orgulho// Baiano não nasce burro e gaúcho é o rei das cochilhas/ Paulista ninguém contesta é um brasileiro que brilha/ Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília”.²⁴²

De forma que o nacionalismo de Leo Canhoto & Robertinho não era exceção na música rural, mas regra. Se “Esperança do Brasil” já demonstrava uma predisposição de Tonico & Tinoco para o nacionalismo, durante o auge do milagre brasileiro a dupla entrou de cabeça no apoio ao Brasil grande dos ditadores. A canção “Marcha do Tri” louvou o futebol brasileiro campeão no México no ano anterior: “Foi a maior das proezas,/ salve nosso

²⁴⁰ LP *Um gaúcho canta para o Brasil*, Warner, 1961, CALP 8011; LP *Canarinho Cantador*, Chantecler, 1964, CMG 2301.

²⁴¹ LP *Êta gaúcho bom*. Chantecler, 1963, CMG 2259.

²⁴² Pagode em Brasília - (Teddy Vieira e Lourival dos Santos), Cp. *Tião Carreiro & Pardinho*, Chatecler, 08/1960, PTJ-10.113

esquadrão/ Mereceste com nobreza/ a taça do tricampeão/ Brasil, Brasil.../ Esta página da história/ simboliza tradição”.

O clima de união nacional em 1971 empolgou Tonico & Tinoco a comporem e cantarem uma ode a “Transamazônica”, mais um elogio musical a tão cantada estrada: “Um governo trabalhando, o nosso Brasil que avança,/ a estrada Transamazônica transporta nossa esperança”.²⁴³ Em “Pra frente sertão” o clima de união nacional anima a incorporação do slogan oficial “pra frente Brasil”:

Os estudantes, esperanças de glória
Semeiam vitórias e a civilização
Nossa exércitos ficaram na história
Nos dão segurança de paz e união.

Nossos operários que muito trabalham
Travando batalha no seu ganha pão
Vão sempre marchando na vida lutando
Alegre cantando a sua canção.

Soldado sem farda
Que ajuda a nação
Brasil pra frente
Pra frente sertão²⁴⁴

Seguindo as odes à união nacional, em 1971 Tonico & Tinoco cantaram “Salve, salve brasileiro”, elogio aos diversos Estados da nação que termina vendo no regime ditatorial o laço de união: “Um governo varonil, unindo de Sul à Norte,/ De mãos dada e braço forte, vamos prá frente Brasil”.²⁴⁵

Em 1972 o Brasil viveu as comemorações pelo Sesquicentenário (150 anos) da Independência do Brasil, uma data importante para o regime que dela utilizou-se para homenagear suas próprias conquistas. No auge das celebrações, o corpo de D. Pedro I foi transladado de Portugal para o mausoléu do Ipiranga em São Paulo. Antes de ser enterrado definitivamente na capital paulista, o cortejo contendo os restos mortais do imperador vagou por todas as capitais da federação.²⁴⁶ Com mais de setenta horas de voo só no Brasil, os restos mortais de D. Pedro I foram homenageados ao som da música de Miguel Gustavo: “Marco extraordinário/ Sesquicentenário da Independência/ potência de amor e paz/ esse Brasil faz coisas/ Que ninguém imagina que faz...”. As festividades foram intensas, como relatou a imprensa:

²⁴³ “Transamazônica” (Tonico e José Caetano Erba), LP *Luar do sertão*, Continental, 1971, CLP=9126 - LP=2.11.405.696

²⁴⁴ “Pra Frente Sertão” (Tonico, Capitão Furtado e Sílvio Toledo), LP *Luar do sertão*, Continental, 1971, CLP=9126 - LP=2.11.405.696.

²⁴⁵ “Salve, Salve Brasileiro” (Eduardo Araújo), LP *Salve, salve brasileiro*. Continental, 1971, LDC-13.018.

²⁴⁶ Sobre a vinda dos restos mortais de D. Pedro e sua perambulação pelas capitais estaduais, ver *O Globo* 25/4/1972.

Durante a semana passada, milhares de automóveis circularam pelas ruas de São Paulo com fitas verde-amarelas nas antenas, bandeiras nos vidros traseiros e, em muitos casos, visitantes de todas as cidades do país, atraídos pelo encerramento dos festejos do Sesquicentenário da Independência. Os hotéis ficaram sem lugares, os aviões repletos (...). Os prédios da Avenida Paulista, onde se realizou o desfile militar do dia 7, vestiram-se de bandeiras (...). No Museu do Ipiranga, uma multidão percorria os corredores em busca das relíquias da Independência. Enquanto isso, às margens do rio Tietê, cerca de 40.000 visitantes formigavam debaixo da estrutura metálica do palácio de exposições do Parque Anhembi, onde estavam expostos os troféus do desenvolvimento industrial e das exportações brasileiras.²⁴⁷

Acompanhando o coro dos contentes, Tônico & Tinoco gravaram “Sesquicentenário”, de autoria da própria dupla: “Salve o povo brasileiro,/ e seu gesto varonil/ Salve Dom Pedro I/ Libertou o meu Brasil”.²⁴⁸

No mesmo compacto a dupla lançou a canção “Bendito seja o Mobral”, em homenagem ao programa do governo que prometia alfabetizar pessoas acima da idade escolar:

Brasil é feliz agora,
alcançou seu ideal,
com a luz da nova aurora,
bendito seja o Mobral.
(...)
Na cidade se planta edifício,
no sertão nós plantamos semente,
de mão dada não há sacrifício,
levando um Brasil para frente.

O orgulho que Tônico & Tinoco sentiam pelo Mobral é comparável ao do próprio presidente, que discursou em 8 de setembro de 1970: “Considero esta iniciação um dos momentos mais felizes do meu governo, não só porque antecipo no Movimento a grande hora da alfabetização nacional, senão porque vejo no Mobral um apelo à juventude, uma trincheira contra a omissão e a fuga, uma escola de líderes e o primeiro esforço comunitário de dimensão nacional”.²⁴⁹

O sucesso inicial do projeto, acerca do qual era divulgado ter alfabetizado 2 milhões dos 16 milhões de analfabetos entre 1970 e 1971, inspirou também Dom, da dupla Dom & Ravel, que compôs “Você também é responsável”. A música de Dom deixava clara no seu início de onde vinham os excluídos atingidos pelo projeto: “Eu venho de campos/ subúrbios e vilas/ sonhando e cantando/ chorando nas filas/ seguindo a corrente sem participar/ me falta a semente do ler e contar”. E a canção seguia pedindo a participação de todos: “Eu sou brasileiro e anseio um lugar/ suplico que parem pra ouvir meu cantar/ você também é responsável/ então me ensine a escrever”.

²⁴⁷ *Veja*, setembro de 1972, Apud: Cordeiro, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 85-104.

²⁴⁸ “Sesquicentenário” (Tônico e Tinoco), Cps. Continental, 1972, CS- 674.

²⁴⁹ Discurso presidencial proferido em 08/09/1970 : Médici, Emilio Garrastazu. *A verdadeira paz*. Brasília: Imprensa Nacional. 1970, p. 115.

Apesar de serem uma dupla, Dom & Ravel não eram propriamente uma dupla *sertaneja*. Dom era um compositor egresso dos recantos da Jovem Guarda e o som da dupla estava próximo à linhagem roqueira e do soul. Entrevistado pelo historiador Paulo Cesar de Araújo, Dom manifestou a sua empolgação na época com o Mobral: “Realmente, eu me entusiasmei por aquelas ideias. Eu já estava pensando em fazer uma música abordando a questão educacional em nosso país, mas ao tomar conhecimento mais profundamente daquele projeto de se erradicar o analfabetismo do Brasil resolvi fazer ‘Você também é responsável’”.²⁵⁰

O otimismo de Dom não era simplesmente um ato pessoal, individualismo tolo de um ingênuo, mas a visão engajada de quase toda a sociedade. Na época, houve acusações, bastante recorrentes, de que Dom & Ravel teriam recebido dinheiro da ditadura para fazer a música. No entanto, como mostrou Paulo Cesar de Araújo, não há evidências disso. Além de negada até hoje pelos artistas, reportagens da época dão conta de que os músicos fizeram a canção não por terem sido “comprados”, mas por engajamento voluntário, como é possível ver na matéria do jornal *Diário da Noite*, de 12 de março de 1971. Com o título de “Dom & Ravel, 50% para o Ceará”, informa que “a dupla cearense cedeu 50% dos direitos autorais a que tem direito em favor do Mobral do Ceará”.²⁵¹ O otimismo da dupla era legítimo. Este mesmo otimismo sentiram Tônico & Tinoco:

Iniciado em 1967, o plano da ditadura de melhorar a formação do brasileiro foi muito bem aceita pelos sertanejos. A educação como fator união de todos os brasileiros era um discurso que fazia muito sentido à sociedade brasileira. Várias músicas falavam da *potência educacional* que o Brasil estava se tornando, a partir da criação de universidades, projetos de alfabetização como o Mobral, criação de escolas técnicas, etc. O tema estudantil era recorrente na mídia e nas canções. Em 1970 Tônico & Tinoco gravaram “Estudante”:

Nossa pátria confiante no valor da mocidade,
esperando do estudante o progresso e liberdade.
(...)
Com o teu chapéu de palha, estudante do sertão,
és um herói que batalha na guerra da plantação.
(...)
Quando fores presidente, fazendo um povo feliz,
és um soldado valente, governando o teu país.²⁵²

²⁵⁰ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 229

²⁵¹ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 231

²⁵² “Estudante” (Tônico, Tinoco e Ariston de Oliveira), LP 28 ANOS: *Minha terra, minha gente*. Continental, 1970, CLP=9100.

Louvar a educação era senso comum entre os sertanejos. Em 1974 Chitãozinho & Xororó, então ainda jovens à procura de espaço no meio musical, gravaram “Pequeno estudante”:²⁵³

Outro dia assistindo a aula
A professora me passou uma lição
Pedi-me que fizesse o trabalho
Descrevendo sobre a nossa Nação

Eu sendo um garoto estudioso
Cumpridor de minha obrigação
Fui então pra minha casa aproveitando o pensamento
Escrevi no meu caderno o que sentia no momento

Sou filho de uma pátria abençoada
Onde a paz e a alegria fez morada
Paraíso de um encanto juvenil
Tenho orgulho em dizer: Brasil!

Aqui a natureza é sorriso
Nossos dias são repletos de esperança
A ordem constitui nosso progresso
De um povo que trabalha e não se cansa

Preconceito nesta terra não existe
Brindamos com o símbolo da aliança
Sou pequeno estudante e o meu amor é verdadeiro
Creio que Nosso Senhor foi menino brasileiro

Perguntado sobre a censura do regime à música popular, Xororó fez o seguinte balanço sobre os “anos de chumbo”, quase quarenta anos depois da gravação de “Pequeno estudante”: “Nós nunca fomos censurados. Nossa música era muito pura na época. A música sertaneja sempre foi muito pura... eu não lembro de nenhuma canção que tenha sido censurada...”.²⁵⁴ Se as canções sertanejas não foram censuradas, pelo menos não eram somente “puras” e ingênuas. Essa memória sobre a produção musical do período contribui para a *passividade* e *vitimização* da sociedade, na qual Xororó parece querer, nos dias de hoje, se incluir. Esse processo tem a ver com a institucionalização da música sertaneja na segunda metade dos anos 90, processo que será abordado no capítulo “Entre beijos e arranhões”.

A louvação aos estudantes continuou popular mesmo após o auge do milagre. Em 1975 Moreno & Moreninho continuaram com o tom do *ninguém segura este país* ao lançaram “Futuro do Brasil”: “Desfilando nas grandes paradas/ carregando a nossa bandeira/ para ter um diploma em destaque/ nesta terra querida e altaneira/ Salve os estudantes/ esta classe varonil/ Salve os estudantes/ o futuro do Brasil”.²⁵⁵

²⁵³ A introdução de “Pequeno estudante” remete a “Ob-La-Di, Ob-La-Da”, dos Beatles, o que já denota as influências desta dupla.

²⁵⁴ Programa *De frente com Gabi*, entrevista de Chitãozinho & Xororó a Marília Gabriela, SBT, 18/07/2010.

²⁵⁵ “Futuro do Brasil”, Moreno, Moreninho e Janinha, LP *Felicidade*, Continental, 1975, LP=1.03.405.164.

Outra aspecto sempre enfatizado por grandes parte dos sertanejos é que no Brasil não há preconceito de cor. Chitãozinho & Xororó, que já haviam comentado isso em “Pequeno estudante”, reafirmaram essas posições em “Preto e branco”:

Preto bebe porque gosta
Branco porque aprecia
Mas tem preto e tem branco
Que não tem esta mania
Preto e branco em nossa terra
Tem a mesma regalia
O sol nasceu para todos
Todos tem a luz do dia

É no preto e no branco
Que o nosso Brasil confia
A cor que temos na pele
A natureza é quem traz
Tudo aquilo que Deus fez
Não tem ninguém que desfaz
Seja preto ou seja branco
Nós somos todos iguais
Eu não tenho preconceito
Tanto fez ou tanto faz
Se tem preto que perturba
Tem branco chato demais, ai, ai...²⁵⁶

Em “Crioulinha” Leo Canhoto afirma-se apaixonado por uma menina negra e diz que, apesar das críticas ao relacionamento, ficará com seu amor. A linguagem da canção pode soar ofensiva nos dias de hoje, época do politicamente correto, mas que estava dentro do espírito da época de integração das raças, valorizando-se as diferenças e, ao mesmo tempo, a união:

Estou gamado por uma linda pretinha
eu já estou esquentando minha moringa
Seu rosto é preto igual uma jabuticaba
O seu cabelo parece mola de binga

Eu gosto dela que já nem sei o que faço
Ela jurou também de ser somente minha
Tem muita gente contra o nosso namoro
Mas eu não vivo longe dessa crioulinha

É possível que Leo Canhoto tenha se inspirado numa canção do “rei”. Em 1972 Roberto Carlos gravou “Negra”, de Maurício Duboc e Carlos Colla: “Ela é negra, negra, como a noite/ cor do meu cabelo liso/ cor do asfalto onde piso/.../ Ah! Quem dera eu esquecer minha cor tão branca/ e me perder nessa ilusão tão pura/ nessa ilusão tão meiga/ nessa ilusão tão negra”. Ou talvez a inspiração tenha vindo de “Negro é lindo” (Jorge Ben), ou “Eu queria ser negro” (Marcus Pitter), ou “Se Jesus fosse um homem de cor” (Claudio Fontana), ou ainda “Black is beautiful” (Marcos e Paulo Sergio Valle). Era relativamente comum a apologia da mistura das raças na canção nacional no início dos anos 70.

²⁵⁶ “Preto e Branco” (Moacir dos Santos / Sulino), LP *Chitãozinho e Xororó*, Beverly, 1972, AMCLP 5118.

Embora algumas dessas músicas sobre a ausência de preconceitos raciais no Brasil não façam, explicitamente, apologia ao Estado ditatorial, é importante lembrar que o entendimento do governo da época sobre os conflitos raciais era que no Brasil isto era incabível, visto que éramos todos iguais. Brancos e negros seriam iguais, tanto para o regime quanto para os sertanejos.

É nesse sentido que Canhoto demonstra afeto pelo chamado “mito da democracia racial”, ou seja, a ideia vulgata de Gilberto Freyre de que no Brasil não haveria preconceito de cor e que todas as raças seriam irmãs. Incorporada pelo regime ditatorial, a vulgata da teoria freyriana tornou-se senso comum entre os nacionalistas.

Esta imagem da *democracia racial* se choca com grande parte do imaginário surgido nos anos 1970 sobre a questão racial no Brasil. Autores clássicos da sociologia nacional, como Fernando Henrique Cardoso e Florestan Fernandes, tentaram mostrar a especificidade da formação histórica nacional, que tinha no preconceito de cor um dos seus pilares.²⁵⁷ Essa visão parece em radical descompasso não apenas com a visão da ditadura acerca do assunto, mas também, e mais grave, em descompasso com a visão dos sertanejos e de grande parte da população em geral.

Os sertanejos em diversos momentos defenderam a ideia de um país unido, racial e economicamente. O progresso de todos seria a esperança ingênua deste produto. Aqui não se busca condenar ou acusar esta produção de “alienada” ou reacionária. Prefiro compreender sua linguagem e os valores transmitidos socialmente por essas canções. Aponta-se aqui menos as deficiências deste gênero, e mais o descompasso entre setores populares e grande parte da intelectualidade nacional, especialmente as esquerdas.

Mediante esta variada produção, que em verdade é só a “ponta do iceberg”, não se pode dizer que os músicos populares estivessem sido castrados ou silenciados pelo regime. Pelo contrário, essas canções mostram como os atores sociais estavam participando intensamente do Brasil da época, emitindo opiniões, louvando medidas, legitimando posturas estatais pelas quais se sentiam atraídos e cobrando melhorias. A disseminada ideia de que a sociedade foi, pura e simplesmente, cerceada pela ditadura, calada pela censura e podada em seus valores artísticos, não faz sentido para grande parte da produção sertaneja e mesmo para aqueles que, mais tarde serão identificados como “caipiras”, especialmente Tônico & Tinoco.

²⁵⁷ Cardoso, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1962; Fernandes, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Vol. 1. São Paulo: Dominus. 1965.

Há ainda alguns pontos que precisam ser demarcados. De fato, *algumas* destas canções não chegaram a fazer sucesso. E aí poderia se dizer que a sociedade não ouviu estas opiniões favoráveis ao regime, mantendo sua “integridade” ao lado da *resistência*. Mas o que estou frisando aqui é que esta produção nacionalista foi de grandíssima quantidade, e estava presente, a sua maior parte, nas diversas festas vividas pela sociedade brasileira ao longo dos anos do milagre. Havia um *ethos* otimista cotidiano favorável às mudanças trazidas pelo governo ditatorial. O governo autoritário e cerceador das liberdades e direitos humanos não foi alheio aos interesses de grande parte da população; foi, isto sim, expressão de desejos *profundos* da sociedade brasileira. Ao remeter a metáfora da *profundidade* não se está aqui dizendo que eram desejos “do porão”, “das casernas” ou dos “quartéis” e/ou de líderes mais fascistóides, mas que era um desejo de parte hegemônica da sociedade brasileira, frequentemente apagada pela memória do período. Trata-se, aqui, menos de falar dos porões da ditadura, e mais dos porões da memória e dos frequentes “silêncios” atribuídos a grande parte da população.

Analisar a música sertaneja como fonte para os anos ditatoriais nos ajuda a perceber que a sociedade não estava simplesmente “dominada” pelo governo autoritário, mas, e principalmente, estava em uma íntima relação com este. O tom usado pelo regime através da propaganda política durante o auge do milagre ditatorial deve-se em grande parte a uma construção discursiva popular que legitimava a nação como grandiosa, brava e de “gente varonil” e que, como vimos, antecede a própria radicalização do regime.

Antecede e, diga-se de passagem, continua depois dele. Nesse sentido a ditadura é aqui analisada menos como um “período de exceção”, e mais uma época de continuidade de manifestações políticas e culturais da sociedade. A questão é que uma determinada historiografia sobre a ditadura tendeu a enfatizar muito a ruptura que a instauração da ditadura significou, adotando epítetos como “período de exceção”, “época do terror”, “anos de chumbo”, “ditadura das torturas”.²⁵⁸ Penso que há muita continuidade entre a ditadura e o passado – e também com o futuro, ou seja, o que veio depois dela. A produção sertaneja abre esta janela analítica de possibilidades.

Isto leva a problematização de conceitos vagos como “alienação”, que são insuficientes o posicionamento de grande parte da sociedade brasileira durante a ditadura. O que menos houve foi alienação. Aliás, se houve um gênero que não se alienou foi a música

²⁵⁸ Devo a análise das palavras ao texto de Daniel Aarão Reis, “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”, in Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Patto Sá Motta (orgs.), *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*, Bauru, Edusc, 2004. Para uma crítica desta memória historiográfica na música popular, ver: Alonso, *Op. Cit.*, [no prelo].

sertaneja, embora houvesse artistas que musicalmente não tenham manifestado apoio ao regime, como Milionário & José Rico. Em geral conscientes e participativos, os cantores sertanejos são uma janela para se compreender o Brasil da ditadura.

Poderia se perguntar se o “povo” estaria na mesma *balada* de seus compositores. Este pensamento, no entanto, remete novamente a ideia de que o povo viveu a ditadura como “sonífero”, e que a “alienação” era a forma de se “sobreviver” diante de um período de “terror”. É o contrário do que estou dizendo aqui. A grande quantidade de canções demonstra que esta estética nacionalista era uma forma artística vista como válida tanto por artistas, quanto pela “indústria cultural” e o público. Era uma forma de atuar no mundo e disputar seu lugar no meio sertanejo. O historiador Daniel Aarão Reis conseguiu ir no ponto principal do que está sendo dito aqui ao demarcar que a luta armada em nenhum momento conseguiu convencer a sociedade pois o povo não estava “alienado”, como diziam os guerrilheiros, mas estavam acordados e participativos:

Os projetos ofensivos e revolucionários dos que pretendiam alcançar a libertação nacional e o socialismo com armas na mão não conseguiram reunir mais do que algumas poucas milhares de pessoas. Não encontrando ressonância na sociedade, foram destruídos sem apelação. De nada valeram as campanhas e as denúncias para *desmacarar* a ditadura, pois aquele povo parecia não querer despertar ou então estava bem acordado e fazia outros cálculos e avaliações.²⁵⁹

Para exemplificar a “consciência” que os sertanejos e cantores populares em geral tinham do regime que os representava, gostaria de mostrar duas canções. A primeira chama-se *Isto é integração*, de autoria de José Mendes, músico gaúcho que em 1973 lançou o disco homônimo. A canção trazia um compositor consciente da realidade do país, louvador das obras do regime, e apologeta da integração nacional proporcionada pelas forças ditatoriais. José Mendes começa cantando os 150 anos da independência:

Alô meu Brasil de sul a norte,
Alô leste e oeste do Brasil
Alô juventude brasileira,
Alô brava gente varonil

Está fazendo cento e cinquenta anos
Que a nossa pátria proclamou a independência
Um brado heróico, tão heróico como esse,
Raiou o sol, brilhou luz sem violência
Berço da ordem, do progresso e da justiça,
Onde se irmanam o trabalho e a ciência
Por isso ouça este verso que eu canto
Em homenagem aos quatro cantos da querência.



²⁵⁹ Reis Filho, Daniel. “O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita”. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001, p. 362. Segundo Aarão Reis, baseado na pesquisa de Denise Rollemberg, as campanhas de denúncias empreendidas no exterior contra a ditadura ao longo dos anos 1970 prosseguiram na linha do *desmascaramento* até o fim do exílio, sem grandes sucessos no convencimento popular. Rollemberg, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record. 1999.

Logo em seguida, José Mendes louva a Transamazônica, enfatizando que ela é a conquista de um espaço da nação e símbolo da integração do Brasil, garantindo a possível defesa da pátria frente a potenciais invasores estrangeiros:

Alô minha gente do Amazonas,
Pará, Ceará e Maranhão
É a selva se abrindo de repente
Ouço o estalo de um gigante vindo ao chão.

Já vai secando o mar verde da floresta,
A caravela do progresso e da esperança
É o trator, escavadeira e o machado na mão
Do herói que não se rende, não se cansa
Transamazônica é cruz de um gigante,
É a maravilha no sorriso da criança
É o nosso grito que essa terra já tem dono,
Ninguém agarra, mete a mão e nem avança.

Logo em seguida, José Mendes relata seu apoio ao governo no intento de aumentar o mar territorial brasileiro. Em junho de 1971 um decreto presidencial aumentou “na marra” o mar territorial brasileiro, ou seja, a parte do Oceano Atlântico de exclusivo uso nacional, que passou de 12 para 200 milhas. Segundo o decreto, nenhum barco de pesca estrangeiro poderia avançar aquele novo limite, sob pena de ser apreendido pela Marinha do Brasil. O governo dos Estados Unidos não aceitou a medida e autorizou seus pesqueiros a desrespeitá-la, e seguir apenas as 12 milhas antes acordadas, alegando normas do Direito Internacional. Manchetes na imprensa aumentavam as tensões - “EUA vão entrar no peito em nossas águas” – e conseguiam angariar apoio na sociedade. O almirante Adalberto Barros Nunes, ministro da Marinha, justificou a empreitada argumentando que as 200 milhas “é uma lei do povo e, como tal, todo sacrifício para fazê-la cumprir é pouco”. E ameaçou: “o Brasil já entrou em duas guerras mundiais e não desejamos a terceira” mas “o que é nosso não vamos entregar a ninguém”.²⁶⁰ Esta postura agressiva do militar encontraria respaldo em Tião Carreiro & Pardinho, que em 1971 lançaram a canção “Filho da liberdade”: “O perigo não me assusta, para traz não dou um passo/ Duas feras mato a bala, uma só eu vou no braço/ Pra ter paz tem que ter guerra, precisando guerra eu faço/ Para o medo e a covardia eu não vou deixar espaço/ Viva meu Brasil amado, eu estou de sentinela/ Sendo filho desta terra,/ morro lutando por ela”.²⁶¹ José Mendes também era um vigilante das novas fronteiras brasileiras:

Alô jangadeiro do nordeste,
Alo pescador de alto mar
Marinheiro da gloriosa força armada
Vigiando todo o horizonte sem cessar.

²⁶⁰ Para os relatos sobre a conquista das 200 milhas e a opinião do almirante, ver: Araújo, 2003, p. 220-221.

²⁶¹ “Filho da Liberdade” (Lourival dos Santos e Tião Carreiro), LP *Tião Carreiro e Pardinho*, Chantecler, 1971 CH-3247.

Nossa fronteira já tem mais duzentas milhas
É muito céu, muito mar pra navegar
Lance as redes que esse mar é todo nosso,
Duzentas milhas de extensão para pescar.
Vamos dobrar a produção cada vez mais,
Todo o Brasil está de pé pra trabalhar
O mundo inteiro reconhece o quanto é forte
Este gigante que não pode mais parar.

Por fim, e com apoio da sociedade em peso, o governo ditatorial conseguiu fazer valer o decreto das 200 milhas. Diante do sucesso de um Brasil que parecia forte, e que não parava de crescer, José Mendes louvou a integração do país:

Alô meu São Paulo da garoa,
Alô Paraná, Minas Gerais
Mato Grosso, Bahia terra boa,
Escute todos os que citei e os demais.
Quero um gaúcho experimentando um vatapá,
Ver um carioca beber mate chimarrão
Vem o Goiano dançar polca em Blumenau,
Catarinense aprendendo o baião –
Vamos dar churrasco pra esta gente do Alagoas;
Vem do Pará pro Paraná comer pinhão
Pernambucano dançar frevo no meu pingo,
Isso irmão que se chama integração.
Alô minha linda Guanabara,
Alô meu Rio de Janeiro
Brasília, capital da nossa terra,
Orgulho do povo brasileiro.

A saudação dos feitos do regime por José Mendes demonstra que os cantores do campo não estavam alienados do regime, mas viam-no como parte integrante de seus desejos. Segundo Daniel Aarão Reis, o projeto capitalista da ditadura, ao promover um crescimento assombroso, encontrou apoio das multidões:

A ditadura abriu caminhos para o crescimento do capitalismo brasileiro. Ao contrário do que muitos imaginavam, os *gorilas* não predominaram nos governos constituídos pela ditadura militar. Vigoravam projetos modernizantes. Conservadores, é claro. Baseados, sem dúvida, no aprofundamento das desigualdades. E na miséria de milhões. Mas, ao contrário de certas ditaduras latino-americanas, e o caso mais evidente é o argentino, em nosso país o capitalismo deu um salto para a frente, modernizou-se e cresceu, e continuou oferecendo, para muita gente, oportunidades de todo tipo e, sobretudo, amplas perspectivas de mobilidade social.²⁶²

Empolgados com os resultados crescentes do regime, a maioria não ficou indiferente, mas celebrou o regime. Outro exemplo desta linha apologética é do compositor gaúcho Teixeira, um dos mais radicais de apoiadores do regime. Em 1973 ele resolveu homenagear ninguém menos que o presidente gaúcho Emilio Garrastazu Médici, que chegaria ao fim do mandato no ano seguinte. Com “Presidente Médici”, Teixeira demonstra que grandes setores populares apoiavam o mandato do ditador, mesmo conscientes da dura e radical luta repressora levada a cabo pelo regime:

Quem é aquele gaúcho

²⁶² Reis Filho, Daniel. “O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita”. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001, p. 360.

Que subiu pra presidência
Dotado de inteligência
Prá governar o país
É bom chefe de família
De respeito e de bondade
Nos deu a tranquilidade
Fez nossa pátria feliz

Refrão

**Ele nasceu no sul
É o presidente Médici
É o presidente Médici
Emílio Garrastazu**

Quem é aquele gaúcho
Que asfaltou o Rio Grande
Que Deus saúde lhe mande
Por tudo que ele tem feito
Graças a ti presidente
Hoje o Brasil é um luxo
Meu Deus, quem é o gaúcho
Que faz tudo tão bem feito? - Refrão

Quem é aquele gaúcho,
Que os brasileiros dão viva
Da loteria esportiva²⁶³
Ao futebol mais sucesso
Que fez a Transamazônica
No sertão amazonense
Quem é este riograndense
Que nos dobrou o progresso? – Refrão

Quem é aquele gaúcho
Que fez coisas mais de mil
Que fez um novo Brasil
E não perseguiu ninguém [sic]
Olhe bem no rosto dele
Veja quanta simpatia
Quanta bondade irradia
Da onde gaúcho vem.²⁶⁴

A última estrofe, por sua própria hipocrisia, parece denotar que houve uma sutil simbiose entre o regime e o povo em relação a repressão às forças dissidentes da luta armada. A canção em homenagem a Médici sintetiza que os sertanejos viam a ditadura não de todo inconsciente acerca da luta suja levada a cabo nos “subterrâneos” do regime. O que parece haver é uma concordância com a prática destes “porões”. Nesse sentido, é explícita a sintonia com o regime, e esta sintonia se dava às claras, com apoio direto por parte de grandes setores da população. A música sertaneja e seus compositores e público são uma janela para se

²⁶³ A loteca, loteria futebolística do governo, criada em 1970, foi uma empreitada da ditadura no sentido de unificar o futebol nacional e estimular a participação e integração popular do esporte como projeto nacional. No ano seguinte foi criado o Campeonato Brasileiro, seguindo o mesmo princípio. A participação popular foi efetiva. Retratando esta participação do povo, Moreno & Moreninho lançaram a canção “Loteria Esportiva” (Martins Neto/Nascin Filho), LP *O Balanço da rede*. Para as informações sobre a Loteca, ver: “O bolão está em campo”, *Placar* número 5, 17/4/1970, Editora Abril, pág. 30.

²⁶⁴ “Presidente Médici” (Teixeirinha), LP *O internacional*, Continental, 1973, LPS 22001.

constatar essa relação baseada mais na conjunção de interesses do que na repressão pura e simples.

Resistência unânime e música alienada: memória e historiografia

Para alguns pesquisadores a música sertaneja foi apologética da ditadura por representar a música de uma determinada classe social. Segundo Waldenyr Caldas música sertaneja era “simples entretenimento”, razão pela qual serviu de veículo para “mensagens de cunho ideológico cada vez mais alienantes”.²⁶⁵

Dom & Ravel sofreram a perseguição da memória por terem feito canções apologéticas ao regime. O historiador Alberto Moby chegou a afirmar que em relação às canções de cunho nacional-ufanistas produzidas durante a ditadura “o único caso de destaque é o da dupla Dom & Ravel”. O historiador Alberto Moby chegou a dizer que a ditadura militar foi “unanimamente antipatipatizada”²⁶⁶ pelos artistas da MPB, o que não corresponde as evidências dos fatos. De forma que fica parecendo que o apoio ao regime foi algo excepcional. Incorrendo em erro semelhante, Heloísa Buarque de Hollanda descreveu as canções da dupla cearense como “inacreditáveis”, tamanho o descompasso que a autora via em relação às músicas da *resistência*.²⁶⁷ Junto com Wilson Simonal, Dom & Ravel foram talvez os únicos que foram de fato *punidos* e perseguidos pela memória da *resistência*.²⁶⁸

Apesar de Waldenyr Caldas, Heloisa Buarque e Alberto Moby quererem associar um determinado tipo de música ao regime ditatorial, o apoio ao regime foi feito por todos os setores da música popular. Independente da classe social, do gênero ou da formação histórica de certos estilos musicais, o que se viu durante os anos do governo ditatorial, sobretudo na época do milagre, foi a sintonia dos ditadores com o meio musical.

Se todos os gêneros cantaram o engajamento, qual seria a especificidade da apologia sertaneja aos ditadores? Penso que a música sertaneja talvez tenha sido o gênero mais explícito no engajamento. Mas está longe de ser o único. Além desta participação não ter

²⁶⁵ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 23. Neste aspecto acusatório da bibliografia sobrou até para Chitãozinho & Xororó, que não viveram o auge de suas carreiras durante a ditadura. O historiador Chico Alencar repetiu esta visão em livro escolar por ele escrito, onde demonstrou os erros históricos contidos na gravação da dupla em homenagem aos 500 anos do Descobrimento, a canção “500 anos”, do LP *Alô*, de 1999. Alencar enfatizou que a canção é uma “música chapa-branca” (porque encomendada por FHC), “patriótica no mau sentido” e que lembrava “Dom & Ravel daquele *Este é um país que vai pra frente* [sic] e *Eu te amo meu Brasil* dos anos de chumbo da ditadura”. Entrevista de Chico Alencar à Rádio CBN, São Paulo, 25/07/1999, Apud: Araújo, 2003, p. 283.

²⁶⁶ Moby, 1994, p. 75: Apud: Sá, *Op. Cit.*, 2002, p. 90.

²⁶⁷ Heloísa Buarque de Hollanda & Marcos Augusto Gonçalves. *Cultura brasileira e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense. 1982, p. 96: Apud.; Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 283.

²⁶⁸ Para análise da obra da dupla ver, Araújo, *Op. Cit.*, 2003. Para análise da obra de Wilson Simonal, ver: Alonso, [no prelo]

sido passiva, mas ativa, cabe demarcar que a ditadura conseguiu angariar apoio de diversos setores do meio musical. Inclusive da MPB, o que raramente é lembrado.

O historiador Paulo César de Araújo em seu livro *Eu não sou cachorro, não: Música popular cafona e ditadura militar* e eu mesmo em minha dissertação de mestrado intitulada *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*²⁶⁹ demonstramos a existência de várias destas canções para além do meio sertanejo aqui mostrado. Vale a pena reapresentar algumas destas canções para refletirmos depois porque o adesismo de cantores da MPB raramente são trabalhados pela bibliografia.

Se Leo Canhoto & Robertinho foram apologetas da alegria do regime, os irmãos Marcos e Paulo Sergio Valle também sintonizaram-se com o otimismo da ditadura. Compositores de canções de crítica social como “Terra de ninguém” e “Viola enlurada”, passaram de críticos a apologistas poucos anos depois. Empolgados com a vitória na Copa de 1970, compuseram a enaltecadora “Sou tricampeão”: “Hoje/ igual a todo brasileiro/ vou passar o dia inteiro/ entre faixas e bandeiras coloridas...”. Ainda na linha da homenagem ao futebol, descambaram para a patriotada em “Flamengo até morrer”: “Que sorte eu ter nascido no Brasil/ até o presidente é Flamengo até morrer/ e olha que ele é o presidente do país”, enfatizando que Médici também torcia para o time da Gávea.²⁷⁰

O sambista Zé Kéti, uma tradicional personagem da canção de protesto na década de 1960, fascinou-se pelo regime na década seguinte. Qual seria o “verdadeiro” Zé Kéti? Quando foi resgatado do limbo artístico por universitários em 1965, o sambista entoou seu antigo samba “Opinião” no musical homônimo comandado por Nara Leão: “Podem me prender, podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro eu não saio, não...”. Pois bem: em 1972, no aniversário de 150 anos do rompimento político entre Brasil e Portugal, ele compôs “Sua Excelência, a Independência”, adulando o discurso patriota dos militares.²⁷¹ Esta apologia aos festejos do regime traz uma nova leitura do clássico “Opinião”. Pouco lembrada, a segunda parte da letra traz um Zé Keti bem conformado e menos apto a revolta: “Daqui do morro eu não saio não/ Se não tem água eu furo um poço/ Se não tem carne eu compro um osso/ E ponho na sopa/ E deixa andar, deixa andar/ .../ Se eu morrer amanhã/ Estou pertinho do céu”.²⁷²

²⁶⁹ Alonso *Op. Cit.*, [no prelo].

²⁷⁰ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 220.

²⁷¹ Idem, *ibidem*.

²⁷² Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 221.

Igualmente ambíguo, em 1970 Martinho da Vila compôs o samba-enredo “Glórias Gaúchas” de sua escola de samba, a Unidos de Vila Isabel, na qual louva um presidente gaúcho: “Tem gaúcho lá nos Pampas que não é de brincadeira/ Estadista de renome já nos deu este torrão”.²⁷³ Martinho poderia estar falando de Vargas, embora não cite explicitamente. Mas desde outubro de 1969 havia outro gaúcho presidente muito adorado: Médici.

No ano seguinte Martinho fez outro samba-enredo para sua escola no qual não deixava muitas dúvidas acerca de sua filiação ao tom do regime. Com “Onde o Brasil aprendeu a liberdade” o sambista louva a expulsão dos holandeses do nordeste no século XVII. O tom da canção é de irmandade entre os brasileiros, mesmo entre escravos e senhores: “Aprendeu-se a liberdade/ Combatendo em Guararapes/ Entre flechas e tacapes/ Facas, fuzis e canhões/ Brasileiros irmanados/ Sem senhores, sem senzala/ E a Senhora dos Prazeres/ Transformando pedra em bala/ Bom Nassau já foi embora/ Fez-se a revolução”. Não bastasse a música ser tocada no carnaval daquele ano, em 1972, ano do Sesquicentenário, Martinho a gravou no seu LP, fazendo coro aos festejos ditatoriais.²⁷⁴

Outro caso de adesismo de última hora foi protagonizado pelo sambista João Nogueira, que compôs “Das Duzentas pra lá”, canção que apoiava Médici no seu intento de expandir as milhas do limite do mar territorial brasileiro. Se a música sertaneja de José Mendes apoiava o decreto presidencial de “peitar” os Estados Unidos “na marra”, o samba de João Nogueira também dava o seu aval: “Esse mar é meu/ leva seu barco pra lá desse mar/ esse mar é meu/... / E o barquinho vai com nome de cabloclinha/ vai puxando a sua rede/ dá vontade de cantar/ tem rede amarela e verde/ do verde azul do mar.”²⁷⁵

Outro que se encantou com o discurso dos militares foi Jair Rodrigues, que cantou “Heróis da liberdade” em 1971, no LP *É isso aí*. Tratava-se de uma regravação de um samba-enredo do Império Serrano de 1969.²⁷⁶ Quando serviu de tema para a escola carioca, a canção até poderia ser lida de forma menos patriota. Mas com as comemorações pelos 150 anos da independência se aproximando, o tom da música era por demais enaltecedor: “A independência laureando/ o seu brasão/ Ao longe, soldados e tambores/ Alunos e professores/ Acompanhados de clarim/ cantavam assim/ Já raiou a liberdade...”. Não era a primeira vez que Jair flertava com o discurso oficial. No LP *Festa para um rei negro*, do ano anterior, Jair

²⁷³ Martinho gravou esta música quatro anos mais tarde no LP *Maravilha de cenário*, RCA Victor, 1975.

²⁷⁴ LP *Batuque na cozinha*, RCA Victor, 1972.

²⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 220-221.

²⁷⁶ A canção “Heróis da liberdade” (M. Ferreira/ Mano Décio/ Silas de Oliveira) foi gravada no LP *É isso aí*, Philips, 1971. Alonso, Simonal, p. 312

já havia gravado “Terra boa”, da dupla Dom & Ravel, compositores de marchas apologéticas ao regime, como “Eu te amo meu Brasil” e “Você também é responsável”.

Curiosamente a imagem de apologeta do regime parece não ter respingado em Jair, talvez por sua imagem de fundador do programa O Fino da Bossa junto com Elis Regina em 1965 ainda estar muito em evidência na época. O programa da TV Record foi um dos agregadores e catalisadores do conceito de MPB na mídia, na indústria cultural e na sociedade. No entanto Jair foi ainda mais fundo e, sem dar margens para dúvidas, em 1972 gravou a canção “Sete de Setembro” (Ozir Pimenta e Antonio Valentim), que serviu de trilha sonora do Encontro Cívico Nacional, que marcou a abertura do Sesquicentenário da Independência.²⁷⁷

Já que estamos falando de sambas apologéticos, não custa lembrar o caso da Escola de Samba Beija-flor de Nilópolis, tradicional participante do carnaval carioca. Em 1973 ela cantou afinado com os sertanejos que viam com bons olhos o Mobral e o crescimento do Brasil: “Veja que beleza de nação/ O Brasil descobre a educação/ Graças ao desenvolvimento/ E a reforma do ensino/ O futuro, o amanhã/ Está nas mãos destes meninos/ .../ Cultura e educação/ Brasil terra extraordinária/ Venham ver a nossa/ Cidade Universitária/.../ Uni-duni-tê/ Olha o A-B-C/ Graças ao Mobral/ Todos aprendem a ler”.²⁷⁸ Em 1974 a Beija-Flor incrementou o tom apologético ao imaginar o país do futuro em “Brasil ano 2000”. Estradas como a Transamazônica e a atuação da Petrobras foram louvadas para a grandeza da pátria: “É estrada cortando/ A mata em pleno sertão/ É petróleo jorrando/ Com afluência do chão/ Quem viver verá/ Nossa terra diferente/ A ordem do progresso/ Empurra o Brasil pra frente”. A continuação da canção via o país como símbolo da democracia racial: “Com a miscigenação de várias raças/ Somos um país promissor/ O homem e a máquina alcançarão/ Obras de emérito valor”.²⁷⁹

Se em 1974, a Beija-Flor disfarçou o tom apologético projetando um Brasil forte “no futuro”, o samba “O grande decênio”, de 1975, é uma exaltação explícita e direta aos dez anos do governo ditatorial. Exaltando o PIS, o PASEP, o Funrural, o Mobral, todas as obras do regime ditatorial, a Beija-Flor aplaudia os ditadores:²⁸⁰

É de novo Carnaval
Para o samba este é o maior prêmio
E a Beija-Flor vem exaltar
Com galhardia

²⁷⁷ “Sete de Setembro” (Ozir Pimenta e Antonio Valentim). A canção foi gravada como a sexta música do Lado B do disco de Jair Rodrigues *Com a corda toda*, Philips, 1972. Alonso, *Op. Cit.*, [no prelo], p. 313.

²⁷⁸ “Educação para o desenvolvimento”, de Walter de Oliveira e João Rosa, Beija Flor, 1973.

²⁷⁹ “Brasil ano 2000”, de Walter de Oliveira e João Rosa, Beija Flor, 1974.

²⁸⁰ Samba-enredo intitulado “Grande decênio”, da G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, em 1975.

O grande decênio
Do nosso Brasil que segue avante
Pelo céu, mar e terra

Nas asas do progresso constante
Onde tanta riqueza se encerra

Lembrando PIS e PASEP
E também o FUNRURAL
Que ampara o homem do campo
Com segurança total

O comércio e a indústria
Fortalecem nosso capital
Que no setor da economia
Alcançou projeção mundial
Lembraremos também
O MOBRAL, sua função
Que para tantos brasileiros
Abriu as portas da educação

É importante perceber que o tom nacionalista já estava presente nos sambas da Beija-flor muito antes dos militares se tornarem presidentes. Em 1962 a escola cantou o samba-enredo “Dia do Fico”, uma alegoria sobre o dia 9 de janeiro de 1822, quando D. Pedro recusou o trono português e preferiu ficar em terras brasileiras e consumir a independência nacional: “Data bonita e palavras bem ditas/ Que todo o povo aplaudiu/ Preconizando D. Pedro I/ O grande defensor perpétuo do Brasil/ Foi uma data de glória/ Exuberante em nossa história/ Esta marcante vitória deste povo varonil”. Antes ainda, no carnaval de 1958, a própria Beija-Flor de Nilópolis concorreu com o samba “Tomada de Monte Castelo ou Exaltação às Forças Armadas”, numa referência apologética aos militares que foram à Segunda Guerra Mundial.

O tom apologético da canção é muito parecido com o tom que a ditadura assumiria em 1972, quando dos 150 anos da independência. E ambos, tanto o samba enredo quanto os ditadores em 1972 exaltaram a figura do antigo imperador. No sesquicentenário a ditadura se encarregou de trazer os restos mortais de Portugal, onde estava sepultado no Panteão dos Braganças, na igreja de São Vicente de Fora, em Lisboa, e foi instalado na cripta do Museu do Ipiranga, especialmente construído para os festejos. Quando a ditadura trasladou o corpo do antigo imperador estava, na verdade, dando legitimidade a uma figura pública do passado que *já* era louvada por setores populares. De forma que fica claro que a ditadura não criou o mito de D. Pedro, mas catalisou seu simbolismo em benefício dos ditadores. Para isso em 1972 foi

lançado o filme “Independência ou morte”, que narrava a independência do país tendo Tarcísio Meira no papel do futuro imperador.²⁸¹

Seguindo a linha nacionalista da Beija Flor em 1971 a Escola de Samba Mangueira homenageou os Correios, estatal que unificou os sistemas de postagens brasileiros sob as asas do Estado ditatorial. A empresa foi criada em 20 de março de 1969, um marco da política integracionista dos ditadores. Para louvar a empresa estatal a Mangueira chamou os carteiros de “Modernos Bandeirantes” e incrementou o tom nacionalista-apologético dos anos do milagre: “Do Oiapoque ao Chuí/ Até o sertão distante/ O progresso foi se alastrando/ Neste país gigante/ No céu azul de anil/ Orgulho no Brasil/ .../ Ninguém segura mais este país/ Busquei na minha imaginação/ A mais sublime inspiração/ Para exaltar/ Aqueles que deram asas ao Brasil/ Para no espaço ingressar/ Ligando corações/ O Correio Aéreo Nacional/ Atravessando fronteiras/ Cruzando todo o continente”. O samba termina incorporando um slogan comum na época: “E caminhando vai o meu Brasil/ Pra frente”.²⁸²

No carnaval de 1974 a Escola de Samba Vila Isabel também deu sua contribuição à exaltação da pátria e elogiou a já ultra-homenageada Transamazônica: “A grande estrada que passa reinante/ Por entre rochas, colinas e serras/ Leva o progresso ao irmão distante/ Na mata virgem que adorna a terra/ O uirapuru, o sabiá, a fonte/ As borboletas, perfumadas flores/ A esperança de um novo horizonte/ Traduzem festa, integração e amores”.²⁸³

Aliás, a grande estrada amazônica não cansou de receber homenagens, tanto de sertanejos como de artistas associados ao rótulo da MPB. Há a versão do cantor Luiz Vieira: “País, meu país/ tão grande e capaz... na estrada que é o rumo/ da integração”²⁸⁴; há a versão do grupo Antônio Adolfo e a Brazuca: “Transamazônica.../ é norte sul leste oeste em suma resume seu rumo nos pontos cardeais/ Transamazônica.../ terra acarreta e a ponta da seta aponta pra meta de dez capitais/ marcham machados, facão, e correm tratores no chão/ ... / Homens de aço que vão e traçam o destino na mão/ Essa estrada longa serpente viva serpenteando o sertão”;²⁸⁵ há também a versão da cantora de samba-jazz Tânia Maria, de

²⁸¹ Cordeiro, Janaína Martins. “Cinema, ditadura e comemorações: do fascínio pela Independência ou morte ao herói subversivo”. In: Daniel Aarão Reis; Denis Rolland. (Org.). *Intelectuais e Modernidades*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010

²⁸² “Modernos Bandeirantes” (Darci da Mangueira, Helio Turco e Jurandir)

²⁸³ Enredo “Aruanã-Açu”, de Paulinho da Vila e Rodolpho, Vila Isabel, 1974.

²⁸⁴ Transamazônica, de Luiz Vieira e Omar Fontana. Gravação Luiz Vieira. Cps “Transamazônica” – Som P. 1971. Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 220>

²⁸⁵ “Transamazônica” (Antonio Adolfo/Tibério Gaspar), LP *Antonio Adolfo e a Brazuca*, Odeon, 1971, MOFB 3661.

1975: “Percorrer Transamazônica/ Eu vou desbravar/ Já é dia, já é hora de ver/ o gigante despertar”.²⁸⁶

Todas tinham tom muito parecido com a marcha feita por Miguel Gustavo em homenagem a nova rodovia: “O Brasil já está na estrada/ na grande jogada da integração/ batalha sem metralha/ na floresta toda em festa/ sobre a pista da conquista/ o futuro em ação”. Tradicional apologeta do regime com canções como “Semana do exército”²⁸⁷, “Pra frente Brasil” e “Hino do Sesquicentenário”, Miguel Gustavo conseguiu que algumas de suas canções fossem cantadas por grandes estrelas da música. Angela Maria se prontificou para cantar “Brasil eu adoro você” duas vezes, uma em 1970, outra em 1972.²⁸⁸ Elizeth Cardoso gravou “Pra frente, Brasil” hino do tricampeonato de futebol em 1970: “Noventa milhões em ação/ Pra frente, Brasil/ Salve a seleção”.²⁸⁹ Orgulhoso da importância de sua canção para a conquista no México, Miguel Gustavo foi exultante: “Esse hino realmente contribuiu para uma certa união da torcida brasileira em torno deste feito memorável, um feito único, feito inédito, um feito que talvez ninguém mais alcance no mundo. Nós queremos agora o tetra, porque o tri agora nenhum país mais alcançará”.²⁹⁰ Seguindo esta trilha, Heitor Carrillo, conhecido na época como “o Miguel Gustavo de São Paulo”, compôs também várias odes nacionalistas: “Este é o meu Brasil”, “O Brasil é feito por nós” e “Este é um país que vai pra frente”.²⁹¹

Mais original, o cantor Marcus Pitter resolveu homenagear uma obra faraônica pouco cantada pela música popular em “A ponte Rio-Niterói”. Em 1970, quatro anos antes da inauguração, Pitter já via com bons olhos a obra do regime: “Vou vivendo a esperar/ ver um dia terminar certa ponte/ pra todo dia ver o meu amor/ Desse jeito não dá mais/ Todo dia

²⁸⁶ “Transamazônica” (Carlos Dafé / Tânia Maria) Tânia Maria, LP Via Brasil vol. 2”, Barclay (França), 1975, 80.566. Ainda houve as gravações de: Gibão, “Transamazônica” (Teófilo de Azevedo), Cps Copacabana, 1971, 0991; Osvaldo Oliveira, “Transamazônica” (Anatalício/ Arlindo Marques), LP *Paixão descontrolada*, Entré/CBS, 1972, 104216; de Moacir Pontes, “Transamazônica” (Omar Fontana/ Luis Vieira), LP *Suíte Transbrasil* Copacabana, 1972, CLP 11694; de Trio Mossoró, “Transamazônica” (João Mossoró / Gebardo Moreira), *Transamazônica – o Paraíso da esperança*, Copacabana, 1972, CLP 11674; Divanto & Divanito, “Transamazônica” (João de Deus / Divanito), *Vozes e violas do sertão* Som Livre, 1976, 407.0002; e finalmente por Pedrinho Sampaio, “Transamazônica” (Pedrinho Sampaio), LP *Um grito de guerra*, Independente Remada, 1979, RPA 0001.

²⁸⁷ “Fator de integração e segurança/ soldado é o povo fardado/ é o povo ao seu lado/ na guerra e na paz/ no encontro seguro/ que o Brasil tem com o futuro”

²⁸⁸ CPS Copacabana, 1970, 0922; LP *Homenagem a Miguel Gustavo*, (LP promocional -MPM Propaganda), 1972, S/n°.

²⁸⁹ LP *Elizeth no Bola Preta*, Copacabana, 1970.

²⁹⁰ Faixa “Pra frente Brasil” no LP *Homenagem a Miguel Gustavo*. Independente, LP promocional -MPM Propaganda), 1972, S/n°.

²⁹¹ Paulo Cesar de Araújo, *Eu não sou cachorro, não: musica popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2003, p. 279-284.

atravessar o mar/ nessas barcas lentas demais/ Quando a ponte terminar/ e a saudade apertar/
em meu carro de hora em hora vou ver meu amor”.²⁹²

E o que dizer de Elis Regina e seus posicionamentos perante a ditadura? A cantora se viu cercada de críticas quando participou das comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil em 1972. Tratava-se de uma grande festividade preparada nos mínimos detalhes pela ditadura, que se utilizou da data redonda para celebrar o “milagre econômico”. Elis Regina aparecia na TV, em pleno governo Médici, convocando a população para o Encontro Cívico Nacional, ritual programado para o dia 21 de abril, às 18h30. Conclamava Elis: “Nessa festa todos nós vamos cantar juntos a música de maior sucesso neste país: o nosso hino. Pense na vibração que vai ser você e 90 milhões de brasileiros cantando juntos, à mesma hora, em todos os pontos do país.”

Ela não estava sozinha. Roberto Carlos, um artista pouco afeito a partidarismo claros, também convidou a população em cadeia televisiva nacional: “É isso aí, bicho. Vai ter muita música, muita alegria. Porque vai ser a festa de paz e amor e todo brasileiro vai participar cantando a música de maior sucesso do país: “Ouviram do Ipiranga às margens plácidas”.²⁹³

No exato momento programado, no dia 21 de abril de 1972, Elis regeu um coral de artistas — a maioria da TV Globo — cantando o hino nacional.²⁹⁴ O que se seguiu a essa apresentação foi uma onda de críticas por parte das esquerdas. *O Pasquim* passou a chamá-la de Elis *Regente* e Henfil a enterrou no cemitério dos mortos-vivos do Cabôco Mamadô, personagem através do qual o cartunista “assassinava” todos aqueles que cantavam afinados com o regime. Elis ficou extremamente magoada com o episódio e foi aos jornais protestar contra seu “enterro”. Não adiantou de nada. Foi “enterrada” de novo.²⁹⁵

A estética da esperança e do otimismo não era algo exógeno à MPB. Diversos artistas se integraram a esta postura esperançosa em relação ao país. Paulo Cesar de Araújo aponta que não é por acaso que exatamente no início do período do milagre, entre 1969 e 1970, que diversos artistas resolveram regravar o ufanista tema de Ary Barroso, “Aquarela do Brasil”. Originalmente lançado em 1939 por Francisco Alves, ela ressurgia em diversas

²⁹² “A ponte Rio-Niterói”, Marcus Pitter, LP *A voz do sucesso vol. II*, Polydor, 1970.

²⁹³ Fundo Comissão Executiva da Comemoração do Sesquicentenário da Independência. Arquivo Nacional/SDE – documentos Públicos, código 1J. Pasta 51A. Recorte de Jornal: “Roberto Carlos mensageiro da Independência.” Jornal não identificado, 28/3/1972. *Apud* Janaina Cordeiro, *O cinema do Sesquicentenário: os casos de “Independência ou morte” e “Os inconfidentes”*. XIII Encontro de História Anpuh-Rio, 2008.

²⁹⁴ Araújo, *op. cit.*, 2003, p. 288.

²⁹⁵ No cartum de réplica Henfil desenhou Elis *Regente* pedindo para reencarnar de novo e sair daquele cemitério. Maldosamente o Cabôco Mamadô a reencarna como o cantor francês Maurice Chevalier, em pleno show para Adolf Hitler na Alemanha em 15 de janeiro de 1945. Chevalier foi um cantor que na França ficou conhecido como “apologeta” da ocupação. Novamente Henfil vê em Elis, “com tristeza n’alma”, o símbolo da traição de uma memória. Araújo, *Op. Cit.*, 2003.

regravações praticamente simultâneas. Elis Regina a gravou duas vezes no mesmo ano, 1969: a primeira em 1969 no LP *Elis como & porque*; a segunda num LP intitulado *Aquarela do Brasil – Elis Regina a Toots Thielmans*, junto com o famoso gaitista belga. Agostinho dos Santos também a gravou 1969; Erasmo Carlos gravou também em 1969 junto com sua banda Os Tremendões. Por sua vez, Tom Jobim a gravou no LP *Stone Flower*, de 1970.²⁹⁶

Gravar a marcha de Ary Barroso era reafirmar os valores desta canção no contexto da ditadura. Em 1939 a canção já havia sido acusada de ser apologética, e o compositor sentira-se obrigado a revidar: “eu vim a criar um estilo que chamaram de exaltação. Por que, não sei. É a fase que falo do Brasil grandioso, nas suas várias facetas, de belezas, de riquezas”²⁹⁷. Mesmo sem a concordância de Ary Barroso, fato é que a música foi excluída do concurso musical *Noite de Música Popular*, promovido pelo DIP em 1939 no campo do América Futebol Clube no Rio de Janeiro. Contando com o repúdio do maestro Heitor Villa-Lobos, a canção foi desclassificada sob o argumento de que era excessivamente cívica e que não cabia na festa de carnaval.²⁹⁸

Se em 1939 “Aquarela do Brasil” já havia sido caracterizada de apologética, até por apologistas do estado ditatorial varguista como Villa-Lobos, regravá-la em 1969-70 era entrar no coro dos contentes. Não a toa o grupo de jovem guarda Os Incríveis, tradicional apologeta do regime, também gravou a canção em 1970. Aliás, em meio à introdução de “Aquarela do Brasil”, os Incríveis louvaram a pátria com os seguintes dizeres: “Esta é nossa homenagem, Brasil/ A homenagem dos jovens que mais do que nunca/ acreditam no teu futuro!/ Vai gigante/ vai e escreve nas páginas da história/ o teu glorioso nome/ Brasil, meu Brasil brasileiro...”.²⁹⁹ Esta foi a primeira de uma série de canções do grupo ao longo dos anos 1970 cantando com o coro dos contentes do regime ditatorial.

Ivan Lins também foi perseguido pelas patrulhas por causa da canção “O amor é meu país”. Chegaram a denunciar que Ronaldo Monteiro de Souza, o letrista, apoiava o regime por causa da letra desta canção de 1970: “De você fiz o meu país/ Vestindo festa e

²⁹⁶ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 223.

²⁹⁷ Silva, 1994, p. 125: Apud. Sá, *Op. Cit.*, 2002, p. 95

²⁹⁸ Napolitano, *Op. Cit.*, 2007, p. 40.

²⁹⁹ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 279. Segundo Paulo Cesar de Araújo, “em 1971 eles gravaram o *Hino nacional brasileiro* e o *Hino da independência* com toques de guitarra, teclados e bateria. Em 1974 a marcha *Cem milhões de corações* seria o tema da seleção na Copa da Alemanha; em 1976 eles gravaram um “disco especial da Presidência da República” intitulado “Trabalho e paz, de mãos dadas é mais fácil”, com quatro trilhas sonoras de propaganda do regime: *Pindorama e Marcas do que se foi* (composições de Rui Murity) e as marchas *Este é meu Brasil* e *Este é um país que vai pra frente* (ambas de Heitor Carrillo); no ano seguinte Os Incríveis lançam mais duas mensagens de otimismo: *Você precisa acreditar* (Arthur-Galahad) e *O Brasil é feito por nós* (Heitor Carillo), gravações incluídas em um novo “disco especial da Presidência da República”; e, finalmente, em 1978, o conjunto grava *Gôôôôôô!! Brasil!!!*, tema da seleção brasileira na Copa do Mundo da Argentina. Portanto, Os Incríveis atravessaram todo o período do AI-5 gravando canções com mensagens apologéticas-nacionalistas.”

final feliz/ Eu vim, eu vim/ O amor é o meu país”. Era uma canção de amor que via na amada a “terra natal”. Foi uma das canções mais festejadas do FIC de 1970, tendo ficado em segundo lugar no júri da emissora e em primeiro no júri popular. Ivan e Ronaldo Monteiro falavam da mulher ou do país? A ambiguidade gerou polêmica na época.³⁰⁰

Também trafegando na corda bamba da ambiguidade, Geraldo Vandré fez as pazes com o Brasil quando estava no exílio. Em 1972 o artista teve contato com o cantor brasileiro Manduka, com quem convivia no Chile durante seu exílio. Lá compuseram “Pátria Amada Idolatrada Salve Salve”, lançada no LP de Manduka: “Da dor que me devora/ Quero dizer-te mais/ Que além de adeus agora/ Eu te prometo em paz/ Levar comigo afora/ O amor demais”.³⁰¹



Outro artista que trafegou na ambiguidade durante o regime foi o maestro tropicalista Rogério Duprat. Em 1974, depois dos experimentos com a Tropicália e com a música sertaneja, ele lançou o LP *Brasil com S*. Tratava-se da renovação da proposta tropicalista de adentrar o mundo da cultura de massas e antropofagizá-la. E o que tocava nas massas naquela época senão o discurso nacionalista? O coro dos contentes era tão eloquente e hegemônico que serviu até para aqueles que queriam incorporá-lo supostamente de forma crítica. Segundo o irmão do maestro, o também músico Régis Duprat, o título original do LP seria *Brasil com Z* mas a censura teria obrigado o maestro a muda-lo. Regis tenta recolocar o irmão na *resistência*, prática comum da memória.³⁰² De qualquer forma no LP *Brasil com S* de Rogério Duprat havia regravações de grandes clássicos nacionalistas do passado como “Aquarela do Brasil”, “Isto aqui o que é”, “Canta Brasil” e “Onde o céu é mais azul” com arranjos com guitarras “fuzz”, gaitas de boca, coral e orquestra. Tratava-se da continuidade do projeto tropicalista que, ao antropofagizar as músicas nacionalistas não conseguiu sobrevida. A instrumentação “tropicalista” não conseguiu desfazer o legado apologético das letras. Se *Brasil com S* foi

³⁰⁰ Para a patrulha sobre Ivan Lins, ver: Alonso, pp. 297-306 (no prelo)

³⁰¹ LP *Manduka*, Selo/Gravadora: IRT (Chile), 1972, ISL-109. Anos mais tarde o compositor compôs “Fabiana”, uma ode não a uma namorada, mas à Força Aérea Brasileira (FAB) Zuza Homem de Mello, op. cit., p. 302. Esta versão acerca de “Fabiana” foi confirmada pelo próprio Vandré em entrevista a GloboNews, *Dossiê Geraldo Vandré*, 25/09/2010.

³⁰² Programa biografia sobre Rogério Duprat em Itaú Cultural Stereo Saci, que pode ser ouvido em: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2752&categoria=33968

feito como alguma intenção crítica ao nacionalismo da época, acabou sendo engolido por ele e a fazer-lhe coro.³⁰³

Menos ambíguo, Wilson Simonal em alguns momentos da sua carreira cantou alegremente a trilha sonora do regime. Em dezembro de 1970, empolgado com as comemorações oficiais pela conquista do tricampeonato mundial de futebol, Simonal gravou “Brasil, eu fico”, uma das mais agressivas canções a favoráveis ao regime:

Este é o meu Brasil
Cheio de riquezas mil
Este é o meu Brasil
Futuro e progresso do ano 2000
Quem não gostar e for do contra
Que vá pra...

A canção não foi composta por Simonal, normalmente apenas intérprete, mas por Jorge Ben. Poucos casamentos musicais foram tão felizes: o compositor apologeta encontrou no cantor um defensor em tempo integral daquela estética otimista e agressiva. Em entrevista na época da canção, Simonal foi enfático:

Aquelas músicas que eu gravei — “Brasil, eu fico” e “Que cada um cumpra com o seu dever” — não são músicas comerciais, são nativistas. Eu sou brasileiro, não tenho vergonha de ser, e fico na maior bronca quando vejo um cara dizendo que pega mal dizer que é brasileiro aí fora. (...) O Brasil durante muito tempo foi desgovernado, a administração foi má, todo o esquema era devagar, não era funcional. (...) Essas músicas foram para denunciar a falta de crédito do pessoal no Brasil. O que eu digo, quando viajo pro exterior, é: “eu, modéstia à parte, sou brasileiro”³⁰⁴

Jorge Ben, aliás, já tinha em seu currículo a canção “País Tropical” que, lançada em 1969, deixava em dúvidas naqueles que viam Jorge como um otimista “exagerado”: “Moro num país tropical/ abençoado por Deus/ e bonito por natureza”. Quando em 1971 ele compôs “Brasil, eu fico”, não houve margem para dúvidas.

Igualmente agressivos foram os integrantes Os Originais do samba com a canção “Brasileiro”, de 1971. O xingamento aos “do contra” tornou-se senso comum:

Não venha falar da minha terra
Aqui aprendeste a viver
Saiba que no mundo igual a ela
Ainda está para nascer
(...)
Não vou permitir que um filho sem pátria
Fale mal do nosso torrão
Eu sou fã dessa terra varonil
Se quiser ficar fique direito
Senão...
Eu sou fã
Dessa terra varonil
Se quiser ficar fique direito

³⁰³ LP *BRASIL COM S*, Rogério Duprat, Odeon, 1974, EMCB-7005: 1. “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso); 2. “Isto aqui o que é” (Ary Barroso); 3. “Brasil Usina do Mundo” (João de Barro / Alcy Pires Vermelho); 4. “Rio de Janeiro” (Ary Barroso); 5. “Brasil” (Benedito Lacerda / Aldo Cabral); 6. “Onde o céu é mais azul” (João de Barro / Alberto Ribeiro / Alcy Pires Vermelho); 7. “Canta, Brasil” (David Nasser / Alcy Pires Vermelho); 8. “Tudo é Brasil” (Vicente Paiva / Sá Roris); 9. “Minha terra” (Waldemar Henrique).

³⁰⁴ *Correio da Manhã* (4/12/1970), Caderno Anexo, p. 3.

Ame ou deixe o meu Brasil.³⁰⁵

Havia também nessa época a popular série de discos organizados pelos sambistas Jorginho do Império e Pedrinho Rodrigues, cuja capas verde-amarelas traziam os dizeres “Brasil... sambe ou se mande” e “Brasil que quiser pode ir”.³⁰⁶

Se Teixeira louvou o presidente Médici, outros também o fizeram. O cantor Silvio Caldas foi simpático ao ditador em declaração de 1972: “Aqui está um velho seresteiro que vem abraçar o presidente, que está hoje com uma popularidade imensa. O senhor está integrado perfeitamente com o povo, pela sua obra, pelas suas atitudes, pelo homem que o senhor é”.³⁰⁷ Silvio Caldas demarcou a sintonia popular do presidente e, num tom muitíssimo parecido com Teixeira, vendo em Médici um representante legítimo da sociedade. O grupo de Waldeck de Carvalho seguiu a mesma linha em 1971: “Sr. Presidente/ tenha paciência/ Vossa excelência sabe o que faz/ a nossa terra será grande potência/ o nosso nome já virou cartaz...”.³⁰⁸

O grupo Cacique de Ramos, berço de artistas como Jorge Aragão e o grupo Fundo de Quintal, afinava com o coro dos contentes em 1972 respondendo ao slogan “Ontem, hoje e sempre”, lançado pelo presidente Médici em setembro do ano anterior: “Sempre Brasil, só Brasil/ canto sem medo de errar/ e bem disse o presidente/ é dever de toda gente participar”.³⁰⁹

Diante do tom otimista, quem desafinava era logo patrulhado. O cantor Roberto Silva, então já considerado um dos grandes cantores da música popular, criticou setores da MPB que remavam contra a onda de esperança que vivia o país. Em 1970 ele lançou o LP *Protesto ao protesto*, cuja música homônima era direta: “Hoje em dia falam tanto de protesto/ lanço aqui meu manifesto/ já é hora de parar/ vamos ajudar o presidente/ a enfrentar firme o batente/ para o Brasil melhorar”.³¹⁰

Vargas, Médici e a música: os “bons” ditadores

³⁰⁵ “Brasileiro” (Luis Carlos / Lelé), LP *Os originais do samba exportação* (1971) RCA Victor, BSL 1541.

³⁰⁶ “Brasileiro” (Luiz Carlos-Lelé). Os Originais do samba. Cps *Os originais dos samba*, RCA Victor, 1971; LP “Brasil... sambe ou se mande” (Pedrinho Rodrigues). Equipe. 1973; “Brasil, quem quiser pode ir (Jorginho do Império). Equipe. 1973. Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 219

³⁰⁷ “Caboclinho pede a Médici a emancipação de uma cidade”. A Notícia. 2/12/1972. Apud: Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 219.

³⁰⁸ “Sr. Presidente” (Accacio T. Silveira) Gravação do Coral de Joab. Cps “Semana do Exército”. Codil. 1971.

³⁰⁹ Araújo, p. 220. “Sempre Brasil!” (Ubirany-Neoci) Gravação do bloco Cacique de Ramos. LP Cacique 72. Polydor. 1971.

³¹⁰ “Protesto ao protesto” (Manoel Rufino-Erberto Rufino) Gravação de Roberto Silva. LP *Protesto ao protesto*. Copacabana. 1970. Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 219



A apologia ao governo militar e sobretudo ao presidente Emílio Garrastazu Médici encontra paralelo em outro período da história. A louvação à Médici nos anos 70 foi muito parecida com o elogio a Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945). Canções como, por exemplo, “O sorriso do presidente” (Alberto Ribeiro/Alcry Pires Vermelho), lançada

em maio de 1942, louvava o ditador Vargas de forma muito parecida com a louvação ao militar Médici. A diferença é que Vargas passou para a memória coletiva como um ditador que consolidou a nacionalidade brasileira, fazendo eco às aspirações de parte da intelectualidade da década de 1930. Nomes como Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Gilberto Freyre, Afonso Arinos de Mello Franco, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Abgar Renault e Roquette Pinto deram sua contribuição, de maneira mais ou menos institucional à longa carreira de Gustavo Capanema (1934/1945) à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES).³¹¹ Antes refratário, o já então famoso escritor Érico Veríssimo mudou de opinião em 1938 e passou a também apoiar Vargas, quando chegou a declarar: “Nenhum homem de boa vontade pode negar o seu apoio ao Estado Novo”.³¹²

Os limites da comparação apontam, no entanto, para o fato de que, com ou sem ditadura, Vargas continuou sendo louvado da mesma forma, diferentemente de Médici. Numa

³¹¹ Para o apoio desta intelectualidade ao ministério de Capanema, ver especialmente o capítulo “O que é que o Brasil tem?” de Simone, *Op. Cit.*, 2002.

³¹² Segundo o pesquisador René Gertz, a mudança de Veríssimo deveu-se à repressão ao golpe integralista em 1938: “Em abril de 1938, Erico Verissimo compareceu a um programa [de rádio], sendo sua fala posteriormente publicada no *Jornal do Estado* (25/4/1938). Começou contando uma história sobre o que costumava acontecer no Brasil, onde, em virtude dos excessos do federalismo, a luta entre facções locais e entre os Estados prejudicava o país, aviltando, por exemplo, o valor de sua moeda: “E nessa cegueira caminhávamos para a grande catástrofe. E é desse desastre que o Estado Novo nos procura livrar”. A ideia de que a política local e regional deixaria de ser a determinante e que, portanto, teríamos uma verdadeira política, a nacional, estava bem presente, justificando possivelmente o próprio abandono da história regional: “O Estado Novo em última análise pretende fazer com que os brasileiros, desde o mais humilde até o mais importante, política e socialmente, deixem de olhar para a sua barriguinha e ergam os olhos e pensem no Brasil como um todo”. A partir dessa avaliação, foi além, mostrando-se bem prático, ao abordar a questão da nacionalização do ensino nas assim chamadas “escolas estrangeiras”: “Senti sempre a necessidade da nacionalização do ensino. Ela aí está”. Endossou aquilo que imaginava ser a política externa do novo regime, destacando que o Brasil por natureza renegava o racismo e precisava praticar uma “política de aproximação pan- americana”. Confessou que mudara sua opinião sobre o regime entre novembro de 1937 e abril de 1938: naquela data, pensara que se estava diante da concretização da ditadura integralista, “mas os fatos, meus amigos, tomem nota: os fatos se encarregaram de provar que felizmente eu me enganara. Nem esquerda nem direita, mas sim o centro, que é o equilíbrio e o bom senso. Nenhum homem de boa vontade pode negar o seu apoio ao Estado Novo”. Gertz, René E. “O ciclo Vargas segundo Verissimo”. In: Gonçalves, Robson Pereira (org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. São Maria, RS: UFSM; Bauru, SP: EDUSC, 2000, p. 204-205.

marchinha de carnaval de 1951 Francisco Alves cantou sua volta ao Palácio do Catete: "Bota o retrato do velho/ Bota no mesmo lugar/ o sorriso do velhinho/ faz a gente se animar"³¹³. O tempo foi passando e a imagem do ditador não foi menos louvada. Em 1956 a Escola de Samba Mangueira lançou o samba-enredo "O grande presidente", que demarcou o apoio massivo a Vargas: "E do ano de 1930 pra cá/ Foi ele o presidente mais popular/ Sempre em contato com o povo/ Construindo um Brasil novo/ Trabalhando sem cessar". Distância histórica não foi suficiente para balancear o papel do ditador na música popular. No samba enredo da escola de samba Salgueiro de 1985 o governo ditatorial de Vargas foi louvado até nos seus momentos mais duros: "Guerreiro vencedor/ Apagou a chamada rebeldia/ E afirmou a nossa soberania/ Deu vida à justiça social/ Criou leis trabalhistas/ E a tranquilidade nacional/ Com punho forte e decisão".³¹⁴ Tratava-se do elogio do Salgueiro ao então governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola, político de linhagem varguista, que no ano anterior havia construído o sambódromo.

Um ano antes, em 1984, mas depois da inauguração do sambódromo, Chico Buarque e Edu Lobo compuseram a canção "Dr. Getúlio" na qual elogiam o ex-presidente que, embora tenha sido democraticamente eleito em 1950, havia governado uma ditadura durante 15 anos. Na canção, que a cantora Simone se prontificou a gravar, em nenhum momento aparece a palavra "ditadura", e catalisou-se a imagem de um líder benevolente:

Foi
O chefe mais amado da nação
Desde o sucesso da Revolução
Liderando os liberais
Foi
O pai dos mais humildes brasileiros
Lutando contra grupos financeiros
E altos interesses internacionais
Deu
Início a um tempo de transformações
Guiado pelo anseio de justiça
E de liberdade social
E
Depois de compelido a se afastar
Voltou pelos braços do povo
Em campanha triunfal

*Abram alas que Gegê vai passar
Olha a evolução da história
Abram alas pra Gegê desfilar
Na memória popular*

Foi
O chefe mais amado da nação

³¹³ Trata-se de "Retrato do velho", de Haroldo Lobo e Marino Pinto.

³¹⁴ "Anos trinta, vento sul", de Bala, Jorge Melodia e Jorge Moreira, samba-enredo da Unidos do Salgueiro, 1985.

A nós ele entregou seu coração
Que não largaremos mais
Não
Pois nossos corações hão de ser nossos
A terra, o nosso sangue, os nossos poços
O petróleo é nosso, os nossos carnavais
Sim,
Puniu os traidores com o perdão
E encheu de brios todo nosso povo
Povo que a ninguém será servil
E
Partindo nos deixou uma lição
A Pátria, afinal, ficar livre
Ou morrer pelo Brasil³¹⁵

Em grande parte a música popular continua reproduzindo um ponto de vista bastante comum na sociedade, ou seja, de que “Gegê” pode “desfilar na memória popular” sem que as torturas e rompimento dos direitos básicos dos cidadãos sequer apareçam nas canções. Em 2000 a Portela fez outro samba seguindo a linha de que Getúlio foi um “bom governante”, e os possíveis problemas de seu período foram “maus necessários”: “Getúlio Vargas anunciou/ A despeito da censura/ Não existe mal sem cura/ Viva o trabalhador ôôô/ Nossa indústria cresceu/ Jorrou petróleo a valer...”.

Se Vargas conseguiu ser reabilitado por seu legado político, Médici não conseguiu fazer sua imagem popular sobreviver ao fim do “milagre”. Dez anos depois do fim de seu mandato ele ouvia nas ruas agravos em relação ao seu governo, como confessou em entrevista em 1984, embora também fosse aplaudido:

Pergunta: De que modo o senhor sente sua imagem junto ao povo brasileiro, dez anos depois de deixar o governo?

Médici: Sempre que me reconhecem, nas ruas, sou cumprimentado. Geralmente são mulheres que me reconhecem e cumprimentam. Apenas uma vez, no Rio de Janeiro, uma senhora me reconheceu e criticou meu governo. Tentei dizer-lhe que estava equivocada, que estava indo na conversa da propaganda esquerdista, mas ela não quis discutir. Aí, desisti e fui embora.³¹⁶

O descontentamento de Médici é apenas parte do problema. A ditadura militar não saiu de cena sob a ação de uma ruptura política ou escoraçada pela sociedade. Os ditadores continuaram convivendo entre os governados. E se Médici foi repudiado, sua herança, apesar de ser vista em parte como “indigna”, ainda está paradoxalmente presente na vida brasileira. Existem dois municípios brasileiros chamados *Presidente Médici* (um em Rondônia e outro no Maranhão) e dois bairros (um em Chapecó-SC, outro em Cariacica-ES). Ainda há uma infinidade de ruas e escolas em homenagem ao presidente.³¹⁷ Curiosamente no Maranhão, o mesmo estado com uma cidade em homenagem ao presidente militar, há outra chamada *Presidente Vargas*. Em Santa Catarina há um município chamado *Presidente Getúlio* e na

³¹⁵ “Dr. Getúlio” (Chico Buarque, Edu Lobo), LP *Desejos*, CBS, 1984, 138287.

³¹⁶ Entrevista de E. Médici, *Veja*, 16/05/1984, p. 14.

³¹⁷ Uma rápida pesquisa no Google Maps aponta mais de duas dezenas de ruas e escolas em homenagem ao ex-presidente Médici. Getúlio Vargas também tem mais de vinte ruas e avenidas com seu nome.

serra gaúcha, um município intitulado *Getúlio Vargas*. Também há uma infinidade de ruas e avenidas em homenagem ao gaúcho de São Borja.

No entanto, parece haver uma distinção muito grande entre Vargas e Médici na memória coletiva nos dias de hoje. Mas não foi assim que aparentemente os músicos viveram a lembrança desses presidentes nos anos 70. Em 1971 Teixeira gravou no LP *Chimarrão da Amizade* a canção “Rio Grande Brasileiro”, no qual perfilava ambos presidentes como benesses gaúchas: “Rio Grande das tradições/ Seu telhado é o céu de anil/ Que ainda embeleza mais/ o sul de nosso Brasil/ Terra que deu grandes nomes/ Ó meu Rio Grande do Sul/ Deu o grande Getúlio Vargas/ E o grande Garrastazu”.³¹⁸

Memórias em disputa

O que explica que ambos ditadores tenham memórias tão distintas na sociedade atual? Penso que as diferentes memórias acerca dos dois ditadores devem-se, em parte, aos próprios contemporâneos destes presidentes.

Um caso paradigmático é o caso dos comunistas que, sob a liderança de Luis Carlos Prestes, tentaram fazer uma revolução em 1935 contra Vargas, sem sucesso. O chefe comunista ficou preso por dez anos e, quando saiu da cadeia, apoiou o presidente que então saía do poder deposto por forças liberais e por ex-aliados nada liberais depois da Segunda Guerra Mundial. Não obstante, diante do jogo político do pós-guerra, Prestes viu-se próximo ao nacionalismo estatal-reformista de Vargas.

Outros comunistas históricos também acabaram por demonstrar afeto ao ex-ditador. Para ficarmos restritos ao campo musical, vale lembrar o apoio dado por Mario Lago a Getúlio. Comunista de carteirinha, tendo sido encarcerado diversas vezes e por diversos governos, Lago é autor de sambas como “Ai, que saudades da Amélia” e “Atire a primeira pedra”, em parceria com Ataulfo Alves. Também via Getúlio como uma figura boa: “Getúlio, como ditador, era uma figura carismática, que apresentou uma lei regulamentando a profissão de artista, que criou o direito autoral. Por isso os artistas tinham muito carinho por ele”.³¹⁹

O compositor Dori Caymmi também reproduziu este ponto de vista “carinhoso” acerca de Vargas. Respondendo à pergunta da Revista *Bundas*, em 1999, sobre se Heitor Villa-Lobos havia sido “manipulado” pela ditadura varguista, Dori destacou o papel de divulgador do maestro: “Villa-Lobos não foi usado [pelo Estado Novo]. Ele usou a estrutura do Estado

³¹⁸ Rio Grande Brasileiro - Teixeira, LP *Chimarrão da hospitalidade*, Copacabana, 1971, CLP 11658.

³¹⁹ Moby, 1994, p. 109; Apud: Sá *Op. Cit.*, 2002, p. 91

para fazer música brasileira”. O violonista Turíbio Santos, presente na mesma entrevista, pensava algo semelhante. Para ele Villa-Lobos usou a “maquina [do Estado Novo] para difundir o ensino de música no Brasil”.³²⁰ É importante demarcar que esta concepção que prioriza o papel “educador” do Estado Novo e de Villa-Lobos frequentemente apaga o colaboracionismo e a fina intimidade entre músicos e ditadores. O maestro Heitor Villa-Lobos fora convidado em 1932 por Anísio Teixeira, Ministro da Educação de Vargas, a assumir a SEMA (Superintendência de Educação Musical). A frente da SEMA, realizou concentrações orfeônicas de até 40 mil escolares, cantando músicas a duas, três, e quatro vozes, que tiveram por palco os comícios do ditador Vargas no estádio de São Januário, no Rio de Janeiro, em 1942. Ao longo de toda sua carreira musical até 1945 Villa-Lobos sempre esteve em íntima relação com os ditadores, ganhando prestígio, cargos e desenvolvendo o ensino musical no Brasil.³²¹

No entanto, em recente matéria sobre cinquentenário da morte do compositor Villa-Lobos, O Globo chamou especialistas para falar das “facetas” do maestro. Falou-se do “toque brasileiro” de sua obra, da incorporação do folclore e suas inovações técnicas e influências estrangeiras incorporadas. Nada foi dito sobre sua relação com a ditadura de Vargas.³²²

Essa noção praticamente consensual no meio artístico de que Vargas foi um “bom” ditador foi mantida por alguns estudiosos da música popular que ajudaram a construir a distinção da memória dos dois ditadores.³²³ Alberto Moby repercutiu esta visão ao dizer que o aparato estatal de Vargas conseguiu conciliar repressão e cooptação, diferentemente do que teria acontecido na ditadura militar de 1964, quando havia, segundo o autor, um antipatia generalizada.

Para Moby, “contrariamente ao Estado Novo, no período do regime militar nunca houve, efetivamente, uma política de capitalizar as manifestações culturais para seu projeto de hegemonia (...), tendo a censura papel apenas silenciador”.³²⁴ No entanto, se houvesse alguma generalização possível durante o regime militar, a simpatia dos músicos pelo governo

³²⁰ Para as opiniões de Dori Caymmi e Turíbio Santos, ver: “O baiano que mais odeia axé-music”, Revista *Bundas*, 16/11/1999, p. 9.

³²¹ Para uma trajetória do maestro, ver: Borges, Mirelle Ferreira. *Heitor Villa-Lobos, o músico educador*. Dissertação de mestrado. Depto. de História. UFF. Niterói. 2008.

³²² “Por que o Brasil sente a falta de Villa-Lobos – A dois dias do cinquentenário de morte do compositor, especialistas analisam várias facetas de sua obra”. *O Globo*, 2º Cad., 15/11/2009, p. 4.

³²³ Em recente entrevista, o historiador Daniel Aarão demonstrou preocupação com a imagem idealizada de Vargas e as consequências dessa idealização para a caracterização de ditaduras: “Em 50 anos, esse país teve dois regimes usando tortura como política de Estado. Pouca gente fala que isso aconteceu no Estado Novo. E eu temo que daqui a 30 anos pouca gente esteja falando que a ditadura brasileira fez isso.” *O Globo*, Prosa e Verso 09/01/2010, p. 2.

³²⁴ Silva, p. 75: Apud Sá, *Op. Cit.*, 2002, p. 90.

estaria mais perto do que a antipatia. O que Moby não percebe é que também houve na ditadura dos anos 1970 uma política de capitalizar as manifestações culturais.

Não se pode dizer que o regime de 1970 não tenha procurado se sintonizar e dialogar com os artistas. O fato de exilados como Caetano Veloso e Gilberto Gil terem voltado para o Brasil em 1972, no auge do milagre, sinaliza algumas questões importantes que demandam reflexão. Frequentemente o relato dos anos de exílio são usados para demarcar a dureza do regime, a estupidez dos ditadores e o autoritarismo do AI-5. Tudo isso tem a sua verdade. Não obstante, Caetano Veloso e Gilberto Gil voltaram ao país quando o regime ainda estava no auge, ou seja, antes do fim do “milagre” em 1973 e do fim do AI-5, ato institucional que possibilitou a expulsão. Além disso, não custa lembrar também que Caetano Veloso esteve legalmente duas vezes no Brasil durante o ano de 1971, mesmo estando exilado.³²⁵ A primeira vez em janeiro daquele ano ganhou permissão dos militares para visitar o Brasil e aparecer na festa de quarenta anos do casamento dos pais; a segunda vez em junho, quando foi convidado por João Gilberto para participar de um programa na TV Tupi.³²⁶ Ainda, seus discos eram lançados do Brasil e suas músicas gravadas por cantores como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Elis Regina e, sobretudo Maria Bethânia e Gal Costa, sem problemas.

De forma que essas “aberturas” sinalizavam a tentativa do regime inventar uma brecha onde pudesse dialogar com os exilados. No caso de artistas auto-exilados, como Chico Buarque, a volta foi ainda mais cedo, em 1970. Não se quer aqui relativizar o exílio, mas sim a ideia de que o governo não tentasse dialogar e abrir concessões aos artistas, o que demonstra que a política cultural do regime estava para além da simples repressão. É claro que era um diálogo desigual, e que os ditadores davam o tom e limites. Mas ainda assim, é de se perceber que a ditadura em nenhum momento foi tão intransigente como a chilena, por exemplo, que colocou o cantor de protesto Víctor Jara no paredão no Estádio Chile em 1973 e que, antes de matá-lo, quebrou os dedos do violonista. Ao contrário do Chile, onde no auge do regime a ditadura foi *apenas* censora, no Brasil a ditadura era *também* censora, estando além da pura e simples repressão, pois buscava sintonizar-se intimamente com os artistas. Aliás, a própria

³²⁵ Para as vindas de Caetano Veloso ao Brasil durante o exílio, ver: Alonso, Gustavo. “O píer da resistência” In: Piñeiro, Théo Lobarinhas & Motta, Marcia. *História do Rio de Janeiro*, vol. 3. (no prelo, 2011) ou através do sítio: <http://www.historia.uff.br/nec/se%C3%A7%C3%B5es/artigos>

³²⁶ Durante a primeira vinda, Caetano ainda sofreu coações por parte de membros do regime. Assim que chegou foi levado a uma sala do aeroporto e pressionado a compor uma canção em homenagem a “Transamazônica”. Foi-lhe sugerido não raspar o cabelo ou se barbear para não parecer que o regime lhe tivesse tocado. Na segunda vinda não houve coações. Fonte: Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 455; Alonso, Gustavo. “O píer da resistência” In: Piñeiro, Théo Lobarinhas & Motta, Marcia. *História do Rio de Janeiro*, vol. 3. (no prelo, 2011) ou através do sítio: <http://www.historia.uff.br/nec/se%C3%A7%C3%B5es/artigos>

existência de uma censura no Brasil simboliza uma brecha de negociação possível, fresta que permitiu inclusive que alguns artistas conseguissem “driblar” a instituição.

Diferentemente da ditadura Vargas, o que havia nos anos 70 era uma tendência por parte de setores da MPB a desconfiar das medidas ditatoriais. A formação nacional-popular dos anos 50 e 60 criou uma série de disposições refratárias à Médici e seus partidários entre os artistas das classes médias. Apesar das resistências, contudo, em geral a música brasileira travou contato íntimo com os ditadores.



Médici foi o presidente militar mais respaldado pelo público, e também o que mais buscou travar contato com o meio musical. Além de Leo Canhoto & Robertinho terem se encontrado com o presidente Ernesto Geisel, Dom & Ravel encontraram-se com o presidente Médici, em 1971. Durante



o FIC de 1970 Médici cumprimentou o cantor e dançarino Toni Tornado, que concorria no festival daquele ano com a canção “BR-3”, de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar [foto]. Numa cerimônia realizada no Palácio Laranjeiras, no Rio de Janeiro, o presidente pediu aos jovens compositores e ao intérprete o “tri” da canção, pois na fase seguinte do

Festival a canção concorreria com músicas de todo o mundo. Canções nacionais já haviam ganho nos dois anos anteriores, restava a “BR-3” dar mais essa glória ao Brasil, segundo Médici. Pelo jeito 1970 era definitivamente o ano do tri.³²⁷ Médici mostrou-se um torcedor da canção, tentando criar com o meio musical a mesma proximidade que demonstrava no Maracanã ao lado dos torcedores com seus radinhos de pilha. De forma que o presidente e seu *staff* se mostraram diversas vezes abertos a capitalizar as manifestações culturais e

³²⁷ Médici aparentemente desconhecia o boato acerca da letra de “BR-3” de que esta fazia apologia às drogas. Segundo a polêmica que houve na época, a música fazia referência à “veia três” do braço e o “Jesus Cristo feito em aço” seria a seringa dos fãs de alucinógenos injetáveis. Esta versão foi negada pelo letrista Tibério Gaspar na época, e em 2005, em entrevista a mim concedida. Desconhecendo ou ignorando a polêmica, Médici colocava-se como torcedor da canção, entusiasta dos valores nacionais num festival competitivo internacional. Sua interpretação louvatória da canção estava em sintonia com as aspirações populares, como ficou explícito num flash do programa *Som Livre Exportação* de dezembro de 1970. Neste programa havia *flashes* de comentários populares sobre os sucessos do momento. Naquela época estava em muita evidência a canção da dupla que, após ser cantada, foi comentada por um sujeito comum. Ele disse que gostava muito da canção pois “BR-3” era “um dos símbolos do progresso brasileiro”. Tibério Gaspar, autor da letra que apresentava o programa se esforçou para desfazer outra confusão das drogas, mas nada fez para negar que a canção não fosse uma apologia ao “Brasil grande”. “Templo de todos os sons”, *Veja*, 23/12/1970, pp. 76-77. Esta defesa de Gaspar se choca com a intenção do autor, que, segundo relatou-me em entrevista, a canção era “de protesto”. De qualquer forma fica patente o descompasso entre os compositores “de protesto” e a interpretação popular. Para a polêmica de “BR-3” e as drogas, ver: Alonso. *Op. Cit.*, 2003, (no prelo).

esportivas. E foi bem sucedido não porque assim o quis, mas porque encontrou na sociedade as raízes, muitas vezes autoritárias e antidemocráticas, de sua própria legitimidade.

A política de aproximação da música popular foi uma prática constante do governo, na tentativa de dialogar com as massas. Não obstante o cerceamento através da censura, o regime não apenas censurou e cortou versos, mas tentou dialogar com aqueles que via como representantes do gosto popular. A prática do regime em relação a música popular não está muito distante da relação que os ditadores tiveram com o futebol.

Médici recebeu os tricampeões do mundo em Brasília depois da conquista do “tri” no México [foto] e com frequência era visto na tribuna de honra do Maracanã com um radinho colado à orelha. Reforçando o elo futebolístico, a ditadura criou o Campeonato Brasileiro e a Loteca, de forma a tentar capitalizar a popularidade do esporte para a integração nacional, fato pouco pesquisado por historiadores.

Se no meio musical a censura cumpriu as vontades cerceadoras, os ditadores tentaram não apenas dialogar com as massas através da canção, como o próprio tom nacionalista do regime já incorporava formas nacionalistas compartilhadas na sociedade brasileira e especialmente entre os músicos populares. O tom nacionalista, e por vezes agressivo, era eco de discursos coletivos de largos setores da sociedade, e não apenas dos sertanejos.

“Gosto de Brasil”

Aqueles que não viveram a ditadura como “período do terror”, embora raramente consigam ter voz política num Brasil que louva a *resistência*, não vêem diferenças entre os dois ditadores. Entre os intelectuais que estiveram ao lado de Vargas há um caso de notório engajamento ao lado de Médici que chocou muitos nas esquerdas. O posicionamento pró-ditadura de Gilberto Freyre foi pouco compreendido na época e, de certa forma, até hoje. Se durante a ditadura Vargas Freyre foi mais um entre a multidão de intelectuais apoiadores do regime, o apoio a ditadura de Médici foi visto como um caso “estranho”. O apoio à ditadura Vargas raramente foi questionado com o mesmo peso do questionamento em relação ao seu posicionamento na ditadura militar. Para Freyre, Vargas e Médici eram ditadores não muito diferentes. Se apoiou um, por que não apoiaria o outro? – é provável que tenha assim pensado.

Outra memória minoritária é aquela que pensa que Vargas foi “pior ditador” do que Médici. É o caso, por exemplo, da escritora Rachel de Queiroz. Por que ela pensaria dessa forma, em dissonância com a memória hegemônica? É preciso lembrar que nos anos 1930

Rachel de Queiroz era *trotskyista* e foi perseguida pelo ditador como todos os comunistas daquela época:

Pergunta: Como aconteceu o Estado Novo?

Rachel de Queiroz: O Estado Novo caiu em cima da gente como uma pedrada na cabeça. (...) Fiquei presa de outubro de 1937 a janeiro de 1938. Ele [Getúlio] conseguiu fazer com que a imprensa ficasse praticamente em silêncio, porque todo mundo que tinha pena e escrevia, e era de esquerda, entrou em cana.

Pergunta: O Estado Novo foi pior que a ditadura militar de 1964?

Rachel de Queiroz: Foi pior, muito pior. Porque ele tinha processos fascistas já codificados. Já tinha o modelo alemão, polaco, italiano, de forma que ele se associou a esses governos criminosos, terríveis, monstruosos. Tudo o que se diga é pouco. Basta dizer que nestes últimos vinte e tantos anos de ditadura militar não se cometeu um caso como o de Olga Prestes. Não se entregou a mulher de um cidadão brasileiro, grávida de uma criança brasileira, para ser sacrificada nos fornos crematórios, de cuja existência já se tinha notícia. Sofremos uma opressão em circunstâncias muito piores. O Brasil era muito menor, isolado do mundo, agrário, uma província ainda. Nossos meios de comunicação, a mídia eletrônica [dos dias de hoje – em 1989], não havia nada disto. O que havia era a censura. A censura era total. A Igreja estava silenciosa, não se manifestou. (...) Não foi como a posição mais aberta que a Igreja tomou contra a ditadura [militar].³²⁸

A fala de Rachel de Queiroz, apesar de problemática, por comparar ditaduras, e parcial, por tomar aquela na qual a autora sofreu mais como “pior”, aponta algumas questões interessantes. Na sua parcialidade ela parece denunciar que há também uma parcialidade exacerbada na memória hegemônica sobre a ditadura dos anos 1970. Insignias como “período do terror”, “era das trevas” e “porões da ditadura” remetem também a uma memória de um determinado grupo social que assim viveu a ditadura: os integrantes da luta armada e seus apoiadores. No entanto, esses setores não passavam de alguns milhares de pessoas. Embora sua luta não possa ser desconsiderada, é preciso perceber que num Brasil em que “noventa milhões estavam em ação”, como dizia a canção “Pra frente, Brasil” de Miguel Gustavo, alguns milhares de opositores não conseguiram nem ao menos balançar o governo com o apoio popular às ações e propostas revolucionárias.

De forma paradoxal, se durante a ditadura a radicalização das esquerdas não seduziu as multidões, durante a redemocratização conseguiu-se a atingir as massas. Na volta à democracia, a memória da *resistência* tornou-se hegemônica no país, seduzindo grande parte da sociedade, que preferiu incorporar esta construção e se ver como *vítima* do regime ditatorial. Essa memória coletiva parcial não dá conta da adesão em massa ao regime, e simplificou o apoio através da *vitimização* da sociedade.

Vimos que a sociedade era participativa, quase nunca alienada, e apoiava ativamente o governo e as restrições aos opositores, tanto na ditadura Vargas, quanto na ditadura da década de 1970. A indignação de Leo Canhoto e Roberto Silva ao protesto das esquerdas encontrou

³²⁸ Entrevista de Rachel de Queiroz a Hermes Rodrigues Nery em 14/01/1989. Acessado em 23/01/2011: <http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/rachel2.htm>

eco na escritora Rachel de Queiroz, que entrou na onda do ufanismo e protestou contra os grupos da luta armada, cujas opiniões políticas desconsiderou em sua coluna da revista *O Cruzeiro* de 15 de setembro de 1970 intitulada “Gosto de Brasil”:

Há no povo uma grande sensibilização que só se pode chamar de patriótica: um interesse novo pelo Brasil, um gosto de dizer o nome do Brasil, de falar que é brasileiro, de usar a bandeira, de pintar as coisas de verde e amarelo, de sentir o Brasil grande. (...) Acho que, essencialmente, todos os brasileiros estávamos cansados da estagnação no subdesenvolvimento, do sentimento de sermos irremediavelmente pobres, pregados no atraso e na desordem de um país de segunda classe. Estávamos ansiosos por qualquer coisa que levantasse o orgulho nacional. Estávamos fartos da esterilidade da contestação e do protesto. Digo isso quanto à maioria, que os grupos minoritários, todos sabem, são um caso à parte; e, afinal, quem conta é a maioria. (...)

E não se diga que esse abandono do protesto é obra da censura, pois mesmo nos momentos de censura mais severa há meios de chegar até ao limiar do permitido e insinuar ou dizer entre linhas o que abertamente não pode ser dito. Acontece é que evidentemente o público já não prestigia os shows de protesto; não vai ver, não compra entradas. Os letristas da MPB sintomaticamente deixam de falar só em irmão, em paz, em mão aberta, em guerra, em fome, em sangue e demais chavões do cancionário contestatário. A onda do *Patropi* [referência ao cantor Simonal, conhecido adesista do regime] continua crescendo; o êxito do *País Tropical* ainda não sofreu colapso, pelo contrário, vai sempre em maré montante, já agora através dos imitadores, pois só se imita o que está de cima. Afinal, o povo não é cego nem é burro. E o povo está vendo que os homens trabalham, e lhe entram pelos olhos os bons resultados desse trabalho.

(...) Bom mesmo é o cheiro de madrugada que se sente por toda parte. Um gosto de deixar que os meninos cresçam. Uma confiança, uma segurança novas, como se de repente houvésemos descoberto que nem tudo está perdido ou, pelo contrário, que nada está perdido. Que a terra é bela e é nossa e quem tinha razão era mesmo o escrivão Caminha: em se querendo plantar, dar-se-á nela tudo”.³²⁹

Seguindo a onda do colaboracionismo com a ditadura dos anos 1970, o conjunto Os Três Morais deu sua contribuição. Os Três Morais eram um grupo vocal que no início dos anos 1960 despontou no programa *O Fino da Bossa* e acompanhou Chico Buarque na gravação de “Noite dos mascarados” (de 1967, do segundo LP do compositor). Pois em 1973, eles fizeram sua parte com “Amor e paz” – “não adianta querer lastimar/ melhor é poder colaborar” – e “O Brasil merece o nosso amor”: “Pra frente, com decisão/ iremos com união/ paz com trabalho e dedicação/ mostrando com orgulho todo o nosso valor/ o Brasil merece o nosso amor”.³³⁰

Se muitas vezes os artistas não colaboravam diretamente com o regime, em diversos momentos houve uma sintonia de discursos, com ou sem a apologia direta a ditadura ou à nacionalidade. Vimos que Leo Canhoto & Robertinho e Chitãozinho & Xororó cantaram a

³²⁹ “Gosto de Brasil”, por Rachel de Queiroz, Revista *O Cruzeiro*, 15 de setembro de 1970. O posicionamento de Rachel de Queiroz se adequou ao espírito dos ditadores. Em 1964 ela, apoiadora do golpe, pediu ao presidente golpista Castelo Branco, em sua coluna em *O Cruzeiro*, que evitasse colocar apologetas da ditadura Vargas em seu ministério: “pode ser que o governo Castello Branco, no qual pomos as nossas esperanças, também invente os seus nomes novos, a fim de renovar os fatigados, os surrados quadros políticos nacionais. Para a gente não ver, na posição de líderes do governo revolucionário democrático, homens marcados indelevelmente pela ditadura, como o Sr. Felinto Müller, – que pode ser muito boa pessoa, que pode estar completamente convertido aos bons costumes liberais, mas cuja história passada é demasiado sombria para o colocarmos em tal eminência e sob tal claridade”. Rachel de Queiroz, “Material humano”, *O Cruzeiro*, 13/06/1964.

³³⁰ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 221-222

democracia racial. Mas não foram só eles que o fizeram. A cantora Leci Brandão compôs em 1974 a canção “Nada sei de preconceito”: “Minha terra é verde-amarela/ e meu amigo branco é meu irmão/ ele é do asfalto e eu sou da favela/ mas existe a integração”.³³¹ Anos mais tarde Leci Brandão tornou-se militante do movimento negro e passou a ver o Brasil como dicotomizado pelas raças, tal como os EUA ou a África do Sul. E “Nada sei de preconceito” caiu no esquecimento.

O cantor Tim Maia, que morou nos EUA durante os anos 60, não concordava com a opinião do movimento negro, que via no racismo velado do Brasil um tipo de preconceito “pior” que em países de racismo explícito. Tendo vivenciado o preconceito por ser estrangeiro e negro nos EUA, depois de voltar a terra natal ele ufanou-se do Brasil na canção “Meu país”, de 1970. E concluiu que o preconceito e a segregação não existiam aqui: “Se bem sei que aprendi muito no seu país/ justo no seu país/ porém no meu país senti tudo que quis/ pois vi como vivem/ ... / todas as dores/ sem distinção de cor/ o amor existe enfim/ mesmo quando há luta/ do alto se escuta/ em uma só voz que diz/ somos todos irmãos...”.³³² Essa canção foi regravada pelo Trio Mocotó no disco Muita Zorra, de 1971. Com dois integrantes negros, o Trio Mocotó incorporava o olhar de Tim de que no Brasil vivia-se uma *democracia racial*.

Diga-se de passagem que não eram apenas os sertanejos e Tim e Leci que pensavam assim. O ator Grande Otelo também tinha a mesma opinião. Famoso por atuações em chanchadas nas décadas de 40 e 50 e muito elogiado pelo papel de Macunaíma no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade, Otelo citou Simonal para reforçar sua opinião:

Otelo: Em vez do preconceito, o que existe é a ânsia do preto em progredir. (...) É verdade que até um negro chegar à posição de um branco tem de saber dez vezes mais. Porque em cada branco está um senhor de engenho, um feitor de fazenda. Em cada mulato está um capitão do mato. Então o negro está acuado por todos os lados. Ele tem que lutar, não dando a essa luta o nome de preconceito, mas o de luta pela sobrevivência, que todo branco pobre enfrenta também. Eu pessoalmente não sinto o preconceito. Eu sinto paternalismo. (...)

Veja: Quer dizer que você nunca enfrentou problemas por ser negro?

Otelo: Não. Sempre tive a mulher branca que eu quis. (...) Também sempre tive entrada nos lugares em que quis entrar. É como diz o Simonal: “Em lugar que preto não entra, branco pobre também não entra.” Entre as namoradas de meus filhos há brancas, negras e mulatas. É preciso que me façam sentir o preconceito para que depois eu declare que existe preconceito. A cada jovem de cor que eu encontro, pergunto se está estudando, em que ano está. Se eu posso ajudar, ajudo.³³³

³³¹ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 222. “Nada sei de preconceito” (Leci Brandão), gravação de Djalma Dias. LP *Não faça drama*. Som Livre. 1974

³³² LP *Tim Maia*, Polydor, 1971. Thais Siqueira, cujo texto me chamou atenção para esse fato. Siqueira, Thais, “Relatório final do projeto ‘O festival de 1970 e os anos de formação da *black music* brasileira (1970-1974)”, USP, Departamento de História, 2009.

³³³ *Veja*, 14/2/1973, p. 4. Simonal foi usado por Grande Otelo de forma justa, pois ele realmente tinha as opiniões expressas pelo ator. Para a questão do racismo e Simonal, ver o capítulo “O preto-que-ri” em Gustavo Alonso. *Op. Cit.*, 2003, (no prelo).

Martinho da Vila acreditava nos mesmos ideais integracionistas raciais do regime que seus companheiros de artes. Em 1969 ele fez a canção “Brasil mulato”, lançada no mesmo LP que contém “Pequeno Burguês”, uma ironia à burguesia, canção pela qual Martinho é frequentemente lembrado.³³⁴ Mas se em “Pequeno burguês” o sambista fez um vago protesto, em “Brasil Mulato” ele aproximou seu tom da vulgata da *democracia racial*, além de advogar a defesa do patriotismo e a paz social:

Pretinha, procure um branco
Porque é hora de completa integração
Branquinha, namore um preto
Faça com ele a sua miscigenação
Neguinho, vá pra escola
Ame esta terra
Esqueça a guerra
E abraça o samba

Que será lindo o meu Brasil de amanhã
Mulato forte, pulso firme e mente sã

Quero ver madame na escola de samba sambando
Quero ver fraternidade
Todo mundo se ajudando
Não quero ninguém parado
Todo mundo trabalhando
Que ninguém vá a macumba fazer feitiçaria
Vá rezando minha gente a oração de todo dia
Mentalidade vai mudar de fato
O meu Brasil então será mulato

Rachel de Queiroz, uma militante em tempo integral do regime, estava com Martinho da Vila na defesa da *democracia racial* como algo típico do Brasil, que deveria ser valorizado:

Ao contrário do que pensam os que se anquilosam em preconceitos vitorianos - para o mundo de hoje, a democracia racial brasileira não é fraqueza que se oculte, é atrativo que se proclama. Democracia racial, tal como legislamos e tentamos praticar integralmente no Brasil, é artigo de propaganda e atração turística. Tão bom como ruínas romanas ou como as belezas da Guanabara. Para o estrangeiro, habitante de países onde só há gente de uma cor, ou onde há uma barreira rígida separando as cores dos homens, a democracia racial brasileira, a nossa mistura descuidosa, é espetáculo fascinante e incomum. Todos querem ver como é que ela funciona e se é verdade que funciona.

Pois, para o turista, vir ao Brasil e não encontrar pessoas de todas as origens raciais convivendo familiarmente, sem preconceitos nem diferenças, é como ir ao Ártico e não ver esquimós, ir à Rússia e não ver comunista, ir a Paris e encontrar fechado o *Folies Bergère* e escamoteada a Torre Eiffel.³³⁵

O posicionamento de Otelo, Simonal, Rachel de Queiroz, Martinho da Vila, Tim Maia, Leci Brandão, Chitãozinho & Xororó e Leo Canhoto & Robertinho indicam uma sintonia com a vulgata da *democracia racial*. Todos afinavam-se à ideia de que no Brasil o preconceito diluiu-se frente a onda aparentemente irreversível da integração das raças. E como o criador da ideia da *democracia racial* apoiava o regime ditatorial, aquele pensamento

³³⁴ LP *Martinho da Vila*, RCA Victor, 1969.

³³⁵ “Do preconceito de cor”, *O Cruzeiro*, 17/10/1969.

foi sendo cada vez mais incorporado pela ditadura. Em 1970, trinta e sete anos depois da primeira publicação de “Casa Grande & Senzala”, Freyre repetia o discurso que o consagrou em 1933: “Que o Brasil é, creio que se pode dizer sem dúvida, a mais avançada democracia racial do mundo de hoje, isto é. A mais avançada neste caminho de uma democracia racial. Ainda há, não digo que haja racismo no Brasil, mas ainda há preconceito de raça e de cor entre grupos brasileiros e entre certos brasileiros individualmente”.³³⁶ O que havia para Freyre era preconceito, pontual e a-sistêmico, e não racismo, social e coletivo direcionado à punição de pessoas de cor. Cabia então aos que acreditavam no conceito de Freyre, convocar a população a acabar com os preconceitos, estes apenas individuais e pontuais.

Para aqueles que discordavam do ideal freyriano e valorizavam a dicotomia das raças, o negro sofreria triplamente. Primeiramente, sofria por ser negro numa sociedade racista; depois sofria por essa sociedade racista era também uma sociedade de classes; e, por fim, o negro sofria pois o discurso racial não era aceito na sociedade, que preferia ver-se como a-racial, escamoteando o preconceito que, ao velar-se, tornava-se mais maligno. E as instituições do regime ditatorial advogavam a defesa da *democracia racial*. Um exemplo disso é que se passou com a canção *Black is beautiful*, dos irmãos Marcos e Paulo Sergio Valle, de 1971.

Em 1970, os irmãos Valle enviaram-na para os órgãos competentes para que a canção fosse liberada. Mas os censores não gostaram da parte que falava: “Eu quero um homem de cor/ Um deus negro do Congo ou daqui/ Que *melhore o meu sangue europeu*” (grifo meu).³³⁷ Para os representantes da ditadura não havia oposição ou superioridade entre as raças no Brasil. Assim sendo, a censura não poderia liberar uma música que julgava o sangue negro *melhor* do que o europeu. A censura não admitia o discurso “segregador”, fosse ele o da luta de classe ou o que demarcasse a desigualdade entre as raças. A canção dos irmãos Valle é ousada pois inverte a lógica do preconceito racial, do qual os negros são mais frequentemente as vítimas. Sem alternativas, os irmãos foram forçados a fazer mudanças e só conseguiram a liberação depois de incorporar o discurso antirracista do regime.

E foi assim que Elis Regina gravou a canção no ano seguinte, em 1971:

Hoje cedo na rua do Ouvidor
Quantos brancos horríveis eu vi

³³⁶ Entrevista Gilberto Freyre, *Veja*, 15/04/1970, p. 4. Apesar do apoio ao regime durante os anos de governo ditatorial, em 1984 Freyre mostrou-se aparentemente arrependido: “1964 foi uma grande revolução fracassada. Os líderes do movimento tiveram a oportunidade de fazer uma revolução verdadeira, mas falharam. E fracassaram porque lhes faltou sensibilidade social e sobrou economicismo”. Entrevista de Gilberto Freyre, *Veja*, 01/01/1984, p. 7.

³³⁷ “Black is Beautiful” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), Setor de Divisão de Censura e Diversões Públicas, TN 23.3632 (5/11/1970).

Eu quero um homem de cor
Um deus negro do Congo ou daqui
Que se integre no meu sangue europeu
Black is beautiful, black is beautiful
Black beauty so peaceful

Coagida socialmente ou institucionalmente, fato é que a ideia do Brasil como *democracia racial* perdurou na MPB. Em 1991, num disco póstumo do cantor Cazuza, o país era visto como exemplo para o planeta na canção em “O Brasil vai ensinar o mundo”: “O Brasil vai ensinar o mundo/ A convivência entre as raças preto, branco, judeu, palestino/ Porque aqui não tem rancor”.³³⁸

Bom tempo

Isto nos leva a pensar que o apoio ao regime não era apenas uma questão de posicionamento explícito em prol dos ditadores. O regime era composto de diversas esferas, e suas medidas atingiram variados setores da população. Era difícil ser integralmente contra a toda e qualquer medida de um governo que transformou o Brasil, modernizando-o e catalisando mudanças de referenciais tradicionalmente arraigados. De forma que, dentre as camadas sociais atingidas pelo o regime, houve em diversos momentos episódios de apoio senão explícito, ao menos implícito a determinadas medidas dos ditadores.

Mesmo os artistas MPB em um momento ou outro compactuaram com o regime ditatorial. Até Chico Buarque chegou a ser visto como apoiador do regime pois, em determinado momento da carreira, sua poética foi considerado “pouco crítica”. A imagem do artista hoje é a do *resistente* ideal, louvado pela postura combativa e aguerrida na luta cultural contra os ditadores. Canções contestadoras como “Acorda Amor”, “Cálice”, “Construção”, “Deus lhe pague”, “Meu caro amigo”, dentre outras, com certeza ajudaram nesta construção. Os biógrafos são proffcuos ao dissertar sobre suas várias idas ao DOPS e o tom combativo de suas composições. As letras censuradas são exaustivamente “resgatadas” e expostas como ideal na defesa da “boa música” contra o regime autoritário. Por tudo isso, não será exposto aqui esta face do compositor, não por considerá-la menos importante, mas porque não se quer repetir uma abordagem já bastante comum, disseminada dentro e fora da academia. O que se discute aqui está para além do “bom” resistente.

Paradoxalmente, nos idos da década de 1960 ele não era visto como o *resistente* ideal. No início da carreira, muitos tiveram dificuldades em associá-lo à luta contra a ditadura, pois

³³⁸ “O Brasil vai ensinar o mundo” (Renato Rockett/Cazuza). LP *Por aí*, Cazuza, Polygram, 1991, 846.950-2.

ele quase sempre preferia compor temas “lírico-amorosos” e “alienados”.³³⁹ Sucessos dos seus três primeiros discos iam nessa linha como “Olê, olá”, “Noite dos mascarados”, “Com açúcar, com afeto”, “Morena dos olhos d’água”, “Quem te viu, quem te vê”, “Retrato em branco e preto” e “Carolina”, por exemplo. Hegemonicamente visto como um rebuscador da palavra e um poeta “amoroso”, diante dos acirramentos políticos de 1968, Chico começou a sofrer críticas por parte daqueles que queriam o compositor mais “combativo”.

De fato, a crítica a ele não era de todo improcedente, pois diante dos acirrados acontecimentos de maio de 1968 ele defendeu uma canção chamada “Bom tempo” na I Bienal do Samba, um festival restrito ao gênero musical. Enquanto em maio de 1968 a França pegava fogo e no Brasil os trabalhadores entravam em greve e estudantes articulavam a passeata dos Cem Mil, Chico Buarque queria ir à praia pela manhã e ouvir o jogo do Fluminense à tarde:

Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
Um pescador me confirmou
Que o passarinho lhe cantou
Que vem aí bom tempo
(...)
Vou que vou
Pela estrada que dá numa praia dourada
Que dá num tal de não fazer nada
Como a natureza mandou
Vou
Satisfeito, alegria batendo no peito
O radinho contando direito
A vitória do meu tricolor

A canção foi muito bem recebida no festival do samba, e ficou em segundo lugar, atrás de “Lapinha”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, mas à frente de compositores do quilate de Cartola e Paulinho da Viola.³⁴⁰ Testemunha das apresentações, o crítico Zuza

³³⁹ Em entrevista a Revista *Versus* em 1977, Chico Buarque defendeu Caetano e Gil, que na época eram acusados de “alienarem-se” a redemocratização, recordando de 1968 quando ele próprio era acusado de ser “alienado”: “**Versus:** Acredito ser um direito de qualquer pessoa não se pronunciar sobre qualquer assunto. Agora é um direito a publicação das opiniões destas pessoas quando se pronunciam, seja contra ou a favor. **Chico:** Você tem que perceber que isto já é uma resposta a um clima de provocação. Em 68 eu era considerado um alienado enquanto compositores declaradamente de direita apareceram como radicais de esquerda [é provável que Chico se refira a Vandré, que mudou de lado na década de 70, tendo feito canções para a Aeronáutica]. Eu não sou jornalista, eu sou músico. Acho Gilberto Gil e Caetano Veloso artistas da maior importância e acho uma pena que eles sejam queimados, sejam atacados do jeito que vem ocorrendo. Você está defendendo o lado jornalístico e eu posso defender este lado. A radicalização é compreensível em momentos em que o sujeito não tem saída, não pode fazer nada. O momento não é este, o momento agora é outro. Quem está embananado são eles, não somos nós. A hora da diplomacia chegou. Algumas cartas estão na mão, agora a divisão não pode ser nossa”. Revista *Versus*, 08-09/77, visto no site do compositor: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_77.htm

³⁴⁰ Cartola ficou em quinto lugar com “Tive sim”, defendido por Cyro Monteiro. Paulinho da Viola ficou em sexto lugar com “Coisas do mundo, minha nega”. Zuza Homem de Mello, *A era dos festivais*, São Paulo, Editora 34, 2003, p. 449.

Homem de Mello lembra: “O povo delirou à entrada de Chico Buarque e cantou com ele a segunda parte, acompanhando o ritmo bem marcado com palmas e batendo os pés”.³⁴¹

O tom da música de Chico, apesar de ter sido bem recebida, foi considerado alienado pelos “bem-pensantes”. É importante dizer que, na época, não foi fácil para os afinados às disputas estudantis e ao linguajar engajado das lutas políticas ver Chico Buarque cantando um “bom tempo”. Era algo difícil de engolir. Como Chico ainda não era o mito intocável que se tornaria anos mais tarde, foi patrulhado. Essa pode ser a razão pela qual esta bela e bem sucedida canção não aparece em nenhum dos seus LPs da época, tendo sido lançada apenas em compactos. Diante das críticas era melhor evitar que a música manchasse a carreira do compositor que tinha dificuldades em ser um porta-voz dos anseios mais radicais. Em 1977, quando já havia se tornado o porta-voz da *resistência* que não conseguira ser no início da carreira, Chico passou a se julgar mal interpretado e defendeu a canção:

Eu lembro de uma música que eu fiz naquela época, que as pessoas vieram me pichar, pichar essa música, não sei o quê, achando que ela era, talvez até que fosse uma música reacionária, quando eu nunca fui um cara reacionário (...). A música chama-se “Bom tempo”. Ela diz a mesma coisa do “O que será”, noutra linguagem, e as pessoas vieram pichar porque era uma música otimista, uma coisa assim e tal...³⁴²

Definitivamente a música não era reacionária e os ânimos da época pegaram pesado com o compositor. Mas a defesa de Chico parece um tanto equivocada. A poética das duas canções relacionadas é bastante diferente. Enquanto “O que será (À flor da pele)” gira em torno de um questionamento sem fim, “Bom tempo” sabe o quanto futebol, praia, brisa e amor fazem bem a uma pessoa. Nada mais “brasileiro”. No entanto a necessidade de Chico de reinterpretar sua própria obra demonstra como sua imagem foi sendo construída e se modificando ao longo de sua carreira. Alheio às autocríticas do compositor, o grupo A Turma da Pilantragem regravou a canção no LP de 1969, vendo em “Bom tempo” uma ode à boa vida carioca, à alegria de viver e de se divertir.³⁴³ Nada mais típico da *Pilantragem*, estilo musical criado por Simonal e Carlos Imperial. Aparentemente com o mesmo olhar despreocupado e sem se importar com as possíveis críticas, Elis Regina gravou a canção no seu LP de 1968, sob a batuta de Erlon Chaves, artista ligado a da estética da *Pilantragem* de Wilson Simonal.

³⁴¹ Se fosse outro o compositor, poderia ser chamado de “alienado” até hoje pelos autores de música popular. Mas como se trata de Chico Buarque, um artista cuja imagem pós AI-5 se impõe sobre qualquer relativização de sua produção, os memorialistas veem sua obra sempre de forma positiva, como é caso de Zuzana, que escreveu sobre o acontecimento trinta e cinco anos depois: “a referência ao maxixe foi uma brincadeira que deu o maior pedal, com versos bemhumorados e de esperança, numa época em que a cara amarrada era a tônica. Quando terminou, o clássico ‘já ganhou’ simplesmente confirmava o que se dizia: era o grande rival de ‘Lapinha’.” Nas palavras de Zuzana, uma canção que na época chegou a ser chamada de “alienada” transformou-se em “esperançosa”. Nem todos os artistas têm direito a tamanha pirueta revisionista. Mello, *Op. Cit.*, 2003, p. 261-3.

³⁴² Entrevista a Tarso de Castro, Folhetim, *Folha de S. Paulo*, 11/9/77.

³⁴³ LP *O som da pilantragem vol. 2* da Turma da Pilantragem. CBD. 1969.

A imagem de Chico Buarque *resistente* é uma construção que se fortaleceu após o auto-exílio do compositor e, especialmente, após as composições de “Apesar de você” e do LP *Construção*. Até então sua imagem hegemônica era do “lírico”. Com ou sem razão, parte da crítica não concordava com a imagem do poeta trovador e, por isso, o chamavam de “alienado”. Se em alguns momentos Chico deu margem para que esse tipo de pensamento se fortalecesse, em outros foi levado para a direita pelo louvor dos ditadores.



Em 1968 foi lançado um LP chamado *As minhas preferidas*, no qual o presidente militar Costa e Silva selecionou temas ufanistas e canções de amor que lhe agradavam. O cantor Agnaldo Rayol encarregou-se de cantar as músicas escolhidas. A capa do LP trazia uma ilustração de Costa e Silva ao lado da primeira-dama, Dona Iolanda, e a netinha Carla [foto]. Curiosamente, entre as escolhidas do presidente estava uma bonita canção de Chico

Buarque “Carolina”: “Lá fora amor/ uma rosa nasceu/ todo mundo sambou/ uma estrela caiu/ Eu bem que mostrei sorrindo/ pela janela ó que lindo/ e só Carolina não viu”. Entre os preferidos do presidente, estavam compositores da antiga, de Pinxinguinha a Noel Rosa, de Silvio Cesar a Ary Barroso. O único “moderno” adorado pelo presidente era Chico Buarque.³⁴⁴ Ao som de Chico Buarque, o presidente achava que entendia melhor o Brasil, como ficou explícito o texto da contracapa do LP:



Assoberbado com os vários e difíceis problemas do país, com as inúmeras e intrincadas questões de Estado, o presidente ainda encontra tempo e volta sua alma e seu coração para a beleza singela das obras nascidas da sensibilidade dos nossos cancioneiros. As composições musicais contidas neste LP são síntese do sentimento – marcadamente pleno de amor à terra – do homem do povo que dirige o destino da Nação Brasileira. (...) Quem se volta para os tesouros da música popular é capaz de melhor compreender os fatos sociais, é capaz de perdoar defeitos decorrentes da própria perfeição humana, é capaz de entender e conservar – sem egoísmos – a criação de outrem, é capaz de ser mais justo!



Além de Chico Buarque, Agnaldo Rayol também ganhou a louvação de Costa e Silva, que cumprimentou-o pelo LP lançado [fotos]. Não apenas o presidente Costa e Silva gostava de Chico, mas parte do seu ministério também. Em 3 de dezembro 1970, no primeiro programa

³⁴⁴ “As minhas preferidas (presidente Costa e Silva) – Na voz de Agnaldo Rayol”, Copacabana, 1968. Faixas: Lado A: 1- Ave Maria do Morro (Herivelto Martins); 2 - Minha terra (Waldemar Henrique); 3 - Feitio de oração (Vadico/Noel Rosa); 4 - Prenda minha (Folclore gaúcho); 5 – Chão de estrelas (Silvio Caldas/Orestes Barbosa); 6 - Canta Brasil (David Nasser - Alcyr Pires Vermelho); Lado B: 1 - Perfil de São Paulo (Francisco de Assis Bezerra de Menezes); 2 - Lamento (Vinicius de Moraes - Pixinguinha); 3 - Carolina (Chico Buarque); 4 - Noite cheia de estrelas (Candido das Neves); 5 - O que eu gosto de você (Silvio César); 6 - Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso).

Som Livre Exportação, um musical da Globo capitaneado por Ivan Lins e Gonzaguinha dentre outros, o ministro da Educação Jarbas Passarinho apareceu num vídeo declarando ser fã do compositor.³⁴⁵

Os paradoxos da memória em relação à carreira de Chico Buarque permitem pensar outro tipo de relação com a ditadura. Para além da *resistência* tão enfatizada e louvada pelos biógrafos do compositor, cabe pensar uma relação menos dicotômica entre *resistência* e *cooptação*. Um dos paradoxos que aponta para esta relação ambígua acerca da ditadura é que Chico Buarque passou os dez anos da década de 1970 gravando numa multinacional, a holandesa Philips, empresa que aprofundou seus investimentos no Brasil diante da abertura de capitais promovida pela ditadura. Famoso pelos sambas originais mas com pé na tradição, Chico conseguiu passar a década sem nunca ter sido questionado por gravar numa empresa que simbolicamente fazia exatamente a mesma coisa que o regime, ou seja, unia os valores nacionais ao capital internacional. Aliás, é importante lembrar que entre as esquerdas o termo para este tipo de capital estrangeiro era “imperialismo”. Só se falava em capital internacional em obras de sociólogos e economistas em geral.

Obviamente Chico Buarque não estava sozinho nessa associação com o capital internacional. Toda a MPB no início dos anos 1970 estava na Philips: de Simonal a Chico Buarque; de Caetano Veloso a Elis Regina. Apenas três artistas de peso da MPB estavam fora da Philips: Tom Zé estava na RGE em 1970 e depois foi para Continental; Milton Nascimento estava na Odeon; Roberto Carlos estava na RCA.

Enquanto isso a grande maioria dos artistas sertanejos gravava em duas gravadoras nacionais, a Copacabana, e a Continental/Chantecler. Leo Canhoto & Robertinho eram um dos pouquíssimos que gravavam numa gravadora multinacional, a RCA, em parte devido a herança da Jovem Guarda naquela gravadora. Mas todos os outros sertanejos faziam LPs por gravadoras nacionais.³⁴⁶

Ame-o ou ame-o

Ao demonstrar as relações dos artistas com o regime não digo, por exemplo, que a relação de Elis Regina com a ditadura fora a mesma de Simonal. Nem que o entusiasmo de Leo Canhoto é igual ao de Chico Buarque, ou que Tonico & Tinoco tiveram o mesmo

³⁴⁵ “Templo de todos os sons”, *Veja*, 23/12/1970, pp. 76-77; Scoville, Eduardo Henrique M. L. *Na barriga da baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese apresentada ao depto. de pós-Graduação em História da UFPR, 2008, p. 90.

³⁴⁶ Para maiores informações, ver texto de Eduardo Vicente. “Chantecler: uma gravadora paulista” XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010.

posicionamento frente a ditadura que Tim Maia. Não se trata de comparar posicionamentos para tirar daí qual é o comportamento “digno”. O que se está dizendo é que a ditadura não foi algo alheio a sociedade, algo que é aparentemente óbvio mas que frequentemente é subestimado pela bibliografia musical e da ditadura. Em diversos momentos, e por razões diferentes, os ditadores conseguiram respaldo de determinados setores sociais, seja na adoção do tom otimista, na incorporação do nacionalismo, na defesa do Estado forte, na questão racial ou no elogio de obras e atos governamentais. O governo foi aplaudido pela sociedade em diversos momentos, não apenas porque impunha medidas cerceadoras, mas porque sua política foi de encontro aos interesses autoritários, nacionalistas, estatistas, antidemocráticos com certeza, mas definitivamente brasileiros. Indo além do adesismo, é importante ver as convergências, estas sim largamente hegemônicas, especialmente se comparadas a *resistência*.

De forma que pode-se dizer que os cidadãos não estavam simplesmente cerceados pelo regime ditatorial dos anos 70, mas que houve uma construção simbólica entre Estado e sociedade muito importante para se compreender a consolidação da modernização brasileira via autoritarismo. Supor que as pessoas estavam sempre sendo patrulhadas, vigiadas, censuradas, caladas, torturadas é partir da premissa que, em seu estado “normal”, esta sociedade seria “boa”. Sem desprezar a repressão do regime, pode-se ir além da simples denúncia do autoritarismo. É mais difícil compreender que a “boa” sociedade não estava isenta de responsabilidades. É difícil compreender que a sociedade *vitimizada* não é tão vítima assim e estava muito próxima do algoz: que grande parte dela tinha um horror colérico aos comunistas, que largos setores da população eram favoráveis a medidas autoritárias, que muitas pessoas se sentiram satisfeitas com o desenvolvimento econômico que lhes deu garantias materiais imediatas, que a sociedade brasileira era (e ainda é) bastante favorável à tortura e ao desrespeito aos direitos humanos desde que em nome de uma causa “justa”.

Desconfortável para a sociedade que gosta de ser ver como *vítima*, esta produção apologética ao regime (ou no mínimo convergente a este) abre brechas para pensarmos o porquê de tamanha distância entre a memória que se tem do período e o que estas fontes nos mostram. A grande maioria dos artistas de música popular propagavam posturas felizes, otimistas ou esperançosas em relação à nação. Vê-se que não se trata simplesmente de uma questão de gênero musical: todos os estilos cantaram as alegrias de se viver no Brasil da ditadura.

É o caso de se repensar a memória do período. Por que estas músicas quase nunca são lembradas? A historiadora Janaina Cordeiro já se fez perguntas semelhantes:

Por que os silêncios, inúmeros, sobre a adesão social à ditadura? Sobre o entusiasmo “alucinante” que caracterizou os anos do *Milagre*? Sobre a identificação de importantes parcelas da sociedade com os valores postulados pela ditadura, que foi, antes de tudo, *civil-militar*? Por que se calaram as vozes que descreviam o *sagitariano* presidente Médici como uma pessoa “(...) de bom coração, leal, (...) inclinada à caridade, benevolência e Justiça, aos assuntos religiosos e místicos, filosóficos, filantrópicos e intelectuais” (*O Cruzeiro*, janeiro de 1972)? Onde estão as mãos que o aplaudiam em estádios lotados? Enfim, por que as imagens dos *anos de chumbo*, abordadas sob uma perspectiva que vitimiza os grupos de esquerda – cujo projeto de enfrentamento armado a sociedade não compartilhava –, são eleitas como *a memória* desse tempo? Por que o silêncio em torno dos *anos de ouro*?³⁴⁷

Em parte parece-me que a memória da *resistência* conseguiu ampliar a voz e angariar o apoio das multidões durante o processo de redemocratização brasileira, saindo dos guetos à esquerda, como apontou Daniel Aarão. Segundo o historiador, o gradual ocaso da ditadura entre as décadas de 70 e 80 e o retorno de grande parte dos exilados políticos consolidaram uma visão que a sociedade já vinha construindo para si mesma: a de que nada teve a ver com a ditadura. Para exaltar a luta e legitimar a volta dos ex-guerrilheiros no processo de abertura política, a luta armada passou a ser chamada de resistência democrática. A ideia de defesa da sociedade *vítima* frente ao regime ditatorial tornou possível esquecer o espírito ofensivo, ativo e revolucionário, que tivera a guerrilha urbana:

A sociedade brasileira pôde repudiar a ditadura, reincorporando sua margem esquerda e reconfortando-se na ideia de que suas opções pela democracia tinham fundas e autênticas raízes históricas (...) viveu a ditadura como um pesadelo que é preciso exorcizar, ou seja, a sociedade não tem, e nunca teve a ver com a ditadura. (...) [Então], como explicar por que a ditadura não foi simplesmente escorraçada? Ou que tenha sido aprovada uma anistia recíproca?³⁴⁸

Seguindo esta linha, a historiadora Janaina Cordeiro vai mais além:

Assim, a memória coletiva – representada, agora, pelas figuras polarizadas da vítima e do perpetrador –, exerce funções muito importantes em sociedades que viveram experiências autoritárias em períodos recentes; confronta-as com questões relativas ao trauma e ao silêncio: ao trauma das vítimas e simultaneamente ao silêncio em torno dele, pois o trauma é “demasiado vivo para ser narrado”. Não obstante, a vivência do trauma é cada vez mais monumentalizada e alçada à condição de memória nacional (...): “foram os militares, nunca nós”. Daí as dificuldades em aceitar analisar o período como uma ditadura civil-militar. Daí o motivo pelo qual a figura do herói é substituída pela figura da vítima: por que entre os vitimados, sem rostos, sem voz, cabe toda a sociedade; já no estereótipo do herói, figura bem definida, de traços bem marcados, comprometida com a ação, não cabe toda a sociedade. O primeiro tipo é mais confortador.³⁴⁹

No entanto, o conforto da memória *vitimizada* não faz jus à proximidade com os quartéis. Não faz jus à sintonia íntima entre civis e militares, entre perpetradores e vítimas. Não apenas vários artistas apoiaram o regime, como também alguns deles chegaram até a integrar as Forças Armadas. Antes do golpe de 1964, Wilson Simonal e Toni Tornado

³⁴⁷ Cordeiro, Janaina Martins. “Anos de chumbo ou anos de ouro?: A memória social sobre o governo Médici” In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 92

³⁴⁸ Daniel Aarão Reis Filho, *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 10.

³⁴⁹ Cordeiro, Janaina Martins. “Anos de chumbo ou anos de ouro?: A memória social sobre o governo Médici” In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 93

tiveram parte da formação juvenil graças ao exército.³⁵⁰ Outros permaneceram até depois do AI-5. Mesmo já relativamente conhecido e tendo participado do III Festival da Record em 1967, Martinho da Vila esteve exerceu cargo burocrático no exército até 1970, em plena época do milagre econômico e auge da repressão.³⁵¹ Martinho, que já vinha se destacando como compositor de sambas da Escola de Samba Vila Isabel, permaneceu na instituição mesmo depois de ter lançado seu primeiro LP, em 1969, que continha a canção “Pequeno burguês”, considerada crítica ao regime. Martinho só saiu quando percebeu garantias na vida



artística [foto: Martinho da Vila militar].

Paradoxo mais angustiante viveu o teatrólogo Augusto Boal, que foi torturado em dependências das Forças Armadas na mesma época que Martinho era parte integrante da instituição. O que se quer demarcar aqui é como a *resistência* e cooptação estavam intrincadas nesta sociedade, as vezes de forma paradoxal. A música, o teatro, a cultura em geral, tornam esse aspecto bastante visível.

Tendo sido aprisionado pelo regime, Augusto Boal pôde contar com a proximidade familiar de um militar para evitar maiores malefícios. Depois de sofrer torturas numa cela do DOPS, Boal foi salvo pelo irmão militar, como relatou em autobiografia:

“Albertino [o irmão de Boal] e eu não concordávamos sobre política. Não importa: ele era meu irmão. Minha família tinha me procurado por sete dias e sete noites. Em hospitais, delegacias, asilos, nenhum traço meu. Mas ele era um oficial do exército na reserva. Tinha o direito de portar de arma. Fora da instituição ele queria visitar o DOPS. Meu nome não aparecia na lista. Eles deram um nome falso – eu estava incógnito. Na cela F-1 estava o perigoso Francisco de Souza – eu.

Um investigador, que tinha acabado de martirizar alguém, perguntou: “O que devemos fazer com o corpo?” Meu irmão pensou que eu estava morto. Uma pilha de nervos, ele puxou o revólver, jurando que mataria alguém se ele não pudesse me ver, vivo ou morto! Diante da explosão inesperada – e da surpresa de uma ameaça incomum – eles decidiram me mostrar a ele. Estive com meu irmão por três minutos, em meio aos gorilas. (...) Graças ao meu irmão, eu apareci nos jornais: agradeço a ele, tardiamente.³⁵²

A proximidade dos *resistentes* com a sociedade que apoiava o regime era, em alguns casos, incômoda, para dizer o mínimo. Caetano Veloso viveu tal situação paradoxal quando esteve numa rápida passagem no Brasil em 1971:

Nunca esqueço o momento em que, na Bahia, tendo aceitado uma carona do noivo de Cláudia, irmã mais nova de Dedé [mulher de Caetano], percebi, ao sair do carro, o adesivo no vidro traseiro com os dizeres “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Cheguei a sentir uma dor física no coração. Era o slogan triunfante da ditadura. (...) Eu, que amava o Brasil a ponto de quase não ser capaz de viver longe dele, e que me via obrigado a isso pelo regime que ditara aquele slogan,

³⁵⁰ Alonso, *Op. Cit.* [no prelo].

³⁵¹ <http://www.martinhodavila.com.br/biografia.htm>

³⁵² Boal, Augusto. *Hamlet and the Baker's son: my life in theatre and politics*. London: Routledge. 2001, p. 291 [tradução minha]

considerarei a amarga ironia de ter circulado pelas ruas de Salvador num carro que grosseiramente o exibia aos passantes. Não briguei com meu concunhado por causa disso. Ainda hoje nos damos bem e ele, que não era pouco mais que uma criança, tem uma visão diferente da política. Mas foi uma horrível tristeza constatar que meus problemas de amor com o Brasil eram mais profundamente complicados do que eu era capaz de admitir. (...) Voltei para Londres apavorado. Julguei que talvez muitos anos se passassem antes de me ser possível voltar para o Brasil de vez.³⁵³

As relações conflituosas com os apoiadores do regime, salvadora no caso de Boal e incômoda no de Caetano, comprovam a legitimidade que o governo ditatorial possuía. O compositor baiano afirmou em 1992 que tinha consciência disso na época do exílio: “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”.³⁵⁴ Mesmo aqueles que viviam a *resistência* eram forçados a se confrontar com o largo apoio da ditadura entre os seus.

Parece-me claro que grandes setores da população viveram a ditadura menos como usurpação ou alheamento, e mais como partícipes daquele projeto. Não se trata nem de dizer que a sociedade ficou *indiferente* ao regime, ou mesmo que o viveu de forma inconsequente, trocando de lado por motivos fortuitos. A música popular mostra uma via de apoio social que não era *indiferente* ao que entendia como “benefícios” do regime. Nesse sentido não houve *indiferença*, mas apoio em larga escala.

A tese de que houve *indiferença* em relação ao regime vem sendo levantada em alguns trabalhos recentes, no qual eu mesmo me incluo.³⁵⁵ No mestrado levantei esta hipótese baseado nas músicas da década de 1960 e na recepção do público. Partia da constatação de que o mesmo sujeito de classe média que ouvia “Apesar de você”, de Chico Buarque, ouvia “País tropical” de Simonal e Jorge Ben. A classe média comprava carro do ano, fruto do aumento produtivo do milagre econômico, e lamentava o exílio de Caetano Veloso. Ou seja,

³⁵³ Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. Companhia das Letras. São Paulo. 1997, p. 455.

³⁵⁴ Vídeo do show *Circuladô Ao Vivo*, Canecão, 1992. Apud: Araújo, *Op. Cit.*, 2006, p. 323.

³⁵⁵ Dentre as produções recentes acerca deste referencial temos os trabalhos, inclusive a minha própria dissertação de mestrado: Alonso, Gustavo. Simonal: *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Record (no prelo); Cordeiro, Janaina Martins. “Anos de chumbo ou anos de ouro?: A memória social sobre o governo Médici” In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 91. Segundo Janaina Cordeiro “se tentamos evitar os maniqueísmos simples e os binarismos que encurtam a visão do todo, se tentarmos observar os comportamentos sociais em sua complexidade, perceberemos que para além da resistência e da colaboração ativa, é preciso prestar atenção na passividade, na indiferença: entre aqueles que se engajaram na luta contra o regime, seja pelo enfrentamento armado, seja por *vias institucionais*, e os que colaboraram, há uma série de comportamentos muito diversos, que ao fim nos permitem compreender a formação de um consenso social em torno do regime”. De forma semelhante, segundo Denise Rollemberg, é preciso atentar para o *indiferente*, “essa espécie de personagem constante da história que atravessa os tempos em diferentes partes do mundo assistindo a toda espécie de crime sem nada ver”. Rollemberg, Denise. “Esquecimento das memórias”. In: Martins Filho, João Roberto (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos, EdUFSCar, 2006.

nesse sentido as pessoas estariam indiferentes ao regime, lá e cá, resistindo e compactuando conforme o sabor dos ventos. Em parte esta tese explicaria as mudanças na memória coletiva em direção à *resistência* e à *auto-vitimização*, operações realizadas quando da redemocratização, como vimos. No entanto a ideia de que havia *indiferença* social em relação ao regime não se sustenta se analisarmos a produção musical e, sobretudo, se sairmos dos marcos tradicionais da MPB.

A música nacional estava cantando, apoiando e desejando as glórias da ditadura. A análise acurada desta produção musical ajuda a perceber que os artistas da MPB não estavam simplesmente “deslizando” ou “tropeçando” na corda da resistência, fluidos e gelatinosos, apoiadores e combativos ao mesmo tempo, mas que estavam se afinando a um discurso que era hegemônico, em todos os gêneros, como procurei demonstrar. O que era exceção era *resistência*.

Assim, não houve *cooptação* ou mesmo *indiferença* ao regime. Parece-me, hoje, que a noção de *indiferença* tende a subestimar a participação *ativa*, e vê-la simplesmente como “seguidora” de discursos governamentais, não a compreendendo como *performativa* do regime. Ou seja, permanece a visão passiva de que a sociedade se atrelou (ou não) ao regime e não de que participou ativamente deste. Penso que a noção de *indiferença* ainda *vitimiza* a sociedade.

Parece-me claro hoje que a noção de *indiferença* arranha a noção de *cooptação*, mas ainda liga-se a ela de alguma forma. Não houve *cooptação*, no sentido de que a ditadura não *impôs* um determinado comportamento. Se esta aconteceu, foi num grau muitíssimo menor e menos importante do que o embasamento social ao regime. A sociedade fundamentou o discurso da ditadura que, em resposta, incorporou o discurso e o tom nacional-estatista apologético popular, dando-lhe direcionamentos e alcances maiores, mas sem perder o lastro popular. A ditadura é efeito dos anseios populares e não o oposto. Embora não se possa dizer que houve unanimidade acerca do regime, obviamente, a participação ativa está muito mais perto disso do que a *resistência* e a *indiferença*. Houve apoio massivo ao regime ditatorial. Não se quer dizer com isso que se deva ignorar as brechas de lutas de oposição, mas sim entendê-las exatamente como são: brechas.

O período ditatorial torna-se, dessa forma, mais semelhante ao resto da história do Brasil. Ele pode ser lembrado menos como “exceção” e mais como continuidade. Nesse sentido, setores populares não teriam parado de performar a participação em variados regimes. Posiciono-me aqui basicamente contrário à ideia do povo amorfo e/ou apolítico, quando não simplesmente “alienado”, tão frequentemente elencado na mídia assim como em

trabalhos acadêmicos. Este “povo” foi participativo antes, durante e depois do golpe. E os governos, ditatoriais ou não, tiveram que lidar com isso.

Cabe então perceber esta intensa participação popular na história recente do Brasil. Antes do golpe houve intensa participação nas lutas trabalhistas, embora este fato tenha sido frequentemente subestimado pelas memórias das esquerdas.³⁵⁶ Durante a ditadura houve largo apoio ao regime e participação ativa da sociedade, como demonstrei. Na redemocratização também houve intensa participação popular, o que permitiu até a existência dos comícios das Diretas Já, que apesar de frustrados, demonstraram o apoio das massas àquele novo projeto.

Seguindo esta linha de pensamento, houve vários traços em comum entre os governos pré-64, a ditadura e os governos pós-ditatoriais, todos eles mediados pela pressão das massas. O nacionalismo, por exemplo, esteve presente em todos os momentos, inclusive nas Diretas Já. Basta lembrar que a cantora Fafá de Belém tornou-se a “musa das Diretas” justamente por cantar uma versão do Hino Nacional em praça pública em 1984. Vale lembrar que o discurso eleitoral de Collor também apelou para o nacionalismo. E se o interregno liberal afastou aspirações nacionalistas, o discurso popular de um “Brasil forte” parece finalmente encontrar eco no Brasil de Lula, que em diversos momentos elencou a mudança na diplomacia brasileira em direção a autoafirmação nacional como legitimador de seu governo. Também inerente a todo esse processo foi o pouco apego da sociedade brasileira aos direitos humanos e a condescendência com a tortura, traço que permaneceu após a ditadura. Talvez o verbo mais correto em relação à tortura seja que esta “passou” pelo regime militar, não havendo terminado com este, tampouco começado.

A dificuldade de se reconhecer e aceitar o apoio massivo ao governo ditatorial, e a ideia de que este constituía um período excepcional da história brasileira, impediu a própria análise dos sertanejos como representantes legítimos de desejos simbólicos contemplados pelo regime. O apagamento da memória dos sertanejos dos anos 1970 (e de grande parte da música popular em geral) está muito ligado a isso. Em grande parte da bibliografia impera, na maior parte das vezes implicitamente, aquilo que Roberto Schwarz descreveu em 1970 como “hegemonia cultural das esquerdas”.³⁵⁷ Trata-se da impressão de que, devido a grande contestação dos “anos rebeldes”, tão largamente descrita em livros e na mídia após a redemocratização, a esquerda hegemonizaria a produção cultural durante a ditadura. Isso

³⁵⁶ Ferreira, *Op. Cit.*, 2005.

³⁵⁷ Schwarz, Roberto. « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969 ». *Les Temps Modernes*, Paris, n. 288, jul. 1970.

apenas pode ser dito se nos restringirmos à produção de pequenos grupos universitários. No entanto, se pensarmos no Brasil como um todo, esse contingente universitário era muito diminuto. E mesmo nestes grupos cabe repensar o foco de observação para além da “hegemonia” da *resistência*. Como procurei mostrar aqui, a *resistência* estava muito próxima da cooptação e/ou da incorporação dos discursos da ditadura. Havia uma avalanche propositiva neste sentido e, de certa maneira, nem mesmo os setores mais radicais da *resistência* foram completamente estanhos a esta integração parcial.

O problema é que a ideia da *resistência* como postura das esquerdas “hegemônicas” no campo cultural atrapalha a compreensão estética do Brasil para além dos gostos de pequenos grupos universitários e de classe média-alta. E em relação aos sertanejos dos anos 70 este viés de análise serviu para deslegitimar sua produção e encobri-la num mar de escárnio e/ou silêncio. A produção destes grupos raramente é descrita, poucas vezes é comentada, quando não simplesmente é tripudiada. Simplesmente ficou apagada diante do auge da memória da *resistência*. Como enfatiza Pierre Laborie, “o silêncio não é apenas uma perda de memória, não é esquecimento, menos ainda uma prova do esquecimento. Se ele pode ser o isolamento e a preservação obstinada do segredo, ele é menos uma recusa de se recordar que uma maneira de recordar”.³⁵⁸

A memória consolidada acerca da ditadura e da música popular é aquela da *resistência*, sobretudo dos grupos armados da luta armada que, devidamente redefinidos diante da redemocratização, se tornou a memória da sociedade inteira, apagando as ambiguidades e partidarismo favoráveis à ditadura, esse sim muito mais hegemônicos.

O apoio ao regime raramente foi aceito por aqueles que escreveram a história da ditadura. No entanto, como afirma o historiador Robert Gellately, é importante compreender que “consentimento e coerção foram inextricavelmente unidos”.³⁵⁹ Durante toda a história do regime civil-militar brasileiro houve repressão em maior ou menor escala, mas também sempre houve, e muito, consenso. A música sertaneja ajuda a abrir esta possibilidade de estudo e análise da produção artística nacional.

³⁵⁸ Laborie, Pierre. *Les français des années troubles. De la guerre d'Espagne a la Liberation*. Paris: Seuil. 2003: pp. 52-53, Janaina, anos de ouro, p. 98

³⁵⁹ Gellately, Robert. 2002. *No solo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso*. Barcelona: Crítica, p. 14. Janaina, anos de ouro, p. 100.

Capítulo 4

Jeca Total

A invenção do sertanejo urbanizado

*Jeca Total deve ser Jeca Tatu
Um ente querido
Representante da gente no olimpo
Da imaginação
Imaginacionando o que seria a criação
De um ditado
Dito popular
Mito da mitologia brasileira*

Jeca Total, de Gilberto Gil
LP *Refazenda*, 1975

O sucesso de Leo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico foi fundamental para a legitimação da modernidade no meio rural. As influências das duplas em parte da sociedade brasileira demonstra que nem todos viveram o regime militar como um período sombrio, de aprisionamento e repressão. Pelo contrário, para grande parte da população aqueles eram “anos de ouro”, em que o Brasil parecia romper os sinais do atraso secular.³⁶⁰

É curioso que grande parte dos setores populares do país tenha caminhado em direção diametralmente oposta a das elites intelectuais universitárias que forjaram a MPB. Se desde os anos 1950 houve uma série de projetos artísticos em “busca do povo brasileiro”, este mesmo povo-alvo parecia deslizar, indo na direção contrária às expectativas de determinada intelectualidade. Ao invés de querer “preservar” sua identidade, setores populares preferiram misturar os sons do campo, desejaram o fim do “caipira” como alegoria do atraso, e consumiram a positividade da modernidade ao invés de sacralizar o passado.

Diante destas questões, é importante mapear o nascimento do termo “caipira” dentro do vocabulário universitário, forjador da sigla MPB e responder algumas questões. Quem se sentiu ofendido pela modernidade rural? De onde vem a distinção de sertanejos e caipiras? Que interesses são contemplados nessa divisão? Para responder a estas questões penso que ser preciso analisar a genealogia do termo “caipira” dentro da academia brasileira.

Cândido caipira

A primeira vez que o termo *caipira* foi utilizado sistematicamente por um acadêmico foi na obra de Antonio Candido em seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*, de 1964.

³⁶⁰ A expressão anos de ouro é Daniel Aarão Reis. Filho *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000. A historiadora Janaina Cordeiro também a utiliza: Cordeiro, Janaina. “Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 85-104.

Importante intelectual paulista, professor de literatura da USP, Candido já era bastante conhecido na época em parte devido a publicação de um clássico da teoria literária nacional, o livro *Formação da Literatura Brasileira*, cuja primeira edição é de 1959.

Embora *Os parceiros do Rio Bonito* seja frequentemente considerado um livro “menor” na trajetória de Antonio Candido, o estudo do mundo rural brasileiro contribuiu para sua formação intelectual e formou uma geração de pesquisadores. Nesta obra Candido deu ao termo “caipira” sentido teórico e, pela primeira vez na academia, utilizou-o de forma sistemática (sem “misturar” com o termo “sertanejo”). Fruto de um trabalho de campo no município de Bofete, Estado de São Paulo, entre 1948 e 1954, o livro só foi publicado em 1964, ano que não pode ser desconsiderado.³⁶¹ O autor buscava compreender a

³⁶¹ Em entrevista sobre a repercussão de *Os parceiros do Rio Bonito* no mundo acadêmico, o sociólogo José de Souza Martins demarcou a importância do livro de Antonio Candido no cenário da USP dos anos 1950/60. Martins era aluno de graduação na época, tendo se tornado mais tarde um proeminente cientista social da questão agrária:

“Pergunta: Você se lembra de como foi a repercussão do livro?

José de Souza Martins: Quando falamos em repercussão de um livro apenas publicado, ficamos pensando no impacto imediato que ele possa ter. Supostamente, um livro de sociologia ou de antropologia repercute quando já não há condições de continuar a trabalhar sobre determinado tema sem lê-lo e conhecê-lo bem - e sem citá-lo (...). No caso de *Os Parceiros do Rio Bonito*, o trabalho do professor Antonio Candido demorou para ser publicado, cerca de dez anos. Antes disso, já circulava num grupo restrito de professores uma cópia datilografada da tese de doutorado que seria transformada em livro. Os alunos interessados no tema tinham alguma informação sobre o conteúdo da tese por ouvir dizer, pelos comentários que professores faziam em conversas informais. Dizia-se na época que o professor Antonio Candido ainda não publicara o livro porque queria fazer nele uma ampla revisão, para livrá-lo do jargão sociológico e torná-lo mais literário, como é próprio dele, o que foi bom. Quando o livro saiu, as pessoas que estavam ansiosas para lê-lo - como era o meu caso - foram correndo à livraria, uma loja da [livraria] Pioneira que havia na Rua Maria Antonia, bem perto da faculdade. Se você examinar publicações da época, verá que muitos autores já citam o livro, mesmo quem não estava trabalhando com temas rurais. Além da beleza literária do texto, trata-se de uma das primeiras análises sociológicas do caipira e seu mundo, até então considerados de um ponto de vista meramente folclórico e não raro avaliados preconceituosamente a partir da supervalorização do precário urbano que tínhamos e ainda temos. Antonio Candido fez do desprezado caipira o protagonista de um livro científico. Quem leu e citou o trabalho nessa época, não estava necessariamente preocupado com o mundo rural, estava preocupado com a sociologia. (...) Fernando Henrique Cardoso, num ensaio para o livro organizado por Celso Lafer em homenagem a Antonio Candido, *Esboço de Figura* [publicado em 1979], diz expressamente que esse livro fundamental não fez escola, não repercutiu em estudos similares, do mesmo modo que *A organização social dos Tupinambá*, de Florestan Fernandes. Isso pode ser verdade apenas nos sentido de que estudos posteriores sobre o nosso campesinato não seguiram a mesma linha nem o mesmo método. Se o livro tivesse sido publicado dez anos antes, teria feito escola na acepção que lhe dá Fernando Henrique. Em 1964, porém, estávamos no clima do golpe de Estado. Os sociólogos e também os ideólogos que se interessavam pelo trabalhador rural adotavam, no geral, uma perspectiva fortemente ideológica. Nesses estudos, era pequeno o espaço para considerações sobre os aspectos propriamente culturais do mundo camponês, o que Candido chamou de cultura rústica. (...) Os participantes do famoso seminário sobre *O Capital*, que eram jovens professores da Faculdade de Filosofia, dentre os quais todos os assistentes do professor Florestan Fernandes, acolheram *Os Parceiros do Rio Bonito* muito positivamente, até onde sei. Foi de alguns deles que recebi enfáticas sugestões para ler o livro. Aliás, parece-me que quase todos eles já conheciam a tese quando o livro foi publicado e penso que foi justamente a tese uma das influências na decisão de organizarem o seminário e de repensarem a sociologia de Marx e a sociologia acadêmica. (...) Candido seguiu a tradição de sua época e, no meu modo de ver, lidou corretamente com as temporalidades dos processos que estudou. Ele, porém, foi além dos pesquisadores de seu tempo ao combinar a análise *redfieldiana* com as perspectivas da teoria da história e da historicidade do homem que Marx e Engels abriram com a sua “A ideologia alemã”.

Pergunta: O livro foi lido nos cursos de graduação, na década de 60?

“decomposição da vida caipira e a situação crítica do trabalhador rural”. Para melhor demarcar seu objeto, chamou-o de “caipira”.³⁶²

Como já explicou o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o poder de nomear é um poder de atribuir valor.³⁶³ Nomes nunca são escolhidos aleatoriamente e estão sempre carregados de valor simbólico. Então cabe pergunta: que valor tinha o *caipira* de Antonio Candido?

O termo *caipira* já existia há quase um século.³⁶⁴ Mas era em Antonio Candido que o termo ganhava sentido teórico: era usado para retratar um estado puro de camponês, um “modo-de-ser” quase idílico, como o próprio escreveu em sua tese de doutorado:

Para designar os aspectos culturais, usa-se aqui *caipira*, que tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial), e a vantagem de restringir-se quase apenas, pelo uso inveterado, a área de influência histórica paulista.³⁶⁵

Antonio Candido encontrou na palavra “caipira” o termo ideal para dar conta de sua problemática. Ele não se sentia satisfeito com os termos raciais da época. Seu texto debatia com Emilio Willems, “o primeiro a utilizar de modo coerente a expressão *cultura cabocla*”, e com Cornélio Pires, que em seus textos utilizava variantes como “caipira branco”, “caipira preto”, “caipira mulato” e “caipira caboclo”. O debate de Candido seguia questionando os conceitos de Alberto Rovai, que utilizava o termo “raça caipira”.³⁶⁶ Candido preferiu *caipira* sem adjetivos para não associa-lo a uma raça e sim a um modo de vida que estava sendo destruído pelo progresso do capitalismo.

Para Candido o *caipira* era um “modo-de-ser” único na história do Brasil. Tratava-se do primeiro camponês forçado a escolher entre a resistir ao progresso e defender seu “modo-de-vida”, ou emigrar por causa do processo de urbanização e industrialização do país. Ou seja, o autor, o primeiro a utilizar sistematicamente o termo *caipira* na academia, só o utilizou porque aquela realidade estava se extinguindo frente à urbanização crescente do país:

Trata-se de definir um fenômeno da maior importância (...) que altera a perspectiva segundo a qual estudamos a vida caipira: a sua incorporação progressiva à esfera da cultura urbana. A

José de Souza Martins: O livro tem sido usado até mesmo nos cursos de Introdução à Sociologia. Desde a publicação foi lido pelos estudantes, por recomendação dos professores, como um clássico, que de fato é. Sua leitura foi recomendada até mais em cursos de teoria sociológica do que em cursos de sociologia rural, pois esta disciplina foi capturada entre nós pelas concepções instrumentais das escolas de agronomia. (...) É um bom texto para iniciar um jovem estudante no conhecimento da sociologia, suas possibilidades e seus dilemas - uma sociologia enraizada na complicada realidade de nosso país”. Fonte: Martins, José de Souza. *Florestan: Sociologia e Consciência Social no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1998, pp. 109-144. Para a citação acerca da crítica de Fernando Henrique Cardoso aos limites da obra de Antonio Candido, ver: Cf. Fernando Henrique Cardoso. "A fome e a crença - sobre Os Parceiros do Rio Bonito", em Celso Lafer (org.) *Esboço de Figura - Homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades. 1979, p. 89.

³⁶² Candido, *Op. cit.*, p. 216.

³⁶³ Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1989.

³⁶⁴ Para a invenção do termo “caipira”, ver: Oliveira, *Op. Cit*, 2009.

³⁶⁵ Candido, *Op. cit.*, p. 22.

³⁶⁶ Idem.

marcha deste processo culminou na ação já anteriormente exercida por outros fatores como o aumento da densidade demográfica, a preponderância da vida econômica e social das fazendas, a diminuição das terras disponíveis. De maneira que, hoje [em 1964], quando estudamos a vida caipira, não podemos mais reportar-nos ao seu universo por assim dizer fechado, mas à sua posição no conjunto da vida do Estado e do País.³⁶⁷

Embora marxista, o tom da obra de Candido não é o mesmo dos marxistas dos anos 1970, em sua maior parte acusatório e condenatório, especialmente aqueles influenciados pela leitura *adorniana* da cultura de massa. O livro de Antonio Candido, apesar do forte viés academicista e antropológico³⁶⁸, possui um tom melancólico, no qual o autor se sente solidário ao homem do campo que ia sendo escorraçado pelo progresso urbanizador:

Ora, o caipira não vive mais como antes em equilíbrio precário, segundo os recursos do meio imediato e de uma sociabilidade de grupos segregados; vive em franco desequilíbrio econômico, em face dos recursos que a técnica moderna possibilita. (...) A industrialização, a diferenciação agrícola, a extensão do crédito, a abertura do mercado interno ocasionaram uma nova e mais profunda revolução na estrutura social de São Paulo. (...) Nesse diálogo, em que se empenham todas as vozes, a mais fraca e menos ouvida é certamente a do caipira que permanece no seu torrão.³⁶⁹

Fato inegável, a gradual industrialização brasileira no século XX trouxe novos cenários em todo país, não só no campo. Aqui, não se questiona as transformações que isso causou no campo, ou seja, a análise de Antonio Candido faz todo o sentido. O que se coloca em xeque é que ao descrever o camponês em vias de se extinguir, ele o nomeia de *caipira*.

Este marco instaurado por Candido é muito importante pois foi desta forma que o *caipira* e sua música foram lidos a partir de então. Um viés romantizado, *vitimizado*, com certeza, mas fundador de certo imaginário cultural por parte das esquerdas nacionais.

Candido defendeu *Os parceiros do Rio Bonito* como tese de doutorado em 1954 na USP, onde já trabalhava como professor. Dez anos depois lançou o livro fruto da tese, quase sem modificações.³⁷⁰ Em 1964 o autor encontrou um ambiente fértil para publicar o livro, num momento em que gradualmente as lutas políticas progressistas e nacionalistas incorporavam e a classe média radicalizava o discurso contra a ditadura. Dalí a menos de um ano, aqueles grupos que se identificavam à tradição musical urbana fundariam a sigla MPB. É importante perceber que esse viés de explicação do *caipira* estava em sintonia com o pensamento das esquerdas nacionalistas urbanas, que buscaram na música popular as origens e real representação do povo. A partir de 1965 a recém-criada MPB buscou as raízes de seu passado nos anos 1930 e 1940, vistos como a fonte do Brasil “real”, retrato fiel de um povo cuja “essência” estava em vias de desaparecer diante do capitalismo. A obra de Candido veio

³⁶⁷ Candido, *Op. cit.*, p. 216.

³⁶⁸ O próprio Candido escreve: “O leitor verá que aqui se combinam, mais ou menos livremente, certas orientações do antropólogo a outras mais próprias do sociólogo. (...) Como já se escreveu, a Antropologia tende, no limite, à descrição dos casos individuais, enquanto a Sociologia tende à estatística”. Candido, *Op. cit.*, p. 17.

³⁶⁹ Candido, *Op. cit.*, p. 223.

³⁷⁰ Candido, *Op. cit.*, p. 11.

a contento desta geração nacionalista de esquerda que buscava camponeses que “de fato” representassem as camadas populares.

Pão e circo

Até meados dos anos 1970, já havia na música rural de influência paulista grupos que se distinguiam como *sertanejos* e outros preferiam o termo *caipira* (ou ainda *sertanejo-raiz* para alguns) para se distinguir um dos outros. Tratava-se de um processo autônomo da música rural, mas que ainda não era consensual: ainda havia muita “confusão” e as áreas estéticas não estavam delimitadas. As referências não tinham muita precisão e trocavam um termo pelo outro, quase que indiscriminadamente, sem maiores problemas de valor. A distinção tornou-se uma questão problemática em meados da década, quando ficou cada vez mais evidente o sucesso de duplas como Milionário & José Rico e Léo Canhoto & Robertinho, Jacó & Jacozinho, dentre outros.

Por isso mesmo, a obra de Candido foi essencial para a polêmica. Afinal, ele delineou as linhas de forças centrais da abordagem da música *caipira*: a) industrialização e urbanização como detonadores do processo de destruição do homem do campo; b) a definição do termo *caipira* como camponês “puro”; c) um modo de vida em vias de se extinguir, mas que ainda sobrevivia devido a bravura *resistente* do verdadeiro homem do campo e sua arte.

Esse viés foi incorporado na década seguinte por dois acadêmicos marxistas da USP. Em seu livro *Capitalismo e Tradicionalismo*, publicado em 1975, José Carlos Martins escreveu um capítulo chamado “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”.³⁷¹ Martins percebia sua obra como prosseguimento dos questionamentos de Antonio Candido: “Eu mesmo não consigo ver meus trabalhos sobre o mundo rural senão como uma certa continuação dos trabalhos de Antonio Candido, como o próprio Fernando Henrique [Cardoso] observa ao referir-se ao meu livro *Capitalismo e Tradicionalismo*, de 1975”.³⁷²

O tom agressivo da obra de Martins, no entanto, era bem diferente da abordagem de seu tutor. Isso se explica em parte pelas condições sociais do campo que mudaram bastante de 1954 a 1975. Martins via a música *sertaneja* como expressão ideológica do conservadorismo político e alienação do público. Para o sociólogo *uspiano*, a música sertaneja era fruto do processo de industrialização e urbanização do Brasil, que expulsou

³⁷¹ Martins, José Carlos. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” In: *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 103-161.

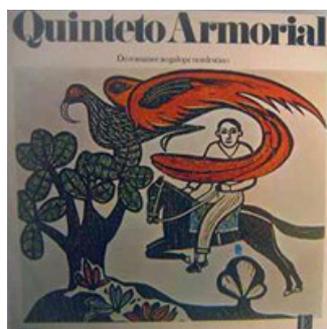
³⁷² Martins, José de Souza. *Florestan: Sociologia e Consciência Social no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1998, p. 116.

camponês de sua terra e o proletarizou. Este ex-camponês, ao chegar na cidade, passou a consumir a música da *indústria cultural*, falseadora e corruptora dos verdadeiros bens culturais do povo. O cerne da questão é a urbanização e a de proletarização dos migrantes frutos do êxodo rural que, além de perder a pureza e ingenuidade campesina, se tornaram consumidores compulsivos da indústria cultural, vorazes compradores de discos. A modernização que o Brasil viveu nos anos 1970 criou, na opinião deste autor, sujeitos sem raízes, um ex-campesinato migrante proletarizado que tornou-se refém da *indústria cultural*.

Este era um tema de fato candente na sociedade em geral. Diante da avalanche de modernização conservadora promovida pela ditadura militar, também a MPB percebeu essa nova realidade. No ano de 1975 Gilberto Gil se viu tocado pelo tema rural e compôs a canção *Jeca Total*, lançada no LP *Refazenda*: “Jeca Total deve ser Jeca Tatu/ Presente, passado/ Representante da gente no Senado/ Em plena sessão/ Defendendo um projeto/ Que eleva o teto/ Salarial no sertão”. Anos mais tarde ele se referiu ao que o levou a compor a canção:

O fato de que a obra de Jorge Amado tinha antecedido ao período televisivo e então estava na televisão (era a época da novela *Gabriela*) me fez pensar nas interseções entre os mundos rural e urbano – muito presente em seus livros – e no encaminhamento evolutivo dos vários Brasis no sentido campo-cidade, vindo daí a ideia de traçar um risco do Jeca Tatu a um personagem ligado já a um tempo de mudanças técnicas e socioculturais recentes no país, que seria o Jeca Total.³⁷³

Se contrapondo ao “Jeca Total” de Gilberto Gil, alguns grupos da MPB levaram adiante a valorização do caipira e das raízes nacionais na música popular. O publicitário

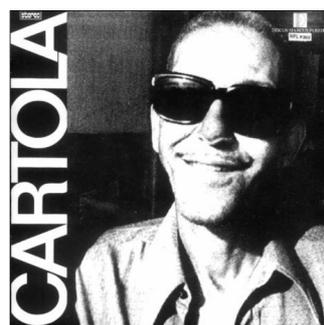


Marcus Pereira foi um deles. Criador da *Discos Marcus Pereira*, uma importante gravadora independente dos anos 70, ele buscou fazer o “resgate” da cultura agrária do Brasil que se esvaía diante do progresso da ditadura capitalista. Em 1973 Pereira lançou o primeiro volume de uma coletânea que pretendia mapear as cinco regiões do Brasil. Com o LP *Música Popular do Nordeste* Pereira buscava redescobrir o Brasil para além do que era gravado pelas grandes indústrias fonográficas. Sua pesquisa musical tentava catalogar cantigas regionais e cantos folclóricos de cada região de forma a conhecer (e preservar) as raízes do Brasil que ia embora diante da urbanização. Depois do primeiro LP foi a vez de *Música Popular do Centro-Oeste e Sudeste* (1974), *Música Popular do Sul* (1975) e *Música Popular do Norte* (1976), tendo cada um dos projetos 4 LPs, totalizando no total 16 LPs. Além de músicos

³⁷³ Rennó, Carlos (org.). *Gilberto Gil – Todas as letras*. Companhia das Letras. São Paulo. 2003, p. 200.

regionais, cantadores, vaqueiros, lavadeiras, trabalhadores, etc, as coleções tiveram regência, produção e participação de nomes importantes identificados à MPB como o maestro Radamés Gnattali, Nara Leão, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Theo de Barros, Papete, Paulo Vanzolini, Renato Teixeira, Capiba, Quinteto Violado, Banda de Pífanos de Caruaru, Rogério Duprat, Noel Guarani, Elis Regina, entre outros.

Entre os gêneros gravados havia uma grande gama de diferentes ritmos regionais. A música rural do Nordeste produzida por Marcus Pereira trazia frevos, martelos, cirandas, bois, maracatus, sambas de roda, cocos, emboladas, repentis, marchas, arrastapés; os LPs do



Sudeste/Centro-Oeste tinha modinhas, modas, canções, cururus, catiras, sambas rurais, jongos, congadas, pontos de macumba, benditos, ladainhas, folias do divino, folias de reis, calangos, cirandas, pagodes e danças; os quatro LPs sobre a cultura rural do Sul traziam músicas missionieiras, mazurcas, polquinhas de galpão, canções, chulas, milongas, toques, batuques, terços, rosários, danças, cantos de pescadores, cantos de lenhadores, cacumbis, bois, quadrilhas, desafios, declamações, fandangos, rancheiras, bugios e chotes; e finalmente os LPs sobre a música rural do Norte traziam canções amazônicas, chulas, pontos, batuques, toadas, canções marajoaras, acalantos, quadrilhas, polcas, polcas rurais, polcas-tango, sambas rurais, bois, tambores, minas, modinhas, romances, festas religiosas, carimbós, retumbões, lundus, mazurcas, xotes, músicas indígenas, batuques, danças e cirandas.

Nenhum dos 16 LPs abordava a música mais popular entre os camponeses e migrantes do Brasil durante a década de 70, a música sertaneja. Segundo Marcus Pereira, seu projeto de vida era “resgatar” a esquecida cultura nacional, valorizá-la e combater a imposição da música estrangeira de má qualidade.³⁷⁴ Nesse projeto a música rural era mais um *front* da luta contra o que ele considerava “estrangeirismos”.

Além do trabalho arqueológico do pesquisador, a gravadora Discos Marcus Pereira lançou artistas afinados a estética “caipira”, louvadores da tradição e modernizadores que não deturpavam a “beleza” da música rural brasileira. Dentre os caipiras aceitos pela gravadora

³⁷⁴ Pereira, Marcus. *A história de O jogral*. Campinas: Hucitec, 1976, p. 12

independente estavam o músico Elomar, o grupo Quinteto Armorial, a Banda de Pífanos de Caruaru e o compositor de Renato Teixeira, dentre outros artistas que nos anos 70 desenvolveram obras de cunho “rural”.³⁷⁵ Nada de sertanejos.

A busca de Marcus Pereira pelo Brasil rural encontrava paralelo no “resgate” que a gravadora protagonizava também na música urbana. Foi *Discos Marcus Pereira* a responsável pela gravação dos dois únicos LPs do sambista Cartola, que somente depois de sexagenário gravou seu primeiro LP, em 1974.³⁷⁶ Além de Cartola, ganharam espaço através de Marcus Pereira artistas como Leci Brandão, Paulo Vanzolini, Donga, Sergio Ricardo e Pixinguinha, dentre vários outros. Entre a tradição e a modernidade, a gravadora sacramentava a institucionalização da MPB.

Mas quem era Marcus Pereira? O publicitário Marcus Pereira havia sido figura dos bastidores da MPB durante a década de 60. Ao lado do músico Luis Carlos Paraná comandou a boate *Jogral*, inaugurada em 1965 em São Paulo. O *Jogral* uma casa de show que durou até meados dos anos 70, onde se apresentavam somente os “representantes da verdadeira música brasileira”, segundo os proprietários.³⁷⁷ Através de Paraná, morto precocemente em 1970, Pereira conheceu e começou a valorizar a música rural, como relatou em sua autobiografia:

Desde que nos conhecemos, conversávamos muito sobre música brasileira e sobre sua situação de abandono, principalmente a música do povo. Desde o começo do *Jogral*, Carlos [Paraná], como para afrontar o descaso e a ridicularização com que a música sertaneja [sic] era tratada, cantava os clássicos de nosso cancionista caipira. Conhecia muito bem os principais autores, tinha um repertório variadíssimo que aprendeu com o povo do sertão, onde viveu até os vinte anos. Tinha também grande admiração por alguns autores, com Raul Torres e João Pacífico, a quem “condecorou”, mais tarde com a “Ordem do Jogral”, homenagem que prestou também a muitos dos nossos maiores artistas populares.³⁷⁸

Além de João Pacífico, Inezita Barroso também foi condecorada com a “Ordem do Jogral”. Inezita era uma artista defensora das tradições camponesas “verdadeiras”, que desde os anos 50 vinha fazendo o elo cidade-sertão caipira. O *Jogral* dava prosseguimento, nos anos 70, ao projeto nacional-folclórico das esquerdas brasileiras dos anos 50, ou seja, a

³⁷⁵ Entre os discos citados, com imagem na página: Quinteto Armorial, LP *Do romance ao galope nordestino*, Marcus Pereira, 1974, 403.5025; Banda de Pífanos de Caruaru, LP *A bandinha vai tocar*, Marcus Pereira, 1980, MPL 9415; Elomar, LP *Na quadrada das águas perdidas*, Marcus Pereira, 1979, MPL 9406/7; Renato Teixeira, LP *Álbum de família*, Marcus Pereira, 1971, MPA 9379.

³⁷⁶ Cartola, LP *Cartola* Marcus Pereira, 1974, 403.5007; Cartola, LP *Cartola II*, Marcus Pereira, 1976, MPL 9325.

³⁷⁷ Segundo Pereira, ele e Luis Carlos Paraná pensavam a música brasileira como *vitimizada*, razão pela qual abriam a boate *Jogral*: “Conversávamos muito também sobre a música do Brasil. Carlos vivia permanentemente revoltado com a dominação musical a que estávamos sujeitados e seu maior sonho era um dia poder ter uma trincheira mais consequente para lutar contra a importação cultural da música estrangeira. Em 1963, a moda era o iê-iê [sic], tolice importada, dançada e cantada. A totalidade das boates apresentava este supremo exemplo da decadência mental de países ricos apenas economicamente e que nos impingiam sua cultura empobrecida e neurotizada por conflitos e impasses das sociedades superdesenvolvidas, esse lamentável superdesenvolvimento que se alimenta de vidas humanas mas que é insaciável porque suga o espírito dos sobreviventes”. Pereira, *Op. Cit.*, p. 7-8.

³⁷⁸ Pereira, *Op. Cit.*, p. 35

valorização da “riqueza cultural brasileira”. Além dos caipiras, o Jogral condecorava também artistas identificados e/ou incorporados à MPB, como Jorge Ben, Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, Zé Keti, Toquinho, Paulo Vanzolini, Araci de Almeida, Alaíde Costa, Claudete Soares, Martinho da Vila, Jair Rodrigues, Agostinho dos Santos, Moreira da Silva, Ismael Silva, Adoniran Barbosa, Luiz Gonzaga e Lupicínio Rodrigues.³⁷⁹

Apesar do diminuto valor concreto da condecoração, a “Ordem do Jogral” era o símbolo da adequação de certos artistas aos desejos do público militante dos ideais folclóricos e nacionalistas. Segundo Marcus Pereira, a medalha era uma forma de prestígio e demarcação estética:

A *Ordem do Jogral* era sempre entregue com alguma solenidade. Carlos Paraná dizia sempre alguma coisa sobre a expressão e a carreira do homenageado e, em seguida, fixava na sua lapela o crachá que chegou a ser cobiçado por todos os artistas [sic]. Mas a *Ordem do Jogral* servia tanto para homenagear como para discriminar. E, ao contrário das comendas do Vaticano, a *Ordem do Jogral* não se podia comprar.³⁸⁰

O folclorismo das esquerdas nacional-populares estimulava uma parcela dos pesquisadores, jornalistas e historiadores associados à MPB a resgatar os valores “esquecidos” do passado, fossem eles sambistas da cidade ou caipiras do sertão.

A urbanização nos anos 70 era mesmo um tema muito importante. E não é por acaso que o primeiro trabalho acadêmico específico sobre a *música sertaneja* tenha aparecido nessa década. Este é o momento em que algumas duplas começaram a ser exclusivamente chamadas de “sertanejas” e começaram a incomodar a intelectualidade da MPB. José de Souza Martins, com a retórica agressiva do artigo “Musica Sertaneja: a Dissimulação na linguagem dos humilhados” deu aos universitários as armas teóricas e o tom virulento para se ver na música sertaneja a alienação do ex-camponês migrante imbecilizado pela *indústria cultural*.

Outro texto que ajudou a forjar a indisposição da academia com a música sertaneja foi o livro do sociólogo Waldenyr Caldas. Fruto de uma dissertação de mestrado em Ciências Sociais também defendida na USP, *Acorde na aurora – Musica sertaneja e indústria cultural* tornou-se livro em 1977. Inspirado nos teóricos marxistas alemães Walter Benjamin e Theodor Adorno, sobretudo neste último, Caldas adotou o conceito de *indústria cultural*, na qual as empresas capitalistas da cultura são vistas como corruptoras da pureza artística. No livro *Acorde na aurora* o sociólogo chega a afirmar que “a dupla [*sertaneja*] que pretende sucesso, que precisa sobreviver, prostitui-se profissionalmente, aceitando as condições

³⁷⁹ Para os condecorados do Jogral, ver: Pereira, *Op. Cit.*, p. 59

³⁸⁰ Pereira, *Op. Cit.*, p. 60.

oferecidas pelo agenciador”. A proletarização é vista, seja no consumo, seja na produção, como a maçã que não deve ser mordida.³⁸¹

A grande questão constatada pela bibliografia dos anos 1970 é que o Brasil estava se modernizando, se urbanizando, se industrializando, e os *caipiras* se transformando. Era um processo sem volta do qual só restava aos intelectuais tentar resistir e apontar os problemas intrínsecos da nova música *sertaneja* oriunda desse processo, arte “corrompida” e “falsa”. Na verdade, tratava-se menos de uma visão estética e mais de crítica a proletarização do camponês.

Segundo Waldenyr Caldas, como consequência deste processo de proletarização, o sertanejo adotou a temática romântica³⁸² e a violência do velho-oeste americano. Era com pesar que Caldas constatava que os sertanejos haviam abandonado os temas “nobres” da terra, a fauna, a flora, a relação social campesina e a plantação:

A urbanização e conseqüente inserção desta modalidade musical na indústria cultural não se restringe, entretanto, ao aparecimento de um novo tema a ser cantado em prosa e verso. O compositor rural, que antes, em seus versos, falava das condições da agricultura, da boiada, da vida no campo, cede lugar ao compositor urbano, que explora o amor vivido na cidade grande, o disco voador, a multidão que passa, enfim, temas essencialmente urbanos. Dessa forma, vamos ver que a urbanização da música sertaneja é, antes de tudo um fenômeno sociológico de grande importância, que ocorre não apenas no meio urbano, mas que atinge toda a cultura das regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do Brasil.³⁸³

O trabalho de Waldenyr Caldas é, ao mesmo tempo, demarcador de distinção acadêmica e estética em relação à música sertaneja e efeito do desejo dos acadêmicos de diferenciação entre a “boa” tradição da música caipira e a “corrupção” sertaneja. Sua tese de

³⁸¹ O antropólogo Allan Oliveira abordou esta questão. No entanto, penso que o pesquisador tratou esta questão de forma um pouco esquemática e breve. Para ele os textos da década de 1970 acerca da proletarização do músico rural são reflexo de uma visão que já havia em épocas anteriores. Segundo Oliveira: “Desta forma, durante a década de 60 e 70, a música sertaneja foi remetida a um lugar marginal no quadro da música popular brasileira. Excluída em grande medida da síntese proposta pela MPB, do horário nobre da TV, bem como (...) do discurso político relativo à música brasileira, a música sertaneja passou a ser relacionada a categorias sociológicas significativas tais como lúmpen, proletariado, alienação, dentre outras. É nesse momento que surgiram os primeiros estudos acadêmicos sobre o tema: Martins e Caldas” Oliveira, p. 313. De fato, isso é, em parte, verdade. No entanto este referencial não satisfaz completamente pois vê nestes acadêmicos dos anos 70 apenas reflexo de discussões de décadas anteriores. Penso que pensadores como Caldas e Martins não estavam apenas apontando a exclusão da música *sertaneja*, mas sendo eles próprios *formatadores*, *inventores*, dessa exclusão para o público da MPB. Foram eles que criaram as *categorias* e o *tom* agressivo (típico do marxismo dos anos 1970) capazes de ver o sertanejo como “falso” camponês. Seu grande legado é a consolidação da distinção caipira/sertanejo e a associação dos primeiros à pureza e, por consequência, palatáveis aos olhos da MPB.

³⁸² Caldas dá o veredicto em relação à poética romântica: “Tem-se a poesia sem nenhum trabalho com o significante, nem ao menos uma proposição nova em termos de significado. O compositor cai na repetição de formas já conhecidas, lembrando, ainda que de relance, uma linguagem hiperbólica, evidenciando, ao mesmo tempo, o individualismo da fase romântica. Percebe-se isto pelo constante uso da primeira pessoa. Não temos dúvida de que, na elaboração deste texto o compositor não dominava as características da linguagem romântica, e nem tinha como preocupação a construção de uma crítica à realidade social, utilizadora ainda das formas românticas como meio de expressão poética. Seu objetivo era repetir o repertório do homem sertanejo e, conseqüentemente, limita-lo ainda mais ao apresentar um eixo semântico completamente vazio e desgastado”. Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 77.

³⁸³ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 11-12.

1977 atuou de forma a condensar na sociedade pontos de vista acerca da música da época. Junto com a mídia, que também vinha separando “o joio do trigo”, Caldas demarcou em sua conclusão que:

“Há uma lacuna muito grande entre música sertaneja e música caipira. Apesar de a primeira ter utilizado determinados elementos estético-formais da segunda, hoje [em 1977], em nada mais elas se identificam. Enquanto a música sertaneja tem, hoje, uma função alienante para o seu grande público, distanciando-o da sua realidade concreta, através do uso que a indústria cultural faz, a música caipira, bem ou mal, ainda possui a função de evitar a desagregação social do caipira paulista através das manifestações lúdicas, profissionais e religiosas. (...) A música sertaneja não se enquadra na categoria de arte. Ela não é arte musical ou qualquer outro tipo de arte, porque sua configuração estética é feita de redundâncias tanto ao nível da forma como do conteúdo. A sua perda de autonomia verifica-se não apenas pelo controle de qualidade estética que a indústria cultural lhe impõe, mas também por transformá-la, ao mesmo tempo, em instrumento de consumo e de controle social, atribuindo-lhe o caráter não de arte, mas de anti-arte, distanciada, desta forma, da sua verdadeira função social. (...) A música caipira, após sua urbanização (música sertaneja), passa a exercer, quase que exclusivamente, o papel de instrumento da ideologia burguesa, desvinculando-se inteiramente de sua função de elemento catalisador das relações sociais no campo. Ela, hoje [em 1977], é apenas um produto a mais do consumo de massa do meio urbano, dirigido principalmente ao proletariado”.³⁸⁴

O esquematismo de Waldenyr Caldas contrapõe música sertaneja e caipira de forma simplista. Enquanto uma representa a integridade do trabalhador camponês, a outra é a completa desagregação da potencialidade do campo. Em seu didatismo, o texto é datado. As influências de Adorno e Benjamin e o contexto da ditadura militar fizeram o autor ver a música *sertaneja* como um dos braços do Estado totalitário e do mercado todo-poderoso.³⁸⁵

Apesar dos exageros, fato é que a crítica à música *sertaneja* se espalhou pela intelectualidade de classe média, servindo à esquerda e à direita na distinção em relação à “corrompida” arte musical rural. Tratada como “sequela sonora de males maiores” a música sertaneja não era analisada “em si”. Quando os sociólogos *uspianos* analisavam as obras sertanejas buscavam encontrar um espelho das condições “objetivas”; desejava-se ver uma arte que refletisse o real massacrante vivido pela classe operária e camponesa. Como não o encontravam, tachavam este músico de “alienado”.

O tom agressivo de Caldas e Martins denota o apego destes críticos ao padrão estético da MPB. Ambos os sociólogos eram homens socializados na cidade São Paulo, cujas teses transbordam o referencial marxista dos anos 70. Subjacente ao marxismo setentista, é divulgada a ideia de que apenas a MPB é capaz de, de fato, representar o povo em sua busca pelas “verdadeiras” raízes da música brasileira. Caldas deixa claro o apego aos parâmetros da MPB:

³⁸⁴ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 145-6. A observação de Caldas de que “a música sertaneja e música caipira (...) hoje [em 1977] em nada mais (...) se identificam” não é de toda verdade. Neste mesmo ano de 1977 foi lançado a primeira edição da *Enciclopédia da música brasileira – erudita, folclórica e popular*. Nela os pesquisadores chamam indistintamente de ‘sertaneja’ duplas como Palmeira e Biá, Tônico & Tinoco e Chitãozinho & Xororó. A afirmação de Caldas parece mais um desejo expresso de diferenciação do que uma análise de fato “objetiva”.

³⁸⁵ Idem, p. 24.

Basta uma pequena faixa de bons compositores como Caetano Veloso, Edu Lobo, Milton Nascimento, etc., para satisfazer às exigências do pequeno público universitário. A grande massa, entretanto, tem que se contentar em consumir a *masscult*, que, no dizer de Dwight MacDonal, “não oferece nenhuma experiência estética, porque estas coisas requerem um esforço (...). A masscultura não é qualquer outra coisa: não é simplesmente arte falida, é não-arte. É absolutamente anti-arte”.³⁸⁶

Esse ponto de vista sobre a música *sertaneja* que nasceu em Antonio Candido e se radicalizou com Martins e Caldas se espalhou entre os universitários e a classe média porque serviu na prática para legitimação dos artistas *caipiras* ao torna-los *resistentes* ao desenvolvimento capitalista ditatorial. A música *sertaneja* seria uma música “menor” porque era fruto do processo de urbanização do Brasil, industrialização da arte e proletarização e alienação do camponês, sem opor nenhum tipo de *resistência* heróica.

A grande maioria dos escritos acadêmicos sobre a música *sertaneja* segue esta matriz. Em 1980 Geraldo Bonadio e Ivone Savioli reproduziram esse pensamento praticamente na íntegra no artigo “Música *sertaneja* e classes subalternas”. Em 1985 José Luiz Ferrete ainda vê os *sertanejos* como frutos da urbanização: “O consumidor em altíssima escala dessa maçaroca indefinível [música *sertaneja*] é membro da comunidade que os grandes centros industrializados formaram após 1960, com a vinda para os mesmos de quase 60% dos trabalhadores rurais, na desesperada busca de melhores condições de vida”.³⁸⁷

Os anos passaram e a abordagem do tema continuou a mesma. Em 1999, no livro *Da roça ao rodeio*, Rosa Nepomuceno seguiu vendo a *indústria cultural* e a urbanização corrompendo a “pureza” do homem do campo: “Desde que chegaram nas cidades as modas [de viola] de João Pacífico foram ganhando enfeites, maquiagem, roupa nova, acessórios, num processo de modificação que culminou com sua quase total descaracterização, a partir dos anos 1980”.³⁸⁸ O pesquisador José Hamilton Ribeiro segue esta linha em livro de 2006: “O desabamento do universo *caipira* tem a ver, também e principalmente, com a transformação das circunstâncias que fizeram seu apogeu, de 1920 a 1970. O Brasil daquele

³⁸⁶ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 67. Em outro momento, Caldas deixa transparecer seu gosto pela música de Caetano Veloso: “Com raríssimas exceções (caso da fase do tropicalismo, onde houve experimentalismos estéticos), toda a música popular urbana brasileira está repleta de compositores que também exploram o mau gosto. Seu objetivo primeiro é, sem dúvida, agradar as massas”. *Idem*, p. 66. É paradoxal o fato de Caldas, um marxista *adorniano* dos mais ortodoxos, se apropriar do pensador alemão apenas quando lhe interessa. Para Adorno a *indústria cultural* teria contaminado todos os fronts da área musical. A própria indústria do disco já seria, em si, uma deturpação dos “verdadeiros valores” da música clássica e da experiência da audição de uma ópera de Wagner ou uma sinfonia de Beethoven. Esta é razão pela qual o pensador nega qualquer validade a qualquer produto de massa da indústria fonográfica, inclusive o hoje respeitado jazz. Para ele, a música se fetichiza na mercadoria disco. De forma que ter Adorno como matriz teórica implica refletir sobre as consequências deste pensamento. Caldas simplesmente se esquece do pensador ao olhar para a MPB. De forma que o conceito de *indústria cultural* só vale para os *sertanejos*, não para artistas como Caetano Veloso, Edu Lobo e Milton Nascimento.

³⁸⁷ Ferrete, *Op. Cit.*, p. 72.

³⁸⁸ Nepomuceno, *Op. Cit.*, p. 23.

período era essencialmente agrícola, com a maioria de sua população concentrada no campo. Hoje é o inverso: a quase totalidade do povo está na cidade”.³⁸⁹

Constata-se, assim, que este é um ponto de vista compartilhado por grande parte dos acadêmicos. Mas não apenas os autores de textos sobre a música sertaneja condenavam a música sertaneja. Este era um ponto de vista comum na época, dentro e fora da academia. Jornalistas e cientistas sociais concordavam que a música sertaneja era uma arte menor. Numa sintonia como em poucos momentos foi possível, os discursos acadêmico e jornalístico encontravam um culpado pela alienação do camponês brasileiro. Um ano após a publicação do livro de Caldas, a revista *Veja* declarou:

Para agradar as massas, as duplas sertanejas foram incorporando pistões e *uiuiuis* em suas gravações. Daí para a frente, violas e violeiros parecem ter enlouquecido: o sertão virou uma cacofonia só. O bolero teria se intrometido como uma contaminação de preferências das classe média. A guarânia e o tango infiltraram-se por uma simples questão de vizinhança. Assim, hoje [em 1978], a música sertaneja, em termos rítmicos, é simplesmente tudo o que for chamado de música sertaneja. É, enfim, outro sinal dos tempos que opõe o Brasil urbano ao Brasil rural: sua definição de gênero é estabelecida a partir de meras distinções do segmento de mercado ao qual se destina.³⁹⁰

Seguindo esta linha crítica, o jornalista e historiador José Ramos Tinhorão escreveu em sua coluna no *Jornal do Brasil* que a música de Milionário & José Rico era fruto de uma “moda”, oriunda da exploração mercadológica de suas carreiras: “O advento das modas roceiras paulista no panorama da musica popular brasileira, coincidia com o inicio da expansão industrial partida da capital de São Paulo, e vinha revelar-se como a primeira consequência, no âmbito da cultura popular, da influencia urbana sobre vastas áreas até então sob o regime de vida rural”.³⁹¹

O historiador Walter Krausche também enxergou na comercialização industrial a perda da essência camponesa: “Para atender a um público remanescente das áreas rurais impõe-se a *música sertaneja*, produzida em função da ‘racionalidade’ industrial do disco, lembrando apenas o mundo rural remoto, dirigida a um grande número de pessoas que não precisam viver o rural para consumi-lo”.³⁹²

A revista *Isto É* de 29 de agosto de 1979 dizia que havia dois tipos de música rural: a “urbana” criada pela indústria para saciar os migrantes das periferias das capitais, cuja canções primavam pela tom melodramático e canções de dor de cotovelo, e a música “de raiz”, de qualidade, e verdadeira representante do camponês.³⁹³ Também crítico, o teatrólogo

³⁸⁹ Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 247.

³⁹⁰ *Veja*, 07/06/1978, p. 107.

³⁹¹ *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 08/02/1974.

³⁹² Krausche, *Op. Cit.*, p. 9.

³⁹³ “Meio século de boa música caipira”, *Isto é*, 29/08/1979, pp. 50-53.

Plínio Marcos chegou a dizer que os sertanejos faziam “falsa música”, pois eram fruto da indústria cultural, sem raízes na cultura popular.³⁹⁴

Estes veredictos foram essenciais para a predisposição da MPB contra a música *sertaneja* e a favor da música *caipira*. Demarca-se aqui que esse pensamento forjado nos anos 70 foi essencial para a construção, delimitação e distinção de campos culturais diferenciados na música rural. Pensando através das categorias de Bourdieu, a música caipira foi sendo ao mesmo tempo “inventada” enquanto projeto estético e campo cultural ao mesmo tempo que criava e delimitava sua oposição, os sertanejos. Em diálogo dinâmico de autonomia relativa, foram sendo gestados campos gradualmente opostos.

A distinção

Após a consolidação da distinção entre caipiras e sertanejos no cenário cultural brasileiro criou-se certa ideia de que o que distinguia um do outro seria, além da instrumentação e roupas, a temática. Os caipiras falariam de assuntos “nobres”, da terra, da boiada, das relações sociais do campo, das desigualdades, da natureza; os sertanejos cantariam apenas o amor, sobretudo as relações amorosas mal acabadas e melodramáticas. Esta polarização serve mais para demarcar distinções no campo cultural da música rural do que de fato corresponde objetivamente à realidade concreta. Artistas de ambos os lados da “fronteira” estética gravaram os dois tipos de música.

Canções consideradas clássicos do cancionero “caipira” cantam temas melodramáticos. “Chico Mineiro” conta de forma pouco contida o drama de vida e morte do personagem título; “Amargurado”, clássico de Tião Carreiro & Pardinho canta a desilusão amorosa: “Vai com Deus, seja feliz com o teu amado/ Tens aqui um peito magoado/ Que muito sofre por te amar”; “Cabocla Tereza” conta a história do marido traído que resolve matar a esposa: “Senti meu sangue ferver, jurei a Tereza matar/ O meu alazão arriei, e ela eu foi procurar/ Agora já me vinguei, é esse o fim de um amor”. “Chalana” também canta a separação de um casal: “Lá na curva do rio/ E se ela vai magoada/ Eu bem sei que tem razão/ Fui ingrato, eu ferido/ O seu pobre coração”. O clássico “Moreninha linda” cantava a desgraça de um casal: “Meu coração tá pisado/ Como a flor que murcha e cai/ Pisado pelo desprezo/ Do amor quando se vai”. O clássico “João de Barro” conta a história do pássaro construtor que serve de metáfora para a condição do caipira: “Quando ele ia buscar o raminho/ Pra construir seu ninho, seu amor lhe enganava/ Mas como sempre o mal feito é

³⁹⁴ *Última Hora*, SP, 17/02/1974.

descoberto/ João de Barro viu de perto sua esperança perdida/ Cego de dor, trancou a porta da morada/ Deixando lá a sua amada presa pro resto da vida/ Que semelhança entre o nosso fadário/ Só que eu fiz o contrario do que o João de Barro fez/ Nosso senhor, me deu força nessa hora/ A ingrata eu pus pra fora, por onde anda eu não sei”. Para finalizar cito a canção “Rio de lágrimas”, cujo título e a fama já dizem muito: “O rio de Piracicaba/ Vai jogar água pra fora/ Quando chegar a água/ Dos olhos de alguém que chora/ .../ Eu choro desesperado/ Igualzinho a uma criança/ Duvido alguém que não chore/ Pela dor de uma saudade/ Eu quero ver quem não chora/ Quando ama de verdade”. Várias destas canções foram consideradas pelo pesquisador folclorista José Hamilton Ribeiro entre as 100 “maiores modas de viola de todos os tempos”.³⁹⁵ Não obstante são bastante melodramáticas e vem o amor de forma “exagerada”.

Os sertanejos também cantavam a tristeza, a amargura da solidão e sobretudo o fim dos relacionamentos amorosos. Isto sempre esteve demarcado pela bibliografia.

Milionário & José Rico, por exemplo, foram cantores de amores desgraçados e situações melodramáticas. Em “Ilusão perdida” José Rico compôs um amor impossível: “Eu te peço por Deus, oh menina,/ Por favor não se iluda comigo/ Sou casado e não posso te amar/ .../ Esquecendo de mim para sempre/ Tu terás muitas felicidades”. Em “Livro da vida” o abandono amoroso leva a uma moral: “Eu não peço que siga os meus passos/ Pois o nosso amor terminou/ Ficaré gravado na mente/ O erro que praticou/ O mundo é um livro aberto/ Pra ensinar quem não sabe viver”. Em “Jogo do amor” o dinheiro não conta nada para a felicidade: “Com meu dinheiro eu comprei de tudo/ No jogo da vida eu nunca perdi/ Mas o coração da mulher querida/ Parece mentira, mas não consegui/ Ela desprezou a minha riqueza/ Com toda franqueza me disse também/ Que gosta de outro com toda pobreza/ E do meu dinheiro não quer um vintém”. A mesma lógica está em “Minha paixão”: “Minha vida já era, tudo acabou/ Depois que perdi meu querido bem/ Nem mesmo a riqueza me satisfaz”. Em um dos maiores sucessos da dupla, a canção “Vá pro inferno com o seu amor”, o abandono dá lugar a raiva: “Tudo que eu fiz/ Você zombou/ Do que eu era/ Nem sei quem sou/ Vá pro inferno com seu amor/ Só eu amei/ Você não me amou”.

A dupla Milionário & José Rico foi profícua em cantar o abandono, o sofrimento e a tristeza por causa de amores perdidos. Até os títulos de seus LPs chamavam atenção para este aspecto: o primeiro LP chamava-se *De longe também se ama* (1973), o segundo, *Ilusão*

³⁹⁵ Chico Mineiro (Francisco Ribeiro e Tonico) ficou em 5º; “Chalana” (Mario Zan e Arlindo Pinto) em 6º; “Cabocla Tereza” (Raul Torres e João Pacífico) em 28º; “João de Barro” (Muibo Cury e Teddy Vieira) em 48º; “Moreninha linda” (Tonico, Priminho e Maninho) em 53º; Rio de Lágrimas (Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci) em 89.

Perdida (1975). Outros discos iam na mesma linha, vide os LPs *Escravo do amor* (1981) e *Tribunal do amor* (1982).

De fato, a música sertaneja era bastante romântica e várias duplas seguiam a mesma balada. Em “Colina do amor”, Leo Canhoto cansa-se de tanto buscar o amor: “Estou cansado de andar, procurando alguém,/ que queira ser meu bem,/ Andei pelo deserto ardente, mas infelizmente, não achei ninguém,/ Cruzei montanhas e cidades, planícies que não tem mais fim,/ Será que Deus não fez ninguém, que dê certo pra mim”. Mesmo descambiando para a violência física o amor ainda era a tônica em “Tapinha de amor”, também de Leo Canhoto: “Não era preciso chorar desse jeito/ Menina bonita, anjo encantador/ Aquele tapinha que dei no seu rosto/ Não foi por maldade foi prova de amor”.

Nem sempre o que era cantado era a separação. Em “Castelo de amor” (1975), um dos primeiros sucessos do Trio Parada Dura, o sentimento era correspondido: “Num lugar longe, bem longe, lá no alto da colina,/ Onde vejo a imensidão e as belezas que fascinam,/ Ali eu quero morar juntinho com minha flor/ Ali quero construir nosso castelo de amor”.

Apesar de existir sucessos em que o amor é bem sucedido, quase sempre o que a música sertaneja canta é a distância e a não concretização amorosa. O primeiro grande sucesso de Chitãozinho & Xororó, a canção “60 dias apaixonado” (1979), falava do desespero da separação da mulher amada: “Viajando pra Mato Grosso/ Aparecida do Taboado/ lá conheci uma morena/ que me deixou amarrado/ Deixei a linda pequena/ por Deus confesso desconsolado/ Mudei meu jeito de ser/ Bebendo pra esquecer/ 60 dias apaixonado”. O maior sucesso da dupla (até o *boom* dos anos 1990) foi a canção “Fio de cabelo”, de Darci Rossi e Marciano, lançada em 1982. A canção canta o desespero de um amor acabado, sintetizando a forma eloquente de falar do sentimento no mundo sertanejo:

Quando a gente ama
Qualquer coisa serve para lembrar
Um vestido velho da mulher amada
Tem muito valor
Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco
Sobre a penteadeira
Mostrando que o quarto
Já foi o cenário de um grande amor

E hoje o que encontrei me deixou mais triste
Um pedacinho dela que existe
Um fio de cabelo no meu paletó
Lembrei de tudo entre nós
Do amor vivido
Aquele fio de cabelo comprido
Já esteve grudado em nosso suor

A questão que se coloca então é: por que o amor é usado na distinção entre caipiras e sertanejos nos anos 1970 se ambos faziam uso deste discurso? O que está em jogo é menos a estética em si e mais uma questão política, claro, embora não se possa desprezar as ênfases amorosas dos sertanejos. No entanto, se na prática os discursos são muito parecidos, porque apenas os sertanejos são vistos como melodramáticos?

A ênfase no melodrama tem a ver, para os críticos, com a invenção da cultura de massa. Segundo estes opositores da música sertaneja, a *indústria cultural* se aproveitaria do discurso amoroso para “alienar” as massas. O amor cantado de forma aberta e “sem pudores” é visto como uma forma de “controlar” os trabalhadores do campo e migrantes. Envolvidos em questões amorosas, o trabalhador se anesthesiaria das questões sociais.

Mas permanece a questão: porque os caipiras não são vistos da mesma forma? Penso que isso se explica pelo fato de os críticos verem a música sertaneja como fruto puro e simplesmente da *indústria cultural*, enquanto que a música caipira seria *resistência* ao mercado massivo e à “deturpação” da “boa” arte. De forma que, devido a este suporte teórico, apenas os sertanejos são chamados de excessivamente românticos, pois simbolizam a hegemonia de um camponês desgarrado de suas raízes, longe da terra, e sob a influência vil da *indústria cultural* e da cidade grande.³⁹⁶

Este pensamento esquemático serve, no entanto, mais para distinguir a academia das temáticas populares do que de fato as compreender. Como escreveu Martin-Barbero “fazer história dos processos implica fazer história das categorias com que analisamos e das palavras com que os nomeamos”.³⁹⁷ De forma que não basta simplesmente acusar o romantismo como decadência para se explicar o mundo sertanejo.

O historiador E. P. Thompson já apontou alguns problemas desta visão teleológica que percebe no trabalhador a “consciência” ou a “inconsciência” conforme os planos revolucionários do interpretante. Thompson chamou atenção para o fato de que as coletividades socialmente construídas são formas de identidade que têm dinâmica própria. As classes sociais não estão pré-determinadas *a priori*, seja pela dominação por outra classe, seja

³⁹⁶ Não deixa de ser curioso que vários destes críticos dos sertanejos se apropriem do pensamento de Adorno para deslegitimar a música rural “degenerada”. Adorno via a *indústria cultural* tomando todos os espaços culturais no capitalismo, não havendo brecha possível diante da fetichização e mercantilização da arte. A própria gravação já seria, em si, deturpação da arte. No entanto estes críticos nacional-folcloristas conseguem criticar o capitalismo da *industrial cultural*, sem perceber que também estão dentro desta. Artistas da MPB ou da música *caipira* quase nunca são criticados por posições mercadológicas. O que torna isso possível é o *mito da resistência* ao mercado e à ditadura. Para uma análise destes aspectos da *resistência*, ver: Alonso, Gustavo. *Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Record (no prelo).

³⁹⁷ BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001, p. 31.

pela exploração via meios de produção, mas se constroem no decorrer da luta por identidade social.

Para o pensador marxista, renovador deste campo, classe social é uma experiência histórica mais do que simplesmente uma categoria econômica. De forma que, ao se constituir através de um discurso que se distingue e ofende as classes médias e altas, o proletariado migrante da década de 1970 construiu uma identidade através da estética do amor-romântico excessivo, e não simplesmente esvaziou um discurso revolucionário “correto”. Esta visão que busca no camponês a verdade revolucionária, no fundo ignora a própria sensibilidade diversa manifestada pelo campesinato e/ou pelo proletariado.

Seguindo a linha de Thompson, Martin-Barbero mostrou que a própria *indústria cultural* não foi criadora da estética do excesso. Para o pensador colombiano, a *cultura de massa*, cujos primeiros indícios apareceram na Europa do século XIX, é efeito de uma nova reformulação da hegemonia burguesa:

O longo processo de enculturação das classes populares no capitalismo sofre desde meados do século XIX uma ruptura mediante a qual obtém sua continuidade: o deslocamento da legitimidade burguesa “de cima para dentro”, isto é, a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso. Esse “salto” contém uma pluralidade de movimentos entre os quais os de mais longo alcance serão a dissolução do sistema tradicional de diferenças sociais, a constituição das massas em classe e o surgimento de uma nova cultura, de massa. O significado deste último quase sempre tem sido pensado em termos culturalistas, como perda de autenticidade ou degradação cultural, e não em sua articulação com os outros dois movimentos e, portanto, no que traz de mudança na função social da própria cultura.³⁹⁸

Martin-Barbero aponta algumas questões interessantes para se pensar o mundo sertanejo. Para ele a *indústria cultural* é efeito, e não causa, da reformulação histórica que criou cultura de massa. A cultura de massa não é simples imposição das elites, mas está aberta a mediações. Para Martin-Barbero o massivo não foi simples imposição das classes dominantes, mas fruto de batalhas e incorporações da estética da cultura popular mediada por uma nova relação de poder:

A cultura de massa não aparece de repente, como uma ruptura que permita seu confronto com a cultura popular. O massivo foi gerado lentamente a partir do popular. Só um enorme estrabismo histórico e um potente etnocentrismo de classe que se nega a nomear o popular como cultura pôde ocultar essa relação, a ponto de não enxergar na cultura de massa senão um processo de vulgarização e decadência da cultura culta.³⁹⁹

Martin-Barbero mostra que a linguagem do excesso na cultura de massa já estava presente na cultura popular, e não foi uma imposição da *indústria cultural* pura e simplesmente, embora, é claro, esta *indústria* lucre com isso. De forma que o sentimentalismo romântico “exagerado” estava presente nos primeiros folhetins populares desde o antes da cultura de massa no século XIX. Para Martin-Barbero a própria noção de

³⁹⁸ Idem, p. 171

³⁹⁹ Idem, p. 175

cultura de massa foi uma forma de reformular a hegemonia cultura da época no sentido de incorporar as classes baixas como massa. Antes não se fazia cultura de massa; cultura era cultura de elite. A partir do momento que se viu a possibilidade de se lucrar com a disseminação de uma determinada cultura maior que de uma classe social, houve uma aproximação com a cultura popular. Alguns de seus aspectos, não todos é certo, foram articulados e mediados de forma a tornar este novo produto possível. Se esta reformulação da hegemonia burguesa se constituiu foi porque incorporou, e não simplesmente impôs, uma estética que em parte não era apenas das elites, mas das classes populares. A linguagem do excesso, seja o melodrama, o romantismo, o terror ou o sensacionalismo, foi a forma pela qual os populares criaram uma identidade no meio da cultura de massa, e não apenas foram refém desta.⁴⁰⁰

O mesmo pode ser pensado sobre a música sertaneja dos anos 1970. O tom melodramático já era recorrente na cultura popular nacional, tanto é que aparece em composições de décadas anteriores. O que fazem os sertanejos é radicalizar esta proposta afixando uma identidade de classe de forma positiva, ou seja, afirmativa, e associada ao excesso. A sintonia que os músicos sertanejos têm com seu público é fruto desta ligação temática com os desejos desta plateia. O canto romântico não é simplesmente uma *forma* de atingir as massas ou tentativa de “manipulá-las”, mas é *como* as massas sertanejas se exprimem em determinados contextos. Trata-se da mediação sentimental que, performaticamente, constituiu este grupo social. Não se trata de ausência de linguagem, como pensam os críticos, mas de excesso desta. O amor romântico, “brega”, “cafona”, melodramático e “exagerado” é um catalisador da formação do proletariado das grandes periferias em sintonia com os camponeses, migrantes ou não. Esta identidade torna-se ainda mais forte quanto mais os intelectuais de classe alta e média a repudiam e se abstém de disputá-la.

Populismo e os sertanejos

Há outro fator importante a se considerar para se compreender o repúdio da academia em relação aos sertanejos. Havia quatro matrizes explicativas que condenaram os modernizadores do som rural, três das quais já falamos. Foram elas: a) o folclorismo, que buscava a “pureza” perdida do campo; b) as teorias marxistas debitárias do conceito

⁴⁰⁰ Para discussão de melodrama e cultura do excesso na cultura de massa, ver: Schwartz, Vanessa & Charney. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify. 2004; Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press. 2001.

adorniano de indústria cultural, que viam nos sertanejos entes manipulados pelo mercado capitalista e pelo regime ditatorial; c) o asco sentido intimamente pelas classes médias e altas diante do romantismo “exagerado” das classes populares que aderiram ao som sertanejo.

Para além dessas razões, uma quarta vertente explicativa também ajudou a condenar, de forma indireta, várias gerações de músicos sertanejos, de Leo Canhoto & Robertinho a Zezé di Camargo & Luciano. Trata-se das teorias que, na segunda metade do século XX, advogavam a existência do *populismo* em terras brasileiras. Através deste conceito se consolidaram ideias condenatórias ao camponês migrante e, por consequência, aos cantores sertanejos e sua música. Nas teorias sobre o *populismo*, o trabalhador rural migrante é frequentemente visto como “alienado” e/ou sem consciência política e, por isso, manipulável por líderes carismáticos, estes sim os reais donos do poder.⁴⁰¹

Na verdade não foram os teóricos do *populismo* que criaram a noção do campesinato como massa sem consciência política. Isso se deve a uma escola de pensamento anterior. Nos anos 1950/60, *teóricos da modernização* como Gino Germani e Torcuato di Tella advogavam a ideia de que a inserção latino-americana no mundo moderno não seguiu os padrões clássicos da democracia liberal europeia. Para estes pensadores teria havido em nosso continente um rápido processo de urbanização e industrialização que atropelou a gradual formação e conscientização dos trabalhadores. O contexto histórico de explosão demográfica, migrações e as aspirações participativas das massas populares tornaram possível, segundo estes autores, a manipulação das *massas* por parte das classes dominantes. Gino Germani e sobretudo Torcuato di Tella elegeram um ator central para o surgimento do *populismo* na América Latina: o campesinato.⁴⁰² A passagem de uma sociedade tradicional e rural para outra industrial e moderna deslocou populações do campo para a cidade. Advindos do campo, mas sem tradição de luta “participativa”, os camponeses teriam sido manipulados na cidade.

Mesmo depois de as ideias das *teorias da modernização* tornarem-se desacreditadas, sobretudo devido ao seu etapismo exagerado, as imagens dos camponeses como seres bestializados permaneceu e seguiu adiante no pensamento intelectual brasileiro.

Como mostra Angela de Castro Gomes, em meados da década de 1950 um grupo de intelectuais começou a se reunir sob o patrocínio do Ministério da Agricultura para discutir os

⁴⁰¹ Nesta discussão sobre o *populismo* está subjacente minha filiação ao pensamento do historiador Jorge Ferreira, cujas ideias expostas ao longo de sua obra apontam para uma superação deste conceito.

⁴⁰² Gino Germani. *Política e sociedade em uma época de transição: da sociedade tradicional à sociedade de massas*. São Paulo: Mestre Jou, 1973; Torcuato di Tella. *Para uma política latino-americana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

males da desigual formação brasileira.⁴⁰³ Esta vanguarda esclarecida, que ficou conhecida como o Grupo de Itatiaia, incluía pensadores como Alberto Guerreiro Ramos, Candido Mendes, Hermes Lima, Ignacio Rangel, João Paulo de Almeida Magalhães e Helio Jaguaribe. Um dos problemas brasileiros apontados pelos estudiosos era o surgimento do “populismo na política brasileira”. Diante da rápida industrialização brasileira e da proletarização dos trabalhadores, muitos deles migrantes, não teria havido formação da consciência de classe nas cidades. Isso aconteceu em grande parte devido ao camponês, este personagem de “identidade deficitária” e pouco consciente de seu potencial de classe. Segundo Guerreiro Ramos os camponeses eram “componentes recém-egressos dos campos [que] ainda não dominavam o idioma ideológico”, e teriam escasso “treino partidário” e “tímida consciência de direitos”, o que os “tornava incapazes” de exercer influencia na sociedade *populista*, sendo então manipulados.⁴⁰⁴

Uma segunda geração de teóricos do *populismo*, então instaurada nas universidades, desenvolveu reflexões sobre o papel dos camponeses no processo de formação da classe operária e no movimento sindical. Segundo Werneck Viana a acelerada modernização brasileira criou camponeses migrantes que, instalados nas grandes cidades, não teriam se identificado completamente com os trabalhadores urbanos e se comportaram conforme seus “interesses pessoais”. Esta “interpretação sociológica” desenvolvida nas academias brasileiras seguiu adiante com trabalhos sobre o movimento sindical e operário no Brasil desenvolvidos por Azis Simão, Juarez Brandão, José Albertino Rodrigues e Leôncio Martins Rodrigues. Em todos estes teóricos há uma preocupação de explicar os movimentos através de reflexos das variantes socioeconômicas. Como mostrou Maria Helena Capelato, estes autores analisavam o comportamento político das classes a partir de determinantes estruturais.⁴⁰⁵ De forma que, da *teoria da modernização* até aos primeiros teóricos do *populismo* houve uma conjunção de visões que tacharam os camponeses migrantes como “incapazes” politicamente. O historiador Jorge Ferreira apontou a catalisação deste processo:

No entrecruzamento da teoria da modernização com uma certa interpretação do marxismo, eis que surgem os camponeses no cenário político, representando o ator coletivo chave para a formulação e disseminação da primeira versão do populismo. Seria na passagem da “sociedade tradicional” para a “moderna” que atuariam os camponeses, seres incapazes de ações coletivas

⁴⁰³ Gomes, Angela de Castro. “O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001.

⁴⁰⁴ Guerreiro Ramos. *A crise do poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1961, p. 56.

⁴⁰⁵ Maria Helena Rolim Capelato. “Estado Novo: novas histórias”. In: Marcos Cezar de Freitas. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p. 185-186.

porque imbuídos de uma percepção individualista da sociedade e, exatamente por isso, refratários às mudanças sociais – em particular as revolucionárias.⁴⁰⁶

Foi nesse contexto da década de 1960 que surgiram a série de artigos de Francisco Weffort, reunidos mais tarde sob o título de *O populismo na política brasileira*.⁴⁰⁷ Para além das implicações do seu pensamento, a questão da gênese do *populismo* continua a mesma: os camponeses seriam sujeitos pouco capazes de participação política nas cidades. Weffort, um intelectual da USP, talvez o principal dos teóricos do *populismo* no Brasil, via os camponeses oriundos do êxodo rural como sujeitos de tradições patrimoniais, individualistas e sem experiências de lutas sindicais.

O pensamento de Weffort fez escola. Segundo Jorge Ferreira, havia uma premissa no pensamento do sociólogo que persistiu até os anos 1980: a ideia de que o populismo impôs-se pela conjugação da repressão estatal com a manipulação política.⁴⁰⁸ Otavio Ianni, autor de vários livros sobre o tema, também seguiu na mesma balada. Em seu livro *O colapso do populismo no Brasil*, de 1975, Ianni constatou na condição camponesa a causa do déficit de politização que tornou possível o *populismo* enquanto engodo das massas:

Outro elemento importante para a compreensão da estrutura da política de massas é a composição rural-urbana do proletariado industrial. Aí está um dos fatores da inexperiência política dessa parte do povo brasileiro. Com as migrações internas, no sentido das cidades e dos centros industriais – particularmente intensas a partir de 1945 – aumenta bastante e rapidamente o contingente relativo dos trabalhadores sem qualquer tradição política. O seu horizonte cultural está profundamente marcado pelos valores e padrões do mundo rural. (...) Esse horizonte cultural modifica-se na cidade, na indústria, mas de modo lento, parcial e contraditório.⁴⁰⁹

O texto de Otavio Ianni percebe na mão-de-obra brasileira um vácuo de posicionamento político, sobretudo nos trabalhadores de origem rural.⁴¹⁰ De forma que este

⁴⁰⁶ Ferreira, Jorge. “O nome e a coisa: o populismo na política brasileira”. In: Ferreira, Jorge (org.). *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

⁴⁰⁷ Weffort, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

⁴⁰⁸ A noção de “manipulação” é quase sempre uma constante no pensamento sobre o populismo de Weffort e outros pensadores. No entanto, para Angela de Castro Gomes, Weffort chegou a apontar a substituição do conceito de “manipulação” por “aliança” como categoria explicativa mais precisa. No entanto não houve investimento nem por parte de Weffort nesta temporária transição interpretativa, nem por parte dos que seguiram seus passos. Gomes, Angela de Castro. “O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito”. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 34; Jorge Ferreira mostra em seu texto que, apesar de Weffort apontar que “repressão e manipulação” andavam *pari passu* com a satisfação de algumas demandas dos assalariados, este viés da “satisfação” foi esquecido por seus seguidores. Mesmo os leitores de Gramsci não teriam compreendido esta possível mudança teórica: “Entre a tríade *repressão, manipulação e satisfação* em Weffort e a dicotomia *repressão e persuasão* em Gramsci, a última tornou-se mais atraente”. Ferreira, Jorge. “O nome e a coisa: o populismo na política brasileira”. In: Ferreira, Jorge (org.). *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 85.

⁴⁰⁹ Ianni, Otavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 57.

⁴¹⁰ Debitário desta tradição de pensamento, o livro de Marli de Almeida Baldisera explica a falta de combate civil pós golpe de 64 pela ignorância camponesa. No livro “Onde estão os grupos de onze: os comandos nacionalistas na Região do Alto Uruguai – RS” a autora demarca que os camponeses que assinaram o apoio a Brizola eram “ignorantes ou semianalfabetos”. Segundo a estudiosa, houve casos exdrúxulos de incapacidade política. Em abril de 1964 um grupo que ouviu Brizola perguntando onde eles estavam quando do golpe não

sujeito oriundo do campo está pronto a ser “moldado” pelo regime. O historiador Daniel Aarão criticou este pensamento que faz do trabalhador *tabula rasa*:

No texto de O. Ianni, não existe nenhuma referência à ação consciente dos trabalhadores, à sua capacidade de elaborar avaliações, cálculos, escolhas. De contribuir, de algum modo, mesmo que de modo subordinado, à construção de uma tradição que, afinal, estava sendo capaz de empolgar muita gente nas cidades e, desde meados dos anos 50, também nos campos. Na aliança que demarca o *populismo*, há uma burguesia industrial consciente, há líderes carismáticos empreendedores e maquiavélicos, e, do lado dos trabalhadores, apenas massa – própria para amassar – de manobra. (...) Aqui estão, subjacentes, sem dúvida, as referências de um certo marxismo-leninismo, segundo o qual os trabalhadores apenas agem conscientemente, ou em outras palavras, somente se *constituem como classe* quando formulam propostas socialistas revolucionárias. Enquanto, e se, isto não ocorre, são massa, instrumentos de outras classes, estas sim, conscientes de seus interesses.⁴¹¹

Isto nos leva a conclusão de que, ao mesmo tempo que se forjou o conceito de *populismo*, instrumentalizou-se também a noção de “manipulação” das massas. Não se quer aqui negar que as elites em diversos momentos tenham tentado manipular os trabalhadores. Mas entre a intenção e a realização concreta dos desejos maquiavélicos elitistas há, aí sim, uma lacuna. Como apontou Jorge Ferreira, as vertentes teóricas que pensaram o *populismo* têm em comum a maneira de abordar as relações entre Estado e sociedade como uma via de mão única, de cima para baixo, à luz do enfoque opressor-oprimido, o Estado todo-poderoso, violento e ideológico subjugando a sociedade e os trabalhadores em particular.⁴¹² Esses trabalhadores, inebriados com o líder carismático e acachapados pela repressão estatal, seriam manipulados por elites burguesas.

Penso que o importante aqui não é fazer um balanço do *populismo* em si, de forma a verificar a legitimidade ou não das propostas de Weffort e Ianni. Afinal, desde meados da década de 1990 há uma revisão historiográfica acerca do período *populista* no Brasil (1945-1964). Alguns cientistas sociais forjadores dessa revisão, como Angela de Castro Gomes e Jorge Ferreira, preferem não mais utilizar o conceito de *populismo*, por remeter a uma escola de pensamento que priorizou a dominação e a alienação. De forma que estes revisionistas, com os quais me uno, preferem o termo *trabalhismo*. Pretendem com isso não apenas uma mudança de palavras, mas remeter a uma tradição política de forte presença na sociedade brasileira. O conceito de *trabalhismo* permite pensar a sociedade para além do controle e

soube “do que ele estava falando, pegou a enxada e voltou ao trabalho”. Repete-se a lógica do camponês idiota e sem perspectivas e não se questiona a “esquizofrenia política” de Brizola, que de defensor da democracia em 1961, transformou-se em arauto das reformas “na lei ou na marra” em 1963. O conhecimento acerca do golpe permanece na lógica da acusação, a lógica do “quem errou e quando”, distanciando-se de uma possível compreensão dos valores sociais que circulavam naquela sociedade. Ver: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, junho 2009, pp. 34-37; Marli de Almeida Baldisera, *Onde estão os grupos de onze: os comandos nacionalistas na Região do Alto Uruguai – RS*. Passo Fundo, UPF, 2005.

⁴¹¹ Reis Filho, Daniel. “O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita”. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001, p. 353-354.

⁴¹² Ferreira, Jorge. “O nome e a coisa: o populismo na política brasileira”. In: Ferreira, Jorge (org.). *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001, p. 94.

dominação de classe. Procura-se, assim entender não apenas a dominação, mas a relação de pacto e aliança entre trabalhadores e elites, desigual é claro, mas de forte caráter simbólico para a sociedade da época. Assim sendo, este balanço revisionista do conceito de *populismo* já foi realizado. Não se trata de refazê-lo aqui.

A questão central é tentar entender o papel atribuído ao camponês no processo de construção do conceito de *populismo*. Claro está que os autores partidário do conceito de *populismo* não têm um olhar simpático para com os migrantes camponeses, culpados pela “alienação” da classe trabalhadora. Este migrante seria deficitário em dois aspectos: a) ao abandonar o campo ele perdeu as “raízes” puras do campesinato; e b) ao emigrar em massa para as cidades, contaminou a sociedade urbana com sua falta de consciência política de ranço “individualista” e “tradicionalista”, adiando os planos revolucionários da vanguarda intelectual de esquerda.

Seja como for, é importante lembrar que não foram só as esquerdas que repudiaram o *populismo*. Variados setores à direita do panorama político também repudiaram a existência destas práticas políticas no período 1945-1964, que, não à toa, ganhou o apodo de “democracia populista” em vários textos. Como demarca Daniel Aarão, esses setores direitistas “tinham todos uma profunda aversão ao protagonismo crescente das classes trabalhadoras na história republicana brasileira depois de 1945”.⁴¹³ Muitos desses direitistas sentiram um profundo desgosto com a participação popular no período citado e articularam-se para dar fim aquela “falsa” democracia, executando variadas tentativas golpistas (1954/1955/1961) e finalmente o vitorioso golpe de 1964.

Por outro lado, mas na mesma balada de crítica ao “engodo” democrático-*populista*, as esquerdas radicais, que antes do golpe já não sentiam apego aos governos *trabalhistas*, cedo se desvincularam destes e demandaram reformas “na lei ou na marra”. Um estranho consenso fez-se entre direitas ultrajadas e esquerdas radicalizadas: ambas condenaram o *populismo* à condição de *herança maldita*.⁴¹⁴ E se o *populismo* tornou-se símbolo de uma mácula, o camponês migrante pagou um dos maiores preços.

Pois é deste mal que sofreu a música sertaneja durante grande parte de sua história. A música sertaneja era a trilha sonora do camponês que emigrou nos anos 1970. Para muitos acadêmicos era uma “falsa” música pois já não representava o “puro” trabalhador do campo, mas alguém novo – e alienado - no cenário político. Para estes a intelectualidade à esquerda e

⁴¹³ Reis Filho, Daniel Aarão. “O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita”. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001, p. 344.

⁴¹⁴ Termo usado por: Reis Filho, *Op. Cit.*, 2001.

à direita do cenário político tinham poucas respostas que não o simples repúdio. As duplas sertanejas tornaram-se então figuras desprezíveis para estes intelectuais, fossem direitistas ou esquerdistas. Para as direitas autoritárias o sucesso sertanejo fazia emanar o asco do “populacho”. Para as esquerdas eram o engodo, a mentira, a falsificação da cultura popular a corromper a pureza revolucionária do trabalhador.

De forma que, aliado ao repúdio estético e a busca pelas raízes, o conceito de *populismo* contribuiu, e muito, para criar uma distinção entre academia e músicos sertanejos. Estranho paradoxo: ao mesmo tempo que o marxismo contribuiu para que a intelectualidade saísse “em busca do povo”, o veredicto dado aos setores populares foi extremamente distintivo da intelectualidade de classe média-alta do país. O repúdio à música sertaneja serviu mais aos propósitos de demarcação do campo acadêmico do que de fato contribuiu “objetivamente” para a compreensão do Brasil.

Ao se distinguir, a intelectualidade tinha dificuldade de entender a linguagem popular dos sertanejos. Sem respostas para este novo sujeito histórico, grande parte da academia preferiu acusá-lo de inconsciente politicamente e rejeitou sua legitimidade, negando-lhe a possibilidade de ser tornar objeto de análise positivo da sociedade do período.

A música sertaneja seria “alienada” porque os próprios compositores eram migrantes. Milionário veio de Pernambuco para São Paulo, onde conheceu o parceiro José Rico, que viera do interior Paraná. Robertinho migrou de Goiás para São Paulo e Leo Canhoto veio de Anhumas, cidade do interior paulista. Chitãozinho e Xororó eram de Astorga, no Paraná. Gilberto & Gilmar nasceram em Rinópolis, interior de São Paulo. Leandro & Leonardo eram de Goianópolis e Zezé Di Camargo & Luciano de Pirenópolis, duas pequenas cidades do interior de Goiás. A música sertaneja foi feita de fato por migrantes.

Mas a condição de migrante necessariamente envolve a alienação, tal como pensam os teóricos do populismo? Penso que não. Como mostrei anteriormente, não houve alienação ou mesmo passividade da população em relação ao regime, sobretudo no período do “milagre”. Pelo contrário, houve grande participação, que se traduziu quase sempre em apoio.

E aí estava o problema. Para setores das esquerdas revolucionárias os migrantes ex-camponeses representavam, com seu apoio ao regime, a contra-revolução. Por seu imobilismo e incapacidade de se enquadrar na luta urbana da classe operária, os migrantes seriam incapazes de contribuir para o caminho revolucionário. No entanto, como demonstrou

Daniel Aarão, é preciso analisar que outros cálculos políticos esses cidadãos realizavam e não simplesmente tachá-los do que quer que seja.⁴¹⁵

A música sertaneja dá algumas indicações da participação de setores populares na política brasileira. Mostrei em capítulo anterior a postura ativa dos músicos sertanejos na fundamentação do regime ditatorial dos anos 70, dando-lhe legitimidade e apoio. Gostaria de seguir nesta linha e discutir mais precisamente o posicionamento político dos músicos sertanejos e grande parte de seu público acerca da questão agrária no Brasil.

Direitos no campo

Claro está que os músicos sertanejos estavam em sintonia com o regime ditatorial em diversos aspectos. Um deles era acerca da questão agrária. Além da temática “excessivamente” romântica, os músicos sertanejos não falavam *o que* os intelectuais esperavam que eles falassem sobre a questão da terra. Ou seja, os sertanejos não se posicionavam contra a política agrária da ditadura, o que, para uma determinada intelectualidade dos anos 70, seria agir de forma “inconsciente” perante sua época. Vejamos então se os sertanejos eram de fato “inconscientes” e se estavam “alienados” em relação à questão agrária nacional.

Em 1972 a dupla Jacó & Jacozinho lançou a LP *Terra Bruta*.⁴¹⁶ Naquele disco, além da apologia ao desenvolvimento brasileiro na canção “Motorista do progresso”, eles cantaram a sintonia com o regime na música “Plante que o governo garante”. Apropriando-se de um slogan famoso do governo ditatorial, Jacó & Jacozinho viam o Brasil “progredindo”:

Plante que o governo garante
Essa frase quer dizer progresso
O que temos é muito abundante
E por isso nossa produção
Nesse caso já aumentou bastante
Eu me sinto muito orgulhoso
Quando ouço a frase elegante
Que transmito ao homem do campo
Plante que o governo garante
(...)
Para nós o que é muito importante
O governo está nos ajudando
Plante que o governo garante

Eu também já trabalhei na roça
O roceiro é meu semelhante
Não existe mais dificuldade
Nem no caso do fertilizante
Lavrador agora é capaz

⁴¹⁵ Reis Filho, *Op. Cit.*, 2001, p. 362.

⁴¹⁶ LP *Terra Bruta*, Continental, 1972, CLP=9159.

Já possui seu trator possante
Confiando na frase que diz
Plante que o governo garante.

A música de Jacó & Jacozinho fazia referência à propaganda do governo ditatorial de ajudar aos trabalhadores do campo. Que ajuda concreta é essa, aceita e incorporada pela canção? A canção “Lei Agrária”, de Goiás e Francisco Lázaro, pode ajudar a tornar palpável o que os camponeses e migrantes louvavam acerca da política agrária do governo ditatorial:

Lá nas alturas, o Senhor Onipotente
Deu ao nosso Presidente a sublime inspiração
De dar amparo ao caboclo brasileiro,
O querido herói roceiro, que não tinha proteção
Com o Mobral, nossos caros lavradores
Já conhecem bem as cores da bandeira da nação.

Você, caboclo, neste Sesquicentenário,
Foi o beneficiário, com a Lei do Lavrador
Daqui pra frente, não será mais um meeiro,
Ninguém vai ganhar dinheiro explorando seu suor
E seu produto, tendo preço tabelado,
Você não será lesado pelo astuto comprador.

Esta canção foi gravada pela primeira vez em 1971 pela dupla Os Dois Goianos (Durval & Davi). Representativa da esperança dos artistas sertanejos e seu público, a canção foi regravada em diversos momentos: em 1974, por Zilo & Zalo⁴¹⁷, e duas vezes por Mizael & Waldery: uma em meados da década de 70 e outra em 1981.⁴¹⁸

Esta música é bastante significativa acerca da forma como os sertanejos compreendiam o regime ditatorial. Para além da louvação apologética, os sertanejos e seu público viram realizada uma demanda concreta dos lavradores pelo governo: os direitos de pensão e aposentadoria implementados pela lei que instituiu o ProRural pelo governo Médici em 1972.

O governo ditatorial reabilitou planos que já existiam antes do golpe de 1964, mas que não puderam ser efetivados. Houve, no entanto, pressões a favor e contra o ProRural entre os próprios quadros partidários do regime. Claro está que o governo não tinha, quando do golpe em 1964, uma opinião unânime acerca da questão agrária.

Em 2 de março 1963, o último presidente democraticamente eleito, João Goulart, havia promulgado o *Estatuto do Trabalhador Rural*, que regulamentava pela primeira vez o

⁴¹⁷ Zilo & Zalo, LP *Minha gratidão*, Continental, 1974, CLP=9184.

⁴¹⁸ Consta na discografia uma “inversão” do nome da dupla: há um LP de “Mizael e Waldery” (com mudança na grafia do nome artístico de José Rodrigues de Carvalho, trocando as letras V por W e I por Y) intitulado “Caminhos de Minha Infância” (CL-4164), gravado pela Califórnia, não constando o ano da gravação. Curiosamente, esse LP de “Mizael e Waldery” possui o mesmo repertório, com a mesma ordem e as mesmas gravações das faixas do LP homônimo de “Valderi e Mizael” intitulado “Caminhos de Minha Infância” (COELP=41569), gravado pela Copacabana em 1981. Observa-se no entanto, que as fotos da dupla no LP de “Mizael e Waldery” são mais antigas, evidenciando que a dupla adotou primeiro o nome “Mizael e Waldery”, tendo mudado depois para “Valderi e Mizael”.

trabalho no campo.⁴¹⁹ Previa direitos previdenciários aos camponeses e direitos trabalhistas como férias e pensões. Foi criado nessa época o FUNRURAL, o fundo público que arrecadaria a contribuição previdenciária dos trabalhadores rurais e se encarregaria de pagar os direitos sociais. Era a primeira vez na história do campo brasileiro que os trabalhadores rurais ganhavam direitos previdenciários. Em 13 de março de 1964, diante da radicalização da situação política, o presidente João Goulart assinou um decreto prevendo a desapropriação, para fins de reforma agrária, das terras localizadas numa faixa de dez quilômetros ao longo das rodovias, ferrovias e açudes construídos pela União. No dia 15 de março, em mensagem ao Congresso Nacional, propôs uma série de providências consideradas "indispensáveis e inadiáveis para atender às velhas e justas aspirações da população". A primeira delas, a reforma agrária. E veio o golpe na noite do dia 30 de março, consolidado no dia 1º de abril.

No entanto, numa amostra do comportamento reacionário do levante, a ditadura cedo modificou as leis de acordo com o interesse golpistas. Antes mesmo do ano acabar estabeleceu-se o *Estatuto da Terra*, em 30 de novembro de 1964, que tinha dois objetivos básicos anunciados: a execução de uma reforma agrária e o desenvolvimento da agricultura.⁴²⁰ Em vez de dividir a propriedade, porém, num primeiro momento a nova legislação simplesmente transformou o *Estatuto do Trabalhador Rural* de Goulart em peça da reação, desarticulando as ambições de reformistas. E os direitos sociais, anunciados pelo ex-presidente mas não concretizados, foram deixados de lado. Na prática a reforma agrária anunciada ficou para escanteio. Os direitos sociais não foram implementados.⁴²¹

Este primeiro momento do regime ditatorial se caracterizou pela hegemonia dos liberais sob o governo Castello Branco que, tendo como guia o economista Roberto Campos no Ministério do Planejamento, não viam a concessão de direitos sociais aos trabalhadores como fundamentais para o campo brasileiro, muito menos a reforma agrária.⁴²²

No entanto, houve mutações no regime militar e outras concepções vieram à tona. Com o "milagre brasileiro", a modernização do campo tornou-se uma questão central para a ditadura, que queria ver o campo em compasso com o dinamismo industrial. O capitalismo impulsionado pelo regime militar brasileiro promoveu a modernização do latifúndio, por meio do crédito rural fortemente subsidiado e abundante. Para favorecer a agricultura capitalista de alta eficiência foi criada em 26 de abril de 1973 a EMBRAPA, cujos objetivos eram a

⁴¹⁹ LEI Nº 4.214 - DE 2 de março de 1963 - DOU DE 22/03/63

⁴²⁰ Estatuto da Terra - Lei 4504/64 | Lei nº 4.504, de 30 de novembro de 1964.

⁴²¹ Para uma discussão das leis agrárias brasileiras até 1964, ver: Alberto da Silva Jones. O mito da legalidade do latifúndio: Legalidade e Grilagem no Processo de Ocupação das Terras Brasileiras (Do Instituto de Semarias ao Estatuto da Terra). São Paulo: USP, 2003.

⁴²² Para uma análise deste primeiro momento liberal da ditadura, ver: Reis Filho, *Op. Cit.*, 2000.

produção de conhecimento científico e desenvolvimento de técnicas de produção para a agricultura e a pecuária brasileira.

O dinheiro farto e barato, aliado ao estímulo à cultura da soja - para gerar grandes excedentes exportáveis - propiciou a incorporação das pequenas propriedades rurais pelas médias e grandes. Nesse contexto de modernização do campo cabia repensar a situação do trabalhador e refletir sobre a situação “pré-capitalista”, ou pouco moderna, de algumas regiões do Brasil. Este tornou-se o alvo dos ditadores.

É preciso atentar para o fato de que qualquer tentativa de mudança no panorama da estrutura agrária do Brasil, mesmo feita pelos ditadores, era prontamente repudiada por setores mais conservadores. No ano de 1972 o governo tentou através do programa ProTerra – Programa de Redistribuição de Terras e do Estímulo à Agro-Indústria do Norte e do Nordeste – realizar a ocupação organizada e produtiva da região amazônica e uma modestíssima reforma agrária no Nordeste. O plano previa a utilização de recursos do ProTerra para financiar (com juros de 5% ao ano, por um prazo entre doze e vinte anos e com três de carência) lavradores que desejassem comprar terras em regiões escolhidas pelo INCRA – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - , órgão criado em 1970.

O governo então selecionou determinadas regiões que considerou aptas a reforma. Nestas regiões selecionadas os proprietários que possuíssem entre mil e 5 mil hectares teriam que vender, num prazo de seis meses, de 20% a 50% do total de suas terras, correndo o risco de ser desapropriado caso não obedecesse. Foi o bastante para que um festival de críticas conservadoras se levantasse, rachando o partido dos ditadores, a Aliança Renovadora Nacional - ARENA.

O senador da ARENA de Pernambuco, Paulo Pessoa Guerra, defendeu os interesses próprios: “Longe, no alto do sertão do São Francisco, quando passo por lá em minhas viagens, sinto vontade de chorar ao ver tanta terra abandonada. Por que não vão distribuir terra por lá?”. Outro deputado da ARENA, Cardoso de Almeida de São Paulo, atestou seu conservadorismo quando disse: “Não é justo que o Brasil faça reforma agrária. Devíamos incentivar os outros países a fazerem, porque assim se enfraqueceriam e nós teríamos mais mercado para nossos produtos agrícolas”. Siqueira Campos, da ARENA de Goiás também foi contrário a modestíssima divisão do campo: “Porque desapropriar terras que têm dono, se existem terras devolutas?”. E completou cinicamente: “embora um pouco distantes.”⁴²³

⁴²³ “Uma distribuição difícil”, *Veja*, 16/08/1972, p. 84.

O plano de reforma agrária da ditadura era modestíssimo. Colocava o lavrador sem-terra como financiador do processo, dando ao proprietário o pagamento por suas terras mal utilizadas socialmente. Desarticulava assim as demandas mais radicais, já debilitadas desde o golpe de 1964, que tinham como demanda a desapropriação direta das terras devolutas e grandes latifúndios.

Diante das polêmicas o Ministro da Agricultura, Luiz Fernando Cirne Lima, veio a público fazer esclarecimentos, deixando claro o tom da reforma: “Não é verdade que esteja implícita no programa a política de pulverização da propriedade rural. Os proprietários de minifúndios podem obter crédito para ampliar suas propriedades. Não se vão criar minifúndios, que serão combatidos, mas pequenas e médias propriedades, sempre em condições de alcançar níveis de produtividade satisfatórios”.⁴²⁴ O presidente Médici embasou o discurso produtivista do ministro e defendeu a leve mudança agrária em direção a melhoria técnica da produção:

A construção de uma sociedade livre, autônoma e desenvolvida, no Brasil, o desafio da integração nacional e a revolução agrícola exigem medidas corajosas e de grande alcance, sem as quais não será possível criar a infra-estrutura necessária ao nosso pleno desenvolvimento econômico e social.

O programa de Redistribuição de Terras e de Estímulo a Agro-Indústria do Norte e do Nordeste, tal como se acha concebido no decreto-lei que ora promulgo, é fruto da decisão inabalável, que anima os Governos da Revolução, de introduzir na sociedade brasileira as mudanças estruturais exigidas pelo imperativo de conjugar o crescimento da economia com o estabelecimento de ordem social mais próspera, mais humana e mais justa.⁴²⁵

O objetivo da ditadura era integrar o homem do campo ao capitalismo que se acelerava no país. Segundo o presidente Médici, “o PRORURAL vem concorrendo para a progressiva incorporação do homem do campo à sociedade de consumo”. Alguns músicos sertanejos viram isso positivamente, como Jacó & Jacozinho, que em 1975 gravaram a canção “Soja e trigo”: “Eu já fui um bom empregado honrado/ No meu querido sertão/ Trabalhei de tratorista/ fui orgulho do patrão/ Um dia Deus me ajudou/ Quem sabe preparar a terra/ Não erra/ É lucro que não tem fim/ Tô plantando e tô colhendo/ a coisa virou pra mim/... / Foi o trigo e foi a soja/ Que me fez virar patrão/ Negócio bom do momento é esse meu amigo/ Tiro o trigo e planto soja/ Tiro a soja e planto o trigo”.⁴²⁶

A possibilidade de mobilidade social acenada pelo regime foi bem vista pelos sertanejos. Pode se argumentar que a multiplicação de possibilidades diante do crescimento do Brasil promovia uma “ilusão” de que havia muitas oportunidades. No entanto este

⁴²⁴ Idem.

⁴²⁵ Discurso intitulado PROTERRA, feito perante o Ministério, no Palácio do Planalto, anunciando a instituição do PROTERRA, em 06/06/1971.

⁴²⁶ “Soja e trigo” (Moacyr dos Santos e Jacó) Jacó & Jacozinho, LP *Ninho de cobra*, Continental, 1975, LP=1.03.405.176

raciocínio nega a autonomia à interpretação das classes populares que visivelmente apoiaram estas medidas.

A questão essencial a ser respondida, dessa forma, é outra: por mais que a construção do capitalismo no campo tenha trazido a proletarização dos camponeses, isto não foi visto pelos músicos sertanejos como algo ruim. Porque isso aconteceu? Parece-me que para responder a esta pergunta há de se aceitar que o camponês pensa por padrões próprios que não devem ser simplesmente ignorados. Nesse sentido há de se tentar entender sua lógica, tentando desvendar sua maneira de pensar.

Penso que a resposta positiva a capitalização do campo tem a ver com o otimismo dos sertanejos em relação a entrada do Estado no campo. O Estado ditatorial era bem visto, não por ser ditatorial, mas para além disso (embora por isso também). Era o Estado brasileiro finalmente mediando as relações sociais que antes eram simplesmente mediadas pela força. Pela primeira vez os camponeses eram contemplados juridicamente com leis que os beneficiavam com uma justiça que estava para além da alçada direta do patrão. Explica-se assim também as contantes louvações às Forças Armadas e às forças policiais, especialmente nas canções de Leo Canhoto.

Seguindo as pegadas do sociólogo Max Weber, parece correto pensar que a burocratização estatal trouxe certas mudanças que foram julgadas “positivas” pelos sertanejos. A chegada do Estado ao campo trouxe a estatização de serviços legais e jurídicos aos camponeses, mudando as relações sociais tradicionais da hierarquia rural. Através da burocratização, trâmites técnicos, jurídicos e legais, além dos direitos sociais, passaram a mediar as relações sociais rurais. Weber destaca que o processo de racionalização da atividade econômica também envolve a passagem de uma racionalidade material - na qual a vida econômica está submetida a valores de ordem ética ou política - para uma racionalidade formal, ou seja, na qual a lógica impessoal das atividades econômicas e lucrativas se torna predominante.⁴²⁷ A capitalização do campo, ao trazer a proletarização do trabalhador, também acenou com a possibilidade da burocratização e racionalização do poder. Ou seja, outra relação de poder foi instaurada, não mais mediada pura e simplesmente pelos senhores da terra. Parece ser isso que é louvado pelos sertanejos.

Mais do que as forças repressivas enquadradoras, o que era realmente reconhecido e louvado pelos sertanejos era a concessão dos benefícios sociais advindos da burocratização, sobretudo os direitos previdenciários – obtidos pelo ProRural.

⁴²⁷ Weber, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: UnB, 2004.

O decreto que criou o ProRural foi assinado em 25 de maio de 1971. Tratava-se de um programa que garantia aos camponeses direitos sociais como aposentadoria, pensões, auxílio doença, maternidade e outras garantias sociais já comuns aos trabalhadores urbanos. O presidente Médici defendeu a legitimidade social dos camponeses excluídos até então da Previdência Social e dois anos mais tarde, em 1973, também incluiu as empregadas domésticas⁴²⁸ e os pescadores artesanais nos mesmos direitos, visto que estes grupos historicamente estavam excluídos da legislação do trabalhador urbano:

Aí esta o PRORURAL, que, a esta altura, já assegurou aposentadoria a mais de 800 mil trabalhadores do campo, dando-lhes, afinal, o que eles jamais tiveram e assegurando-lhes uma velhice menos cheia de tristeza e de preocupação.

Aí está a decisão do governo, que estendeu a grupos sociais, antes esquecidos e marginalizados, as vantagens da Previdência, como foram os empregados domésticos e os pequenos pescadores de nossas praias, numa demonstração viva de que nosso pensamento, fiel aos postulados da Revolução, é o de não deixar sem o amparo do Estado nenhum de nossos irmãos em cidadania, que concorrem com seu trabalho para o engrandecimento do país.⁴²⁹

É preciso compreender o peso desta medida para os camponeses brasileiros, pois foi através destes direitos outorgados e de seu consequente prestígio simbólico que o regime ditatorial conseguiu angariar apoio massivo entre estes artistas e público sertanejos. Nunca antes da ditadura militar os moradores de áreas rurais haviam sido contemplados, na prática, com os mesmos benefícios dos trabalhadores urbanos.

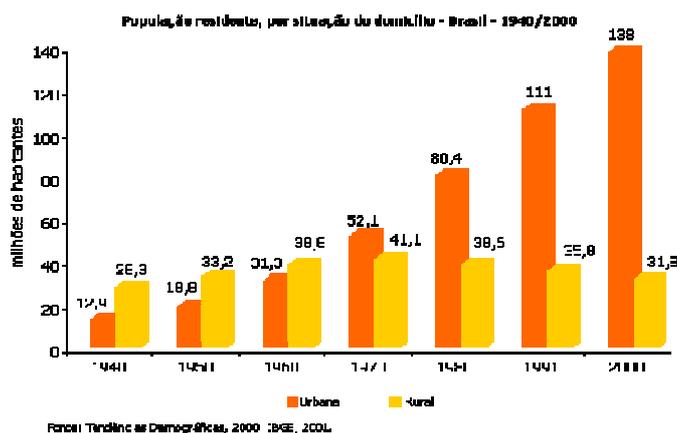
Além disso, é importante frisar que grande parte do apoio do homem do campo à ditadura também se deve ao reconhecimento não apenas de direitos sociais, mas sobretudo ao reconhecimento social e simbólico dos camponeses.⁴³⁰

⁴²⁸ É de se demarcar que nos anos 70 vários artistas “cafonas” cantaram o cotidiano sofrido das domésticas, entre eles Waldick Soriano (“Uma empregada vai ser mãe dos meus filhos”), Jean Marcel (“Você não vai ser minha empregada”) e Luiz Carlos Magno (“Quarto de empregada”). O artista Odair José ficou conhecido como o “cantor das empregadas” por compor canções como “Deixe essa vergonha de lado”, no qual relatava o amor por uma doméstica. Mais do que simplesmente cantar, Odair José se engajou na luta pelos direitos das empregadas domésticas e participou de passeatas em defesa desta classe trabalhadora. Em 1973, ano em que Odair José lançou a canção “Deixe essa vergonha de lado”, o presidente Médici finalmente incluiu as domésticas na CLT. Para a luta pelos direitos das empregadas e a participação de Odair José, ver capítulo “Os sons que vem da cozinha”, In: Araújo, *Op. Cit.*, 2003, pp. 317-334.

⁴²⁹ Mensagem do Presidente Médici aos trabalhadores intitulada “Os anônimos construtores”, lida pelo Ministro Júlio Barata, do Trabalho e Previdência Social, em 1º de maio de 1973. Médici, Emilio Garrastazu. *Os anônimos construtores*. Brasília: Imprensa Nacional. 1973.

⁴³⁰ Os grupos de esquerda que tentavam articular alguma opinião contrária ao regime entre os camponeses eram rapidamente desmobilizados pelo apoio fervoroso destes ao regime. Em pesquisa no município de Magé, no estado do Rio de Janeiro, o pesquisador americano Biorn Maybury-Lewis coletou um depoimento do militante Antonio Ernesto Neto que ilustra bem o quanto os camponeses apoiaram as medidas governamentais: “Depois do golpe de 1964, os trabalhadores ficaram restritos em sua capacidade de luta. Eles eram vigiados e controlados. Não era permitido encontros. O SNI e a Polícia Federal sempre tinha um olho na gente. O Ministério do Trabalho castigava a gente. Depois de muita luta, do fechamento do sindicato e da suspensão do comando sindical no período 1964-1971, nós começamos a organizar nosso trabalho novamente. O governo, diante deste fato, ampliou o Programa de Assistência [PRORURAL] e impôs isso a gente. Nós tínhamos que ser responsáveis pelo programa do governo. Eles fizeram medidas assistencialistas para quebrar o poder do sindicato. Por esta razão, de 1971 a 1980, o sindicato diminuiu sua luta até parar, esquecendo a luta, e esquecendo o que é mais importante: a distribuição de terra para que o trabalhador possa trabalhar e comer,

Para efeito de comparação, é preciso, novamente, lembrar o período do governo Getúlio Vargas de 1930 a 1945. A Constituição varguista de 1934 foi a primeira carta brasileira a conter a expressão “previdência” em seu texto, e a garantir direitos a gestantes e aposentadoria, além do voto direto. Com o Estado Novo (1937-1945) foi abolido o voto direto. Não obstante, durante a ditadura varguista foi criada a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), que regulava o trabalho urbano e gratificava o trabalhador com os direitos previdenciários. Aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, a CLT reunia todas as resoluções tomadas pelo governo de Getúlio Vargas na área trabalhista: salário mínimo, carteira profissional, limitação da jornada de trabalho, férias, normas de segurança e regulamentação da Justiça do Trabalho. Tudo isso foi conquistado pelos trabalhadores urbanos. No entanto, em 1943 cerca de 30% da população brasileira estava nas cidades, como pode ser visto nos gráficos abaixo. Os trabalhadores rurais, maioria de 70% da população, ficaram a ver navios:



Regiões	População rural segundo as regiões do Brasil em %				
	1940	1950	1960	1970	1980
Norte	72,3	68,5	62,2	54,9	48,4
Nordeste	76,5	73,6	65,8	58,0	49,5
Sudeste	60,6	52,5	42,7	27,2	17,3
Sul	72,3	70,5	62,4	55,4	37,3
Centro-Oeste	78,5	75,6	65,0	51,7	33,0
Brasil	68,8	63,8	54,9	44,0	33,0

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil, 1982, IBGE. Apud: Sant'Anna, Romildo. *A moda é viola*. São Paulo: Editora Unimar, 2000, p. 349.

ganhar a liberdade e parar de ser escravo”. Maybury-Lewis, Biorn. *The politics of the possible: the Brazilian rural workers' trade union movement, 1964-1985*. Philadelphia: Temple University Press, 1994. Apesar de o militante enfatizar a leitura autoritária das políticas agrárias, fica claro que grande parte dos camponeses sentiu-se atendida pelas demandas, o que pode ter gerado o que o interlocutor entendeu como “desmobilização”.

Mesmo apesar de a maior parte da população brasileira não ter sido atingida pela CLT, Getúlio Vargas foi louvado pela memória popular como o “melhor presidente” da história do Brasil. Em grande parte isso se deveu ao fato de que foi em Vargas que as aspirações de longa data de parte dos trabalhadores conseguiram se exprimir.

Em 1971, quando foram instauradas as leis de Previdência Social no campo havia cerca de 45% da população em zonas rurais, ou seja, mais pessoas do que havia nas cidades na época de Vargas e das CLTs, proporcional e numericamente,. De forma que o apoio que o regime ditatorial conseguiu ao se colocar como porta voz de um grande contingente da sociedade brasileira não pode ser desprezado.

Dois anos mais tarde, em 1973, Médici demarcou que um dos objetivos do programa de concessão de direitos trabalhistas aos camponeses era evitar a migração massiva: “Medidas dessa natureza poderão, a médio e longo prazo, contribuir para que diminua o êxodo rural, para que se elimine das cidades o triste espetáculo da indigência e para que se venha a superar o desequilíbrio entre a cidade e o campo, onde ainda se concentra a maior parte de nossa população”.⁴³¹

Apesar da importância dos direitos sociais concedidos ao trabalhador do campo é sintomático que grande parte da bibliografia prefira nem citar este acontecimento, preferindo analisar “apenas” a proletarização e crescente exploração do trabalhador do campo durante a ditadura. O livro “O Bóia-fria: acumulação e miséria” de Maria da Conceição d’Incaio, publicado em 1976, sequer cita o ProRural ou o FunRural. Em livros intitulados “Ditadura e agricultura” e “A luta pela terra”, ambos do final da década de 70, Octávio Ianni tampouco citou o programa de previdência obtido pelos trabalhadores rurais.⁴³² Otávio Guilherme Velho no livro “Capitalismo autoritário e campesinato”, publicado em 1979 no Brasil também nada fala.⁴³³

A primeira tese acadêmica sobre o tema só veio em 1983. Intitulada “Funrural: a previdência vai ao campo”, a dissertação foi defendida na faculdade de Medicina (!) da Bahia, por José Gilson de Andrade.⁴³⁴ Apesar da importância do tema para se entender o Brasil atual, a tese não fez escola. Os trabalhos sobre a agricultura e trabalho rural no Brasil quase

⁴³¹ Discurso “Permanente preocupação” feito por Médici perante o Ministério reunido no Palácio do Planalto, a 6/09/1973. In: Médici, Emilio Garrastazu. *Os anônimos construtores*. Brasília: Imprensa Nacional. 1973.

⁴³² Octávio Ianni. *Ditadura e agricultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979; Ianni, Octávio. *A luta pela terra*. São Paulo: CEBRAP. 1978.

⁴³³ Velho, Otávio Guilherme. *Capitalismo autoritário e campesinato*. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisas Sociais – www.bvce.org, 2009 [Primeira edição de 1979]

⁴³⁴ Andrade, José Gilson. *Funrural: a previdência vai ao campo*. Dissertação Apresentada a Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Medicina para obtenção do grau de Mestre. Set/1983. 168 p.

sempre batem na tecla da exploração do trabalhador e a miséria instaurada pelo capital, ignorando a repercussão das medidas previdenciárias entre os trabalhadores rurais.

Em grande parte esta lacuna persiste até hoje.

No livro “Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político”, de José de Souza Martins, publicado em 1981, não há uma linha sobre o ProRural. Aliás o assunto não é tratado em nenhum dos livros analisados de José de Souza Martins porque aparentemente o autor considera a concessão de aumentos salariais e direitos sociais uma forma de “dividir” a luta dos trabalhadores.⁴³⁵ O livro de Carlos Minc “A reconquista da terra: Estatuto da Terra, lutas no campo e reforma agrária”, de 1985, também nada fala dos direitos sociais concedidos por Médici.⁴³⁶ No livro “A questão agrária no Brasil: Programas de reforma agrária 1946-2003”, organizado por João Pedro Stedile, economista ligado ao Movimento dos Sem-Terra (MST), também não há referência à lei que criou o ProRural.⁴³⁷

Ainda hoje falta uma análise profunda sobre os direitos dos camponeses e o significado desta conquista.

Mais do que concessão de direitos, o governo ditatorial mostrou reconhecer o trabalhador rural como personagem desprestigiado da história do trabalho no Brasil. O presidente Médici sempre enfatizava este aspecto, como fez no discurso intitulado “Permanente preocupação”, em 1973: “As normas de justiça social, que não se concretizam apenas na distribuição mais equânime da riqueza coletiva, mas ainda no tratamento humano daqueles que vivem do trabalho, no sol-a-sol da lavoura”.⁴³⁸ O reconhecimento do homem do campo era uma constante nos discursos presidenciais. Em reunião com o seu ministério em março de 1971 Médici demarcara a importância daquelas medidas que considerava históricas:

⁴³⁵ Para Martins a concessão de direitos contribui para a desmobilização da luta agrária: “Essa vitória das esquerdas [Martins se refere ao Estatuto do Trabalhador Rural de João Goulart] cindiu a luta no campo, esvaziando significativamente o empenho dos que lutavam pela terra ou cuja luta tinha ainda mais sentido como luta pela reforma agrária do que por direitos trabalhistas. (...) A ação das esquerdas, já antes do golpe de 1964, dividiu e enfraqueceu a massa dos trabalhadores rurais, segmentando-a em dois grupos com interesses desencontrados: os que lutam pelo salário e pelos direitos trabalhistas de um lado, e os que lutam pela terra, de outro”. Martins, José de Souza. *Reforma agrária: o impossível diálogo*. São Paulo: Editora da USP, 2004, p. 97. Entre as obras analisadas de Martins, constam: José de Souza Martins. *Expropriação e violência, a questão política no campo*. São Paulo: Editora Hucitec, 1982; José de Souza Martins. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975; José de Souza Martins. *Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. São Paulo: Vozes, 1981;

⁴³⁶ Minc, Carlos. *A reconquista da terra: Estatuto da Terra, lutas no campo e reforma agrária*. Rio de Janeiro: Zahar (Coleção Brasil: os anos de autoritarismo). 1985.

⁴³⁷ Stedile, João Pedro (org.) & Estevam, Douglas. *A questão agrária no Brasil: Programas de reforma agrária 1946-2003*. São Paulo: Expressão Popular. 2005.

⁴³⁸ Discurso “Permanente preocupação” feito por Médici perante o Ministério reunido no Palácio do Planalto, a 6/09/1973. In: Médici, Emilio Garrastazu. *Os anônimos construtores*. Brasília: Imprensa Nacional. 1973, p. 68.

Convoquei esta reunião do Ministério – a primeira deste ano – para o exame de importantes medidas de interesse para a nação. Entre estas se encontra a que diz respeito à instituição do Programa de Assistência ao Trabalhador Rural. (...) Ao assumir a presidência da República, proclamei fé no homem do campo, acentuando que o dever desta hora é a integração do homem do interior no processo de desenvolvimento nacional. “Isso não se faz” – lembrei então – “não somente dando terra a quem não tem, e quer, e pode ter”. Mas se faz levando ao campo, entre outras coisas, a assistência médica e a previdência rural.

Por outro lado, reconhecia que “desde os anos de 50, nosso esforço desenvolvimentista vem sendo predominantemente industrial e de forma desequilibrada em relação ao setor agrícola. Para a correção desta anomalia, era e é necessário considerar o homem, inclusive e primordialmente o homem do campo, a primeira das nossas infra-estruturas básicas”. (...)

Trata-se de instituir programa de assistência especial ao trabalhador rural e seus dependentes, ampliando também os serviços de saúde já concedidos pelo Fundo de Assistência ao Trabalhador Rural ou FUNRURAL.⁴³⁹

No dia 1º de maio de 1971, dia do trabalho, Médici pronunciou-se novamente em rede de rádio e televisão. Novamente valorizou o trabalhador do campo e enfatizou que era algo inédito que os direitos sociais chegassem ao campo:

O fato novo que deve ser assinalado no Dia do Trabalho, e há de marcar o segundo ano de meu governo, é o Programa de Assistência ao Trabalhador Rural.

Pela primeira vez, na história deste país, dar-se-á ao homem do campo aquilo que nunca lhe fora concedido: aposentadoria, auxílio-invalidez e pensão, além de outros benefícios para a proteção de sua saúde e estabilidade de sua posição social. Levar-se-ão ao campo, de maneira concreta, e não como simples promessa, melhorias reais, suprimindo-se a desigualdade de tratamento, que até agora concentrava na cidade a maior soma de medidas tutelares dos direitos do trabalhador.⁴⁴⁰

Em seus discursos, o então presidente Emilio Garrastazu Médici parece sempre enfatizar a “bondade” extrema do governo em dar esses direitos ao trabalhador. Expressões como “meu governo”, direitos “nunca antes concedidos”, benesses “levadas” ao campo, parecem sugerir a crença do ditador de que estas concessões foram uma dádiva do regime para os trabalhadores rurais. Essa interpretação esquemática se parece, paradoxalmente, com as interpretações teóricas do *populismo*. Ou seja, as relações acontecem de cima para baixo, de Estado para sociedade, de presidente para camponês. Tanto os teóricos do *populismo* quanto os golpistas de 1964 supõem ser a “verdadeira” voz do povo.

No entanto, não é assim que os músicos sertanejos interpretam as ações do governo ditatorial. Para estes o governo é reconhecido não porque tomou a dianteira do processo de concessão dos direitos, mas porque era expressão da vontade popular esperada. Na canção “Plante que o governo garante” fica patente que a postura do governo é acessória ao trabalhador: “Me orgulho em ser brasileiro/ em morar neste país gigante/ .../ Nesta terra o que se planta colhe/ o progresso temos adiante/ Lavradores se sentem amparados/ Plante que o governo garante/ .../ Para nós o que é muito importante/ O governo está nos ajudando/ Plante que o governo garante”.

⁴³⁹ “Uma vida melhor”, mensagem de Médici lida pelo próprio na reunião ministerial no Palácio do Planalto, em 29/03/1971: Médici, Emilio. *Tarefa de todos nós*. Brasília: Imprensa Nacional. 1971, p. 59-60.

⁴⁴⁰ Discurso intitulado “O grande dia da esperança”, pronunciado por Médici através de rede nacional de rádio e televisão, no dia 01/05/1971. Médici, E. Garrastazu. *Tarefa de todos nós*. Brasília: Imprensa Nacional. 1971.

Na canção “A vida do Operário”, de 1968, o cantor Teixeira também enfatiza que o Brasil cresce devido aos trabalhadores e louva a Deus pelo operário que “sustenta o Brasil”: “Às sete e meia ele pega/ Lá na sua construção/ E o Brasil vai crescendo/ Com o calo da sua mão/ .../ Lá vai ele sorridente/ Pegado na construção/ Levando o Brasil pra frente/ Se não fosse o operário/ Não existia grandeza/ O nosso Brasil não era/ Um gigante de riquezas/ Que Deus não deixe operário/ Faltar pão na sua mesa”.⁴⁴¹

Na continuação da canção “Lei Agrária” os compositores Goiá e Lázaro louvam o regime e a “lei agrária” como expressão do povo, justamente por referendar um desejo do homem do campo por direitos sociais:

A Lei Agrária, que por nós era *esperada*,
Foi agora assinada pelo chefe da nação
E na doença vem a Lei da Previdência,
Você vai ter assistência e também sua pensão
Irmão do campo, brindo aqui o seu sucesso!
Viva o Brasil-progresso! Viva a revolução!

Doce Brasil, manancial de poesia,
Sua tecnologia já tem fama mundial
Coisas sublimes acontecem nesta terra,
Onde a paz venceu a guerra e o bem ganhou do mal.
Como me orgulho de você, Brasil querido,
O exemplo a ser seguido para a paz universal.

A “lei agrária” não caiu do céu ou das mãos do presidente, mas era “esperada” pelos camponeses. Essa sutileza não foi captada pelos analistas da música sertaneja.

Como se sabe, a arte é atravessada por vários aspectos, inclusive o caráter ideológico. Partindo deste pressuposto, o sociólogo Waldenyr chegou a conclusão de que o sertanejo estava “alienado” durante a ditadura.⁴⁴² Escreveu o pesquisador: “Não se pode afirmar que este trabalho de comunicação poética, funcionando aqui enquanto instrumento ideológico, tenha sido intencional, premeditado, por parte do compositor. Isso não. A não ser que se trate

⁴⁴¹ “A Vida do Operário” (Teixeirinha), LP *Doce coração de mãe*, Copacabana, 1968, CLP 11530.

⁴⁴² O próprio Caldas algumas páginas adiante faz uma afirmação extremamente ideológica: “No tocante à abordagem do êxodo rural, o problema se repete tanto quanto em inúmeras canções, não só do cancioneiro sertanejo, mas também no âmbito da música popular, consumida pela classe média urbana. Com exceção de ‘Pedro pedreiro’ de Chico Buarque de Hollanda, poucas são as músicas onde se veem as dicotomias entre meio rural e urbano serem trabalhadas, não apenas enquanto uma melhor elaboração da própria temática em si, mas também no que se refere à construção poética”. Esta afirmação, e outras de mesmo caráter, dão conta de valores comuns à classe média universitária, ou seja, a valorização da canção como “retrato” das “dicotomias” da realidade rural-urbana e a procura por rebuscamento literário. No entanto há de se considerar que esse é um padrão importante para algumas classes, não para outras; provavelmente porque as classes mais baixas vêm *outra* realidade, e não aquela desejada pelas classes médias revolucionárias. Isso sem contar a citação a Chico Buarque, referência obrigatória de todos aqueles que querem dicotomizar a *resistência*. Esta concepção é extremamente ideológica, não no sentido marxista negativo, mas devido ao fato de ser carregada de mitologia simbólica. Esta visão do compositor como mito da resistência referenda a reconstrução de sua imagem que, como vimos, correspondeu a determinados interesses do público e mídia em mediação com o compositor. De lírico “alienado” Chico virou o *resistente*. A idealização do compositor é também uma construção ideológica, assim como as características que o valorizam. O que de forma nenhuma lhe tira valor, pelo contrário.

de uma mensagem especialmente encomendada para ser ouvida pelo grande público de música sertaneja”.⁴⁴³ O sociólogo não conseguiu conceber que os sertanejos poderiam estar de fato, como estavam, apoiando o regime. Não satisfeito com a sintonia ativa e explícita com o regime, Caldas foi a campo indagar dos autores Goiá e Lázaro se eles tinham “consciência” da “natureza” do regime:

... E para isso nós procuramos saber – embora de forma indireta – dos próprios compositores. O resultado foi o seguinte: não houve respostas, houve evasivas. De qualquer forma, vale a pena registrar que o compositor Goiá é um dos mais conceituados no meio artístico sertanejo. E é significativo ver que sua obra, a partir de 1967, está entremeada de temas como ‘Lei Agrária’. O que seria isto? Teria sido apenas um contágio a mais do ‘milagre’? Se os textos apologéticos – ou pelo menos parte deles – que falam sempre de um “Brasil-Progresso” não se tratarem de encomendas, eles são com absoluta certeza o resultado, que se manifesta através da música, de uma manipulação ideológica que vem sendo desenvolvida em nosso país. De uma forma ou de outra, não há mesmo alternativa: descamba na manipulação. O próprio texto da canção demonstra isso: ele é um dos efeitos causados pelos feitos governamentais”.⁴⁴⁴

Mesmo checando a veracidade das opiniões com o compositor, o sociólogo não se conformou de ver sua teoria ignorada. As respostas que julgou “evasivas” talvez tenham sido assim caracterizadas pois Goiá não falou o que queria o sociólogo ouvir. Então Caldas preferiu continuar tachando os sertanejos de “alienados”, apesar de apontar que a obra de Goiá estava “entremeada” de temas nacionalistas. Para o sociólogo paulista, o camponês não deveria ficar contente com nenhuma “lei” do regime pois esta seria sempre insuficiente a suas necessidades: “Por fim destacamos o caráter tendencioso do título da canção. Por “Lei Agrária” pode-se entender uma lei que venha reestruturar o modo de produção agrária de um país, e não apenas outorgar alguns direitos ao homem do campo que, a bem da verdade, só trazem medidas paliativas”.⁴⁴⁵ O sociólogo julga saber uma verdade inatingível ao camponês.

Fora desta visão que nega a autonomia do camponês, qual a alternativa? Como compreender os valores perpassados através das canções sertanejas? Não se trata aqui de endossar o comportamento muitas vezes autoritário e repressor de grande parte da população, mas de tentar entender, e não aceitar, sua lógica de pensamento.

Deus é sertanejo

No entanto, os que pensam os camponeses, migrantes e sertanejos como “alienados” poderiam dizer ainda que os compositores Goiá e Lázaro estariam abdicando da luta pelos

⁴⁴³ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 131.

⁴⁴⁴ Mais adiante Caldas vai além e atribui a manipulação aos braços da *indústria cultural*: “Vale ressaltar como o esquema da indústria cultural – via indústria do disco sertanejo – aproveita-se da ingenuidade, da falta de informação e da alienação em que vivem esses indivíduos (compositores) para, novamente, cada vez mais recrudescer a alienação e a falta de conhecimento da realidade por parte do destinatário, reafirmando o autoritarismo que caracteriza os últimos anos da política brasileira”. Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 132.

⁴⁴⁵ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 134.

direitos sociais quando cantam: “Lá nas alturas, o Senhor Onipotente/ Deu ao nosso Presidente a sublime inspiração”. De fato, aparentemente esta atitude parece uma típica prática popular de atribuir a Deus os direitos conquistados, apagando as lutas sociais e desejos populares.

Em 1971, na canção “Brasil, caboclo exportação” Belmonte e Milton também louvaram o camponês e pediram a Deus ajuda: “Você planta na terra/ Alimenta o mundo inteiro/ Você é o braço direito, caboclo,/ Do meu país/ (...)/ Caboclo dos braços fortes/ meu amigo meu irmão/ Que Deus te ajude por tudo/ Que faz pela nossa nação”.⁴⁴⁶

Louvar a Deus ou alguma força sobrenatural pelos benefícios obtidos era uma prática constante na música sertaneja.⁴⁴⁷ Devido a esta postura, tanto marxistas quanto os pensadores de inspiração romântico-folclórica viram nisso um exemplo da “alienação” do trabalhador. O sociólogo Waldenyr Caldas reproduziu este ponto de vista quando apontou: “Não há dúvida de que isso reflete visivelmente o caráter ideológico da arte (...). Um bom exemplo (...) está na ininterrupta exaltação à autoridade governamental, às suas realizações, aos símbolos nacionais, aliados ao caráter místico do ‘Senhor Onipotente’”.⁴⁴⁸

Como então entender o uso da religião nas músicas sertanejas? Penso que Raoul Girardet e Mircea Eliade nos dão algumas pistas.

Sabe-se através de Girardet que “os mitos políticos de nossas sociedades contemporâneas não se diferenciam muito (...) dos grandes mitos sagrados das sociedades tradicionais”, visto que as categorias de explicação política ainda envolvem as dicotomias religiosas.⁴⁴⁹ Seguindo esta linha de pensamento Mircea Eliade afirma que a existência profana destituída de experiências religiosas não se encontra em qualquer sociedade, antiga ou contemporânea. Se alguns optam por um vida supostamente atea ou agnóstica, o comportamento é sempre mediado pelas relações com o sagrado, que nunca é abolido. Distinguindo-se o que é *sagrado* do que é *profano*, é que se manifesta a dimensão religiosa no homem, arcaico ou moderno.⁴⁵⁰ De forma que as categorias de distinção religiosas não estão muito distantes das categorias políticas, baseadas na ausência de ordem (o profano), ou na existência desta (o religioso). É na oposição entre o espaço sagrado ordenado e o profano

⁴⁴⁶ Belmonte e Milton cantaram “Brasil caboclo exportação” (Milton Rodrigues), em 1971, regravação por Jacó & Jacozinho em 1973: “Brasil Caboclo Exportação” (Milton), LP *Belmonte & Milton*, 1971 ; *Jacó & Jacozinho*, Continental, 1973, CLP=9179.

⁴⁴⁷ Embora seja de fato comum entre os rurais, essa prática também não é estranha aos setores urbanos, inclusive a classe média. Basta lembrar que em 1964 estas classes agradeceram a Divina Providência pela intervenção dos militares.

⁴⁴⁸ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 131.

⁴⁴⁹ Girardet, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987, p. 70

⁴⁵⁰ Eliade, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d.

caótico que os sertanejos encontram orientação para sua existência. Ao colocar a “divina Providência” do lado de Médici, os sertanejos não estão manifestando sua “falta de consciência”, mas exercendo seu posicionamento político favorável àquelas mudanças.⁴⁵¹ De forma que, ao se colocar ao lado das forças divinas, os sertanejos estão tendo um posicionamento ativo perante a ditadura e, mais do que isso, estão afirmando que esta é fruto de seus anseios e expectativas.

Vê-se, assim, que havia uma grande dicotomia entre *o que* e *como* pensavam os sertanejos e *o que* e *como* pensava grande parte da academia brasileira que, à direita ou à esquerda, estava pronta a atribuir a estes atores categorias de “inconsciência” e “alienação”.

Oposições

Se os sertanejos cantaram o adesismo ao regime, em outros momentos compuseram músicas que podem ser entendidas como refratárias aos desejos da ditadura. Em diversas ocasiões músicos sertanejos demonstraram discordar de algumas consequências da ditadura ou ao menos questionar certos aspectos do *status quo*.

Em 1973 Milionário & José Rico gravaram “Inversão de valores”, canção que mostrava que mesmo sertanejos ultra-românticos não estavam de todo *acríticos* a vida social. Apesar de ingênua, “Inversão de valores” é precisa ao demarcar um mundo perdido:

Queria que num gesto que eu fizesse
Tudo no mundo se modificasse
E o pranto da tristeza que existisse
Em cânticos de amor se transformasse
Queria que a criança que hoje sofre
De fome e frio nunca mais chorasse
No mundo de alegria e de esperança
Sorridente e bem contente então brincasse

Queria que essa gente ambiciosa
A sua ambição então freasse
Num gesto de ternura e amor
Dos que nada possuem se lembrasse

Mas eu queria transformar esse mundo de dores
Entre amores eu faria uma inversão de valores⁴⁵²

Mais diretos, Moreno & Moreninho estavam atentos aos acontecimentos do Brasil e do mundo em 1970. Um ano antes eles viram a chegada do homem à lua, um dos acontecimentos mais importantes da história recente. Inspirados pelos passos de Neil Armstrong em solo lunar, a dupla cantou a surreal situação de fazer reforma agrária na lua:

⁴⁵¹ Ajudou-me muito a pensar estas questões o texto de Jorge Ferreira, “A legalidade traída: os dias sombrios de agosto e setembro de 1961”. In: Ferreira, *Op. Cit.*, 2005.

⁴⁵² “Inversão de valores” (Prado Júnior / João A. Perropato), LP *Milionário & José Rico*, Sertanejo/Chantecler, 1973, 2.11.405.054

A lua foi descoberta
Amanhã eu vou pra lá
Vou levar as ferramentas
Pra *min* poder trabalhar
Dizem que a terra lá é boa
Então vamos experimentar
Vou fazer reforma agrária
Vou ver se plantando dá
Na lua vai dar de tudo
Eu vou fazer plantação
Vou plantar arroz e milho
Café, batata e feijão
É lá que eu quero ver
A fartura da nação

Usando o discurso entusiasmado do regime, que postulava safras recordes na história do Brasil, Moreno & Moreninho gravaram esta canção em plenos “anos de chumbo”, em 1970, defendendo a divisão justa do solo lunar. Transformaram o discurso do regime em contra-argumento, ironizando: “é lá que eu quero ver/ a fartura da nação”. Ao se “mudar” para a lua, o narrador-cantor torna-se entusiasta do regime alternativo criado:

Ali ninguém era dono
Tudo de bom aconteceu
Quando chegou a colheita
A lua favoreceu
(...)
Aí eu voltei pra terra
Deixei o solo lunar
Contei pra minha família
O que eu tinha feito lá
Todos ficaram contentes
Então nós vamos mudar
Meus filhos *ajunta* tudo⁴⁵³
Na lua vamos morar

No mesmo ano em que Moreno & Moreninho cantaram a reforma agrária da lua, a ditadura criou o INCRA, instituição governamental que deveria fazer a reforma agrária no Brasil.

Mostrando também estar antenados com o que estava acontecendo no período do “milagre”, Jacó e Jacozinho gravaram “Manchete de jornal” em 1971. A conclusão da música demonstra uma crítica indireta ao regime que prometia emprego pleno num país que crescia a mais de 10% ao ano:

O homem desceu na lua
Pelé marcou os mil
Todo mundo foi pra rua
Dando vivas ao Brasil
A nova Copacabana ficou legal
Eu li no jornal, eu li no jornal
(...)
Na sessão de astrologia
Não demora muito tempo este mundo vai ter fim
Li a página de emprego

⁴⁵³ “O Caipira que Foi na Lua” de Martins Neto e Moreno, LP 20 ANOS, Continental, 1970.

Não achei nenhum pra mim
Não tava legal, rasguei o jornal⁴⁵⁴

Um ano depois de gravar “Plante que o governo garante”, uma ode ao slogan governamental, Jacó & Jacozinho gravaram a canção “Bóia-fria”, cujo refrão demarca uma distinção de classe no campo:

*Meu patrão gritou comigo
Me chamou de boia-fria
Não bati na cara dele
Para não perder o dia*

Todo dia eu deito cedo
Pra sair de madrugada
Tomo cafezinho quente, a bóia está preparada
O caminhão está esperando na beirazinha da estrada
Estou na unha do *gato*, estou no cabo da enxada

É aquele vai e vem, aquela vida apertada
Eu tenho dois braços fortes e duas mãos calejadas
Minha roupa de suor todo dia vem molhada
É assim que ganho a vida, contente, dando risada

Minha vida não é mole nem é muito delicada
Mas eu nunca desanimo nesta longa caminhada⁴⁵⁵

No mesmo LP que gravaram “Boia-fria”, Jacó & Jacozinho gravaram “Brasil caboclo exportação”, outra ode nacionalista ao regime. Como poderiam os cantores então fazer a crítica ao patrão como o realizado em “Boia-fria” se eles eram favoráveis ao regime?

Pode se argumentar que “Boia-fria” não é de fato um protesto, afinal em nenhum momento o camponês exerce sua raiva contra o patrão “para não perder o dia”. Ainda, poderia se dizer que em outros versos o narrador boia-fria mostra-se amigo do “gato”, nome popular do agenciador de trabalhadores rurais temporários. Ou seja, não haveria de fato oposição de classe, logo, não haveria revolta:

Tarefa que pego cedo à tarde está terminada
O *gato* fica contente porque sou bom camarada
Minha casa pobrezinha é minha doce morada
Tenho filhos que me adoram e minha mulher amada
Deus me dando saúde e o *gato* empreitada
Eu garanto a vocês que em casa não falta nada

De fato, em diversos momentos fica explícito no repertório sertanejo que a revolta dos camponeses é quase sempre pontual e não sistêmica. Tônico & Tinoco mantém a esperança dos trabalhadores urbanos apesar da vida amargurada em “Vida de Operário”:

Condução atrasa, é uma amolação,
se chego atrasado já vem o patrão.
Com a cara feia me chama a atenção
e não quer saber da minha explicação.

Se eu perco uma hora fico atrapalhado,

⁴⁵⁴ “Manchete de Jornal” (Tony Damito), LP *Minha mãe é uma santa*, Continental, 1971, CLP=9128.

⁴⁵⁵ “Bóia Fria” (Moacyr dos Santos e Jacó), LP *Jacó & Jacozinho*, Continental, 1973, CLP=9179.

não ganho domingo, não ganho feriado.
Chega o fim do mês, o meu ordenado
não dá pra pagar onde eu comprei fiado.

Ordenado é pouco, passo meus apuros.
Se não pago a Light já fico no escuro.
Quando me machuco já vou pro seguro
e pra receber ainda é mais duro.

Nossa vida é um drama, todo mundo chora,
sempre na esperança que as coisa *melhora*
Vai passando o dia, vai passando as *hora*,
a promessa é boa, mas como demora⁴⁵⁶

Seria perda de tempo buscar canções de tendências revolucionárias entre os sertanejos. Essa ausência de posturas revolucionárias foi vista como deficiência por Waldenyr Caldas na sua análise da canção “Levanta, patrão”, de Tião Carreiro & Pardinho, de 1975:

Um pobre trabalhador para melhorar de vida
Deixou a terra querida, seguiu pra lugar distante
A fim de ganhar dinheiro, chegou na cidade grande
Onde o progresso se expande, dinheiro corre bastante.

Trazendo rica esperança na sua pobre bagagem
Saúde e muita coragem, uma força de gigante
É de cortar o coração, coitado não teve sorte
O seu prêmio foi a morte numa firma importante.
Levanta patrão! Levanta pra ver o enterro passando
Perdemos um companheiro no serviço trabalhando⁴⁵⁷

Para Caldas a canção é “alienada” pois “instaura o conformismo, [visto que] qualquer empregado que pretenda algo mais, não deveria advertir seu patrão; agiria, simplesmente”. O sociólogo atribui este comportamento a uma deficiência do migrante: “O meio urbano sempre exerceu um fascínio sobre as pessoas do meio rural que tem uma visão limitada da realidade concreta. (...) Não se pode exigir que elas tenham conhecimento da realidade urbana, que elas saibam que a diferença entre melhores e piores condições de vida não está na diferença entre meio urbano e rural, mas que está, isto sim, em outras esferas”.⁴⁵⁸

Os pensadores tradicionais nunca chegaram a ver a música sertaneja como fonte de possíveis protestos e/ou críticas ao regime pois esta revolta pontual não permitiria ao Brasil

⁴⁵⁶ Vida de Operário - Marumby, D. Hilário e Nhô Neco, LP Tonico & Tinoco: 28 ANOS: *Minha terra, minha gente*, Continental, 1970, CLP=9100

⁴⁵⁷ Seguem outros trechos da música não citados no texto: “O caboclo tinha raça com seus dois braços roliços/ No seu primeiro serviço, tarracou de unha e dente/ Homem de sangue na veia, honrado e trabalhador/ Derramava seu suor, sorrindo sempre contente/ Para Deus ele dizia estou fazendo o seu gosto/ Com o suor do meu rosto, ganho o pão honestamente/ Perdemos um companheiro, no serviço trabalhando/ Quem ficou ficou chorando, meu Deus quem é que não sente/ (Declamado) Levanta patrão! levanta pra ver o enterro passando/ Perdemos um companheiro no serviço trabalhando/ (Cantado) Quase sempre ele disia minha estrela ainda brilha/ Vou rever minha família minha mãezinha doente/ Foi tudo por água `a baixo , o sonho desse coitado/ Hoje vai ser enterrado ,distante dos seus parentes// Levanta patrão levanta, pra ver um brasileiro morto/ Procurando o seu conforto, morreu firme no batente/ Amanha vem outro dia , tenho que mandar o malho/ Chorando vou pro trabalho, tocar o serviço pra frente”. “Levanta Patrão”, de Lourival dos Santos e Tião Carreiro, gravada no LP *Tião Carreiro e Pardinho: Duelo de amor*, Chantecler, 1975, LP=2.10.407.145

⁴⁵⁸ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, pp. 137-138.

chegar a uma possível revolução camponesa.⁴⁵⁹ Cabe então problematizar este olhar que não vê nenhuma revolta sertaneja com válida, pois enxerga nelas apenas “ausência de espírito revolucionário”.

Há várias canções sertanejas que trabalham na temática do revolta. Esperar, no entanto que os sertanejos falem o linguajar revolucionário acadêmico seria enquadrar a música sertaneja num referencial com o qual ela pouco dialoga. Como frisa Barrington Moore Jr., “agir assim seria forçar os sentimentos e os comportamentos dos trabalhadores a se encaixarem-se em categorias predeterminadas, que podem guardar pouca relação com suas vidas e preocupações reais”.

Ao mostrar um tipo de revolta que não se enquadra nas esperanças acadêmicas, as músicas sertanejas apontam a possibilidade de se entender a indignação popular sob outro referencial, desvendando melhor seu sentido e por quais canais tramitam. Barrington Moore Jr. ajuda a entender que as revoltas de setores populares são, na maior parte do tempo, um anseio por se fazer escutar na sociedade. O que move as revoltas e obediência são, para Moore, sensações de justiça e injustiça. Tais sensações são relativas, fluidas por excelência, e medeiam a relação com outros grupos sociais e com o próprio Estado.⁴⁶⁰

Os músicos sertanejos e seu público perceberam no regime ditatorial uma abertura para se fazer ouvidos e conseguir direitos sociais até então negados. Em *seu* senso de justiça, o reconhecimento do Estado era um tratamento que julgavam “decente” visto que conferiam-lhes uma maior igualdade frente a outros setores da sociedade. Como diz Barrington Moore Jr., a aceitação da ordem social não significa, pura e simplesmente, conservadorismo. Para o pensador a aceitação do *status quo* está entremeada pela ideia de que a realidade pode e deve ser modificada “no sentido de uma maior igualdade”, sem, no entanto, atingir pretensões revolucionárias.⁴⁶¹

Esta revolta, embora pontual, não pode ser desprezada. Ela é, em si, a própria ação performativa de classe trabalhadora, constituindo-se em diálogo com o mundo “objetivo”, como diria o historiador inglês E. P. Thompson.⁴⁶² Pensando com Barrington Moore, as revoltas (e também as possíveis revoluções) são guiadas mais pelas rupturas do senso de

⁴⁵⁹ O próprio Caldas diz que “Levanta, patrão”, apesar de insuficientemente crítica, é a *única* canção que encontrou em sua pesquisa que tematizava as relações de produção na sociedade brasileira. Caldas, *Op. Cit.*, 1977, p. 140.

⁴⁶⁰ Barrington Moore Jr., *Injustiça: as bases sociais da obediência e da revolta*. São Paulo: Brasiliense. 1987, p. 247.

⁴⁶¹ Barrington Moore Jr., *Op. Cit.*, p. 313 Ajudou-me muito nesta reflexão o texto de Jorge Ferreira. “Quando os trabalhadores ‘querem’: política e cidadania na transição democrática de 1945. In: Ferreira, *Op. Cit.*, 2005, pp. 19-95.

⁴⁶² Thompson, E. P. *Formação da classe operária inglesa*. 3v. Rio de Janeiro: Paz & Terra. 2002.

justiça popular do que pelos sentimentos de classe. A noção de classe é, ela própria, também debitaria do senso de justiça e injustiça. Com o senso do que é “justo” satisfeito durante a ditadura, os sertanejos a louvaram, sobretudo quando esta acenava com a possibilidade de maior igualdade, fosse entre regiões, entre classes ou entre setores da sociedade, fosse pelo reconhecimento simbólico do campesinato no cenário político, social e econômico.

Retratando esta concepção, em 1975 Jacó & Jacozinho gravaram “Despedida de Nortista”: “Adeus SP querido/ Eu aqui só tive gloria/ nunca tive desengano/ Dos braços deste caboclo/ meu norte está precisando/.../ Os nossos bons dirigentes/ são homens de alma pura/ estão ajudando o Norte no comércio e na leitura/ Na indústria e a na pecuária/ transporte e agricultura/ meu norte está progredindo/ já é terra de fartura/ os homens de pulso forte/ querem o sul e o norte/ os dois na mesma altura”.⁴⁶³ O governo ajuda a promover a igualdade entre as regiões.

Em “Brasil caboclo exportação” os sertanejos Belmonte & Milton acreditam nas possibilidades do progresso em trazer para o campo a qualidade de vida que há nas cidades: “Meu amigo caboclo/ Não perca a esperança/ Sua vida tão cedo/ Vai modificar/ o progresso virá/ trazendo a bonança/ Em seu rancho distante vai/ o conforto chegar/ Hospitais, escolas, estradas/ Cruzando o sertão inteiro”.⁴⁶⁴

Apesar da constante louvação aos ditadores, não havia entre os sertanejos impedimento estético de se criticar a classe burguesa proprietária de terras, sobretudo se estas rompessem o “senso de justiça” dos setores populares. Em “É isto que o povo quer”, Tião Carreiro & Pardino se chocaram como o interesse “abusivo” do patrão:⁴⁶⁵

Eu arrumei um emprego do jeito que eu queria
Pagamento todo dia o patrão tem que aceitar
O emprego é bom de fato assinamos um contrato
No dia do pagamento é proibido trabalhar
Estou gostando do emprego mas eu tenho que deixar
O patrão não quer dar férias eu preciso descansar

Em 1967 Jacó & Jacozinho regravaram “Ladrão de terra”, canção de Luisinho & Limeira gravado originalmente em 1958. A canção deixava claro que o ódio dos sertanejos era menos de classe e mais devido à ruptura do senso de justiça que deveria guiar o Brasil:

Triste notícia chegava
Meu destino transformava
Eu fiquei um revoltado

⁴⁶³ “Despedida de Nortista” (Sulino e Moacyr dos Santos), LP *Ninho de cobra*, Continental, 1975, LP=1.03.405.176

⁴⁶⁴ “Brasil Caboclo Exportação”, (Milton), LP *Belmonte & Milton*, Continental, 1971.

⁴⁶⁵ “É Isso que o Povo Quer” (Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Carlos Compri), *Tião Carreiro & Pardino: A caminho do sol*, Chantecler, 1973.

Meu pai tinha falecido na carta vinha dizendo
As terras que ele deixou, minha mãe acabou perdendo
Para um grande fazendeiro que abusava dos pequenos
Meu sangue ferveu na veia quando eu fiquei sabendo
Invadiu as terras minhas
Tocaram minha mãezinha
Pra roubar nossos terrenos

Eu voltei pra minha terra foi com dor no coração
Procurando meu direito eu entrei num tabelião
Quase que também caía nas unhas dos gavião
Porque o dono do cartório protegia os *embrulhão*
Me falou que o fazendeiro
Tinha rios de dinheiro
Pra gastar nesta questão

Respondi no pé da letra não tenho nenhum tostão
Meu dinheiro é dois revolveres e bala no cinturão
Se aqui não tiver justiça para minha proteção
Vou mandar os trapaceiros pra sete palmos de chão
Embora saia uma guerra
Vou matar ladrão de terra
Dentro da minha razão

Negar terra pros caboclos
É negar pão pros nossos filhos
Tirar a terra dos caboclos
É tirar o Brasil dos trilhos

A canção “Ladrão de Terra” (Teddy Vieira / Moacir dos Santos) foi gravada diversas vezes. Depois da gravação inicial de 1958, foi regravada em 1962, 1965, 1967, 1974, 1978 e 1980.⁴⁶⁶ Este fato demonstra a legitimidade do seu discurso entre os músicos rurais em geral. E também nos ajuda a visualizar que este senso de justiça moral dos sertanejos “passou” pela ditadura, ou seja, estava presente antes, durante e depois do período ditatorial.

Além do protesto

Mesmo sem fazer protestos explícitos e “revolucionários”, vários músicos sertanejos retrataram a vida dos miseráveis do país em várias canções. Quase todos os cantores sertanejos foram muito pobres quando jovens. E seu público ainda permanecia nesta condição. Ao cantar esta realidade bastante cara a certas camadas sociais, os sertanejos estavam divergindo do tom otimista do regime e denunciando a calamitosa vida das classes mais baixas do país.

Nesse sentido é importante mostrar o sentimento de discriminação cantado pelos cantores sertanejos e aplaudidos por seu público. Em 1972 Jacó & Jacozinho gravaram

⁴⁶⁶ Dentre as gravações, há: Luisinho & Limeira, LP 78 RPM, Odeon, 1958, 14.386, e 78 RPM, Orion, 1962, R-53; Tião Carreiro & Pardinho, LP *Os reis do pagode: Tião Carreiro e Pardinho*, Sertanejo/Chantecler, 1965, CH 3110; LP *Jacó & Jacozinho*, Caboclo/Continental, 1967, CLP 9040; Cirandinho & Cirai, LP *Os novos violeiros*, Itamaraty/CID, 1974, 2135; Zé Rosa & Toninho Batucada, LP *Misto quente - Zé Rosa e Toninho Batucada*, Som/Copacabana, 1978, SOLP 40816; Grupo Acordel, LP *Acordel*, RCA Victor, 1980, 103.0375.

“Pensão da Rua Aurora”, que conta a história de um músico de sucesso que viveu a pobreza antes da fama na área de São Paulo também conhecida como “Boca do Lixo”, a zona do baixo meretrício paulistana:

Morei numa pensão ali na rua Aurora
Meu Deus, Nossa Senhora, que vida que levei!
Dormia num beliche entre pulgas e mosquitos
(...)
Quando alguém me perguntava: onde é que você mora
Eu dizia sem demora: moro na Augusta, bicho
Eu então não respondia pra não dizer a verdade
Porque na realidade era na “Boca do Lixo”

Ah, ai! que vida apertada eu tinha
Meu almoço e meu jantar era brisa com farinha
(...)
Eu vivia num dilema com a barriga roncando
De tanto andar a pé até esfolei meu pé
Ipiranga, São João pensando num Mustang
À noite eu sonhava e morria de desejo
Mas era um percevejo que sugava o meu sangue
Fui ao Rio de Janeiro e também nada deu certo
(...)
Andei o Brasil inteiro, mas valeu correr o risco
Consegui gravar um disco, deixei de ser sofredor

Até Chitãozinho & Xororó, tradicionais cantores de amores abandonados, emprestaram as vozes para, em 1979, cantar a sofrida vida de uma prostituta em “Ninguém quis dormir”:

Pra ganhar o pão, entrega seu corpo
É a profissão que a vida lhe deu
Porque certo dia amou de verdade
Alguém que a enganou e assim se perdeu
A realidade saiu pelo mundo
Deixou o seu lar e não teve perdão
Mulher o seu corpo é tão conhecido
Mas ninguém conhece o seu coração⁴⁶⁷

Como vimos, a maioria absoluta dos artistas sertanejos também eram migrantes, oriundos de setores pobres da população. Algumas de suas canções refletiram a vida deste público, denunciando a exploração cotidiana. O mesmo constatou Paulo César de Araújo em seu livro *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar* no qual mostrou como os músicos da geração cafona dos anos 70 cantaram em suas canções o cotidiano sofrido dos seus ouvintes e de si próprios antes do sucesso. Narrando a vida de trabalhadores da construção civil, empregadas domésticas e até prostitutas, artistas como Odair José, Evaldo Braga, Waldick Soriano cantaram a realidade de seu público. Há de se melhor compreender esta postura, como diz Paulo Cesar de Araújo:

⁴⁶⁷ “Ninguém quis dormir”(Darci Rossi / Chitãozinho), Chitãozinho & Xororó, LP *60 dias apaixonado*, AMC, 1979.

Não se quer dizer que haja nos discos desses artistas refutação ou combate social à ordem social, mas sim mensagens dotadas de uma lógica que se transforma em atos de resistência, considerando-se as dificuldades de recusar ou mesmo questionar o projeto político-social conduzido pelos militares no período do AI-5. Nunca é demais lembrar que aquele foi um período de ênfase no patriotismo e de acentuada crença no mito da união de todas as classes em prol de um objetivo comum. Entretanto, ao descrever a dura realidade dos pobres, dos negros, dos meninos de rua, das empregadas domésticas, dos imigrantes nordestinos, dos camponeses sem terra, dos analfabetos, dos homossexuais e das prostitutas, os artistas “cafonas” revelavam de uma maneira simples e clara – e para um grande público – aquilo que os ideólogos do regime procuravam dissimular ou esconder; ou seja, as desgraças do cotidiano e o caráter conflitivo, autoritário e excludente da sociedade brasileira”.

Apesar do aplauso ao progresso em várias canções, os músicos sertanejos não tinham



uma visão unívoca acerca do Brasil que ia “pra frente”. Em várias canções fica claro descontentamento com a modernização acelerada, desestabilizadora das relações camponesas tradicionais. Em 1967 Pedro Bento & Zé da Estrada gravaram “Mágoa de boiadeiro”, um lamento diante do desaparecimento desta profissão: “Antigamente nem em sonho existia/ tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas estradas/

A gente usava quatro ou cinco sinueiros/ pra trazer o pantaneiro no rodeio da boiada/ Mas hoje em dia tudo é muito diferente/ com progresso nossa gente nem sequer faz uma ideia/ Que entre outros fui peão de boiadeiro/ por esse chão brasileiro os heróis da epopeia”.⁴⁶⁸

Também em 1967 Belmonte e Amaraí gravaram o clássico “Saudade de minha terra”, uma crítica à modernidade: “De que me adianta viver na cidade/ Se a felicidade não me acompanhar/ Adeus, paulistinha do meu coração/ Lá pro meu sertão, eu quero voltar”.⁴⁶⁹ Em 1973 Jacó & Jacozinho gravaram “Gente da minha terra”, canção que havia sido gravada um ano antes por Belmonte & Amaraí: “Eu gosto da vida também da cidade/ E sei que existe a felicidade/ Mas deve ser filha do interior”.⁴⁷⁰

A dupla Jacó & Jacozinho cantou a fuga da cidade caótica e a volta ao campo em vários LPs. Em 1969 gravaram “Cavalo enxuto”, uma balanço do progresso do Brasil: “O progresso é coisa boa, reconheço e não discuto/ Mas aqui no meu sertão, meu cavalo é absoluto/ Foi Deus e a natureza que criou este produto/ Esta vitória foi minha e do meu cavalo enxuto”.⁴⁷¹ Em 1975 gravaram “Filho de Pobre”, na qual cantam a tristeza de morar na cidade grande longe do sertão: “Mamãe, eu saí de casa/ Por um futuro melhor/ Vivendo aqui tão distante/ Já vi que tudo é pior/.../ Eu saí atrás dos cobres/ Me sinto muito mais pobre/

⁴⁶⁸ “Mágoa de boiadeiro”, de Nonô Basílio e Índio Vago, LP *Mágoas de boiadeiro*, 1971

⁴⁶⁹ “Saudade de Minha Terra” de Belmonte e Goiá, gravada por Belmonte e Amaraí, LP *Saudade de minha terra*, Continental, 1967.

⁴⁷⁰ “Gente da minha terra” (Goiá, Almir e Pereirinha), gravada por Belmonte e Amaraí, LP *Gente da minha terra*, Continental, 1972; LP *Jacó & Jacozinho*, Continental, 1973, CLP=9179.

⁴⁷¹ Cavalo Enxuto - Moacyr dos Santos e Lourival dos Santos, LP *Novos sucessos*, Continental, 1969, CLP=9070.

Vivendo aqui tão só”.⁴⁷² No mesmo disco a dupla gravou “Longe do asfalto”, louvando a pureza da vida natural do campo: “Onde eu estou morando o progresso não chegou/ a minha tranquilidade ainda não acabou/ na frente da minha casa/ o asfalto não passou/.../ vivo longe do asfalto/ bem no alto da colina/ a minha televisão é a beleza das campinas/ o meu carro é de boi que canta e não desafina/ prefiro o cheiro do gado do que o da gasolina”.⁴⁷³ Um ano depois, em 1976, Jacó & Jacozinho lançaram “Amigo lavrador”, clamando pelo fim do êxodo rural que alimentava as cidades com exército de reserva de trabalhadores baratos, promotor do desenvolvimento capitalista ditatorial:

Meu amigo lavrador
 Aqui vai o meu pedido
 Não abandone a lavoura
 Nem o meu sertão querido
 Aqui na cidade grande
 Tem gente desiludida
 Abandonar a lavoura
 Estão muito arrependidos [sic]
 (...)
 Quem vive lá no sertão
 Sempre vive muito mais
 Bem longe da poluição
 Perigos das capitais
 Eu quero encontrar de novo
 Saúde, amor e paz⁴⁷⁴

Até Milionário & José Rico, normalmente cantores de amores desgraçados, afinaram-se no tom da louvação do sertão que não existia mais em “Velho candeeiro”, de 1975: “Recordo e tenho saudade/ Daquele tempo que foi/ Recordo meu velho pai/ Tocando o carro de boi// Vai, vai, vai boi!!/ Cabeça baixa passo lento no estradão”.⁴⁷⁵

Apesar das várias canções sobre o campo, e até algumas combativas ao *status quo* desenvolvimentista, os sertanejos raramente são lembrados por esse tipo de produção. Em 2006 a cientista política Heloisa Starling se “esqueceu” desta imensa produção quando escreveu um artigo intitulado “Canto do povo de um lugar”. Tratava-se de um artigo acerca das músicas sobre a terra no cancionário urbano.⁴⁷⁶ Foram lembrados Chico Buarque, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Noel Rosa, João Gilberto, Tom Jobim, Caymmi, Milton Nascimento, Paulo Vanzolini, Catulo da Paixão Cearense, Pixinguinha, Gilberto Gil, Rita Lee... Ou seja, todos aqueles artistas identificados à MPB. Mas nada foi dito sobre

⁴⁷² “Filho de Pobre” de Moacyr dos Santos e Jacó, LP *Ninho de Cobra*, Continental, 1975, LP=1.03.405.176

⁴⁷³ “Longe do Asfalto” (Moacyr dos Santos e Jacozinho), LP *Ninho de cobra*, Continental, 1975, LP=1.03.405.176.

⁴⁷⁴ “Amigo Lavrador” (Moacyr dos Santos e Jacozinho), LP *Jacó & Jacozinho 76*, Continental, LP=1.03.405.216.

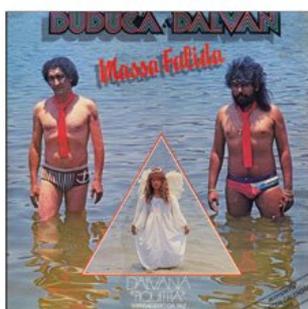
⁴⁷⁵ “Velho Candeeiro” (José Rico/Duduca), LP *Ilusão Perdida*. Continental. 1975.

⁴⁷⁶ Heloisa Maria Murgel Starling. “Canto do povo de um lugar”. IN: Paula, Delsy Gonçalves de & Starling, Heloisa Maria Murgel & Guimarães, Juarez Rocha (orgs.). *Sentimento de Reforma Agrária, sentimento de República*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006.

Milionário & José Rico, Leo Canhoto & Robertinho e Jacó & Jacozinho. O público urbano das periferias das grandes cidades que ouvia música sertaneja foi simplesmente ignorado pela pesquisadora. Ora, mas não foi justamente por ter se mudado para a cidade que os migrantes foram desprestigiados como “falsos” camponeses? Bom, se eram “falsos” camponeses, aos menos eram sujeitos urbanos, e faziam parte deste cenário, afinal gravavam em gravadoras de médio porte e grande parte do seu público estava nas periferias das grandes e médias cidades. Porque Heloisa Starling simplesmente ignorou estes artistas do “cancioneiro urbano”?

Em parte isso se explica pela identificação com os compositores da MPB listados. Diga-se de passagem, ela também omitiu de seu “cancioneiro urbano” a música “cafona” dos anos 70 e 80, que em vários momentos falaram da situação dos excluídos da sociedade e, em alguns casos, dos camponeses.

Outra parte da explicação pode ser compreendida se analisarmos a abordagem do livro no qual se encontra o artigo. A obra na qual este artigo se encontra chama-se “Sentimento de Reforma Agrária, sentimento de República”, cujos artigos versam sobre a luta pela terra. Como os sertanejos são frequentemente vistos como “alienados”, seria impossível para estes pesquisadores colocá-los numa obra que buscava o camponês *resistente*. Na obra da historiadora Heloisa Starling o sertanejo deixou de ser acusado para ser simplesmente omitido.



No entanto, como que para provar que em toda regra há exceção, houve um caso de sertanejos que adotaram a temática revolucionária. Foi o caso da dupla Duduca & Dalvan que em 1986 lançaram a canção “Massa falida”, do LP homônimo do mesmo ano. A música, uma balada com trompetes, cordas, bateria e violões, foi composta e lançada em meio aos acontecimentos finais da redemocratização brasileira. Em 15 de janeiro de 1985 Tancredo havia sido eleito presidente pelo Colégio Eleitoral pelo voto indireto. Sem tomar posse, como previsto, em 15 de março, morreria em 21 de abril, 39 dias depois. No seu lugar tornou-se presidente o vice José Sarney. Diante deste cenário, Duduca & Dalvan viram-se desiludidos com o jogo político brasileiro e defenderam a utopia revolucionária:

Eu confesso já estou cansado de ser enganado com tanto cinismo
Não sou parte integrante do crime e o próprio regime nos leva ao abismo.
Se alcançamos as margens do incerto foram os decretos da incompetência
Falam tanto sem nada de novo e levam o povo a grande falência!

*Não aborte os seus ideais
No ventre da covardia*

*Vá a luta empunhando a verdade
Que a liberdade não é utopia!*

Os camuflados e samaritanos nos estão levando a fatalidade,
Ignorando o holocausto da fome, tirando do homem a prioridade.
O operário do lucro expoente e a parte excedente não lhe é revertida,
Se aderirmos os jogos políticos seremos síndicos da massa falida!⁴⁷⁷

Dupla cujo auge aconteceu na primeira metade dos anos 80, Duduca & Dalvan estavam atentos ao cenário político brasileiro e fizeram outras leituras da política brasileira à sua maneira. No início dos anos 80 eles gravaram músicas que falavam das questões do momento político nacional em três LPs seguidos. A primeira foi “Anistia de amor”, gravada no LP homônimo de 1983, que fazia uma releitura da discussão da anistia política para a relação amorosa.⁴⁷⁸ No disco seguinte, *Vol. 09* de 1984, regravaram o clássico “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. No LP de 1986, finalmente veio o petardo “Massa falida”. Era uma prática recorrente da dupla incorporar o protesto.

Jeca Total e Jeca Tatu

Todas estas canções demonstram que a divisão estanque entre caipiras e sertanejos foi uma construção muito apurada no sentido de distinguir artistas do campo considerados legítimos e ilegítimos. Se os sertanejos eram românticos, os caipiras também cantaram o melodrama. Se sertanejos foram conservadores, Tônico & Tinoco, símbolos da distinção caipira, foram apologetas em tempo integral do regime, como vimos.

Essa distinção respondia a questões de gosto, estéticas, políticas e teóricas. E as questões estéticas que distinguiam sertanejos e caipiras respondiam muitas vezes ao que a crítica denunciava como proletarização do camponês. Os sertanejos eram migrantes alienados e desprendidos dos valores musicais “legítimos”. Os artistas que referendavam a tradição eram louvados caipiras, parte da herança do verdadeiro camponês. Normalmente os principais nomes caipiras eram de artistas cujo auge já havia passado, como Tônico & Tinoco, João Pacífico, Mario Zan, Raul Torres, José Fortuna, Nonô Basílio, dentre outros.

A nova geração de músicos rurais, modernizadores que, devido a popularidade, viviam intensamente a relação com a *indústria cultural*, foi chamada de “sertaneja”, tendo o termo a conotação de música deturpadora das raízes e “símbolo” da alienação do trabalhador.

Em parte isso aconteceu pois os sertanejos não louvaram a tradição “caipira”: Jacó & Jacozinho gravaram de rock jovem guarda à pagodes de viola, de guarânias com harpas

⁴⁷⁷ “Massa Falida” (Domiciano), Duduca & Dalvan, LP *Massa falida* (1986) Chantecler 2.71.405.647.

⁴⁷⁸ “Anistia de amor” (Darci Rossi/Dalvan/Marciano), LP *Anistia de amor*. Sertanejo/Chantecler, 1983, 2.11.405.643.

paraguaias a rasqueados. Navegavam em diversas vertentes sem criar raízes em apenas um estilo. Moreno e Moreninho também. Pedro Bento & Zé da Estrada misturaram a rancheira pioneiramente na música sertaneja. Tião Carreiro, criador do subgênero *pagode de viola* em 1960 foi muito criticado quando inventou o estilo, visto inicialmente como deturpação da música rural, embora mais tarde tenha sido incorporado à tradição. Teixeira, Belmonte & Amaraí, Zilo & Zalo, Leo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico: todos eles foram enquadrados, na época, como sertanejos pois eram “deturpadores” da “boa tradição” do campo.

Até o surgimento da geração seguinte, estes artistas foram sempre vistos com crítica pelo mundo intelectual, pela MPB e pelos caipiras. A partir do surgimento da geração dos anos 80 e do sucesso de artistas como Trio Parada Dura, Chitãzinho & Xororó, Alan & Aladin, João Mineiro & Marciano, dentre outros, os sertanejos da geração anterior começaram a ser incorporados gradualmente como parte da “tradição”, embora não completamente. De qualquer forma, o que se quer demarcar aqui é que, em meio às disputas dos anos 1970, a eles foi negado a legitimidade da “verdadeira” representação do campo.

A partir de meados dos anos 1970 dois campos estavam mais ou menos estruturados: os caipiras, louvadores da tradição e vistos como “puros” (ou desejosos desta “pureza”) e os sertanejos, modernizadores, deturpadores dos valores rurais, migrantes alienados, conservadores políticos. Esta concepção respondia mais aos desejos estéticos e políticos do que a realidade em si. E, “objetivamente”, se os sertanejos se mostraram conservadores politicamente em algumas questões, esteticamente foram progressistas.

Capítulo 5

Bob Dylans do sertão

Tropicália, MPB e música sertaneja

Em 1977 Leo Canhoto manifestou seu descontentamento frente ao que considerava preconceito da mídia em relação a fusão do rock e música sertaneja: "Se nos Estados Unidos o consumo de música country é tão geral e despreconceituoso, por que isso não pode acontecer no Brasil? Por que Joan Baez, Bob Dylan e outros que utilizam em sua base musical os ritmos do interior e do campo são aceitos normalmente?".⁴⁷⁹

A comparação de Leo Canhoto foi precisa: Dylan, sobretudo, é um ícone da música americana que fundiu gêneros musicais antes vistos como distintos. A fala de Canhoto ignora, no entanto, que não foi “normalmente” que eles foram aceitos. Quando Bob Dylan trocou o violão e gaita do *folk* pela guitarra elétrica no meio da década de 1960 foi gravemente criticado pelos puristas que achavam que ele estava “se vendendo” ao *country* e ao *rock*, sendo influenciado por artistas como Johnny Cash, Hank Williams e Willie Nelson, dentre outros.

Como vimos, não foi apenas Leo Canhoto quem buscou a incorporação do rock à música sertaneja. Também trabalharam nesta seara Paulo Sérgio e Jacó & Jacozinho. Todavia, houve mais artistas que tentaram a empreitada ousada de misturar as duas tradições. Setores ligados a Jovem Guarda e a MPB também tentaram misturar as duas linguagens no início da década de 1970. Nomes como Rogério Duprat, o cantor Sérgio Reis, o trio Sá, Rodrix & Guarabira, o também cantor Ruy Maurity disputam o pioneirismo da mistura, apesar de nenhum deles ter chegado perto da popularidade da dupla de *bang-bang*. O fato de estes artistas terem conseguido atingir o público de classe média, enquanto Leo Canhoto & Robertinho atingiram “apenas” o público rural e das periferias das cidades, diz muito sobre a incorporação do “rock rural” no Brasil.

O maestro incomodado

A primeira tentativa de fazer síntese do rock com a música rural na MPB veio através do maestro tropicalista Rogério Duprat. Em 1970 ele gravou o LP *Nhô Look – As mais belas canções sertanejas* [foto], no qual misturou Os Mutantes com Tonico &

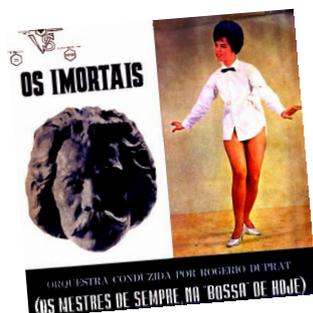


⁴⁷⁹ Aramis Millarch, “Os Nossos Caipiras (VII)”, *Estado do Paraná*, 27/08/1977 p. 4,

Tinoco. Ousado, o maestro regeu uma orquestra erudita tocando versões de clássicos da música rural.

O que fez o famoso maestro se aproximar da música sertaneja? Se o projeto tropicalista tinha sido tão bem sucedido, por que Duprat mudou de filão estético?

Na verdade, a carreira do maestro é repleta de rupturas. Na juventude Rogério Duprat estudou violoncelo e em 1953 passou a integrar a Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo. No final da década 1950 se desligou daqueles que cultuavam a música erudita e tocavam sempre as mesmas obras clássicas para um público diminuto. Apaixonado pela Bossa Nova, em 1959 ele gravou um disco dos grandes mestres da música clássica, Chopin, Verdi e Carlos Gomes, em formato de bossa [foto].⁴⁸⁰



Em 1961 aproximou-se de músicos como Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Júlio Medaglia e Sandino Hohagen e fundou com eles o movimento *Nova Música*, cuja proposta era abrir a música erudita às possibilidades da diversidade musical popular e comercial, além de romper com o academicismo e com a distinção entre alta e baixa culturas. No início dos anos 1960 estudou na França e Alemanha com Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, passando a compor música experimental, música aleatória, *happenings* performáticos e também canções em computadores. No exterior teve aulas ao lado de Frank Zappa, que lhe mostrou a obra de John Cage. Através de Cage, Duprat incorporou o ruído e o silêncio como formas musicais. De volta ao Brasil, fez trilhas para a TV Excelsior e arranjos para filmes populares, como *As Cariocas*, inspirado na obra de Stanislaw Ponte Preta, de 1966. A partir de 1967 se aproximou dos tropicalistas e fez arranjos para Caetano, Gil, Tom Zé, os Mutantes, além de participar do clássico LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, em cuja capa segura um penico como se fosse uma xícara gigante.



A inquietude e a revolta contra os bons costumes musicais, sobretudo o “folclorismo estético”, aproximaram Duprat dos baianos tropicalistas. A escuta atenta dos Beatles fez Duprat tornar-se um partidário da incorporação do rock na música brasileira, fato que o aproximou ainda mais de Caetano e Gil.

O Tropicalismo de Gil, Veloso e Duprat foi rompedor de certas barreiras culturais e, ao mesmo tempo, ele também foi gradualmente incorporado por setores crescentes da

⁴⁸⁰ LP *Os imortais (Os grandes de sempre na 'bossa' de hoje)*, Rogério Duprat, 1959, VS/Villela Santos LP-VS-SP-0014.

sociedade. Essa questão é importante pois tem a ver com a vontade do maestro se aproximar da música rural.

Especialmente em 1968, a sociedade já dava sinais da gradual incorporação do tropicalismo. Se Caetano foi vaiado e até expulso de um festival naquele ano quando apresentou a canção “É proibido proibir”, em compensação o tropicalista Tom Zé ganhou o Festival da Record com “São São Paulo, meu amor”. Neste mesmo evento Gal Costa ficou em quarto lugar com “Divino maravilhoso”, de Gil e Caetano, que teve recepção triunfal, grande parte da plateia pedindo a vitória. Também em 1968 Os Mutantes foram muito aplaudidos ao defender “Caminhante noturno” no FIC da Globo. O maestro Rogério Duprat ganhou o título de “melhor arranjador do festival” pela canção dos Mutantes, prêmio que já havia ganho no ano anterior com “Domingo no Parque”.

Em 1968, as guitarras “trazidas” pelos tropicalistas ao festival pela primeira vez no ano anterior e que tanto tinham chocado público e júri, também já não eram tão malvistas assim. No festival da Record de 1968, das dezoito músicas apresentadas na primeira eliminatória, pelo menos dez traziam guitarras elétricas nos arranjos.⁴⁸¹

Depois do exílio de Caetano e Gil, a incorporação e institucionalização da tropicália se aceleraram ainda mais e a mistura de rock e performances não eram mais lidas como um afronte, mas até desejadas e esperadas por grande parte do público. Embora ainda houvesse reticentes, estava claro que a sociedade crescentemente incorporava o movimento.

Talvez por isso mesmo, havia entre os integrantes do tropicalismo um certo “cansaço” em relação à mistura com o rock. A expulsão dos líderes do movimento gerou a incorporação dos baianos até pelos grupos mais resistentes. O exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil serviu de símbolo unificado da *resistência*, simplificando as oposições e desgastes que eles mesmos tiveram para propor suas próprias ideias. Os baianos começaram a ser louvados como artistas “revolucionários” da música brasileira e o tropicalismo tornava-se peça de museu. Alguns tropicalistas, sobretudo Caetano Veloso e Rogério Duprat no meio musical, começaram a se sentir “antropofagizados” pela memória da *resistência*.⁴⁸² Em 1969 José

⁴⁸¹ Araújo, *Op. Cit.*, 2006, p. 194.

⁴⁸² Para o exílio de Caetano Veloso e o desconforto do artista diante da imagem idealizada que se fez dele e do tropicalismo, ver: Alonso, Gustavo. “O píer da resistência” In: Piñeiro, Théo Lobarinhas & Motta, Marcia. *História do Rio de Janeiro*, vol. 3. (no prelo, 2011) ou através do sítio: <http://www.historia.uff.br/nec/se%C3%A7%C3%B5es/artigos>. Em 1977 Chico Buarque deu uma entrevista à revista *Versus* que demonstra bem a incorporação do tropicalismo e da cultura do desbunde incorporada à memória da resistência à ditadura: “**Versus** - A que você atribui este vazão que surgiu? **Chico** - Para mim isto se deve a um período de perplexidade incrível de toda a intelectualidade brasileira que partiu Para o chamado “desbunde”, que é um fenômeno natural facilmente explicável. Não há mistério nenhum nisto. Foi o resultado da porrada de 68. Um certo ceticismo que os levou a procurar outros valores até o misticismo, iluminações, vibrações... Saídas individuais. Não há aqui nenhuma condenação, pois isto é a consequência natural de um

Celso Martinez demonstrou repúdio a essa imagem idealizada do exilado Caetano, que incomodava ao próprio artista:

Hoje em dia, uma das coisas que mais me repugna, na própria pele, é o tropicalismo. (...) Aquela figura do Caetano rejeitado é mais forte do que essa de hoje, uma coisa piegas, por causa do que aconteceu com ele, por ele estar fora do Brasil etc. Na verdade, ele não é aceito, nem a música dele. O que é aceito é aquela coisa desgastada, que já está no patrimônio universal, como os Beatles etc.⁴⁸³

De forma semelhante, em 1969 Os Mutantes ficaram frustrados no IV Festival Internacional da Canção quando se viram menos potentes do que pensavam ser, como exprimiu Sergio Dias: “Vocês viram? Trazemos fantasias absurdas, bem ridículas, atacamos outra música no fim e o pessoal ainda aplaude. A gente faz a maior anarquia e eles nem se revoltam. Isso prova o que a gente sempre diz: os chamados caras sérios não distinguem mais o deboche da arte”.⁴⁸⁴

Naquele mesmo festival o choque com as “loucuras” tropicalistas foi ainda mais tênue. Jards Macalé ainda causou algum espanto com a letra de Gotham City, que segundo o próprio não queria dizer nada, “Só que nós achamos o Super-Homem melhor do que Batman e Robin. Partimos para essa experiência apoiados no trabalho de Caetano e Gil, procurando a libertação dos padrões surrados, a libertação do fácil”. Sua intenção era chocar os padrões “convencionais” do público e dos organizadores do festival. A reação, no entanto, foi positiva. O júri aprovou a música, que passou na primeira eliminatória. Macalé ficou ao mesmo tempo impressionado e frustrado: “Acho que o júri conseguiu entender alguma coisa... Isso me deixa confuso, porque minha música não era pra ser entendida por ninguém, só por mim e meu parceiro. Se alguém mais ‘morar’ no assunto, vou ficar frustrado”.⁴⁸⁵

estupor e é bem possível que aconteça de novo”. Revista *Versus*, 08-09/77, lida no site http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_77.htm.

⁴⁸³ Entrevista de José Celso Martinez Correa a Luiz Carlos Maciel em 1969 na coluna “Vanguarda”, do próprio Maciel, no jornal *Última Hora*, reproduzida em: Maciel, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1996, p. 220-1.

⁴⁸⁴ “A gente agride, eles gostam. Como é que pode?” *Intervalo*. Ano VII, nº 32, p. 7. Alonso, Gustavo. “O píer da resistência - Contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro”. In: Lobarinhas, Theo; Motta, Marcia. *Col. História do Rio de Janeiro vol. 3*. Rio de Janeiro: Record (no prelo).

⁴⁸⁵ “Estou realizado na vida”. *Intervalo*. Ano VII, nº 32, p. 6. José Celso Martinez Correa também demonstrou incômodo com a incorporação da tropicália em entrevista a Luiz Carlos Maciel:

Pergunta: Macalé e Capinam já disseram que *Gotham City* não tem mais importância para eles.

José Celso: E eles estão certos. Se eles estão num mundo em que a informação se expande com a rapidez que se expande, com uma rapidez muito maior do que há um ano, por exemplo; se a tendência é a coisa se esgotar num só dia, pode ser que *Gotham City* tenha se esgotado no dia em que foi apresentada no Festival”.

Fonte: entrevista de José Celso Martinez Correa a Luiz Carlos Maciel em 1969 na coluna “Vanguarda”, do próprio Maciel, no jornal *Última Hora*, reproduzida em: Maciel, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1996, p. 220-1. Bastante ilustradora do processo de incorporação dos tropicalistas, a escrita do crítico Zuzana Homem de Mello viu em *Gotham City* um marco da *resistência*: “‘Afinal, o que Capinam queria dizer com aquilo?’, devem ter se perguntado os censores. Se tivessem substituído Gotham City por Brasil, teriam matado a charada. No Maracanãzinho, os policiais se entreolhavam vendo a gritaria de parte da plateia, que aderiu ao *happening*”. Homem de Mello, Zuzana. *A era dos festivais*. São Paulo. Ed. 34. 2003, p. 342.

Diante do exílio de Caetano e Gil e a incorporação tropicalista pela sociedade brasileira, começou a existir entre alguns integrantes do movimento um certo mal-estar. Os objetivos de “romper as estruturas dos festivais”, como havia dito Caetano Veloso, estavam se voltando contra os próprios baianos.⁴⁸⁶ Eles próprios estavam sendo “antropofagizados” pelo *mainstream* musical. A MPB, especialmente após o exílio dos baianos, se remodelou e incorporou a Tropicália e sua abertura estética. Para o sociólogo Marcelo Ridenti a tropicália foi “também constituinte – talvez o derradeiro – da brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo que apontou para seu esgotamento e sua superação”.⁴⁸⁷ Segundo o autor, o tropicalismo foi o último suspiro de um espírito inovador dos anos 1960, que levou com ele toda a MPB a “incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar a ditadura”.⁴⁸⁸ A tropicália foi o último processo alargador da MPB, que após a incorporação das demandas dos baianos se institucionalizou, como frisou Marcos Napolitano:

Entre a paródia e a homenagem sincera ao material musical de ‘mau gosto’, o tropicalismo musical acabou sendo o portador de uma vontade dessacralizadora, mas que ao mesmo tempo conseguiu valorizar (incluindo o sentido mercantil desta palavra) novos materiais e procedimentos poético-musicais para a música considerada ‘séria’.⁴⁸⁹

No entanto nem todos se contentaram com a institucionalização. Duprat tentou ainda fazer a manutenção do espírito rebelde da tropicália. Sua trajetória e o silêncio acerca da fusão com a música rural demonstram os limites da incorporação do tropicalismo institucionalizado.

Bananas tropicalistas

Nos anos 1970 demonstrou a quase total incorporação do tropicalismo. Os símbolos tropicalistas foram quase todos incorporados pelo *mainstream* da MPB e pelo mercado sem maiores problematizações. A música de Caetano Veloso “Divino maravilhoso”, de 1968, serviu para inspirar a novela “As divinas e maravilhosas”, transmitida pela TV Tupi entre 1973 e 1974. A proposta de se fazer um “som livre”, discurso comum na boca dos tropicalistas antes do exílio, virou nome da famosa gravadora global.

⁴⁸⁶ Caetano Veloso usa esta referência “romper as estruturas do festival” no discurso que fez diante da vaia a canção “É proibido proibir” em 1968.

⁴⁸⁷ Ridenti, Marcelo. “Artistas da revolução brasileira dos anos 1960”. In: *Intelectuais e modernidades*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 157.

⁴⁸⁸ Ridenti, Marcelo. “Canetas e fuzis: intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70” In: Reis, Daniel Aarão & Rolland, Denis. *Modernidades Alternativas*. FGV. 2008, p. 29.

⁴⁸⁹ Napolitano, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP. 2001, p.250.

A institucionalização é frequentemente analisada e debatida na bibliografia. Além disso, a institucionalização nunca foi negada pelos próprios integrantes. Gilberto Gil afirmou em 1993 que o movimento havia se tornado experimental “na medida do possível e do permitido” pela cultura brasileira:

Pergunta: Qual a sua leitura, hoje, do tropicalismo?

Gil: Foi um período pequeno no qual éramos lideranças contestadas. Depois, virou um culto. A herança do tropicalismo foi que a cultura brasileira assimilou um experimentalismo possível, médio, ainda que ajustado ao gosto da indústria cultural.⁴⁹⁰

A institucionalização é um processo relativamente comum em todas os projetos artísticos, sobretudo os vanguardistas. O que quero apontar aqui, no entanto, é que, para além da institucionalização do projeto tropicalista, parece ter havido uma determinada institucionalização da escrita sobre o movimento. Grande parte de bibliografia parece mais preocupada em enumerar onde e quando o movimento foi institucionalizado do que analisar os momentos onde o espírito da tropicália ainda pareceu pulsante. Parece ser desse problema que padece as experiências tropicalistas de Rogério Duprat em relação à continuação da fusão com a cultura de massa. A mistura com a música sertaneja cumpriu este papel e, no entanto, nunca foi lembrada pelos autores da bibliografia musical.

Este problema da institucionalização do tropicalismo remete ao próprio nome do movimento. Remete também a própria noção de “movimento”. Na década de 1960 os integrantes não gostavam de se ver como partícipes de um “movimento”. Preferiam antes se ver como uma fusão de diversas vertentes da cultura nacional do que como um “movimento” propriamente dito, com concepções teóricas *a priori*. Na boca antropofágica tropicalista cabia quase tudo, da música melodramática de Vicente Celestino ao rock dos Beatles, da poesia concreta à pança de Chacrinha. O princípio era justamente subverter os princípios. No entanto, o movimento institucionalizou-se justamente ao tornar-se “um movimento”. Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, afirma que sempre teve desconforto com o sufixo –ismo- aplicado a sua música “Tropicália”. Não obstante, segue usando “tropicalismo” ao longo do livro, depois da seguinte justificativa:

O movimento que, nos anos 60, virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução – a bossa nova) pelo avesso, ganhou o apelido de ‘tropicalismo’. O nome (...) “Tropicália”, de que o derivaram, me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o ‘lusu-tropicalismo’ de Gilberto Freyre (algo muito mais respeitável) ou com o mero estudo das doenças tropicais, além de estar livre desse sufixo *-ismo*, o qual, justamente por ser redutor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário e do repertório criados. No entanto, é com esse rabicho [-ismo] que a palavra aparecerá mais frequentemente nas páginas que se seguem (...). De qualquer forma, apesar de algum protesto íntimo, há muito tempo que nós admitimos o termo *tropicalismo* como eficaz operacionalmente.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Entrevista Gilberto Gil à *Veja*, 08/09/1993, p. 8.

⁴⁹¹ Veloso, *Op. Cit.*, 1997, p. 18

Eu achava que, ao contrário de *tropicália*, uma palavra nova, *tropicalismo*, me soava conhecida e gasta, já a tinha ouvido significando algo diferente (...), de todo modo algo que parecia excluir alguns dos elementos que mais nos interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente.⁴⁹²

Incomodado com essa institucionalização e incorporação por parte do público “de bom gosto” que transformou a *movimentação* da Tropicália no *movimento* Tropicalismo, Duprat resolveu mais uma vez “romper as barreiras do festival” do gosto nacional. Durante a década de 1970 o maestro lançou dois LPs nos quais tentou dar prosseguimento às investidas na cultura de massa. O primeiro deles dialogou com a música sertaneja; o segundo com a música nacionalista (discutido em outro capítulo).

De Nhô Look ao nhém-nhém-nhém

Assim como a síntese tropicalista teve um LP-manifesto, o disco *Panis et Circensis*, a fusão do rock, música erudita e sertaneja também o teve: trata-se do disco *Nhô Look - As Mais Belas Canções Sertanejas*.⁴⁹³ O LP produzido pelo maestro tropicalista em 1970 visava dar continuidade às fusões antropofágicas do famoso movimento. O nome do LP era uma brincadeira com a expressão *new look*, comum na época para expressar as novidades do momento. A música rural era a “novidade” proposta por Duprat:

Pergunta: Você costuma dizer que a estagnação da vanguarda é um fenômeno mundial. Quais as razões disso? Já está aparecendo algum novo caminho?

Duprat: Em 1968 foi aquele bode que a gente viu, tomada de consciência, protestos, contestação e o diabo a quatro. (...) Talvez 1970 seja o ano mais típico de faturamento da contestação. (...) Todo mundo faz *iê-iê-iê* hoje. Aquele pessoal que fazia boleros e sambas-canções está fazendo um *iê-iê-iêzinho*, né? No Festival da Globo no Rio vai estar todo mundo louco, muuuuito quente... soul, não sei o quê... Isso virou Sistema... Não sei o que vai acontecer. (...)

Quer dizer, [em 1968] este movimento era novo demais. Agora houve uma reviravolta e surgiu a oportunidade da música caipira. As coisas só atingem o consumo quando manipulam características já veiculadas. Jamais será sucesso o signo totalmente novo. É preciso ter um mínimo de amadurecimento das coisas. Quando elas começam a não ser tão novas para quem produz é que vão para o consumo. Por isso é que dizem para a gente: “você são uns marginais, não querem se comunicar mesmo”. O que eles não podem entender é que a gente já cozinhou estas ideias muito tempo. Agora, depois da experiência com o Caetano, vejo todo

⁴⁹² Idem, p. 192

⁴⁹³ *Nhô Look - As Mais Belas Canções Sertanejas*, Rogério Duprat, Polydor, 1970, 69.043. É importante demarcar que a Philips, gravadora de Duprat, lançou o disco sob o selo Polydor. No início dos anos 70 quase toda a MPB era lançada pela gravadora. Os artistas da MPB, os mais “respeitados” do elenco da gravadora, eram lançados pelo rótulo Philips, cujo selo do LP era azul. Os artistas populares ou aqueles que a gravadora entendia como não afiliados à MPB eram lançados pelo selo Polydor, vermelho. No início da carreira o cantor Tim Maia também teve seus discos lançados pelo selo Polydor por ser entendido como um artista de *soul* e não “de MPB”. Erasmo Carlos, também do elenco da gravadora, era lançado pelo Polydor porque era visto como herdeiro da Jovem Guarda. De forma que até as demarcações mercadológicas da gravadora Philips viam no disco de Duprat algo para além daquilo que se institucionalizava como MPB, contribuindo para esta institucionalização.

mundo fazendo *soul* e *iê-iê-iê* e eu não quero mais saber disso. Não é porque eu quero ser bacana nem nada. Simplesmente já me encheu.⁴⁹⁴



Cansado do binômio rock-MPB e disposto a expandir o projeto tropicalista, Duprat então saiu a campo com um gravadorzinho em punho, para pesquisar a música rural brasileira [foto]. Depois de semanas viajando pelo interior do Brasil, sobretudo pelo interior de São Paulo, voltou à cidade grande com

opinião formada sobre as possibilidades de incorporação da música sertaneja/caipira.

Inspirado na fusão de folk, rock e country americanos (que gerou artistas como Bob Dylan, Simon & Garfunkel e Credence Clearwater Revival)⁴⁹⁵, Duprat resolveu fundir a música rural com o rock. Sentia que a música rural era uma das estéticas não valorizadas pelo padrão de “bom gosto” urbano, razão pela qual via que era aí que deveria atuar.

Em outubro de 1970 Duprat fez os arranjos da canção “Rio Paraná” (Chico de Assis/Ary Toledo) defendida por Tônico & Tinoco no V FIC da TV Globo. Era a primeira vez que uma música caipira/sertaneja concorria num festival, uma festa tipicamente urbana e voltada para o público universitário. Neste FIC Tônico & Tinoco se apresentaram na segunda eliminatória do dia 17 de outubro, depois das apresentações de canções de Martinho da Vila, Clara Nunes e o trio Os Três Morais, todos eles artistas identificados ao samba. O choque do público foi grande. A dupla do interior sofreu uma vaia-monstro da plateia, testemunhada pelo pesquisador Zuza Homem de Mello:

Se alguém ainda tinha dúvidas acerca da relação verdadeiramente umbilical entre o carioca e o samba, deixou de ter na apresentação da quarta canção. Ignorando totalmente a música caipira de outros estados, a grande maioria da plateia castigou pesado com uma vaia de lascas dirigida à histórica dupla Tônico & Tinoco defendendo “Rio Paraná”. Alguns jurados riam, outros disfarçavam o desdém, provavelmente achando que festival não era programa das cinco da manhã na rádio de Botucatu. Os dois irmãos cantadores foram até o fim com a maior dignidade e nem deram pelota.⁴⁹⁶

Apesar das resistências, o maestro Duprat via possibilidades de a música rural ser popularizada pelo mercado de massa das cidades, problematizando a “indústria cultural do bom gosto”. Respondendo a crítica que questionava ser a música caipira de fato uma

⁴⁹⁴ Entrevista de Rogério Duprat à *Veja*, 09/09/1970, pp. 3-5. É curioso como nesta reportagem há uma “indecisão” na utilização dos termos ‘caipira’, ‘sertanejo’ e ‘regional’. Todos eles são usados indistintamente para caracterizar a música de Tônico e Tinoco e outros ídolos da música rural. Essa “indefinição” explica-se pelo fato de que ainda não estava socialmente difundida a definição de sertanejo como um camponês “urbanizado”. Isto será discutido em um próximo capítulo. Por ora procuraremos utilizar a expressão ‘música rural’, por entender que não havia ainda diferenças consideráveis entre ‘caipiras’ e ‘sertanejos’. Aliás, é ao longo da década de 1970 que esta diferença se articula.

⁴⁹⁵ Segundo o próprio Duprat: “Isso não deixa de ser uma vinculação com o que ocorreu nos Estados Unidos já há algum tempo. Aquela investida do ‘Country & Western’, ‘Folk music’, que hoje consagra Simon & Garfunkel, Credence Clearwater Revival e outros”. Entrevista de Rogério Duprat à *Veja*, 09/09/1970, p. 4.

⁴⁹⁶ Melo, 2003, p. 376-377.

“novidade”, ele falou: “É novidade pelo absurdo”. Embora reconhecesse que houve antecessores a esta postura, sobretudo Geraldo Vandré e sua “Disparada” (1966), Duprat pensava que não tinha havido prosseguimento da ideia: “Acho que morreu por causa do melodramaticismo do Vandré. Ele estava mais ligado à opera que a música sertaneja”. O maestro via com bons olhos a possível incorporação industrial, o que consagraria a mudança do gosto médio:

Pergunta: Quais as possibilidades de aceitação da música caipira no consumo?

Duprat: Eu acho que são grandes. A música sertaneja tem certas características de melodia simples de assimilação... (...) Os textos dizem respeito a coisas da vida cotidiana... esse negócio todo que o iê-iê-iê teve. E o som da viola caipira já está no iê-iê-iê, também com esse negócio do violão de doze cordas que os Beatles usaram muito.⁴⁹⁷

Contestando os puristas da música popular, Duprat era favorável à “contaminação” e fusão das vertentes musicais, fazendo jus ao espírito da Tropicália:

A ideia da contaminação estava contida no próprio repertório sertanejo. Pelo menos esse da cidade, comercializado. Nossa ideia foi atíçar, acirrar essa contaminação. Nos nossos contatos e no disco, a base única é feita com guitarra e baixo elétrico. Por que evitar isso? Os metais às vezes parecem Bacharach, as flautinhas podem parecer as trilhas de novela, uma coisa assim.⁴⁹⁸

De propósito [deixo] que a música [rural] se ‘contamine’ com as influências que ele trouxe da música urbana. O resultado é uma mistura. As pessoas da cidade grande podem gostar porque ela tem elementos que fazem parte de sua cultura musical: o som da guitarra, de bateria, os violinos. E o homem do interior também pode gostar: ali estão elementos musicais seus.⁴⁹⁹

Sobre o canto dos sertanejos, Duprat via uma possível contribuição ao canto falado e sem grandes vocalizações da MPB, herdeiro da tradição *joão-gilbertiana* na música popular:

“Do ponto de vista da execução de voz, por exemplo, há muita coisa a aprender com os caipiras. O lugar onde eles colocam a voz, a empostação da música sertaneja, eu acho sensacional. Parece que geograficamente ficou eliminado o barítono. Todo mundo é tenor. É raríssimo encontrar um cara com voz grave”.

Empolgado com o projeto, Duprat parecia abrir novos caminhos para a Tropicália. O LP *Nhô Look* foi concebido para ser um produto de venda massiva, com faixas interpretadas por uma orquestra com base de guitarras e baixos, um coral e uma viola. Os arranjos contemplaram clássicos caipiras/sertanejos, como "Tristeza do Jeca", "Beijinho Doce", “Vida marvada”, “Piracicaba” e "Boneca Cobiçada". Tecnicamente, Duprat descrevia seu disco assim:

[Trata-se de] um disco simples, sem mistérios, comercial. Muito bem feitinho, bem cuidado mas acessível a todo mundo. *Nhô Look* é um disco feito para vender.

Por isso ele usa um coral bem afinado, dentro do esquema tradicional. Apoiado por uma orquestra com base de guitarra e baixos elétricos. Uma viola sertaneja faz o solo e também acompanha.

⁴⁹⁷ Entrevista de Rogério Duprat à *Veja*, 09/09/1970, pp. 3-5.

⁴⁹⁸ Entrevista de Rogério Duprat à *Veja*, 09/09/1970, p. 4.

⁴⁹⁹ “Este é o Nhô Look, a música sertaneja do maestro Duprat”, *Jornal da Tarde*, 28/07/1970. In: *Caldas Op. Cit.*, 1977, p. 46.

Nas músicas entram muitas cordas – violino – em algumas, até bastante grandiloquentes, bem no espírito das músicas tradicionais. Ao mesmo tempo, usa bateria – instrumento que nunca é usado pelo pessoal que faz a música caipira sertaneja autêntica”.⁵⁰⁰



A Philips, gravadora de Rogério Duprat, responsável pelo lançamento de *Nhô Look* resolveu investir pesado naquela possível renovação musical que a revista *Veja* chamou de “explosiva”. Um show foi montado na Feira de Utilidades Domésticas no início de setembro de 1970 em São Paulo. Tonico & Tinoco e Os Mutantes participaram do lançamento do LP, junto com o guitarrista Lanny Gordin, famoso personagem dos bastidores da tropicália que já havia gravado com Caetano e Gil. O alto investimento da gravadora chocou Duprat um pouco, que começou a perceber a “temida” institucionalização novamente:

Pergunta: Já existe alguma infra-estrutura publicitária para o movimento?

Duprat: No caso do disco, é claro que a Philips está muito interessada em vender. Eu não me preocupei com isso. Se eles quiserem que façam. Mas justamente as coisas começam a aborrecer quando são envolvidas por todo esse Sistema aí. Mas não é só isso, quando a coisa faz sucesso começam as injunções: “Não, você deve fazer isto, fazer aquilo”. O empresário e todo este staff que garante o sucesso é impiedoso. Ou o cara fica dentro do esquema ou está fora.⁵⁰¹



A empreitada de Duprat era acompanhada de perto pelos tropicalistas Os Mutantes e Tom Zé, que também se aventuraram na música rural. Em 1968 Tom Zé gravou “Sabor da burrice” com arranjos de dupla sertaneja, guitarras emulando violas e vozes em terças: “Veja que beleza/ Em diversas cores/ Veja que beleza/ Em vários sabores/ A burrice está na mesa/ Ensinada nas escolas/ Universidade e principalmente/ Nas academias de louros e letras/ ... /Não tem preconceito ou ideologia/ Anda na esquerda, anda na direita/ Não tem hora, não escolhe causa/ E nada rejeita...”.⁵⁰²

Para Tom Zé a música não era uma ironia aos sertanejos, mas uma defesa destes:

Na época, [o apresentador] Flávio Cavalcanti disse na TV que “Não Buzine que eu estou paquerando” e “Parque Industrial” [canções de Tom Zé] não eram música. Não chegou a quebrar o disco, ele só quebrava discos de música caipira. Aliás, foi por esse motivo que fiz “Sabor de Burrice” como música caipira. Não que eu tivesse esperança que ele ouvisse o disco, mas era naquilo que residia a coisa mais sedentária, a ditadura musical. Para mim, era um desagravo à música caipira.⁵⁰³

⁵⁰⁰ “Este é o Nhô Look, a música sertaneja do maestro Duprat”, *Jornal da Tarde*, 28/07/1970. In: Caldas *Op. Cit.*, 1977.

⁵⁰¹ Entrevista de Rogério Duprat à *Veja*, 09/09/1970, pp. 3-5.

⁵⁰² “Sabor da burrice” (Tom Zé). LP *Tom Zé*. Rozemblit. 1968.

⁵⁰³ “Volta ao ar ‘Tom Zé’, lado B da tropicália”, *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, por Pedro Alexandre Sanches, matéria de 2000, sem data precisa. Acessada em <http://www.tomze.com.br/art60.htm>.

Tendo pensado em defender a música do campo, Tom Zé tentou oferecer a música a Tonico & Tinoco, mas estes, achando que Tom Zé os ironizava, não gravaram: “Tinha a ilusão de que eles fossem gostar. Procurei Tonico & Tinoco para gravá-la. Me receberam desconfiados, ouviram e não quiseram, acharam que era pilhéria. De fato, podia até ser”.⁵⁰⁴

Estimulado pelas fusões, naquele mesmo ano Tom Zé e Rita Lee compuseram a canção “2001”, uma mistura bem tropicalista entre o astronauta libertado e a música caipira. Além da viola, a apresentação desta canção em festival televisivo contou com o acordeão de Gilberto Gil e o *theremin*, um esquisito instrumento, o primeiro da história totalmente eletrônico e que dispensava contatos físicos. Era executado movimentando-se as mãos no ar, fazendo o aparelho emitir ruídos agudos. O instrumento representava a modernidade enquanto a música caipira era a “tradição”, numa alegoria tipicamente tropicalista: “Astronauta libertado/ Minha vida me ultrapassa/ Em qualquer rota que eu faça”. A fusão do astronauta de “2001”, referência ao famoso filme de Stanley Kubrick daquele ano, e a música rural trazia um ar de mistura muito caro aos tropicalistas. Foram ao mesmo tempo vaiados e aplaudidos no IV Festival da MPB da Record de 1968.⁵⁰⁵ A canção fora arranjada por Duprat e lançada no LP dos Mutantes de 1969.

A empreitada de Duprat na música caipira/sertaneja daria mais frutos.

Em 1973 Duprat fez os arranjos da versão de “Índia” gravada por Gal Costa no LP homônimo. Era a primeira faixa do LP da cantora e Duprat parecia estar concretizando seus planos de antropofagizar a música rural. Mas negava que estivesse fazendo um “movimento” ou “orientando o carnaval”: “Não estou pensando em nenhum som novo. Uma coisa fica bem clara: não estava fazendo nenhum movimento intencional”.⁵⁰⁶

De fato a empreitada não teve a repercussão esperada. Duprat não conseguiu nem alargar o padrão de “bom-gosto”, nem fazer um “movimento”, nem comercializar o disco que considerava “feito para vender”. Apesar da repercussão na mídia e do incômodo no público em geral, o LP foi um fracasso de vendas. A fase de experimentação de Duprat com a música caipira/sertaneja não se estendeu. Frustrado, o maestro desenvolveu certa repulsa pela música rural.

Anos mais tarde, em 1978, ele renegou a experiência. Diante do sucesso de duplas como Milionário & José Rico e Léo Canhoto & Robertinho ele foi chamado a refletir sobre sua experiência oito anos antes. Foi incisivo:

⁵⁰⁴ Idem.

⁵⁰⁵ Calado, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, pp. 149-150.

⁵⁰⁶ “Este é o Nhô Look, a música sertaneja do maestro Duprat”, *Jornal da Tarde*, 28/07/1970. In: Caldas, *Op. Cit.* 1977.

Todo o trabalho de campo foi uma coisa do maior constrangimento. A gente só encontrava velhos, de mais de 50 anos, curtindo aquelas modas de viola, e tome *nhem-nhem-nhem-nhem...* O diabo é que o pessoal entrou numa que só pode encordar os instrumentos na época da Folia de Reis, senão dá azar. Então o resultado é que, como não treinam, cada ano tocam pior. A música sertaneja é um repertório desse tamaninho, sempre a mesma choradeira, com letras machistas e reacionárias, naquela de defender o patrão mesmo.⁵⁰⁷

Duprat claramente renega sua experiência, apagando de sua biografia uma outra possibilidade de modernização através do tropicalismo. O primeiro e único autor a problematizar o LP *Nhô Look* é Waldenyr Caldas em seu livro *Acorde na Aurora*, de 1977. Para o pesquisador paulista o LP de Duprat resume-se a mais um passo da “indústria cultural” em seu projeto de deturpação dos “verdadeiros” valores camponeses, diluindo-os no mercado. Caldas chama atenção para o fato de que “preconceitos de classe” da burguesia não permitiram a incorporação da música de Duprat.⁵⁰⁸ No entanto, o autor não consegue explicar porque a “toda poderosa” *indústria cultural* não conseguiu dar mais esse passo. Falha em explicar como e porque o tropicalismo se institucionalizou. Claro está que a “situação de classe” não explica isso pura e simplesmente. Os livros de Carlos Calado e Rosa Nepomuceno apenas citam de passagem o disco de Duprat, sem perceber o significado e representatividade daquela proposta para a música rural e para a história do tropicalismo.⁵⁰⁹

A sombra do tropicalismo

Depois da renegada retrospectiva de Duprat e do veredicto deletério de Caldas, não mais se falou mais criticamente sobre este disco, que ficou nas sombras das possibilidades do tropicalismo. A partir de então nenhuma obra comentou o trabalho de Duprat, num silêncio sintomático da incorporação tropicalista na sociedade.

As instituições de pesquisa cultural consultadas para esta pesquisa não têm nem um material sequer sobre o disco. A Funarte carioca não tem nada acerca de *Nhô Look* no dossiê de Rogério Duprat. A Enciclopédia da Música Popular Brasileira lançada em 1977 manteve o silêncio. A versão da mesma Enciclopédia revista e ampliada em 2000, cujo critério foi o da “qualidade e da representatividade musical” também não fala do LP. Em 1997 o livro de Carlos Calado publicou *Tropicália: a história de uma revolução musical*, mas também não abriu espaço para a continuação tropicalista de Duprat e a música sertaneja.

⁵⁰⁷ “A moda da terra”, *Veja*, 07/06/1978, pp. 104-112. Nesta reportagem a música sertaneja já é caracterizada como fruto da industrialização da sociedade, da invenção da indústria cultural e da perda da “pureza” camponesa.

⁵⁰⁸ Caldas, *Op. Cit.*, 1977, pp. 48-51

⁵⁰⁹ A escritora Rosa Nepomuceno, em seu livro *Música caipira – da roça ao rodeio* de 1999, apenas reafirma os pontos de vista Caldas, sem nada acrescentar. E trata o LP *Nhô Look*, sem lhe dar importância alguma. Sua citação em nada ajuda a problematizar esta obra de Duprat. Nepomuceno, *Op. Cit.*, p. 177.

Em 2002 a acadêmica Regiane Gaúna publicou uma dissertação de mestrado sobre o maestro intitulada *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*.⁵¹⁰ Na sonoridade múltipla da autora não houve espaço para *Nhô Look*. O silêncio da autora encontrou em Duprat o mesmo silêncio sobre esta parte do seu passado.

A autora convidou o maestro para entrevistas e revisão de partituras impressas na obra. Quando foi convocado para participar do trabalho Duprat refugou, pois, segundo apontou, nunca foi muito favorável ao “academicismo”. Mas por fim consentiu: “Gostei do jeito que a Regiane organizou o seu trabalho. Detestaria que ela fizesse uma análise teórica aprofundada sobre minha obra, acho um saco isso. Nunca pactuei com a vida acadêmica, com a rigidez das orquestras, com a caretice dos músicos eruditos e não seria agora que iria me tornar um grande teórico”.⁵¹¹ O livro está dividido em duas partes. A primeira é biográfica, na segunda são apresentados os manifestos e movimentos dos quais Duprat fez parte – o *Música Nova*, a *Tropicália*. Em seguida são apresentadas as trilhas para o cinema, os jingles etc. Por fim, na terceira parte, Duprat e a pesquisadora analisam juntos cinco obras “representativas” do maestro – uma composição popular, uma composição erudita, um arranjo, uma orquestração e uma trilha sonora. A biografia consentida do maestro foi incapaz de citar *Nhô Look* e preferiu falar dos seus arranjos “louváveis” para os tropicalistas. A crítica ao “academicismo” se uniu à louvação de uma memória institucionalizada. Mesmo sem pactuar com a “caretice” da academia, Duprat compactuou com a imagem louvável do herói tropicalista reforçada pela obra.

O fato de o maestro preferir não lembrar do tal LP tem a ver com como a sociedade se lembra de sua trajetória. Jornalistas, historiadores, músicos: ninguém se lembra deste disco que, sob a sombra do tropicalismo, simplesmente caiu no esquecimento.

Duprat morreu em 26 de outubro de 2006 em decorrência de um câncer na bexiga e do mal de Alzheimer. Nos obituários dos jornais não se citou nada sobre *Nhô Look*.⁵¹²

Se nem Rogério Duprat gostava de se lembrar de sua passagem pela música sertaneja, aqueles que cultivam a memória do artista rebelde e iconoclasta fazem eco a sua institucionalização. Em 2010 seu irmão, o também músico Régis Duprat, produziu e apresentou um programa de rádio de quase duas horas de duração sobre a obra do maestro. Quase todas suas canções tropicalistas foram tocadas: foram lembradas as fusões de Bossa

⁵¹⁰ Gaúna, Regiane. *Rogério Duprat: Sonoridades múltiplas*. Ed. UNESP, SP, 2002.

⁵¹¹ Para as falas de Duprat acerca da dissertação de Regiane Gaúna, ver: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/entrevista-rogerio-duprat>

⁵¹² No dossiê de Rogério Duprat pesquisado na Funarte/RJ há apenas uma matéria jornalística sobre a morte dele, que não cita o disco. Ver: “A tropicália perde seu maestro”. *O Globo*, 27/10/2006, p. 24.

Nova e música erudita; e os variados arranjos feitos para Os Mutantes, Chico Buarque, Walter Franco, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, a banda O Terço, Arnaldo Antunes, Frenéticas, Lulu Santos e as trilhas para filmes; todos mereceram ser tocadas na apresentação. Mas não houve espaço para o LP *Nhô Look* ser sequer citado.⁵¹³

O último livro lançado sobre o maestro, intitulado *Rogério Duprat: ecletismo musical*, foi escrito por Máximo Barro e lançado em 2009. Apesar do título, não houve ecletismo suficiente para incorporar a música sertaneja às 264 páginas da obra.⁵¹⁴ Até janeiro de 2011 os sites enciclopédicos de MPB na internet, entre eles o de Dicionário Ricardo Cravo Albin de Música Popular Brasileira e o Cliquemusic, também nada falavam da mistura do rock com música rural.⁵¹⁵ Todos os outros livros sobre a tropicália, contracultura e arte nos anos 1970 consultados para esta tese tampouco falam de *Nhô Look*.⁵¹⁶

O silêncio dos pesquisadores parece legitimar, além da própria opinião do maestro, uma história “louvável” do tropicalismo, uma linha evolutiva de inovações e rupturas. A música sertaneja e caipira parece ser um problema para estes pesquisadores. Diferentemente de Roberto Carlos, a música sertaneja não foi incorporada nos anos 1960 pela MPB, o que pode explicar parte do desconforto e do “esquecimento” do tema.

A institucionalização do tropicalismo musical não aconteceu apenas no próprio movimento, mas também em sua escrita, que quase sempre privilegiou marcos considerados centrais do movimento. É normal que a bibliografia sobre o tema gire em torno dos seguintes aspectos do tropicalismo: a) a aproximação de Caetano e Gil do rock de Roberto Carlos e dos Beatles; b) o festival de 1967 e a apresentação de “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque” como marcos iniciais do movimento; c) o disco *Tropicália ou Panis et circensis* e os personagens que participaram de sua gravação; d) a vaia a “Proibido proibir” e o discurso de

⁵¹³ Programa Stereo Saci, programa de rádio para a internet apresentado dia 04/11/2010 por Régis Duprat. O programa Stereo Saci é financiado pelo Itau Cultural. http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2752&categoria=33968

⁵¹⁴ Barro, Máximo. *Rogério Duprat: ecletismo musical*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, 264p.

⁵¹⁵ <http://cliquemusic.uol.com.br/>; www.dicionariompb.com.br/

⁵¹⁶ Vilaça, Mariana Martins. Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004; *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itau Cultural, 2005; Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; Naves, Santuza & Duarte, Paulo Sergio (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003; Naves, Santuza & Almeida, Maria Isabel Mendes. ‘Por que não’: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007; Naves, Santuza. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004; Bahiana, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006; Franco diz que *Araçá Azul* foi um desafio à ordem estabelecida pela indústria cultural triunfante, cujo paralelo político seria o desafio da guerrilha à ditadura: Franco, Renato. “Política e cultura no Brasil: 1969-1979 (Des)Figurações”. *Perspectivas* – revista de Ciências Sociais da Unesp. São Paulo, no. 17-18, p. 59-74, 1994-1995;

Caetano Veloso num festival de 1968; e) o exílio de Caetano e Gil. O privilégio destas temáticas e os debates em torno delas fortalece uma “linha evolutiva” do movimento.

De forma pontual, parte da bibliografia de vez em quando aponta a continuação do espírito vanguardista tropicalista em obras experimentais dos anos 1970, sobretudo três discos em especial: os LPs *Cabeça* (1972) e *Ou não* (1973) de Walter Franco e *Araçá Azul* (1972), de Caetano Veloso.⁵¹⁷

E a exclusão de *Nhô Look* permanece. A que se pode atribuir este “esquecimento”? Parece que determinada escrita institucionalizada da Tropicália prefere a análise das empreitadas vanguardistas institucionalizadas à continuação da fusão com ritmos populares. Se o rock serviu para amplificar as vozes dos tropicalistas em 1967, em 1970 a música rural não foi suficiente para os anseios da bibliografia sobre o movimento. Prefere-se mais analisar o experimentalismo de discos voltados para um público especializado do que a tentativa de se prolongar as investidas com a cultura de massa. Tanto *Cabeça* e *Ou não* de Walter Franco ou *Araçá Azul* dialogam com um público restrito. De fato, este público era o mesmo que chocou-se com “Alegria, alegria” ou “Domingo no Parque” em 1967 e, pode-se argumentar que o contexto mudou. Isso é verdade. Não obstante, o que se está dizendo aqui é que o experimentalismo com o massivo também perdeu espaço.

Curiosamente este parece ter sido aí exatamente o ponto onde o tropicalismo se institucionalizou. Ao se afastar de um diálogo maior com as *massas* tornou-se, ambigüamente, refém da própria MPB que queria antropofagizar. A bibliografia, ao se calar sobre as forças de modernização paralelas, ajudou na institucionalização da tropicália. As frequentes atitudes de Caetano Veloso e Gilberto Gil pós-1972 em direção ao diálogo com a

⁵¹⁷ Segundo Caetano Veloso, o próprio Rogério Duprat e também Augusto de Campos defendiam o LP *Araçá Azul* e tinham muita identificação com este. Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, p. 490; Ana Maria Bahiana em coluna de *O Globo* (03/02/1976) reafirma a louvação ao trabalho vanguardista de Walter Franco, ver: Bahiana, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, pp. 272-277; O jurado Sérgio Cabral aplaudiu a canção “Cabeça” de Walter Franco no VII FIC, de 1972, uma das mais vaiadas daquele festival, argumentando que defendeu o vanguardismo da canção: “Quero destacar o trabalho de Walter Franco em ‘Cabeça’. Essa música é genial porque mostra que a vanguarda brasileira não tem nada a ver com a vanguarda americana”. Mello, 2003, p. 421. O historiador Marcos Napolitano também vê o LP *Araçá Azul* como marco do prosseguimento experimental do tropicalismo: “O álbum (...) foi um exemplo de radicalização de procedimentos experimentais incorporando a poética concretista, a música aleatória, concreta e outras correntes da ‘vanguarda’”. Napolitano, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP. 2001, p.241; o radialista “descobridor” da Bossa Nova, Walter Silva, também louvou “Cabeça” em seu livro: “‘Cabeça’, de Walter Franco, não só é nova, como das mais importantes criações artísticas dos últimos anos”. Silva, Walter. “Cabeça no festival” (19/09/1972). In: Silva, Walter. *Vou te contar: Histórias da Música Popular Brasileira*. Codex, 2002, p. 105; Ridenti vê o LP *Araçá Azul* como o último suspiro tropicalista, que depois perderia o “vigor crítico e radical de suas criações, cada vez mais acomodadas à indústria cultural globalizada, sem maior questionamento da cultura de massa”. Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 290.

cultura de massa têm sempre tentado problematizar e flexibilizar a barreira da institucionalização. Elas mostram, paradoxalmente, que essas distinções ainda são fortes no seio da MPB. A música sertaneja era o símbolo da institucionalização da MPB e da tropicália.

Se a escrita da tropicália conseguiu demarcar os marcos do movimento, no entanto permanece um paradoxo latente. Parece não fazer muito sentido o esforço de se manter uma memória “louvável” da tropicália, um gênero que tentava justamente problematizar a “boa música”, a “boa arte” e as “pessoas na sala de jantar”.



Sá, Rodrix & Guarabira: viola e violões, 1972

Rock Rural

Se Rogério Duprat não conseguiu (e não quis) que sua proposta de avanço tropicalista fosse incorporada à escrita da Tropicália, conseguiu abrir uma determinada vertente temporária na música popular brasileira, embora raramente reconhecida. O tipo de música conhecido como “rock-rural” estava naquele campo de possibilidades aberto pelo espírito tropicalista. Tratava-se de um segmento estético que cativou alguns artistas que apostavam na mistura dos gêneros.

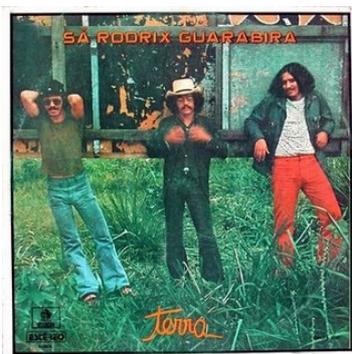
O nome do novo estilo deveu-se ao sucesso de uma canção, “Casa no campo”, de 1972: “Eu quero uma casa no campo/ Onde eu possa compor muitos rocks rurais/ E tenha somente a certeza/ Dos amigos do peito e nada mais”. No entanto, o sucesso da canção não foi imediato. A canção de Tavito e Zé Rodrix, que já tinha ganho o festival de Juiz de Fora e por isso concorreu automaticamente ao VI FIC de 1971, foi defendida neste por Rodrix e o Grupo Faya. A nostálgica canção idealizava o campo e pregava uma volta às raízes rurais. Ao propor uma saída individualista para os problemas da cidade, “Casa no campo” não foi louvada no festival nem pelos militantes da esquerda tradicional, nem pelos grupos afinados ao desbunde e à estética hippie de integração à natureza. Ninguém deu muita bola para aquela

canção, nem o júri, nem o público. A canção acabou em nona colocada no VI FIC da Rede Globo.⁵¹⁸

Apesar do insucesso no festival, a canção era um protótipo do tipo de canções que vários artistas urbanos vinham desenvolvendo. Em dezembro de 1971 o compositor e intérprete de “Casa no campo”, Zé Rodrix, montou o trio Sá, Rodrix & Guarabira e no início do ano seguinte gravaram o LP *Passado, presente e futuro*. No disco já apontavam um caminho do que entendiam como *rock rural*. Em “Hoje ainda é dia de rock” o trio era claro: “Eu tô doidinho por uma viola/ Mãe e pai, de doze cordas e quatro cristais/ Pra eu poder tocar lá na cidade/ Mãe e pai, esse meu blues de Minas Gerais/ E o meu cateretê lá do Alabama/ Mesmo que eu toque uma vezinha só/ Eu descobri e acho que foi a tempo/ Mãe e pai, que hoje ainda é dia de rock”.

Em meio ao lançamento do primeiro disco do trio, Elis Regina descobriu “Casa no campo” e a gravou no disco *Elis*, de 1972.⁵¹⁹ Foi um sucesso estrondoso e deu voz ao grupo de artistas que propunham a fusão do urbano com o rural.

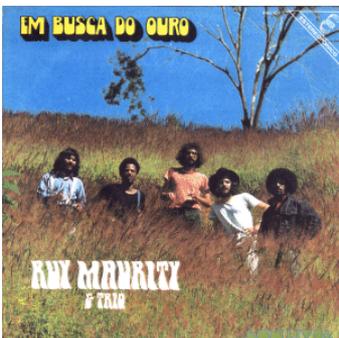
Segundo relatou Zé Rodrix em reportagem sobre o início da banda, tratava-se de misturar “moda de viola, Caetano Veloso, rock, boleros, lamentos africanos, Jimi Hendrix e



Beatles”.⁵²⁰ Em “Crianças perdidas”, um rock nostálgico, Zé Rodrix cantou em meio a ruídos de grilos e água corrente. Os maiores sucessos do foram “Mestre Jonas” e “Blue Riviera”, ambas do LP do ano seguinte intitulado *Terra* [foto]. Visualmente o grupo se apresentava com chapéus, óculos escuros e cabelos longos e volumosos. Bigodes e barbas por fazer também estavam presentes, uma moda típica dos anos

1970, aliás também sempre presentes na face José Rico.

Em 1973 o grupo se desfez. Rodrix seguiu carreira solo, mas não foi muito bem sucedido. Passou a compor jingles para comerciais. Sá &



Guarabira seguiram como dupla e atingiram os dois maiores sucessos carreira no LP *Pirão de Peixe com Pimenta*, de 1977: “Espanhola”, de autoria de Flávio Venturini, e “Sobradinho” (Sá & Guarabira): “O sertão vai virar mar, dá no coração/ O medo que algum dia o mar também vire sertão”. O rock rural transformou-

⁵¹⁸ Mello; p. 392 e 410-11. Zé Rodrix só gravou “Casa no campo” no LP *Soy latino americano* (1976)

⁵¹⁹ LP *Elis*, Elis Regina, Phonogram, 1972, 6349 032.

⁵²⁰ Reportagem “Sertão elétrico”, *Veja*, 22/03/1972, p. 80.

se numa mistura de romantismo e xotes, diluindo-se a proposta de radicalizar as fusões.

Inspirados no hibridismo inicial de Sá, Rodrix & Guarabira, os grupos Ruy Maurity trio e Grupo X realizavam no teatro de Arena do Rio de Janeiro em 1972 o show “Venha a nós o vosso campo”. Era o que chamavam de “o primeiro concerto rural brasileiro”. O show tinha ambientação regional típica, com estábulo coberto de ramagens, ferramentas agrícolas espalhadas pelo chão de terra batida. Segundo os integrantes, tratava-se de “uma tentativa de participar ativamente do que está acontecendo na música popular mundial”. Fora do Brasil anos antes havia feito muito sucesso a dupla de folk-rock Simon & Garfunkel, autores de canções de sucesso mundial como “Sound of silence”, “Mrs. Robinson” e, sobretudo, “Bridge over troubled water”, esta última lançada em 1970, poucos antes da separação da dupla. Cat Stevens, James Taylor e Carole King também desenvolviam no início da década flertes com as canções regionais americanas.

O Grupo X, liderado pelo compositor e cantor Belchior, que estouraria em meados da década em carreira solo, fundia o rock com sotaque sertanejo, assim como o Ruy Maurity Trio. Na moda de viola “Quem tem medo de música caipira?”, Ruy Maurity cantava: “O meu pai é Bob Dylan, minha mãe Maria Inês/ Sem falar no Curupira, que já aprendeu inglês”.⁵²¹ Lançado no LP *Em busca do ouro*, de 1972 [foto] o grupo de Ruy Maurity levava adiante as fusões de temas rurais e urbanos, sobretudo nas canções “O rosário” (mistura de rock e moda de viola) e “Serafim e seus filhos”.⁵²²



Também inspirado numa levada pop-rural Taiguara lançou em 1972 o LP *Taiguara, piano e viola*, no qual misturava os instrumentos do título com guitarra, baixo e bateria. A capa idílica remetia a uma “casa no campo”.

O rock rural, para além de um “movimento” estético, foi também fruto do interesse de uma gravadora de disputar o mercado da classe média apostando num novo produto. Todos os artistas acima relacionados foram lançados pela Odeon⁵²³, que projetou temporariamente o rock rural como uma reformulação da música brasileira, que de fato não se prolongou.

⁵²¹ “Quem Tem Medo de Música Caipira?”, de: Ruy Maurity, José Jorge, Helvécio Santana e Chaplin LP *Em busca do ouro*, Odeon, 1972.

⁵²² Reportagem “Sertão elétrico”, *Veja*, 22/03/1972, p. 80.

⁵²³ LP *Passado, presente & futuro*, Sá, Rodrix & Guarabira, Odeon, 1972; LP *Terra*, Sá, Rodrix & Guarabira, Odeon, MOFB 3761; LP *Em Busca do Ouro*, Ruy Maurity & Trio, Odeon, 1972; LP *Taiguara, Piano e Viola*, Odeon, 1972; e mesmo LP *Nelson Ângelo e Joyce*, Odeon, 1972.

Caipira bossa-novista

Mas não somente de misturas viveu o mundo da MPB e do som rural. Houve também o caso de artistas que abandonaram o lado urbano e migraram esteticamente para a música do campo. Destes destacam-se dois em particular: Renato Teixeira e Sérgio Reis.

O santista Renato Teixeira viveu a maior parte da infância em Ubatuba e a adolescência Taubaté, no interior do Estado de São Paulo. Ouvia música rural mas na juventude preferiu adotar a Bossa Nova. Começou a compor e foi descoberto em meados da década de 1960 por Walter Silva, um dos primeiros radialistas a tocar Bossa Nova em São Paulo. Começou então a circular no meio daqueles artistas influenciados pela Bossa Nova e que estavam criando a MPB a partir de 1965. Participou dos festivais da canção da MPB, palco para os compositores novos e já tarimbados. Em 1967 concorreu no III Festival da MPB da Record com a canção “Dadá Maria”, interpretada por Gal Costa e Silvio Cesar, mas ninguém lhe deu muita bola: era o festival de “Ponteio”, “Domingo no parque”, “Roda viva” e “Alegria, alegria”. No ano seguinte teve sua canção “Madrasta” (com Beto Ruschel) defendida por Roberto Carlos no IV Festival da Record. As vaias a Roberto Carlos não impediram que a canção fosse gravada pelo cantor em seu disco anual, o LP *O inimitável*, de 1968.

Foi a salvação para Renato Teixeira, que não conseguia emplacar um sucesso entre o público universitário. Com o dinheiro dos direitos autorais obtidos com a participação no disco de Roberto Carlos, que sempre estavam entre os mais vendidos daquela década, Teixeira abriu uma firma de jingles comerciais.⁵²⁴ Enquanto vivia dos jingles, Teixeira começou a se aproximar das origens juvenis de Taubaté e a se interessar pela música rural.



Em 1971 lançou o LP *Álbum de família*, no qual tenta valorizar as raízes agrárias de São Paulo e gravou canções próprias ao lado de dois clássicos do repertório “caipira”: “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira e “Casa de Caboclo”, de Hekel Tavares e Luiz Peixoto. Gravou ainda duas músicas do folclore paulista como “Moreninha se eu te pedisse” e “Gavião de penacho”. A intenção de se aproximar das raízes estava clara na capa do LP, que trazia a bandeira do Estado de São Paulo. Produzido pela Discos Marcus Pereira, uma gravadora independente que então começava os trabalhos, o disco não teve muita repercussão.

⁵²⁴ Reportagem de Tárík de Souza, *Veja*, 12/04/1978.

Em 1973 Teixeira lançou o LP *Paisagem* por uma pequena gravadora, a Sinter, e foi bastante elogiado pela crítica, mas sem expressiva vendagem. Na época Teixeira chamava seu estilo “macrobiótico” para justificar temas corriqueiros da “vida natural” nas faixas do LP, como as cachoeiras, as cabras e as galinhas presentes em suas letras. O crítico Silvio Lancelotti, apesar de ter elogiado o disco, achou-o meio exagerado nas misturas. Para Lancelotti a obra misturava estilos em diferentes faixas, mas sem integração: havia um *charleston* (“Paisagem”), calipso (“Marinheiro”), música “caipira” (“As coisas que eu gosto”), canção de ninar (“O sapo”) e balada (“Velha história”). Apesar das críticas, o disco tornou-o conhecido entre o meio artístico urbano que flertava com a ruralidade. Diante do relativo sucesso da empreitada, ele anunciava que o próximo disco seria “apenas caipira”. E completou fazendo um balanço da MPB nos anos 70: “talvez [haja] um novo caminho para uma música encurralada entre o jazz e as toadas nordestinas”.⁵²⁵

Mas não houve LP seguinte. A sorte foi que as canções comerciais ainda davam lucro. Teixeira compôs jingles famosos da época como os do drops Kids Hortelã e sapatos Ortopé, por exemplo: “Ortopé, ortopé... tão bonitinho”. Renato hibernou por cinco anos matutando a metamorfose. Já relativamente próximo da música rural, cantou “Moreninha, se eu te pedisse” na série de discos dirigida por Marcus Pereira acerca das regiões do Brasil no volume *Música do Centro-Oeste e Sudeste*, em 1974. Com os lucros publicitários criou o Grupo Água em parceria com Sérgio Mineiro. Sem poder se sustentar como músico “caipira”, os dois bancavam o grupo que tocava temas rurais.⁵²⁶

Até que em 1977 a sorte novamente chegou para o compositor. Elis Regina gravou duas canções de Renato Teixeira no LP daquele ano: “Sentimental eu fico” e “Romaria”. Esta última puxaria as vendas do disco. Elis buscava novos compositores com frequência. Anos antes a intérprete havia tornado conhecido o cearense Belchior através da “Como nossos pais”. No disco de 1977 ela gravara Renato Teixeira e também duas canções de Cláudio Lucci: ambos eram compositores que vinham despontando na cena “caipira” em São Paulo.⁵²⁷ Além dos novatos, havia os tradicionais Milton Nascimento, Ivan Lins, João Bosco e Aldir Blanc, que a cantora frequentemente gravava.

Renato Teixeira despontava como artista “caipira” e militava na causa: “Nossa música regional não evolui como o samba ou a própria música nordestina. Da década de 30 para cá, ela foi perdendo seu sentido. Houve uma época em que se cantava a vida das pessoas, se

⁵²⁵ “Agora público”. *Veja*, 04/04/1973, p. 82.

⁵²⁶ Para os dados pessoais do compositor, ver www.renatoteixeira.com.br/biografia.asp. Acessado em 31/05/2010.

⁵²⁷ Para a ascensão destes compositores, ver “Os paulistas”, *Veja*, 10/08/1977, p. 118.

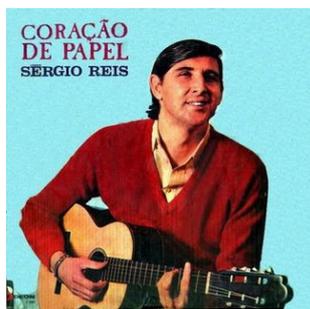
reclamava contra o padrão, contra o modo de vida. Hoje, ela se comercializou, perdeu-se. Eu quero retomar esse processo”.⁵²⁸ Apesar da origem urbana, Teixeira se via como “resgatador” da verdade do campo, posicionando-se contra o “comercialismo” de duplas sertanejas.

Perguntado se achava que a gravação de “Romaria” por Elis alavancaria sua carreira até então incipiente, ele disse que “achava difícil” pois vinha sofrendo com o preconceito da indústria cultural que “ignorava” o sertão: “Acabei de ser recusado por uma gravadora, quero gravar e não tenho como. Mas quem sabe a música popular resolve voltar de suas férias no Rio de Janeiro?”.⁵²⁹

Apesar dos prognósticos contrários do compositor, a carreira deslanchou. Entre 1978 e 1990 Teixeira gravou nove discos e foi incorporado como um músico modernizador do som do campo mas “atento às raízes”. Em maio de 1979 gravou a canção “O frete”, abertura da série *Carga Pesada*, da TV Globo: “Eu conheço todos os sotaques/ Desse povo todas as paisagens/ Dessa terra todas as cidades”. O jornalista Tárík de Souza louvou o artista como símbolo da raiz caipira: “O quadro da música brasileira, por certo, ainda faltava quem trouxesse a matreirice caipira para o circuito amplo das cidades. Renato Teixeira, com talento e paciência, fez a tarefa.”⁵³⁰ A partir de então o artista ficou associado às raízes da música popular rural, tornando-se um artista associado à defesa da tradição “caipira”. A música “Romaria” ajudou nesse processo com seu refrão marcante: “Sou caipira/ Pirapora/ Nossa Senhora de Aparecida”.

O boiadeiro da Jovem Guarda

A metamorfose radical de Renato Teixeira encontra paralelo em Sérgio Reis.



Mas diferente de Teixeira, que foi fã de João Gilberto e de Tom Jobim, Sérgio Reis não se encantou com a Bossa Nova, mas com o rock’n’roll de Chuck Berry e Little Richard.

Paulistano, Sergio Reis passou a adolescência cultuando aqueles novos e modernos artistas. Gravou o primeiro compacto em 1961, no qual misturava bolero, (“Enganadora”) com um rock-balada (“Será”). Em 1962 gravou um rock, assinando a versão de “Lana”, e um calipso, “Porque sou bobo assim”. As canções trouxeram a Sérgio Reis um sucesso apenas regional. Depois desse início modesto ele ficou “na geladeira” da gravadora Chantecler até se mudar

⁵²⁸ “Os paulistas”, *Veja*, 10/08/1977, p. 118.

⁵²⁹ *Idem*.

⁵³⁰ “Fim do Anonimato”, por Tárík de Souza, *Veja*, 12/04/1978, pp.104-106

para Odeon no início de 1966. Em dezembro daquele ano gravou o maior sucesso de sua carreira na Jovem Guarda, o hit “Coração de papel”: “Se você pensa/ Que meu coração é de papel/ Não vá pensando, pois não é/ Ele é igualzinho ao seu/ E sofre como eu”. Sérgio Reis saltava do quase anonimato, de compositor escondido atrás de gravações do segundo time da jovem guarda, para a condição de ídolo. Apareceu em programas, fez shows por todo o Brasil.

Apesar do enorme sucesso, a canção não agradou a todos. Carlos Imperial ironizou Sérgio Reis num texto intitulado “Papel Carbono”, bem a seu estilo agressivo: “Mal orientado, caiu no terreno da imitação. Suas roupas são iguais as de Elvis Presley, seu sorriso fica forçado para ser igual ao de Paul Anka, seu andar é igual ao de Neil Sedaka. Sua maneira de cantar é cópia escandalosa de Eduardo Araújo. (...) Toca violão igual ao Roberto Carlos e deixa inclusive a mão direita cair, desmunhecando”.⁵³¹

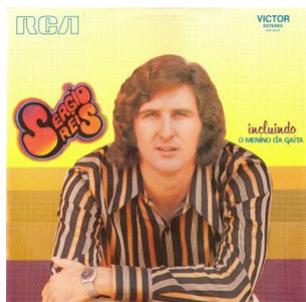
Cantor de apenas um grande sucesso nacional, Sérgio Reis não conseguiu emplacar outras canções. Com o fim da Jovem Guarda a carreira empacou de vez na Odeon. Mudou-se então para a RCA em 1970, ganhando alguma sobrevida. Tradicionalmente a RCA era o reduto dos jovem guardistas. Depois de quatro compactos pela gravadora tudo levava a crer que a trajetória de Sérgio Reis em nada diferiria daqueles outros ídolos temporões da jovem guarda, como Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e Martinha. O ano de 1973 é o marco do surgimento de uma nova geração que, influenciada pela jovem guarda, levou adiante o estilo romântico, deixando a geração anterior para trás. Em 1973 Fernando Mendes e José Augusto lançaram seus primeiros discos; neste ano Odair José gravou um LP com vários sucessos, entre eles “Uma vida só (Pare de tomar a pílula)”, “Eu, você e a praça”, “Deixe essa vergonha de lado” e “Cadê você?”. A geração da jovem guarda era ultrapassada.

Foi quando a RCA decidiu escalar Tony Campello para produzir o disco seguinte de Sérgio Reis. Campello havia sido um astro da primeira geração do rock no Brasil, junto com sua irmã Celly, cantora que ficou muitíssima conhecida no fim dos anos 1950 com a canção “Estúpido Cupido”. Em meados da década de 1960 Campello tornou-se produtor da Odeon, até 1969, quando foi demitido devido a crise da jovem guarda. Partiu então para a Continental, gravadora que gravava grande quantidade de discos caipiras e sertanejos. Foi nos sete meses que passou na Continental que recomeçou a ter contato com a música rural que não ouvia desde a infância na cidade de Taubaté. Campello contou em entrevista que quando era jovem não ligava para a música sertaneja. Ele havia sido tocado na juventude pelo rock:

⁵³¹ Pugialli Ricardo. *Almanaque da Jovem guarda*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2003, p. 126.

“Eu morava do lado de uma praça em Taubaté que tinha circo com frequência. O que tem em parques e praças de interior? Música sertaneja! Eu ouvia sem ligar o rádio, mesmo se não quisesse, simplesmente entrava na minha casa. Mas eu não dava bola para repertório sertanejo! Eu ouvia a Radio Nacional do Rio de Janeiro. E ouvia música americana”.⁵³²

Depois do breve contato com a música rural na Continental, Tony ficou um tempo sem emprego e logo depois foi contratado pela RCA. Na nova gravadora ele produziu dois discos de Leo Canhoto & Robertinho. O primeiro disco de Sérgio Reis sob a batuta de Tony



Campello foi o LP de 1973. Segundo o produtor relatou em entrevista, Sérgio estava com a “corda no pescoço” na RCA, que tentava se livrar do elenco jovem-guardista que não dava mais retorno.

Apesar da ameaça de desemprego, a aposta da dupla Campello-Reis ainda era pelo rock. Na capa não havia nada que aproximasse o jovem guardista da música rural. Os cabelos longos, a roupa “moderna”, relógio no pulso e um ar de cantor jovem: nada remetia ao mundo rural [1973, foto]. A capa chamava atenção para a canção “Menino da gaita”, uma balada, versão do próprio Sergio Reis, que parecia mais uma canção qualquer da jovem guarda, sem nenhuma novidade. Reis ainda gravara uma canção em italiano, “Addio Amore Addio” (Benelli/Savinni), como tinha feito diversas vezes durante a década anterior para tentar manter o sucesso de “Coração de papel”, sem sucesso. Todas as outras canções do LP também iam na mesma levada rock-jovem guarda. Uma única música fugiu ao padrão: “Menino da porteira”.

A canção de Teddy Vieira e Luizinho conta a história de um menino que abria o portão para um boiadeiro simpático e que no final morre atropelado por um estouro de boiada. Foi gravada pela primeira vez em maio de 1955 pelos irmãos Luizinho & Limeira.⁵³³ Na gravação original há um berrante que toca durante quase toda a canção, entre as falas e os ponteiros da viola. Depois da primeira gravação a canção teve várias versões antes de Sérgio Reis, entre elas as de Rock & Ringo (1971), Teixeirinha (1972) e Inezita Barroso (1972). Em 1973 gravaram a canção Tônico & Tinoco, Caçula & Marinheiro, Liu & Léo e até o sambista Jair Rodrigues, cujo gravação misturou acompanhamentos de viola e triângulo. Mas nenhuma destas regravações ficou tão famosa como a de Sérgio Reis, capaz de mudar a trajetória de um artista e resignificar toda a sua obra.

⁵³² Entrevista de Tony Campello ao autor via telefone, janeiro de 2011. A mudança de Campello também é citada em: Vicente, *Op. Cit.*, 2002, p. 111.

⁵³³ Cp. 05/1955, RCA Victor, Nº 80.1436

A metamorfose do cantor foi, no entanto, gradual. A gravação de “Menino da Porteira” por Sérgio Reis não tinha berrante ao fundo, mas flauta, violinos e sobretudo uma guitarra sendo dedilhada de forma intermitente durante toda canção. Afinal, era o disco de um jovem-guardista. O sucesso relativo da gravação mostrou ao cantor Sérgio Reis e ao produtor Tony Campello que era possível explorar o terreno da música rural.



Apostaram então mais uma vez numa canção de Teddy Vieira, a toada “João de Barro”, lançada em compacto em 1974.⁵³⁴ A canção tornou-se nome do LP daquele ano, mas a “indecisão” estética do disco anterior permanecia. Quase todas as canções eram baladas românticas, e havia também forró (“Amor antigo”) e novamente uma canção em italiano (“Mare, mare, mare”). A canção “João de Barro” era tocada com bateria, violinos, e, novamente, guitarras. A capa trazia um cantor típico jovem guarda, ainda de cabelos longos e tingidos e pulôver de gola rolê. Nada na capa remetia à roça [foto].

Em 1974 a RCA e os produtores ainda tentavam vender a imagem de um cantor da jovem guarda, apesar de todos os indícios de que o gênero já havia naufragado. Em outubro deste ano a gravadora relançou “Coração de Papel” em um compacto duplo.⁵³⁵ A RCA atirava em duas frentes. No mesmo ano também lançou um compacto simples com os dois únicos sucessos “caipiras” do cantor: “Menino da Porteira” e “João de Barro”.⁵³⁶

A mudança de fato só viria em 1975. O LP *Saudade de minha terra* trazia a canção homônima de Goiá e Belmonte: “De que me adianta viver na cidade/ Se a felicidade não me acompanhar/ Adeus, paulistinha do meu coração/ Lá pro meu sertão, eu quero voltar”. A canção “Saudade de minha terra” havia sido lançada em 1967 por Belmonte & Amaraí e foi a



trilha sonora perfeita para o paulistano Sérgio Reis se aproximar do sertão. No repertório do LP apenas artistas “respeitados” na tradição como Tônico e Tinoco, Tião Carreiro, Nonô Basílio, Mario Zan, Anacleto Rosas Jr., e clássicos deste repertório, como “Chico Mineiro”, “Rio de Lágrimas”, “Coração de Luto”, “Chalana” e “Cavalo Preto”.

Na capa de *Saudade de minha terra* não houve espaço para a ambiguidade [foto]. As fotos do LP foram tiradas às pressas, às margens da via Anchieta, na cidade de São Paulo,

⁵³⁴ “João de Barro” (Teddy Vieira/Muibo Cesar Cury), Cps. RCA, 1974, 101.0257.

⁵³⁵ EP *Coração de Papel*, Sérgio Reis, RCA, out/1974, 102.0061.

⁵³⁶ EP *Sérgio Reis*, RCA, 1974, 102.0083.

segundo relatou o produtor Tony Campello: “Eu era o mais caipira daquele disco, pois me criei em Taubaté. O Sérgio Reis era paulistano da Zona Norte, [do bairro de] Santana. Nós fomos para um lugar com ar bucólico, campestre... eu não ia tirar uma foto dele na Praça da Sé, né!”.⁵³⁷ O produtor Tony Campello emprestou um lenço para o pescoço. Sérgio Reis sugeriu um chapéu, que trouxe de casa.⁵³⁸ A mudança das capas também trouxe mudanças estéticas nos arranjos. As guitarras, que marcaram o ritmo nos LPs anteriores, foram substituídas por violas e acordeons. Sua imagem começou a se consolidar.

Para coroar esta metamorfose em 1976 Sérgio Reis foi chamado pelo diretor Jeremias Moreira Filho para estrelar o filme “O menino da porteira” baseado na música homônima. O



filme foi um sucesso de público e marcou a carreira de Sérgio Reis, que ficou para sempre associado a música rural. Com roteiro de Benedito Ruy Barbosa, o filme teve mais de um milhão de espectadores.⁵³⁹ A película estimulou o diretor a fazer outro filme com o cantor, *Mágoa de boiadeiro*, em 1977.

A partir da mudança “lenta, gradual e segura” de imagem, Sérgio Reis consolidou-se como artista ligado às raízes da música rural e tornou-se um defensor da pureza do campo. A partir desta metamorfose Reis nunca mais abandonou o chapéu, que sempre o acompanha nas capas dos LPs. A louvação de compositores de gerações passadas como Raul Torres, Florêncio, Zé Fortuna, Teddy Vieira, Mario Zan e Nonô Basílio conferiu certa legitimidade aos buscadores das raízes rurais perdidas. Em entrevista recente Sérgio Reis demarcou o seu lugar na música rural, sem modéstia: “A música sertaneja teve duas fases - antes de Tônico e Tinoco e depois de Sérgio Reis”.⁵⁴⁰ Esta é a versão que de, certa forma, perdura entre grande parte dos fãs da música caipira. A versão de Sérgio Reis sobre si próprio não é apenas uma visão pessoal. Ela aparece legitimada socialmente na mídia e sociedade. O autor Ayrton Mugnaini Jr., que publicou a “Enciclopédia das Músicas Sertanejas” em 2001 incorporou com essa construção ao escrever: “Sérgio Reis é o grande capitão do resgate da música sertaneja para o grande público desde os anos 1970”.⁵⁴¹

Diferentemente de Rogério Duprat e do *rock* rural, que conseguiram pouca penetração entre setores urbanos e universitários, Sérgio Reis obteve uma bem-sucedida metamorfose na

⁵³⁷ Entrevista de Tony Campello ao autor, janeiro de 2011.

⁵³⁸ Entrevista de Tony Campello ao autor, janeiro de 2011

⁵³⁹ “Do ié-ié-ié ao êê boi”, *Veja*, 10/08/1977, p. 121.

⁵⁴⁰ “Se eu me aposentar eu morro, eu vou continuar na estrada” . *Jornal da Tarde*, 20/07/2009

<http://www.jt.com.br/editorias/2009/07/20/var-1.94.12.20090720.1.1.xml>

⁵⁴¹ Verbete Sergio Reis. In: Mugnaini, *Op. Cit.*

carreira, transformando-se em bastião da tradição. O cantor conseguiu levar a música do campo para determinado segmento urbano do público, sobretudo universitários e classe média dispostos a incorporar determinada visão sobre o Brasil campestre. Perguntado se concordava com a nomenclatura de “sertanejo universitário” para os músicos surgidos após 2005, como João Bosco & Vinícius, Cesar Menotti & Fabiano e Victor & Leo, o cantor Sérgio Reis relativizou a denominação: “Eu fazia isso há 33 anos. Em Machado (cidade no interior de Minas Gerais) tem uma faculdade de agronomia. Eu ia para lá fazer festas. Só cantava para universitário e eles me pediam para cantar ‘Caminheiro’, o hino dos universitários”.⁵⁴²

No anos 1970, diante da popularidade dos cantores sertanejos que antropofagizavam os sons estrangeiros, do rock à guarânia passando pela *rancheira*, certos setores culturais que se inventaram como redutos da “tradição” articularam como resposta a valorização das “tradições camponesas perdidas” durante industrialização e modernização conservadora levadas a cabo no período ditatorial. Rearticulava-se uma oposição que parecia ter sido implodida na época da Tropicália, ou seja, a ideia de que a música brasileira tem uma “essência” que se deve preservar.

⁵⁴² “Se eu me aposentar eu morro, eu vou continuar na estrada” . *Jornal Da Tarde*, 20/07/2009
<http://www.jt.com.br/editorias/2009/07/20/var-1.94.12.20090720.1.1.xml>

Cio da Terra

A consolidação dos caipiras

*O sertão é dentro de nós.
Quanta gente tem saudade do
coreto, do banco do jardim? É
um sentimento que está no ar.*

Rolando Boldrin, em 1982

No final dos anos 70 já estava consolidado dois campos na música rural: os louvadores da tradição de um lado, e os incorporadores da modernidade e dos sons estrangeiros de outro. Embora as acusações entre os dois grupos fossem frequentes e as denominações “caipira” e “sertanejo” estivessem sendo gradualmente incorporadas para mapear os dois campos musicais, ambos os nomes ainda eram usados quase que indiscriminadamente. Os campos já estava estruturados, mas não havia consenso na nomeação.

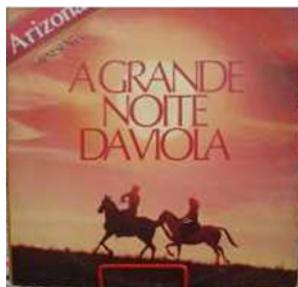


Debulhar o trigo...

Um exemplo desta “confusão” foi o lançamento da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* da Abril Cultural em 1977 [foto]. Tratava-se de uma coletânea de 70 LPs sobre os principais artistas da música brasileira. Entre Gilberto Gil, Ary Barroso, Donga, Edu Lobo, Egberto Gismonti, Ivan Lins, João Bosco e Luiz Gonzaga, nenhum artista caipira ou sertanejo mereceu um disco solo na coletânea. Para não deixar o gênero totalmente de fora, foi lançado então um LP intitulado *Música Caipira*, que misturava artistas da “tradição”, como Cornélio Pires, Raul Torres e Capitão Furtado, com artistas modernizadores, como Milionário & José Rico, que entraram na coleção com a canção “Velho Candeeiro”.⁵⁴³

⁵⁴³ LP *Música Caipira*, *Nova História da Música Popular Brasileira*, Abril Cultural, 1977: A1 - Bonde Camarão - Mariano e Caçula (Cornelio Pires); A2 - Calango - Alvarenga, Ranchinho e Capitão Furtado (Capitão Furtado - Alvarenga - Ranchinho); A3 - Moda da Mula Preta - Torres e Florêncio (Raul Torres); A4 - Velho Candeeiro - Milionário e José Rico (José Rico - Duduca); B1 - O Menino da Porteira - Luisinho e Limeira (Teddy Vieira - Luisinho); B2 - 13 de Maio - Moreno e Moreninho (Teddy Vieira - Riachão - Riachinho); B3 - Rio de Lágrimas - Tião Carreiro e Pardinho (Tião Carreiro - Piraci - Lourival dos Santos); B4 - Em Vez de Me Agradecer - Tonico e Tinoco (Capitão Furtado - J.Martins - Aymoré).

Quatro anos depois, em 1982, a Abril lançou o LP *Música Sertaneja* na coleção *História da Música Popular Brasileira – grandes compositores* [foto]. Na verdade tratava-se de uma reformulação da coleção originalmente lançada em 1970.⁵⁴⁴ Nesta edição começou-se a depurar os modernizadores da música rural, e Milionário & José Rico foram excluídos da



coleção. Apesar de ser intitulado *Música Sertaneja*, o LP incluía somente a “tradição caipira” da música rural. Havia espaço para Cornélio Pires, Alvarenga & Ranchinho, Raul Torres, Teddy Vieira, Nhô Pai, Tônico & Tinoco, João Pacífico e Capitão Furtado. Todos já tinham vivido o auge das carreiras em décadas passadas. Chitãozinho & Xororó, que naquele ano lançaram o estrondoso sucesso “Fio de cabelo” e já tinha 12 anos de carreira, nem sequer foram citados. Na capa do LP, bois, pastos e uma vista bucólica, além de um texto de José Ramos Tinhorão sobre o valor da música “caipira”.

As misturas de artistas modernos e tradicionais diminuía, mas ainda era possível ouvi-la em algumas coletâneas. No LP *A grande noite da viola* [foto], gravado ao vivo no Maracanãzinho em 1981, havia duplas sertanejas consagradas, como Milionário & José Rico e Matogrosso & Mathias, assim como artistas da tradição caipira, como Tônico & Tinoco, Tião Carreiro & Pardinho e as Irmãs Galvão.⁵⁴⁵

Apesar das “confusões” da nomenclatura, havia uma tendência clara a dividir a música rural. Em parte isso se deveu ao sucesso dos modernizadores e em parte a crescente articulação dos artistas “caipiras”. É sobre esse processo de articulação dos artistas caipiras nos anos 80 que trata este capítulo.

Recolher cada bago do trigo...

⁵⁴⁴ LP *Música Sertaneja*, Música Popular Brasileira – Grandes compositores, Abril Cultural, 1982: A1 Moda Do Peão - Cornélio Pires (Cornélio Pires); A2 Fogo no Canaviar - Alvarenga & Ranchinho (Alvarenga-Ranchinho); A3 Moda da Pinga - Inezita Barroso (Laureano); A4 Boi Amarelinho - Torres & Florêncio (Raul Torres); A5 Sertão Do Laranjinha - Tônico & Tinoco (Tônico-Tinoco-Capitão Furtado); A6 O Menino Da Porteira - Tião Carreiro & Pardinho (Luizinho-Teddy Vieira); B1 Beijinho Doce - Irmãs Castro (Nhô Pai); B2 Mágoa De Boiadeiro - Ouro & Pinguinho (Nonô Basílio-Índio Vago); B3 Quatro Coisas - Vieira & Vieirinha (Vieira-Vieirinha); B4 Tristeza Do Jeca - Tônico & Tinoco (Angelino de Oliveira); B5 Três Nascentes - João Pacífico (João Pacífico); B6 Jorginho Do Sertão - Itaporanga & Itará (Cornélio Pires).

⁵⁴⁵ *As doze faixas do LP eram:* 01) “Exaltação Carioca”-Teixeirinha & Mary Terezinha; 02) “Berço de Deus”- Milionário & José Rico; 03) “Moreninha Linda”- Tônico & Tinoco; 04) “Beijinho Doce”- Irmãs Galvão; 05) “Rio de Lágrimas” - Tião Carreiro & Pardinho; 06) “Pedaço de Minha Vida” - Matogrosso & Mathias; 07) “Cana Verde”- Tônico & Tinoco; 08) “Mulher, Sempre Mulher”- Carlito, Baduy & Nhozinho; 09) “Estrada da Vida”- Milionário & José Rico; 10) “Festa Na Aldeia”- Horizonte

Em 1980 foi lançado pela gravadora Eldorado o LP *Caipira: raízes e frutos*. Tratava-se, assim como no caso da Abril Cultural, de uma obra que visava introduzir o público urbano no cenário da música rural. Com caráter pedagógico, a obra foi dividida em dois LPs. No primeiro havia canções de compositores “de raiz”, pais da “tradição” da boa música do campo, cantados pela dupla Mineiro & Manduzinho. Havia modas de viola, cateretês, toadas, pagodes e cururus. O segundo disco trazia os “frutos”, ou seja, os descendentes dos valores caipiras.⁵⁴⁶ Entre os “frutos” daquela “árvore”, figuravam artistas novos do gênero, como Renato Teixeira (“Romaria”), e nomes da MPB como Ivan Lins e Victor Martins (“Ituverava”), Chico Buarque (“Se eu fosse teu patrão”), Milton Nascimento e Fernando Brant (“Ponte de areia”) e Geraldo Vandré (“Disparada”).⁵⁴⁷ A coleção aproximava a tradição urbana da MPB do som “caipira” do campo construindo uma linha evolutiva louvável.

Na capa interna do LP havia um texto do acadêmico Antonio Candido, pai da distinção caipira nas universidades, defendendo a pedagogia do “bom sertão”: “Este disco põe o ouvinte no centro de um mundo cultural peculiar, que está se acabando por aí: o mundo caipira. É um esforço para fixar o que sobra de autêntico, através da difícil permanência da

⁵⁴⁶ A metáfora da “árvore” é frequentemente usada por pesquisadores para aceitar a “correta linha evolutiva” de um gênero. O pesquisador Ricardo Cravo Albin usou esta metáfora para louvar a história de Luiz Gonzaga e desprestigiar o forró eletrônico e o tecnobrega: “Luiz Gonzaga é o melhor dentre todos os cantores de alma sertaneja”, “não é só gênio do Nordeste, é gênio da MPB, na mesmíssima dimensão de Ary Barroso, Pixinguinha, Tom Jobim ou Chico Buarque. (...) Gonzaga foi com toda certeza, a árvore, o sólido jacarandá, cujos galhos são todos os outros (...) Mas sem qualquer responsabilidade, é claro, com as ervas daninhas que os passarinhos fazem crescer na copa da árvore. Essa escória, que sempre infesta o mercado fonográfico, nada tem a ver com a nobreza da árvore e de seus galhos”. Texto do site *Dicionário Cravo Albin da Música Popular*, acessado em agosto de 2009: <http://www.dicionariompb.com.br/luiz-gonzaga>.

⁵⁴⁷ LP *Caipira: raízes e frutos*, Eldorado, 1980. As canções do primeiro disco em que não estiver assinalado o intérprete foram gravadas por Mineiro e Manduzinho. DISCO 01: A1) “Bombardeio” (Zé Carreiro/Geraldo Costa); A2) “Rio Pequeno” (Tonico/J.Merlini); A3) “Rei do Gado” (Teddy Vieira); A4) “Situação Encrascada” (Cornélio Pires); A5) “Toada de Mutirão Paulista” (Cornélio Pires) Mineiro, Manduzinho, Adauto dos Santos e João Pacífico; A6) “Estória de Um Prego” (João Pacífico), João Pacífico, Mineiro e Manduzinho; A7) “Besta Ruana” (Ado Benati/Tonico); A8) “Couro de Boi” (Palmeira/Teddy Vieira), João Pacífico, Mineiro e Manduzinho; B1) “Carreira do Divino” (Pedro Chiquito), Pedro Chiquito; B2) “Moda da Revolução” (Cornélio Pires/Arlindo Santana); B3) “A Morte de João Pessoa” (Zico Dias/Ferrinho); B4) “Violeiro Solteiro” (Zé Carreiro/Carreirinho); B5) “Barra Pesada” (José David Vieira/Vicente P.Machado); B6) “Cruel Destino” (Carreirinho); B7) “Pagode” (Tião Carreiro/Carreirinho); B8) “Rio de Lágrimas” (Piraci/Lourival dos Santos/Tião Carreiro); DISCO 02: C1) “Curio” (Marco Antonio Vilalba), Solange Maria e Adauto Santos; C2) “Viola Quebrada” (Mário de Andrade/Ary Kerner), Solange Maria; C3) “Ituverava” (Ivan Lins - Vitor Martins), Toninho Café, Adauto Santos e Solange Maria; C4) “Triste Berrante” (Adauto Santos), Solange Maria e Adauto Santos; C5) “Lá na Roça” (Candeia/Alvarenga), Solange Maria e Adauto Santos; C6) “Ponta de Areia” (Milton Nascimento/Fernando Brandt), Boca Livre; D1) “O Trem Tá Feio” (Tavinho Moura - Murilo Antunes), Solange Maria e Adauto Santos; D2) “Reciclagem” (Zé Geraldo), Toninho Café; D3) “Seu Eu Fosse Teu Patrão” (Chico Buarque), Adauto Santos e Solange Maria; D4) “Romaria” (Renato Teixeira), Adauto Santos; D5) “A Morte de Chico Preto” (Geraldo Filme), Geraldo Filme; D6) “Disparada” (Theo de Barros/Geraldo Vandré), Paulinho Nogueira.

cultura das cidades”.⁵⁴⁸ Candido avalizava o produtor do LP, Aluizo Falcão, que escreveu na contracapa:

A ideia básica deste álbum duplo foi identificar certos traços comuns entre a música sertaneja e o trabalho dos compositores urbanos na região sudeste do país. (...) Optamos por uma seleção menos óbvia e mais reveladora que documentasse, nos reduzidos limites de um disco, as variadas manifestações deste gênero tão injustiçado. (...) [Trata-se de] um registro necessário de certos dados que o tempo vem apagando em nossa paisagem social objetiva, mas que estão bem guardados na comovida lembrança do povo. E o povo brasileiro, nesse trabalho, está representado pela dupla de violeiros Mineiro e Manduzinho e pelo cantador Pedro Chiquito de Piracicaba, acompanhados apenas por seus instrumentos, sem acréscimos orquestrais desnecessários.

O disco 2 (“Frutos”) reúne composições urbanas de algum modo vinculadas em nível de texto ou melodia, à temática interiorana e rural exposta no disco nº 1. (...) [Estas gravações] deixam claros sinais do que poderia vir a representar uma tendência verdadeiramente revitalizante em nossa canção nacional. Uma tendência que, sem anular estilos ou identidades autorais e sem tornar-se dominante ou niveladora, talvez contribuisse para que a nossa música popular fosse mais brasileira nos anos 80. (...) Para quem se preocupa com um maior sentido de nativismo em nossa música popular urbana, frequentemente desnacionalizada, esperamos que seja confortador verificar nas criações mais recentes de Chico Buarque, Milton Nascimento, Ivan Lins, Renato Teixeira (...) a sonoridade inconfundível das catiras, benditos, toadas, batuques, calangos e modas de viola.

Apesar do tom de “resgate” da obra, os cantores Mineiro & Manduzinho tiveram dificuldades de se adaptar ao tom “folclorista” da coleção *Raízes*. A dupla composta por Dirceu Azevedo (Mineiro), 39 anos, e Sebastião Narciso de Souza (Manduzinho), 36 anos, já tinha mais de 20 anos de carreira e 8 LPs gravados. Depois de anos no mercado, abandonaram o português interiorano: “Cantamos de um jeito mais atualizado, com o português correto”. Só que para o disco da Eldorado, a produção exigiu máxima fidelidade “às raízes”, exatamente como nas antigas gravações, com todos os “vancê”, “mecê” e “inleição” [eleição]. Isto fez a dupla repensar sua interpretação modernizada:

A experiência foi boa, as músicas são bonitas e verdadeiras acompanhadas de viola e violão, sem aqueles efeitos que agora estão usando. Música caipira para ser genuína tem que ser nessa base, nada mais, e agora a gente só pretende cantar assim. Nada de boleroes e guarânias com violinos atrás”.⁵⁴⁹

Forjar no trigo o milagre do pão...

A música “caipira” se aproximava da MPB. Surgiram então uma série de artistas que tentavam dar vazão a esta expectativa de setores da intelectualidade urbana. Uma destas duplas foi Pena Branca & Xavantinho.

Pena Branca nasceu José Ramiro Sobrinho em Igarapava, Estado de São Paulo. Aprendeu com o pai as primeiras notas no cavaquinho, que logo foram transportadas para a viola. Xavantinho era Ranulfo Ramiro da Silva, nascido em Martinésia, Estado de Minas

⁵⁴⁸ “Caipira: Neste disco o registro de um mundo que está acabando”. *OESP*, 01/09/1980, p. 16.

⁵⁴⁹ “Caipira: Neste disco o registro de um mundo que está acabando”. *OESP*, 01/09/1980, p. 16.

Gerais. Os irmãos foram criados em Uberlândia, onde começaram cantando nos mutirões, bares, folias de reis e quermesses.

O nome Pena Branca & Xavantinho veio em 1970, depois de tentarem vários outros nomes: José & Ranulfo, Peroba & Jatobá, Zé Mirante & Miramar e Xavante & Xavantinho. Neste ano ganharam o I Festival da Grande São Paulo, organizado pelo radialista sertanejo Zé Bettio, obtendo como prêmio a oportunidade de gravar um compacto duplo com as outras três duplas vencedoras.⁵⁵⁰ A música gravada foi “Saudade”, de Xavantinho.



Depois desta primeira experiência, os irmãos pensaram por dez anos até conseguir gravar o primeiro disco, em 1980. Nesta década de “espera” os dias eram divididos entre e os ensaios no final do expediente e o emprego numa transportadora, onde Pena Branca cuidava da parte burocrática e Xavantinho viajava pelo Brasil como caixeiro.⁵⁵¹

No LP *Velha morada* [foto], de 1980, gravaram três canções do repertório da MPB, além de músicas próprias. A primeira era “Cio da Terra”, de Milton Nascimento e Chico Buarque: “Debulhar o trigo/ Recolher cada bago do trigo/ Forjar no trigo o milagre do pão/ E se fartar de pão...”. A segunda foi “Travessia”, também de Milton; a terceira era o clássico “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros. Esta aproximação com a MPB foi o maior acerto da dupla, pois para sempre ela ficaria marcada pela síntese da música urbana com a música do campo.

Sustentando os elos com a MPB, Pena Branca & Xavantinho participaram do Festival MPB 80, organizado pela Rede Globo, com a canção “Que terreiro é esse” (Xavantinho). Naquele ano também participaram deste festival os músicos Renato Teixeira e a cantora Diana Pequeno, artistas que também tentavam fazer a ponte da música caipira com a MPB.⁵⁵² Nenhum dos três passou da primeira eliminatória, mas a chegada ao festival já simbolizava uma possibilidade do encontro dos dois mundos.

Mas faltava um catalisador que acelerasse a integração. A vida da dupla mudou quando o apresentador Rolando Boldrin chamou-os para se apresentar num programa que então estreava na TV Globo, o *Som Brasil*. Assim como nos anos 60, quando programas de

⁵⁵⁰ Brasidisc, 1971.

⁵⁵¹ Para as informações sobre o início da carreira de Pena Branca & Xavantinho, ver: Dossiê FUNARTE/RJ Pena Branca & Xavantinho.

⁵⁵² Renato Teixeira concorreu com “Iluminação”, dele próprio, e Diana Pequeno com “Diversidade” (Chico Maranhão)

televisão catalisaram a invenção do MPB, nos anos 80 um programa também veio a sedimentar o elo do mundo caipira com a música urbana: o *Som Brasil* foi este palco.

O programa, criação do próprio Rolando Boldrin e direção musical de José Amancio, estreou no dia 9 de agosto de 1981. A partir de então todos os domingos da TV Globo até março de 1989 passaram a contar com o musical rural que misturava tradição caipira e MPB. Entre os artistas da MPB, deram as caras no programa Dominginhos, Luiz Gonzaga, Chico Buarque, Gilberto Gil, Sivuca, Jair Rodrigues, Elba Ramalho, Nara Leão, Fafá de Belém, Toquinho, dentre outros.

Mas quem era Rolando Boldrin, o criador do programa?

Rolando Boldrin, que tinha na época 44 anos, era filho de violeiro. Quando pequeno chegou a formar a dupla *Boy e Formiga* com o irmão Leili. Foi sapateiro, garçom de beira de estrada, frentista, carregador, ator de circo e figurante de televisão. Foi reprovado no primeiro teste que fez para cantor, na Radio Tupi, aos 20 anos de idade. Foi recusado também como radioamador na mesma emissora, sob a acusação, irônica aos olhos de hoje, de ter “sotaque carioca”.⁵⁵³ Mas ele não desistiria da vida artística. Nos anos 60 participou de vários festivais da canção. No III FIC da TV Globo, que consagraria “Para não dizer que não falei das flores”, de Vandrê, Boldrin cantou o samba “Onde anda Iolanda”, que foi muito bem recebido.⁵⁵⁴ Afinado à MPB, Boldrin era da mesma geração de outros compositores urbanos que se aproximaram da música rural, como Renato Teixeira.⁵⁵⁵

Mas antes de se dedicar integralmente a música, Boldrin se destacou como ator de novelas. Fez *Alma Cigana*, *O profeta*, *A Viagem*, *As pupilas do Senhor Reitor*, *Mulheres de Areia* e *Ovelha Negra*, em diversas redes de TV, o que lhe deu o trânsito necessário para mais tarde criar o *Som Brasil*. Teve participação também no teatro e até no cinema nacional.⁵⁵⁶ Desde 1979 vinha tentando transformar o seu programa de rádio *Viola de Repente*, apresentado na Rádio São Paulo com a mulher Lourdinha Pereira, num programa de televisão. Sua proposta era juntar MPB e a “boa tradição” do campo, como contou:

Foi o Zé Amâncio, dono da produtora de TV independente *Manduri* quem conseguiu convencer a Globo da viabilidade do programa. Inicialmente [se chamaria] *Som Rural*, mas eu achei que limitaria muito a nossa mistura de coisas brasileiras de todos os quadrantes. Isso porque dificilmente se usa esse termo para a música nordestina que é a mais competente e

⁵⁵³ “Fibra de sertanejo: A vitória do persistente Rolando Boldrin”. *Isto É*, nº 277, p. 60-61, 14/04/1982.

⁵⁵⁴ Para a boa recepção de “Onde anda Iolanda” (Rolando Boldrin), ver Mello, *Op. Cit.*, p. 274.

⁵⁵⁵ Para uma biografia “oficial” de Boldrin, ver: Abreu, Ieda. *Rolando Boldrin: Palco Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

⁵⁵⁶ No único filme que participou, *Doramundo*, de João Batista de Andrade, lhe valeu o prêmio de melhor ator de 1978 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte. “Fibra de sertanejo: A vitória do persistente Rolando Boldrin”. *Isto É*, nº 277, p. 60-61, 14/04/1982.

criativa do país – e aí estão Caymmi, Gil, Gal, Caetano, Alceu, Zé Ramalho, Fagner, para comprovar isso.⁵⁵⁷



Gilberto Gil, Nara Leão, Fagner e Fafá de Belém no *Som Brasil*.

Desde a estreia o programa foi um sucesso de público e crítica. Em setembro de 1982, ao completar um ano de existência, o *Som Brasil* passou a ocupar duas horas na programação matinal dos domingos globais. No mesmo ano, conquistou o prêmio de melhor programa de TV, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), e foi eleito Destaque de Marketing Rural pela Associação Brasileira de Marketing. Rolando Boldrin também recebeu os títulos de Cidadão Carioca, Cidadão Paulistano e Personalidade do Ano.⁵⁵⁸

Segundo o Ibope, o programa de Boldrin conseguia pelo menos 10% a mais de audiência do que o normal para aquele horário dos domingos.⁵⁵⁹ O sucesso de *Som Brasil* inclusive em terras cariocas surpreendia o crítico Tárík de Souza: “Às nove da manhã de domingo, diz a lenda, o carioca dorme ou encaminha-se para a praia. Mais de 500 mil habitantes do Grande Rio, porém, já estão em frente à televisão – o que é mais espantoso – para ver e ouvir música caipira. O responsável pela façanha é o ator e cantor Rolando Boldrin, que acumula a direção musical e apresentação do programa *Som Brasil* (...)”.⁵⁶⁰

O programa de Boldrin era garantia de alavancar as vendas de discos e por isso alguns artistas faziam questão de se exhibir lá. O músico Sivuca gostava tanto do programa que anos mais tarde intitulou de *Som Brasil* seu LP de 1985:

Eu só não venho mais no *Som Brasil*, que para mim é um dos poucos programas realmente brasileiros da Globo, porque o meu trabalho também é urbano e aqui (mostra o cenário de José de Anchieta, uma venda de beira de estrada nos mínimos detalhes, das gavetas de arroz e fubá às prateleiras de cachaça e lamparinas) o ambiente é mais regional. Mas toda vez que eu venho há um pique de uns 10% na venda dos meus discos.⁵⁶¹

O programa começava com uma sátira política, que mostrava a situação nacional pela palavra de Ranchinho, criador da dupla Alvarenga & Ranchinho, cujo parceiro havia morrido.

⁵⁵⁷ “Rolando Boldrin: padrão caipira de qualidade”, por Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 28/11/1982, In: Souza, pp. 118-121.

⁵⁵⁸ Ver verbete do programa no *Dicionário da TV Globo*. Vol 1: Programas de Dramaturgia & Entretenimento./ Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.

⁵⁵⁹ “O caminho da roça – com a novela Paraíso, a Rede Globo inicia sua mais pesada investida no mercado rural”, *Veja*, 01/09/1982, pp. 100-101.

⁵⁶⁰ “Rolando Boldrin: padrão caipira de qualidade”, por Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 28/11/1982, In: Souza, pp. 118-121.

⁵⁶¹ Idem. O LP de Sivuca: *Som Brasil*, Sonet (Suécia), 1985.

O cantor fazia piada no quadro fixo “Bodega do Ranchinho”, dando continuidade às brincadeiras que Jararaca & Ranchinho faziam com os políticos na época do Estado Novo. Ranchinho atribuía seu “renascimento artístico” ao programa. Ele estava sem gravar desde 1968, quando registrou o último LP com Alvarenga (*Os Milionários do Riso*, pela Chantecler). Além desta participação, Boldrin contava causos, dançava e exibia peças teatrais e pequenos documentários. No resto do programa recebia convidados e cantava com eles a saudade do sertão.

O apresentador tentava manter uma aura de naturalidade na gravação: “Quando eu erro, digo no ar que errei, não tem essa história de voltar o tape”. O programa era filmado nas tardes de segunda-feira no pequeno teatro de arena Celia Helena, no bairro da Liberdade, em São Paulo. Para o apresentador, o sucesso devia-se à sintonia com público: “O sucesso desse programa que dá mais de 15 pontos no Ibope (cerca de 1 milhão e 300 mil telespectadores), pau a pau com o [programa] *Geração 80* das tardes de domingos (17 pontos), prova a tese do Erico Verissimo que ‘o homem brasileiro é milagrosamente um só, independente de onde tenha nascido’”.⁵⁶² E completou: “O sertão é dentro de nós. Quanta gente tem saudade do coreto, do banco do jardim? É um sentimento que está no ar”.⁵⁶³

A comparação de Boldrin com o *Geração 80* não era gratuita. Este foi um programa de curta duração, contemporâneo ao *Som Brasil*, mas voltado aos jovens urbanos e com repertório de ênfase no rock.⁵⁶⁴ Boldrin gostava de se ver como um batalhador cultural, *resistente* ao que chamava “comercialismo” e ao “estrangeirismo” na música brasileira. O produtor do programa José Amâncio também criticava o *mainstream*: “Só apresentamos o número com alguma coisa original. Inclusive, fugimos sempre do *hit parade*. Se o artista tem uma música do LP estourada, ele vem aqui e canta outra”.⁵⁶⁵

Em nome do “purismo” do campo e contra o “comercialismo” musical, Boldrin recusava em seu programa instrumentos eletrônicos e as influências estrangeiras: “Nunca fiz música sertaneja como dizem alguns. Sempre valorizei e apresentei no programa música brasileira. (...) Mesmo porque a música sertaneja está cheia de influências e ritmos importados, principalmente do Paraguai e do México. Há uma *mexicanização* na música

⁵⁶² “Rolando Boldrin: padrão caipira de qualidade”, por Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 28/11/1982, In: Souza, pp. 118-121.

⁵⁶³ “Fibra de sertanejo: A vitória do persistente Rolando Boldrin”. *Isto É*, nº 277, p. 60-61, 14/04/1982.

⁵⁶⁴ O *Geração 80* era apresentado por Kadu Moliterno e Nadia Lippi. Ia ao ar aos domingos, às 17h, e durou de 09/08/1981 a 29/08/1982.

⁵⁶⁵ Rolando Boldrin: padrão caipira de qualidade”, por Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 28/11/1982, In: Souza, pp. 118-121.

sertaneja”.⁵⁶⁶ O rock também era alvo do apresentador: “Grande parte da música sertaneja, hoje, é como o rock brasileiro: uma amálgama sem rosto. O que eu faço é utilizar os recursos de estúdio e colocar um violão ou uma gaita a mais, sem mexer na estrutura”.⁵⁶⁷ “No meu programa, não trato com música sertaneja de alto consumo. E sou de opinião que esses temas rurais não podem ficar apenas como moda passageira”.⁵⁶⁸

Esse filtro estético radical do programa de Boldrin permitia a entrada de artistas como Egberto Gismonti e Patativa do Assaré; Elomar, Almir Sater e Renato Teixeira, Quarteto em Cy e Mineiro & Manduzinho, além dos óbvios caipira originais ainda vivos. No entanto Milionário & José Rico, Leo Canhoto & Robertinho, Pedro Bento & Zé da Estrada, Chitãozinho & Xororó, João Mineiro & Marciano, Matogrosso & Mathias ficavam de fora: “Minha preocupação é mostrar que há um país bem definido, no meio de tantas influências de fora”, dizia Boldrin.⁵⁶⁹

Parte da imprensa aplaudiu a empreitada do apresentador, legitimando seu sucesso. O jornalista Okky de Souza demarcou que Boldrin fugia dos marcos da cultura de massa e que seu programa tinha caráter pedagógico para os setores urbanos:

Sua proposta é utilizar o som caipira autêntico, rude e intocado, e a partir dele elaborar arranjos tecnicamente sofisticados mas que apenas sublinhem o padrão original. Em vez de fazer o papel de Milionário & José Rico sem sotaque, o que seria muito fácil, lança-se ao repto de vestir o som rural para os grandes ouvidos das grandes cidades.⁵⁷⁰

Tárik de Souza chamou o programa de “padrão caipira de qualidade”, fazendo referencia ao slogan “padrão Globo de qualidade” da emissora carioca.⁵⁷¹ O jornal *O Estado do Paraná* também louvou a novidade:

Rolando Boldrin pode se considerar um homem realizado. Não apenas conseguiu se firmar nacionalmente como condutor de um programa que veio resgatar a música brasileira de raízes

⁵⁶⁶ “Rolando Boldrin abandona o mais brasileiro dos musicais da TV”. *Jornal do Brasil*, 2º caderno, 05/06/1984. Em sua autobiografia de 2005, Boldrin mantinha a mesma opinião: “Música sertaneja não existe, foi inventada. Como o termo caipira tinha um significado pejorativo para muitos, então criou-se novo termo. A música caipira é a música do caboclo, purinha, sem influência nenhuma. Essa música sertaneja de alto consumo eu não considero música brasileira porque é produto de importação. As duplas usam o rótulo sertanejo porque é muito popular: tiraram a denominação caipira, talvez, também por causa daquele retrato do Jeca Tatu, aquela imagem de que caipira é analfabeto. Então rotularam e vendem esse produto como sertanejo, como se fosse uma coisa regionalista, lá da roça, e isso é mentira. É música superinfluenciada pela de vários países, e rotularam de sertanejo para vender discos e ficarem ricos. Autêntico mesmo, só o João Pacífico, fazia música com temas puros, cada obra-prima”. Abreu *Op. Cit.*, 2005, pp. 129.

⁵⁶⁷ “Herói do sertão – Boldrin quer o caipira nos salões de luxo”, *Veja*, 23/12/1981, p. 92.

⁵⁶⁸ Veja “O caminho da roça – com a novela Paraíso, a Rede Globo inicia sua mais pesada investida no mercado rural”, 01/09/1982, pp. 100-101.

⁵⁶⁹ “Rolando Boldrin: padrão caipira de qualidade”, por Tárik de Souza, *Jornal do Brasil*, 28/11/1982, In: Souza, *Op. Cit.*, pp. 118-121.

⁵⁷⁰ “Herói do sertão – Boldrin quer o caipira nos salões de luxo”, *Veja*, 23/12/1981, p. 92.

⁵⁷¹ Rolando Boldrin: padrão caipira de qualidade”, por Tárik de Souza, *Jornal do Brasil*, 28/11/1982, In: Souza, *Op. Cit.*, pp. 118-121.

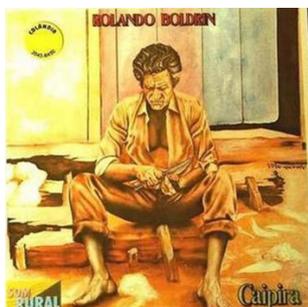
como o seu sucesso estimulou muitos jovens a assumirem o canto da terra. (...) [O programa é] indispensável a quem sabe valorizar a música de raízes.⁵⁷²

Boldrin tornou-se então um articulador daqueles setores da música brasileira que queriam a valorização das raízes nacionais. No auge do sucesso, o apresentador tornou-se um militante da causa. Num texto de próprio punho intitulado “O caminho do sertão”, publicado na revista *Veja*, Boldrin atacava o “estrangeirismo” da cultura nacional e tentava desestabilizar o centro cultural do Brasil:

No interior do Brasil, um ditado popular costuma lembrar que o boi não sabe a força que tem. Acho que isso pode ser aplicado aos bois mas também à grande maioria dos brasileiros. (...) São tantas as modas que vêm de fora, a pressão da propaganda é sempre tão forte, que o gosto pessoal fica escondido e demora muito a aparecer. Assim o brasileiro só consome um terço do que lhe pertence e do que gosta. O resto é importação e hábitos de moda. (...) Mas engana-se quem pensa que o brasileiro não tem um gosto próprio ou que não existe um padrão brasileiro. É verdade que ele é muito inseguro e as influências externas são grandes. Mesmo assim, acredito que já esteja procurando o caminho de volta. Esse caminho passa pelo reconhecimento de fatos que, apesar de simples, são muito importantes. Um deles é perceber que a imagem irradiada para os quatro cantos do país resulta da ideia de que o Brasil é só o pedaço do mapa que vai do Rio a São Paulo. O Brasil é muito maior que isso. A praia de Ipanema é a casa de muita gente, mas não é a casa de todos os brasileiros. São Paulo é um bom lugar para se vencer na vida, mas a grande maioria dos que ali moram chegou de outras cidades e sonha com a volta à terra natal.⁵⁷³

E se faltar de pão...

O sucesso da proposta de Boldrin levou ao crescimento de seus negócios. Além de aparecer em rádio e TV, o apresentador gerenciava a firma de empreendimentos artísticos



Berra Boi e organizava a produção do selo *Som Brasil*, da gravadora global *Som Livre*. Com o *Berra Boi* planejava remontar a peça *A Carreira do Divino* e ainda dois filmes sobre o universo caipira. Um deles seria *A vida de Alvarenga e Ranchinho*, e Boldrin buscava na época o diretor Carlos Manga para filmá-lo.⁵⁷⁴

Ele também produzia seus discos, nos quais passou cada vez mais a regravar clássicos e cada vez menos gravar composições próprias. No disco, não à toa intitulado *Caipira*, de 1981 [foto]⁵⁷⁵, gravou clássicos de Alvarenga & Ranchinho, Patativa do Assaré, Raul Torres e Zé Fortuna, dentre outros. Neste LP gravou uma única canção de sua autoria, “Vide-vida marvada”, um dos seus poucos grandes sucessos autorais: “É que a viola fala alto/ no meu peito humano/ E toda moda é um remédio/ pros meus desenganos”.

⁵⁷² “Os filhos de Boldrin”, por Aramis Millarch, publicado originalmente em: *Estado do Paraná*, Caderno Jornal da Música, p. 20, 27/11/1983. Matéria acessada através do sítio <http://www.millarch.org/artigo/os-filhos-de-boldrin>.

⁵⁷³ “O caminho do sertão”, por Rolando Boldrin – Coluna *Ponto de vista* – *Veja*, 13/10/1982, p. 162.

⁵⁷⁴ “Fibra de sertanejo: A vitória do persistente Rolando Boldrin”. *Isto É*, nº 277, p. 60-61, 14/04/1982.

⁵⁷⁵ LP *Caipira* (1981) RGE 308.6011.

Também em 1981 Boldrin participou da seleção de faixas do primeiro disco do programa.⁵⁷⁶ Através do selo *Som Brasil* o apresentador lançou outro LP coletânea de música caipira.⁵⁷⁷ Entre os escolhidos para o LP duplo estavam Alvarenga & Ranchinho, Mineiro & Manduzinho, Tonico & Tinoco, Jararaca & Ratinho, Raul Torres & Florêncio, Elomar, o próprio Boldrin, João Pacífico e até tribos indígenas dos Txukarramãe e Xinguanos, dentre outros.⁵⁷⁸ Todos afinados na tradição dos “clássicos” caipiras. Os sertanejos foram barrados na festa.

Também em 1982 regravou novamente a tradição caipira no LP *Violeiro*. Para este disco Boldrin teve uma ideia original. Era comum as duplas caipiras terminarem a carreira quando um dos parceiros morriam. Boldrin então regravou os clássicos caipiras substituindo a voz do integrante ausente ao lado do antigo parceiro. Gravou então “Balagulé” com Corumba (na dupla com o finado Venâncio), “Chapéu de paia” com Ranchinho (na dupla com Alvarenga) e “Flor do Cafezal” com Cascatinha (parceiro de Inhana), dentre outros. A capa do LP fazia referência ao quadro homônimo de Almeida Junior, de 1903.



A militância de Boldrin gerou algumas dificuldades para o programa. Na semana de estreia a cantora Diana Pequeno pediu amplificadores de guitarra. O pedido foi simplesmente negado pela produção.⁵⁷⁹ O cantor Sergio Reis, apesar de toda a reconstrução de sua personagem nos anos 70, foi barrado por Boldrin pois ele “teimava” em se apresentar “com chapéu de caubói texano”.⁵⁸⁰

Milionário & José Rico até conseguiram aparecer no programa, mas fizeram concessões. Boldrin pediu que os artistas se apresentassem “à paisana”, sem roupas

⁵⁷⁶ LP com as melhores canções do programa: *Som Brasil*, Som Livre, 1981, 409.6056: Lado A: 1) “Vide vida marvada”, Rolando Boldrin; 2) “Recolher”, Diana Pequeno; 3) “É ou não é”, Venancio e Curumba; 4) “A história do cavaleiro enluarado com a donzela do bem amar”, Carlos Pita e Rose; 5) “Calango do vai e vem”, Téo Azevedo; 6) “Destino missioneiro”, Noel Guarany; Lado B: 1) “Cabocla Tereza”, Rolando Boldrin e Jair Rodrigues; 2) “Curió”, Passoca; 3) “Canta viola”, Almir Sater; 4) “A viola e o violeiro”, Tião Carreiro e Pardinho; 5) “Arreuni”, Chico Maranhão; 6) “Planeta sem divisões”, Oliveira de Panelas.

⁵⁷⁷ LP *Som Brasil*, Som Brasil/Som Livre, 1981, s/nº.

⁵⁷⁸ LP *Som Brasil*, Som Brasil/Som Livre, 1981, s/nº.

⁵⁷⁹ “O sertanejo chique”, *Veja*, de 12/08/1981, pp. 86-87.

⁵⁸⁰ Nepomuceno, *Op. Cit.*, p. 357.

espalhafatosas de shows, trajes americanos ou mexicanos.⁵⁸¹ A dupla seguiu a risca o pedido e cantou singelas toadas de Raul Torres e João Pacífico, se adequando à estética caipira e abandonando temporariamente os “uiuiuis” mexicanos e a harpa paraguaia.

Mas por que a importação de valores estrangeiros era tão combatida? Para os puristas caipiras, o “estrangeirismo”, sobretudo o “americanismo”, era uma forma de fazer apologia do governo conservador dos EUA, como deixou claro na época o crítico Tárík de Souza:

Essa espécie musical prolifera apoiada na fidelidade de seus compradores – na maioria retirantes, amontoados na periferia urbana, saudosos dos temas e sons da terra. Os sertanejos se beneficiam ainda da ligeira lufada de simpatia e status trazidos pela assinatura de Nelson Pereira dos Santos na biografia filmada de Milionário & José Rico, *Estrada da Vida*. E ainda mais remotamente, da ascensão do modismo country e cowboy, correspondente sertanejo americano, com o triunfo republicano de Ronald Reagan.⁵⁸²

Por isso, o chapéu “texano” de Sérgio Reis foi tão chocante. Os mais radicais não conseguiam esquecer que o cantor tinha sido da Jovem Guarda. O crítico José Luis Ferrete chamou Sérgio Reis de “oportunista” em seu livro de 1985, razão pela qual lhe recusou o rótulo de “caipira”:

Quando cantores de rock urbano, como Sérgio Reis, debandaram na direção do sertanejo à força de mero acaso que lhes abriu as portas da fortuna, já se começou a pressentir o oportunismo (...) num movimento tendente a agregar frustrados de todas as faixas. Há, evidentemente, artistas sinceros, dotados de imensa boa vontade, muitos dos quais autenticamente ligados às raízes do gênero e incapazes de se expressar fora dele. São a exceção, porém.⁵⁸³

Qualquer relapso da construção da identidade, fosse simplesmente o chapéu “errado” ou o português “correto”, era o bastante para limar alguém do programa. José Hamilton Ribeiro criticou o linguajar de Sergio Reis em seu livro de 2006: “No caso de Sérgio Reis, embora atue com arranjos sofisticados e grande massa sonora, não se pode negar a ele o posto de autêntico cultor da música caipira – apesar do cacoete de ‘corrigir’ as letras para que elas não tenham ‘erros de português’. (...) O caipira não ‘fala errado’. Apenas usa uma forma antiga de português, do século XVI – tempo do início da colonização do Brasil”.⁵⁸⁴

⁵⁸¹ Em sua autobiografia de 2005, Boldrin continuava com a mesma opinião: “Apresentei a dupla Milionário & José Rico no *Som Brasil*. Nunca tive preconceito contra artista, faço crítica ao trabalho que desempenham. Acredito nesse pessoal como artista, todos têm um potencial maravilhoso, são grandes intérpretes. Só que pra faturar trabalham um produto ruim, de péssimo gosto, e a mídia trabalha em cima disso, a rádio trabalha, então eles vendem. Geralmente, nessas duplas, quem faz a primeira voz é bom cantor ou cantora, só que eles aproveitam a onda dupla e dizem que cantam sertanejo pra vender disco. Quando morre um ou a dupla se separa, o que faz a primeira voz continua, como um Roberto Carlos, que canta exatamente a música que eles cantam. Música romântica”. Abreu, Ieda *Op. Cit.*, pp. 130-131.

⁵⁸² “Sertanejos desembarcam no Maracanãzinho”, *Jornal do Brasil*, 12/06/1981, Caderno B, p. 1.

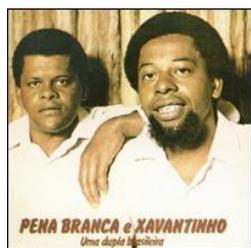
⁵⁸³ Ferrete, *Op. Cit.*, p. 123-124

⁵⁸⁴ Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 73

Nem todos concordavam com a linha de Rolando Boldrin. O radicalismo do apresentador encontrou “caipiras” ainda mais radicais do que ele. O músico gaúcho Noel Guarani recusou-se a participar do *Som Brasil* porque o programa “era da Globo”.⁵⁸⁵

Outros discordaram da linha estética radical do programa e contra-atacaram. O radialista Zé Bettio, da Rádio Record, responsável pelo lançamento de várias duplas sertanejas, proibiu seus pupilos de aparecerem no programa. Nesta época, Chitãozinho & Xororó eram empresariados por José Homero Bettio, filho do radialista. A dupla teria sido convidada a participar do programa cantando músicas caipiras, como fizeram Milionário & José Rico, mas alegaram “falta de tempo”, segundo relatou Rolando Boldrin.⁵⁸⁶ O empresário de Milionário & José Rico, José Raimundo Ferreira acusou: “Boldrin aproveitou a onda que este tipo de música teve, de 1975 pra cá, graças às inovações que artistas como Sérgio Reis e Milionário & José Rico introduziram”.⁵⁸⁷

Se lambuzar de mel...



RGE [foto].⁵⁸⁸

Apesar das disputas, ou talvez por isso mesmo, o programa catalisou a carreira de vários artistas. Um deles foi a dupla Pena Branca & Xavantinho. Participantes das primeiras edições do *Som Brasil*, a dupla ganhou a intimidade do apresentador. Em 1982 Boldrin produziu o segundo LP dos mineiros, intitulado *Uma dupla brasileira*, lançado pela

No início dos anos 80 havia também uma disputa de gravadoras entre caipiras e sertanejos. Enquanto os sertanejos gravavam sobretudo na Copacabana e na Continental/Chantecler, os caipiras gravavam em outras gravadoras, como Som Livre (Som Brasil), RGE (Almir Sater, Pena Branca & Xavantinho, R. Boldrin) e RCA (Renato Teixeira, Sergio Reis, Diana Pequeno). Havia exceções, como Inezita Barroso, que gravava na Copacabana, e Tônico & Tinoco, que estavam na Chantecler, mas em linhas gerais a disputa poderia ser *também* definida como disputa mercadológica de gravadoras.

Foi essa disputa que catalisou as carreiras de Pena Branca & Xavantinho. E para demarcar seu espaço no território do mundo caipira eles novamente cantaram “Cio da terra” no novo LP, ainda que já tivessem gravado a canção no primeiro disco. Ela era importante

⁵⁸⁵ “Rolando Boldrin: padrão caipira de qualidade”, por Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, 28/11/1982, In: Souza, pp. 118-121.

⁵⁸⁶ Nepomuceno, *Op. Cit.*, p. 357.

⁵⁸⁷ “Fibra de sertanejo: A vitória do persistente Rolando Boldrin”. *Isto É*, nº 277, p. 60-61, 14/04/1982.

⁵⁸⁸ *Uma dupla brasileira*, RGE, 1982, 308.6167.

pois demarcava exatamente o ponto onde a MPB se mostrava bastante folclorista, num movimento de busca das “raízes” da música brasileira, como demarcou o próprio letrista Chico Buarque:

Segundo o que eu sei, o Milton fez esta música pensando nos cantos de mulheres camponesas, que trabalham no Vale do Rio Doce. A música é muito complicada por possuir uma estrutura que a todo instante é quebrada, o ritmo é bastante solto. E isto, segundo o Milton, é pinto, perto do que ele ouviu por lá. São cantigas de trabalho, parece que eram mulheres que trabalhavam na colheita de algodão. A letra foi feita por mim pensando nisto. Cio Da Terra é uma canção de trabalho agrário.⁵⁸⁹



Pena Branca e Xavantinho no Som Brasil

Com o sucesso da canção, Pena Branca & Xavantinho passaram então a acompanhar Boldrin em shows pelo país. Em 1986 participaram do programa *Chico & Caetano*, também da TV Globo. Junto com Milton Nascimento eles cantaram a canção que lhes rendera a fama. Do LP oriundo do programa, Caetano Veloso considerou a gravação da dupla com Milton Nascimento “a mais emocionante” dos três meses de programa.⁵⁹⁰

E se Milton Nascimento abriu as portas da MPB para a dupla, Pena Branca & Xavantinho retribuíram: conseguiram fazer o cantor adentrar o mundo rural, que até então pouco conhecia suas composições “urbanas”. Milton relatou essa troca de experiências quando foi chamado para se apresentar no *Som Brasil* em 1986:

Pena Branca & Xavantinho são vozes e violas que enveredam pelo caminho do encantamento, nos levando aos rincões mais profundos do nosso coração. É uma coisa que me emociona muito. (...) “O Cio da terra”, essa canção que cantamos juntos fala do trabalho, do amor ao plantio, a colheita e a terra. O respeito por isso tudo, coisas do coração, coisas deles, coisas nossas (...). Fiz questão [de cantar com a] dupla. Primeiro, acho a interpretação deles primorosa e segundo, porque do meu ponto de vista, ela é responsável da minha aceitação por parte desse segmento de público. O Pena Branca e o Xavantinho abriram as portas para mim. Fico muito à vontade para dizer isso, pois percebi que, após a gravação de ‘O cio da terra’ a receptividade foi maior. Houve um entendimento que não havia antes. E a partir daí o meu trabalho, além de aceito, é compreendido.⁵⁹¹

Diante do sucesso da parceira, Milton Nascimento os convidou para o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para acompanhá-lo no show no qual recebeu o Prêmio Shell de

⁵⁸⁹ Entrevista de Chico Buarque à Revista Versus, 08/09/77, lido no site do compositor: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_77.htm

⁵⁹⁰ “Nas gravações, o que mais me emocionou foi o Milton Nascimento com Pena Branca e Xavantinho, dupla caipira”. *Jornal do Brasil*, 10/11/1986.

⁵⁹¹ *O Globo*, 22/11/1987. Matéria lida no Dossiê de Pena Branca & Xavantinho na Funarte/RJ.

1986. Com o aval de Rolando Boldrin, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Chico Buarque, Pena Branca & Xavantininho ganharam ares de unanimidade. O público universitário da MPB começou a também adorar os caipiras. Os novos fãs empolgavam e intimidavam Xavantininho:

É até engraçado. No fim de cada show, a garotada parte para cima da gente com uma série de perguntas. Aí eu e o mano nos sentimos úteis, porque aproximamos estes jovens da linguagem simples e valorosa do homem do campo, fazendo com que cada um deles abrace nossos causos. Não queremos lutar sozinhos, mas em conjunto. É por isso que levamos nossas músicas para todos os cantos.⁵⁹²

Veio então o terceiro disco da dupla, que não poderia ganhar outro nome que não *Cio*



da Terra, de 1987 [foto].⁵⁹³ O LP produzido por Tavinho Moura tinha violões de Milton Nascimento e rabeca de Marcus Viana. As vozes em terça da dupla faziam o resto dos arranjos. A perspectiva de “resguardar a tradição” ensinada por Boldrin permanecia. No lado A havia canções folclóricas, como “Cantiga do Caicó”, tema popular “recolhido” por Villa-Lobos, e “Cuitelinho”, “coletada” por Paulo

Vanzolini. O lado B trouxe composições de Patativa do Assaré (“Vaca estrela e boi fubá”) e Renato Teixeira (“Canoa de rio”), além da regravação, pela terceira vez consecutiva, de “Cio da terra”.

O jornal *Ultima Hora* gostou tanto do LP que viu nele um “excesso de brasilidade”:

É pouco provável que a maioria das emissoras de FMs cariocas tenham coragem de colocar tanta brasilidade em sua programação (...). Não tem importância. Certamente o mesmo público que se emocionou no Municipal, ao lado de Milton Nascimento, vai correr para ouvi-los.⁵⁹⁴

O jornal *O Estado*, de Florianópolis, viu no “respeito às raízes” o principal ingrediente da qualidade da dupla: “Devido a essa autenticidade, torna-se difícil, definir o trabalho deles dentro de um gênero musical específico, embora seja possível classificá-lo como bonito, simples e emocionante”.⁵⁹⁵ A *Folha de Londrina* disse que o LP *Cio da Terra* era “um momento realmente muito alto da canção brasileira” e classificou a dupla de “lição de Brasil”.⁵⁹⁶ O *Jornal da Tarde* também demarcou a “identidade” da dupla:

No momento em que astros da música regional descaracterizam seus trabalhos, introduzindo elementos discutíveis em suas músicas, aparecendo na televisão com dark capas londrinas feito astros do universo pop-rock atual, Pena Branca & Xavantininho quase radicalizam em sua proposta. (...) Uma viola bem ponteada, vozes maviosas e um repertório singular. Quem não gosta dessa combinação é doente do peito ou brasileiro não é. (...) Apesar de juntar músicas de

⁵⁹² *Jornal Popular da Tarde*, São Paulo, 29/06/1987. Matéria lida no Dossiê de Pena Branca & Xavantininho na Funarte/RJ.

⁵⁹³ Pena Branca & Xavantininho. *Cio da terra*, Continental, 1987.

⁵⁹⁴ “O bar vai virar sertão”, *Ultima Hora/RJ*, 22/07/1987. Matéria lida no Dossiê de Pena Branca & Xavantininho na Funarte/RJ.

⁵⁹⁵ “Pena Branca & Xavantininho: uma dupla regional sem rótulos”. *O Estado*. Florianópolis/SC, 22/09/1987.

⁵⁹⁶ “Pena Branca & Xavantininho, uma lição de Brasil”. *Folha de Londrina*, Caderno 2, 28/07/1987.

autores acostumados ao universo urbano, mostram-se puros e marcadamente regionais, como não poderia deixar de ser.⁵⁹⁷

A carreira da dupla seguiu sempre esta seara aberta em 1980: a mistura de música caipira com a MPB. Ao longo de 11 discos gravaram canções de artistas consagrados nos meios intelectualizados com arranjos caipiras. Entre as canções incorporadas ao longo da carreira estiveram “Canto do povo de algum lugar” e “O ciúme”, ambas de Caetano Veloso, “Ituverava” de Vitor Martins e Ivan Lins, “No dia que eu vim me embora”, de Caetano e Gilberto Gil, “Lambada de serpente”, de Djavan”, “Não irei lhe buscar” de Ataulfo Alves, “Planeta Água”, de Guilherme Arantes e “Morro Velho”, do padrinho Milton Nascimento, entre muitas outras.

Associados ao campo caipira, em fina sintonia com a MPB, Pena Branca & Xavantinho se opunham esteticamente ao sucesso sertanejo dos anos 80 e 90. Durante o auge da música sertaneja na virada da década, quando as rádios tocavam canções como “Entre tapas e beijos”, “Evidências” e “É o amor” à exaustão, a dupla uniu-se a Renato Teixeira e juntos gravaram o disco *Ao vivo em Tatuí*, fruto do show no interior paulista. No repertório clássicos caipiras como “Chalana” e “Rio de lágrimas”, composições dos novos caipiras como “Vide, vida marvada”, de Boldrin, “Tocando em frente”, de Teixeira e Almir Sater, “Amanheceu, peguei a viola” e “Romaria”, de Renato Teixeira, e canções folclóricas como “Calix bento” e “Cuitelinho”, além de canções de nomes da MPB, como “Canto do povo de um lugar”, de Caetano Veloso, e, *novamente*, “Cio da terra”.⁵⁹⁸

A revista *Veja* gostou do disco de Pena Branca & Xavantinho e Renato Teixeira, demarcando a identidade nacional presente na obra e repudiando o sucesso dos sertanejos dos anos 90:

Diante deste disco, é melhor esquecer que Leandro e Leonardo estão na moda e que Chitãozinho e Xororó arrastam multidões a seus shows. Ele contém a música sertaneja de verdade, aquela na qual os intérpretes usam camisa quadriculada em lugar de blusão de franja e sandália em vez de bota texana. Mais importante que isso: eles mantêm vivas algumas das canções mais bonitas da MPB em todos os tempos, como “Chua-Chua” e “De papo pro Á”. Renato Teixeira é o compositor consagrado por Romaria. Pena Branca e Xavantinho formam a melhor dupla sertaneja [sic] em atividade no país. Ao ouvir o resultado desse encontro de titãs do sertão, é impossível ser brasileiro e ficar indiferente.⁵⁹⁹

Renato Teixeira, um tradicional defensor da música caipira, era figura constante nos programas de Boldrin. Em 1985 Teixeira compôs uma canção chamada “Rapaz caipira”, no qual defende a especificidade da “verdadeira” arte do campo. Em parte falada que antecede a gravação, Renato defende a tradição ao dizer: “[Há um] preconceito que sempre existiu, e que

⁵⁹⁷ “Música Popular”, por Antonio O’Lima, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 01/08/1987. Matéria lida no Dossiê de Pena Branca & Xavantinho na Funarte/RJ.

⁵⁹⁸ LP *Renato Teixeira e Pena Branca & Xavantinho: Ao vivo em Tatuí*. Kuarup. 1992.

⁵⁹⁹ Crítica do disco *Ao vivo em Tatuí*, em *Veja*, 16/12/1992.

agora finalmente está deixando de existir contra a musica caipira... a gente procura mostrar, pelo nosso lado, é (...) a beleza dela, é a coisa magnífica que essa instituição da música brasileira chamada musica caipira. Ela caminha por Tônico & Tinoco, por Vieira & Vieirinha, por Pena Branca & Xavantinho. É a história dessa canção, a história da música, do povo do interior. As pessoas não podem ficar com preconceito porque daí não podem curtir as raridades e as coisas boas que se tem, né? Então pra exorcizar eu fiz uma música chamada “Rapaz caipira”...”.⁶⁰⁰

Você diz que eu
sou muito esquisito
E eu às vezes sinto a sua ira
Mas na verdade
assim é que eu fui feito
É só o jeito
de um rapaz caipira

Outro artista que se destacou através do programa de Boldrin foi o violeiro Almir Sater. Nascido em 1956 em Campo Grande, Sater nunca tinha se ligado à música de sua



região até sair do Mato-Grosso do Sul para estudar Direito no Rio de Janeiro. Pouco habituado à cidade grande, passava horas sozinho tocando violão. Até que um dia, viu uma dupla mineira com duas violas apresentando-se no Largo do Machado, no Rio de Janeiro. Encantou-se com o som, desistiu da carreira de advogado e voltou para Campo Grande, influenciado pelas canções de Tião Carreiro. Em 1979 resolveu tentar a sorte como músico em São Paulo, onde conheceu Tetê Espíndola, sua conterrânea, na época líder do grupo Lírio Selvagem. Fez alguns shows com o grupo e conheceu a cantora Diana Pequeno, que passou a acompanhar.

Depois de gravar no disco *Som Brasil* organizado por Boldrin, Sater lançou seu primeiro disco aos 24 anos. Neste LP o violeiro já buscava se associar às tradições legítimas da linha caipira e o disco trazia participação especial de Tião Carreiro. Neste mesmo ano de 1981 se apresentou no programa de Rolando Boldrin e foi figura marcante. A mistura da modernidade com o louvor à tradição caipira foi bem recebida. A revista *Veja* ficou intrigada com aquele personagem que fundia a urbanidade e o mundo caipira e chamou-o de “o sertanejo chique”:

Sater é o que vai mais longe na proposta de tornar o som sertanejo saboroso para o ouvinte da cidade. Ironicamente, é também o que se mantém mais fiel às estruturas simples da música interiorana. Para elaborar essa ginástica, ele conta com uma extraordinária técnica no manejo

⁶⁰⁰ LP *Terra tão querida*, Opus Columbia, 1985.

da viola caipira e uma voz forte – ainda que limitada – que foge ao repetitivo padrão monocórdio das duplas do gênero.

Em seu primeiro LP, que leva o seu nome no título, Almir Sater combina a viola com violões de doze cordas, violinos e até uma harpa, que fornece um toque insólito à charmosa “Semente”. Elabora os arranjos de maneira precisa e obtém uma sonoridade fascinante, envolvente, de poucas pausas musicais e continuidade impecável. Cultiva os tradicionais temas literários do sertanejo, fala de bois, pantanais, amores e colheitas, mas o faz em boa poesia (...). Sua música não é apenas a perfeita combinação entre cidade e campo: é também um dos trabalhos mais brilhantes surgidos na música brasileira.⁶⁰¹

Uma das principais categorias de legitimidade para a entrada de Almir Sater no mundo caipira foi, além do uso da viola e a escolha consciente de um patrono (Tião Carreiro) a busca de uma poesia “refinada” que tratasse dos temas rurais da terra. Ao lado de outros músicos que realizavam este projeto no programa, como o músico Papete, a cantora Diana Pequeno e o grupo Bedengó, Almir Sater foi o que mais conseguiu sucesso e legitimidade nesse diálogo com a tradição.⁶⁰²

Grande parte destes artistas eram ex-universitários. Sater estudou Direito; Diana Pequeno, engenharia elétrica, e Papete engenharia ambiental. Renato Teixeira, embora não tenha completado os estudos, esteve ao lado da geração universitária dos anos 60. Público e artistas intelectualizados, tornaram-se, assim, um mercado potencial para as gravadoras. Percebendo isso, a gravadora WEA criou o selo *Berrante* em 1980. Tratava-se de um selo de documentação da história caipira e dirigido ao público urbano, especialmente universitário. Por ele foram lançados Téo Azevedo e João Pacífico, por exemplo.⁶⁰³ O projeto de “resgate” da tradição era abraçado pelas gravadoras.

Seguindo esta proposta estética, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) lançou um LP da dupla Jararaca & Ratinho que havia sido gravado originalmente em 1960 mas nunca lançado. A instituição pública, assim como as privadas, abraçava a valorização dos caipiras. O jornalista Joaquim Ferreira dos Santos louvou o disco vendo nele: “a primeira fusão de gêneros na música brasileira, muito antes do baião juntar-se ao pop e o chorinho ao jazz”. E criticou os sertanejos que não chegariam aos pés da antiga dupla caipira dos anos 40:

[Jararaca & Ratinho] misturaram os ritmos nordestinos com a forma da dupla caipira sulista. Era a definição de um gênero que hoje tem milhares de seguidores no país, inclusive estrelas como Milionário & José Rico, que vendem 400 000 discos por lançamento. O disco de

⁶⁰¹ “O sertanejo chique”, *Veja*, 12/08/1981, pp. 86-87.

⁶⁰² “Dos cocos de Messias a força total Continental”, por Aramis Millarch, *Estado do Paraná*, Suplemento de música p. 26, 14/02/1982.

⁶⁰³ Téo Azevedo, LP *O canto do cerrado*, 1981, BR 79.002; João Pacífico JOÃO PACÍFICO - Série Documento Sertanejo 1980 BR 79.003. Segundo Eduardo Vicente, o projeto sertanejo da WEA envolvia, na verdade, 4 selos: *Rodeio*, voltado para o trabalho normal do mercado sertanejo e que teve como primeira contratada a dupla Pardinho & Pardal; *Padroeira*, voltado para a música de cunho religioso; *Berrante*, de documentação da história sertaneja e dirigido ao público urbano, especialmente universitário e *Arizona*, de perfil ainda não definido à época da reportagem. *A música caipira quer mais espaço*, O Estado de São Paulo, 07/09/1980. Vicente, *Op. Cit.*, 2002, p. 121.

Jararaca & Ratinho que chega às lojas esta semana, porém, torna evidente que esses alunos jamais aprenderam o pulo do gato de seus mestres.⁶⁰⁴

A Funarte entronizava os dois caipiras na tradição musical brasileira. Em 1987 foi lançado o LP *Native Brazilian Music* do selo da estatal. O nome denotava a vontade de “exportar” uma determinada imagem do Brasil. Ao lado de canções de Donga, Villa-Lobos, Cartola e de versões de João da Bahiana, Pixinguinha e do próprio Cartola, estavam a dupla Jararaca & Ratinho interpretando duas canções e três canções gravadas.

Da mídia às estatais, grande parte das instituições do país parecia disposta a louvar os caipiras. O elogio à música caipira unia direitas e esquerdas, instituições públicas e privadas na redescoberta de um Brasil perdido.

Paraíso da roça



A ênfase da Rede Globo no mundo rural não ficou restrita aos musicais da TV. Em 6 de janeiro de 1980 foi criado o programa *Globo Rural*. Ele ia ao ar aos domingos às 9h da manhã, inicialmente com trinta minutos de duração. Todo branco, sem o logotipo do programa, o primeiro cenário do *Globo Rural* era simples, composto de poucos elementos cenográficos: apenas uma pequena bancada e uma mesa, ambas feitas de plástico transparente imitando vidro. Pequenos detalhes da decoração – como dois cinzeiros em cima da mesa e paletós pendurados no encosto das cadeiras – evocavam o ambiente de uma redação de jornal. Com o sucesso do programa, o cenário foi mudado e *Globo Rural* passou a ter uma hora de duração.⁶⁰⁵

O programa também foi importante para sedimentar a ligação da emissora com os caipiras. Teve ao longo de sua história quatro aberturas. Das quatro, três tinham um tema instrumental de Almir Sater. Da redação do *Globo Rural* também saiu um conhecido pesquisador da música caipira, o repórter José Hamilton Ribeiro, jornalista que corria o Brasil fazendo matérias para o programa. Em 2006 Ribeiro publicou o livro *Música Caipira – as 270 maiores modas de todos os tempo*, no qual louva “boa tradição” musical do campo.

Para a Globo, o homem do campo tornou-se um potencial telespectador.⁶⁰⁶ Percebendo o filão que se abria, a emissora continuou investindo nas atrações rurais. Em

⁶⁰⁴ “Caminho da roça: LP resgata pioneiros da dupla caipira”, por Joaquim Ferreira dos Santos. *Veja*, 12/10/1983, p. 126.

⁶⁰⁵ “Proposta de um letricultor: descidadar os desbussolados.” In: *O Globo* 08/01/1980; Ribeiro, José Hamilton. “Globo Rural, dois anos com o homem da terra” In: *O Estado de S. Paulo*, 10/10/1982; Site Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com>

⁶⁰⁶ Segundo o site Memória Globo, da própria emissora, a razão para o Globo Rural foi exatamente essa: “No final da década de 1970, tornara-se evidente a importância do setor rural e das indústrias ligadas à agropecuária

agosto de 1982 estreou a novela *Paraíso*, de Benedito Ruy Barbosa. Na quinta novela que escrevia na emissora, Benedito Ruy Barbosa voltava a investir no tema rural, como já fizera em *Meu pedacinho de chão* (1971), *O feijão e o sonho* (1976), *À sombra dos laranjais* (1977) e *Cabocla* (1979). Mas nesta versão a simbiose com a música rural foi total. Pela primeira vez uma novela de Benedito Ruy Barbosa trazia um violeiro de verdade como personagem, papel que coube a Sérgio Reis, que deu prosseguimento a carreira de ator iniciado com *Menino da Porteira*, que também tivera roteiro do noveleiro. Na trilha houve espaço para Sergio Reis (“Boiadeiro errante”), Almir Sater (“Varandas”), Rolando Boldrin (“Eu, a viola e Deus”), além de Ney Matogrosso (que cantou a abertura “Promessas demais”) e Jorge Ben (“Oé oé faz o carro de boi na estrada”).⁶⁰⁷ Até Milionário & José Rco conseguiram espaço com “Minha paixão”, canção originalmente lançada em 1978.

Decepar a cana...

Diante da onda favorável aos temas rurais, Rolando Boldrin resolveu sonhar alto. Com cartaz entre os músicos e nome na TV, ele entrou numa queda de braço com os executivos da emissora para mudar o horário do *Som Brasil*. Boldrin achava que as manhãs de domingo eram pouco para seu programa e pedia aos diretores da Globo um horário nobre em um dia da semana.

Perdeu e indignou-se: “Cansei da rotina de me apresentar num horário tão incomodo”. Infeliz com a decisão da emissora, Boldrin resolveu abandonar o programa e a apresentação passou para o ator Lima Duarte, que comandou o *Som Brasil* de 1984 a 1989.⁶⁰⁸ Com a mudança, o programa passou a ter gravações externas em campos e roças, buscando outras manifestações da cultura regional, como pintura, festas populares e artesanato. Lima Duarte deu ênfase à narrativa, contando histórias e recitando trechos de escritores, sobretudo de Guimarães Rosa. E permaneceu o elo MPB e música caipira. Boldrin rompeu também seu contrato com a global *Som Livre* e foi para a gravadora multinacional Barclay/Ariola, que naquele momento entrava com tudo no mercado nacional.⁶⁰⁹ Sem Boldrin lançou-se ainda mais dois LPs do programa *Som Brasil*.⁶¹⁰

para a economia do Brasil, país que detém a maior área cultivável do mundo. O número de televisores em áreas rurais já ultrapassava os quatro milhões, o que revelava um grande potencial dessas regiões em termos de audiência e anunciantes”.

⁶⁰⁷ “*Paraíso - Trilha Sonora da Novela da Rede Globo*”, Opus Columbia/CBS, 1982, 412.028

⁶⁰⁸ “Rolando Boldrin abandona o mais brasileiro dos musicais da TV”. *Jornal do Brasil*, 2º Caderno, 05/06/1984.

⁶⁰⁹ Em meados dos anos 80 a Barclay conseguiu contratar uma série de artistas da música brasileira, entre eles vários nomes da MPB, como Alceu Valença (1980 - 1984), Chico Buarque (1981 - 1984), Elba Ramalho (1983 - 1986), Fátima Guedes (1983, 1985), Geraldo Azevedo (1981 - 1984), Byafra (1984-1986), Jessé (1986), João Bosco (1981-1986), João Penca e Seus Miquinhos Amestrados (1983), Joyce (1983), Leila Pinheiro (1985),

Rolando Boldrin não ficou muito tempo fora do ar. Em conversações com a TV Bandeirantes criou o programa *Empório Brasileiro*, que ia ao ar às terças-feiras, em horário nobre, às 21h15. Nesse ano Boldrin lançou o 11º disco da carreira, também chamado de *Empório Brasileiro*. O programa estreou no dia 27 de novembro de 1984 com 13% da audiência de SP segundo o Ibope. Quando Boldrin saiu da Globo estava com 11% do público com televisores ligados. Na TV Bandeirantes ultrapassou a audiência do campeão da emissora, o apresentador J. Silvestre, e tornou-se o mais visto do canal. “As pessoas estão cansadas daqueles programas em que os cantores dublam a própria voz. Elas querem ver no vídeo gente que fala sem imitação, sem recitar ou fazer mímicas”, dizia Boldrin. A proposta de unir MPB e caipiras prosseguiu e o apresentador-cantor continuou proibindo o uso das guitarras elétricas. Mesmo com as limitações, estavam previstas apresentações de Arrigo Barnabé e Egberto Gismonti. Mas nada dos descendentes de Leo Canhoto & Robertinho ou de Pedro Bento & Zé da Estrada.⁶¹¹

O programa *Empório Brasileiro* durou um ano. Seu programa caipira começou a ter de enfrentar, sem sucesso, o auge da música sertaneja que, a partir da virada dos anos 80 começou a atingir crescentemente também os setores urbanos mais centrais e intelectualizados. Boldrin foi então para o SBT onde de 1989 a 1990 apresentou o *Empório Brasil*. Em 1997 foi para a CNT com o programa *Estação Brasil*, de curta duração, e em 2005 aportou na TV Cultura, onde começou a apresentar o *Sr. Brasil*, exibido até hoje.

Sua imagem, embora sem o peso que tinha nos anos 80, ainda hoje está ligada à defesa da identidade “brasileira” da cultura caipira. Em 2010 foi homenageado pela escola de samba paulistana Pérola Negra no enredo “Vamos tirar o Brasil da gaveta”. Esta mesma escola tinha uma tradição de louvar os caipiras. Em 1998 a Pérola Negra havia louvado a cantora Inezita Barroso, que desde 1980 apresenta o programa “Viola, minha viola”, também na TV Cultura.

O programa de Inezita Barroso tinha menos a postura de misturar música caipira com MPB, e buscava mais valorizar apenas as raízes da música rural. Inicialmente era veiculado aos domingos, das 18 às 20hs, mas depois foi transferido para a manhã. Com público restrito, mas fiel, o programa de Inezita pôde durar mais de trinta anos no ar, a despeito da crescente modernização da música rural. Para Inezita seu programa é o bastião da boa música, resistente aos modismos e às importações: “Não é que eu não goste, mas eles [os sertanejos] quebraram aquela unidade caipira. Então dali para cá começaram a aparecer as duplas ditas

Milton Nascimento (1983-1986), Moraes Moreira (1981-1986), Ney Matogrosso (1983-1985), Toquinho (1980-1986), Tunai (1981-1986), Wagner Tiso (1983-1985) e Vincius de Moraes (1979-1986).

⁶¹⁰ SOM BRASIL (1984) Som Livre 406.6017 ; *Som Brasil*, Som Livre, 1989, 406.0058.

⁶¹¹ “Triunfo caipira: com Empório, Boldrin volta ao vídeo e ao sucesso”, *Veja*, 12/12/1984.

modernas, né? Criou-se, nesse momento, não uma inimizade, mas uma prevenção contra esse tipo de música”.⁶¹²

Para se “prevenir” da modernização “estrangeira”, Inezita tornou-se, além de apresentadora e cantora, professora de folclore brasileiro. De 1982 a 1996 assumiu a cadeira de folclore na Universidade de Mogi das Cruzes. E a partir de 1983 até o início do milênio ministrou a mesma matéria no curso de Turismo da Faculdade da Capital, uma universidade privada de São Paulo.⁶¹³

A TV estatal tornou-se o último bastião dos caipiras. Com Rolando Boldrin no *Sr. Brasil*, e Inezita Barroso no *Viola, minha viola*, a TV Cultura, uma emissora criada em 1969 pelo regime ditatorial, tornou-se o único lugar possível para aqueles que tentaram resistir à maré modernizadora da música sertaneja, como analisou Inezita Barroso em 2001:

São 21 anos brigando por ele [o programa *Viola, minha viola*]. Não vou dar o meu trabalho para ninguém. Tenho uma produção interessada, que respeita o caipira. Mas já sofri muito com gente que não entende o universo caipira. Por que não podemos falar *nóis*? Querem globalizar tudo? Então mandem para a Globo. Cada um tem seu jeito de falar, de se expressar. Um dia, vou escrever a história do meu auditório. Ali, a gente não admite concessões. Não estou procurando dinheiro. Se quisesse, abriria uma butique. Nunca tive essa ambição. Talvez eu seja bem caipira, mesmo, pois os verdadeiros caipiras não tem essa ambição.⁶¹⁴

Embora Inezita estimule os “globalizados” a ir para a Globo, fato é que durante pelo menos dez anos a emissora carioca preferiu privilegiar os caipiras aos sertanejos, como demonstrei. Já que tratamos da consolidação da música caipira e suas mediações nos anos 80, o próximo capítulo versará sobre as mediações da música sertaneja, de forma a melhor compreendermos as disputas em jogo no cenário rural brasileiro.

⁶¹² Nepomuceno, *Op. Cit.*, 333.

⁶¹³ *Idem*, p. 331.

⁶¹⁴ “Jornalista prepara biografia de Inezita Barroso”. *OESP*, Caderno 2, 19/09/2001, p. 1. <http://www.inezitabarroso.com.br/mstimprensa.asp?var=6>

2ª Parte: A vitória dos simulacros

O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como o original, nenhuma como a cópia. (...) Basta, contudo, que a disparidade constituinte seja julgada nela mesma, não se prejudique a partir de nenhuma identidade preliminar e que tenha o dispare como unidade de medida e de comunicação.

Gilles Deleuze⁶¹⁵

⁶¹⁵ Deleuze, G. *Platão e o simulacro*. In: *Filosofia do sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1974, p. 267.

Capítulo 7

Fio de cabelo

A consolidação da música sertaneja

Na década de 80 o gênero sertanejo se consolidou. O que era antes uma agremiação de gêneros e estilos musicais diversos, formas de se vestir e lidar com o show business, tornou-se gradualmente uma identidade consolidada. “Sertanejo” tornou-se um tipo de música, uma identidade musical facilmente associada a determinados artistas e público.

Até meados da década de 80 os discos de música sertaneja tinham na contracapa, além dos nomes das canções e seus compositores, o tipo de música gravada. De forma que era normal que as canções dos discos de Milionário & José Rico e Leo Canhoto & Robertinho viessem demarcadas como “rancheira”, “rasqueado”, “polca”, “bolero”, “balanço”, “corrido” e “guarânia”, dentre outros subgêneros. Esta denominação também vinha escrita no selo do discos, fossem compactos ou LPs:



Capa e parte da contracapa do disco de Milionário & José Rico, o LP *Amor Dividido* (1980)



Capa e parte da contracapa do 1º disco de Leo Canhoto & Robertinho (1969)

Essa era uma prática comum em toda a música popular até a década de 1960. Até o primeiro LP da bossa nova, o famoso LP *Chega de saudade*, de 1958, trazia a classificação de “samba-canção” para a canção-título de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.⁶¹⁶ Essa prática começou a mudar ao longo da década seguinte, quando, a partir da constituição da identidade

⁶¹⁶ “Chega de Saudade” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), João Gilberto, Odeon n. 14360. Apud: Oliveira, *Op. Cit.*, 2009, p. 59.

da Bossa Nova e, posteriormente, da MPB, tornou-se desnecessário especificar as canções. A Jovem Guarda já surgiu sem as definições atreladas na contracapa ou no selos dos discos. De forma semelhante, as primeiras obras de Caetano Veloso e Chico Buarque, por exemplo, já não traziam esta classificação. Os campos estavam consolidados e a disputa clara entre estes tornava desnecessária a especificação. Estava claro para todos o que eram Jovem Guarda e o que era MPB.

Na música rural esta prática permaneceu, até porque o termo “sertanejo” ainda não havia se hegemonizado. Isso só aconteceu a partir de um grande sucesso que mudou a história do gênero, radicalizando as críticas, formatando novas duplas e catalisando a consolidação do termo. Esse sucesso foi a música “Fio de cabelo”, gravada por Chitãozinho e Xororó em 1982:

Quando a gente ama
E não vive junto da mulher amada
Uma coisa à toa
É um bom motivo pra gente chorar
Apagam-se as luzes ao chegar a hora
De ir para a cama
A gente começa a esperar por quem ama
Na impressão que ela venha se deitar

E hoje o que encontrei me deixou mais triste
Um pedacinho dela que existe
Um fio de cabelo no meu paletó
Lembrei de tudo entre nós
Do amor vivido
Aquele fio de cabelo comprido
Já esteve grudado em nosso suor



Contracapa do LP *Somos Apaixonados*

“Fio de Cabelo” foi composta por Darci Rossi e Marciano, este último da dupla João Mineiro & Marciano, também famosa no meio sertanejo. Chitãozinho & Xororó conheceram Darci Rossi no meio da década de 70, quando resolveram trocar o velho Fusca que usavam para se locomover em excursões pelo interior do Brasil. Natural de Guaxupé, interior de Minas Gerais, Darci Rossi trabalhava na General Motors na região de Campinas. O negociante acenou com a possibilidade de conseguir um carro novo para a dupla com prestações mais baixas e preço de fábrica.

No meio das negociações, Rossi disse à dupla que compunha versos e mostrou alguns. Xororó tinha na época uma canção engavetada por falta de letra. Ele queria fazer uma letra parecida com “Doce amada”, uma canção que havia sido “música de trabalho” e nomeado o disco anterior, de 1976, e tinha conseguido um relativo sucesso entre os fãs da música

sertaneja.⁶¹⁷ O cantor queria repetir a fórmula e mostrou a Darci Rossi um fio melódico que havia composto. Rossi reagiu dizendo que nunca havia feito letra, apenas poemas. Diante da insistência da dupla, ele compôs “Querida”, canção de abertura do LP “A força da jovem música sertaneja”, de 1977.⁶¹⁸ A partir desta canção, Darci Rossi tornaria-se letrista sempre presente na obra da dupla. O primeiro sucesso veio com a canção “60 dias apaixonado”, gravada por Chitãozinho & Xororó em 1979 no disco homônimo.⁶¹⁹

Darci Rossi conheceu Marciano em fins da década de 70, por intermédio de José Homero Bettio, empresário de Chitãozinho & Xororó, que também produzia a carreira de João Mineiro & Marciano. Integrantes da nova onda moderna dos anos 70, João Mineiro & Marciano só deslancharam a partir da década de 80, quando tiveram vários sucessos como “Dia sim, dia não”, “A bailarina”, “Seu amor ainda é tudo” e “Ainda ontem chorei de saudade”, dentre outras. Assim como Chitãozinho & Xororó, eram da geração que iniciou nos anos 70 e sentiram-se muito atraídos por Leo Canhoto & Robertinho e Milionário & José Rico. Marciano compunha sobretudo corridos, guarânias e rancheiras. O compositor imitava até os gritos “mexicanos” presentes nas canções de seus ídolos: “Eu adorava música mexicana, achava divertido ouvir um *mariachi* cantando, dando aqueles gritos no meio das músicas, e eu fazia isso quando cantava as minhas”.⁶²⁰

O sucesso veio quando Marciano encontrou um letrista que deu vazão aos dramas “mexicanos” de suas melodias, como relatou anos mais tarde:

Eu comecei a fazer composição boa mesmo, de verdade, quando eu conheci o Darci Rossi, já em 80. Foi com ele que eu compus "Fio de cabelo". Eu achava que precisava ser mais incisivo, ter letras mais pesadas, pra diferenciar do que tava acontecendo. Então a gente pegava histórias de vidas, de relacionamentos, de qualquer tipo, e partia pro lado triste. Foi proposital por achar que faltava isso, e acabou dando certo. Nossa principal composição foi "Fio de cabelo".⁶²¹

Juntos, Marciano e Darci Rossi fizeram uma série de canções a partir de então, tornando-se uma dupla requisitada e gravada por várias duplas. Mas no começo tiveram dificuldades de gravar até aquele que seria seu maior sucesso. O próprio compositor não botava muita fé na composição, pois todos a achavam exageradamente melodramática. De forma que sua própria dupla perdeu a oportunidade de gravar aquele que foi, ao lado de “Entre tapas e beijos” de Leandro & Leonardo, a música sertaneja de maior sucesso da década:

⁶¹⁷ Doce Amada (Praense / Prado Júnior) LP *Doce amada*, Beverly 1976, AMCLP, 5329

⁶¹⁸ Querida (Xororó / Darci Rossi), LP *A força da jovem música sertaneja*, Beverly, 1977, AMCLP 5476

⁶¹⁹ Sessenta Dias Apaixonado (Darci Rossi / Constantino Mendes) LP *60 dias apaixonado*, Copacabana, 1979, COELP 41212.

⁶²⁰ “Entrevista: Marciano”, por André Piunti, 22/09/2010, http://universosertanejo.blog.uol.com.br/arch2010-09-19_2010-09-25.html.

⁶²¹ Idem.

A história foi exatamente assim: eu mostrei pro João Mineiro e ele achou muito pesada pra época, achou que precisava de músicas mais leves, mais jovens, pra pegar um público novo, e a gente acabou descartando. Mandei, então, pro Célio Roberto, que estava estourado, e ele também não quis. Decidi mandar pro Valderi e Mizael, que tinham um programa na rádio Record. Um dia o Chitãozinho estava na rádio e ouviu a dupla ensaiando a música, gostou e pediu pra gravar. O Valderi comentou que achava a música boa, mas que o começo era muito baixo e o refrão muito alto, então não caberia na voz deles, e mandaram o Chitão e o Xororó me procurarem. Três meses depois de ser sido gravada, a música já tava estourada no Brasil todo, e aí minha carreira deslançou.⁶²²

Ao gravar a canção, Chitãozinho & Xororó fizeram pequenas mudanças na melodia. “Fio de Cabelo” foi gravada com arranjos de Evêncio Raña Martinez, maestro de origem latina que trabalhava com várias duplas adeptas das guarânicas e rancheiras. Na capa do LP, “Fio de cabelo” ganhou a alcunha de “guarânia”.

A canção “Fio de cabelo” foi importantíssima na história da música sertaneja porque extravasou os limites de popularidade inaugurados por duplas anteriores. Pela primeira vez a música sertaneja conseguia vendagem acima dos 1 milhão de discos, mostrando o potencial daquele gênero, como lembra a dupla:

Xororó: Agente tava vindo de dois discos que tinham feito muito sucesso, os LP *60 dias apaixonado* e o *Amante amada*. As composições de Darci Rossi e Marciano tinham dado muita sorte pra gente... A gente já estava vendendo 400, 500 mil cópias. E “Fio de cabelo” rompeu todas as barreiras do preconceito [sic]. A gente triplicou estava venda para 1,5 milhão de LPs em 1982.

Chitãozinho: Ela ultrapassou o limite do ouvinte de música sertaneja, dos que sempre acompanharam [os sertanejos]. Ela fez sucesso em outras camadas. Abriu a porta das FMs, começamos a entrar em programa de televisão em horário nobre. Então essa música projetou não apenas Chitãozinho & Xororó, como o estilo sertanejo para outros públicos.⁶²³

Várias duplas começaram a se espelhar no patamar alcançado por Chitãozinho & Xororó, que tornaram-se referência no meio. João Mineiro & Marciano, Alan & Aladim, Matogrosso & Mathias, João Paulo & Daniel e várias outras se espelharam no grande sucesso dos irmãos de Astorga. Leandro & Leonardo não foram exceção, como relataram:

Leandro: Em 1982 eles lançaram um disco chamado *Amante Amada* que a gente ouviu até furar. Eu matava aula todas as noites para ouvir o LP.⁶²⁴

Leonardo: A gente curti, [em] 82, quando estourou a música “Fio de cabelo”, de Chitãozinho & Xororó... Eu acho que foi dali para cá que nós começamos a investir mais na música, a cantar mais nas noites, participar mais das festas.⁶²⁵

Além do sucesso espetacular, “Fio de cabelo” foi importante para Chitãozinho & Xororó pois mostrou à dupla e a à seu empresário José Homero Bettio que era possível investir na carreira em direção a maior profissionalização da música sertaneja, transformando-

⁶²² Idem.

⁶²³ Vídeo realizado em homenagem a Darci Rossi quando ele foi agraciado com o título de Cidadão Honorário de Valinhos, SP, em 17/05/2009. Em 2010, depois de 11 anos morando na cidade foi-lhe concedido também o “Diploma de Mérito Cultural e Artístico Adoniran Barbosa”. Para o vídeo em homenagem a Rossi, ver: <http://www.youtube.com/watch?v=KRugwI2UZA>.

⁶²⁴ Entrevista Leandro & Leonardo à Revista *Playboy*, set/1992, p. 35

⁶²⁵ Programa de rádio, 1994. Disponível em: <http://www.emnomedoamor.art.br/entrllcd1994.html>

a num grande negócio. Para se entender a renovação da carreira de Chitãozinho & Xororó é preciso contar a história de José Homero Bettio e seu pai Zé Bettio, famoso radialista.

Descendente de italianos pobres, Zé Bettio nasceu na fazenda de seu avô migrante italiano, na cidade de Promissão, a 450 quilômetros da capital paulista, em 1926.⁶²⁶ Parou de estudar no terceiro ano primário por que o pai precisava de ajuda na lavoura. Aprendeu a tocar sanfona com o mais velho dos irmãos e tocava em bailes nas fazendas, quermesses e igrejas até que em 1960 migrou para São Paulo. Ganhou a vida como sapateiro e pasteleiro até que os amigos o levaram para tocar sanfona num programa de calouros da Rádio Tupi. Gravou então uma polca pela RCA e passou a trabalhar na Radio Cometa com o *Zé Bettio e o seu Conjunto*. Um dia o radialista faltou e ele mesmo leu os anúncios, improvisando os textos dos anúncios com bom humor e a voz anasalada e o inconfundível sotaque ítalo-caipira.

No começo da década de 70, Zé Bettio conseguiu emprego como locutor na inexpressiva Radio Cometa. O cenário não poderia ser mais sombrio: Adiel Macedo de Carvalho, dono da gravadora Copacabana, seu grande amigo, profetizava a morte do filão sertanejo. “Não consigo mais vender disco sertanejo nem em liquidação. Acabou. Precisamos investir no moderno ou vamos acabar juntos”, disse ele a Zé Bettio.

Em 1972, o locutor foi para a Radio Record AM e, em dois anos, aumentando sempre seu espaço na programação, jogou a emissora do 14º para o primeiro lugar em audiência. Com o fim da Jovem Guarda e o relativo declínio dos românticos populares (Altemar Dutra, Moacir Franco, Nelson Gonçalves) Adiel Macedo de Carvalho sentiu que havia um vazio musical. E foi por aí, sofisticando os arranjos e as gravações dos sertanejos, ao mesmo tempo que as letras de amor melodramático tomavam lugar da temática rural, que o gênero não apenas sobreviveu como começou a conquistar espaços cada vez maiores.

Zé Bettio aliou-se a seu filho José Homero Bettio, que era produtor de discos sertanejos na gravadora Copacabana, e fizeram uma tabelinha na linha “um grava, outro toca”. E a fórmula do sucesso passou a ser a modernização da música do campo. Zé Bettio seguia os conselhos do filho e demonstrava pouco apego à louvação da tradição: “Procuro sempre me atualizar. Não é que não goste das coisas antigas, mas essas eu toco na vitrola da minha casa”.

A fórmula de Zé Bettio e José Homero deu tão certo que eles se tornaram uns dos homens mais ricos do cenário cultural brasileiro. Parte da renda vinha do sucesso das duplas

⁶²⁶ Para as informações sobre Zé Bettio, ver: *A explosão sertaneja*, por Ricardo Kotscho, *Jornal do Brasil*, 24/04/1987, p. 53; “Zé Bettio: o misterioso artista mais bem pago do país” por Ricardo Kotscho, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 24/04/1987, p. 53

por eles abraçadas: pai e filho foram os responsáveis pela carreira de Milionário & José Rico, Trio Parada Dura e Chitãozinho & Xororó, dentre outros. Outra parte da riqueza vinha da participação no rádio. E ambos, artistas e empresário se sintonizam na necessidade de produzir música “com qualidade”, como se recorda Xororó: “Quando achamos o Homero, as ideias casaram. Realmente, a gente pensa igual. Não foi ideias só dele, nem só nossa. Um falava uma coisa, o outro completava. Foi com ele que nós fizemos um LP do sonho, com violinos, metais, arranjos...”⁶²⁷

Em 1984 Zé Bettio trocou a Rádio Record pela Rádio Capital, e tornou-se ainda mais rico. O contrato assinado com a nova emissora lhe rendeu um salário de Cr\$ 2 milhões e 500 mil cruzeiros, cerca de cem vezes o salário do então presidente José Sarney. O alto salário fazia jus à fama do radialista que na década de 80 apresentava cerca de seis horas e meia de programação todos os dias, começando às 5h da manhã.⁶²⁸ O mercado de música sertaneja se expandia muito. Na década de 80, as gravadoras Copacabana e Continental/Chantecler, os dois selos especializados no gênero sertanejo, colocavam no mercado cerca de 700 mil discos e fitas por mês, cada uma. Wilson Souto Junior, diretor artístico da Continental/Chantecler, calculava que os sertanejos dominavam 35% do mercado fonográfico brasileiro. Nas AMs, de cada 12 músicas, 10 eram sertanejas.⁶²⁹

Zé Bettio teve longa carreira no rádio. Depois de se transferir para a rádio Gazeta nos anos 90, no segundo semestre de 2008 ele voltou a Rádio Record, onde ficou até dezembro de 2009, quando, alegando cansaço, se aposentou aos 83 anos.

O filho de Zé Bettio, José Homero Bettio, começou a empresariar Chitãozinho & Xororó a partir do disco de 1977. Quando conheceu os irmãos em meados da década de 70, eles estavam pensando em parar de cantar devido as dificuldades da carreira.⁶³⁰ José Homero pressionou a gravadora Copacabana, na qual trabalhava, para melhorar a produção dos discos dos rapazes e usou a influência do seu pai para conseguir veicular as músicas de seus pupilos. Chitãozinho recorda-se:

Quando começamos, não havia uma verba legal para gravar música sertaneja. Era tudo mal elaborado, corrido, gravava-se quantidade e não qualidade. Falava-se assim: é música de caipira, então faz de qualquer jeito. Esse era o costume...

Havia muita gente talentosa e alguns até conseguiam fazer sucesso, mas se você for mensurar pela qualidade, os discos eram muito pobres.

⁶²⁷ Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 43.

⁶²⁸ Para as informações sobre Zé Bettio, ver: *A explosão sertaneja*, por Ricardo Kotscho, *Jornal do Brasil*, 24/04/1987, p. 53; “Zé Bettio: o misterioso artista mais bem pago do país” por Ricardo Kotscho, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 24/04/1987, p. 53.

⁶²⁹ “A explosão sertaneja”, por Ricardo Kotscho, *Jornal do Brasil*, 24/04/1987

⁶³⁰ “Os caipiras voam alto – Chitãozinho e Xororó” *Manchete* 03/03/1990, pp. 65-69.

Durante os nossos primeiros seis, sete anos, sofremos com isso. Em 1977, quando conhecemos o José Homero Bettio, que foi o primeiro produtor que chegou para nós com uma proposta de trabalho profissional, a nossa vida mudou. Depois disso, começamos a gravar o que tínhamos o sonho de fazer.⁶³¹

Com a profissionalização da produção e divulgação, a carreira de Chitãozinho & Xororó mudou de patamar. E “Fio de Cabelo” cumpriu o papel de coloca-los um degrau acima das demais duplas:

Xororó: O público sertanejo era o público de circo. Os shows eram para 800 ou mil pessoas, quando o circo era grande. Às vezes, cantava-se para 100, 200 espectadores. Com a música “Fio de Cabelo” rompemos com a barreira do preconceito. Em 1982, as FMs começaram a tocar sertanejo, começamos a aparecer na TV e as coisas foram mudando. Começamos a ser convidados para fazer festas, aniversários de cidades, rodeios, exposições e passamos a nos apresentar para um público cada vez maior.⁶³²

A dupla de irmãos então começou a melhorar ainda mais seu show e apresentações, fazendo jus a nova fama, mas gerando contratempos com a crítica especializada, vide recordação de Xororó:

Quando fomos preparar o LP depois de “Fio de Cabelo”, nós pensamos: o que fazer depois desse sucesso todo? Foi aí que resolvemos fazer um trabalho mais bem elaborado, semelhante ao do Julio Iglesias, do Roberto Carlos. [No disco seguinte] nós fomos muito pichados pelos conservadores, fomos criticados, muitos programadores antigos não tocaram, saíram manchetes dizendo que não tocávamos mais música sertaneja...⁶³³

Empolgados com a modernidade importada, resolveram se adequar aos novos tempos. Quando houve o Rock in Rio, em 1985, a dupla prestou muita atenção na parafernália trazida pelos gringos, como se recorda Chitãozinho: “Eu lembro que na época do primeiro *Rock In Rio* o [grupo inglês] Yes se apresentou lá. Aí nós copiamos o palco que eles trouxeram, que saía fumaça de debaixo do palco. Nos fizemos aquilo adaptado à nossa realidade e foi um sucesso”.⁶³⁴

Foi tanto sucesso que seus shows cresceram em infra-estrutura. Em 31 de janeiro de 1988 a dupla fez um desses mega-concertos no estádio Serejão, em Taguatinga, periferia de Brasília. Dois jornais da cidade, o *Jornal de Brasília* e o *Correio Brasiliense*, manifestaram o mesmo espanto com os 40 mil presentes para ver Chitãozinho & Xororó: “A dupla fez no Serejão [estádio Elmo Serejo de Farias, o popular Serejão] um dos maiores shows já realizados em Brasília. Levou o dobro de gente que foi ver o superstar Sting no [estádio] Mané Garrincha”.⁶³⁵

⁶³¹ “Chitãozinho & Xororó não descartam cantar”, acessado em março de 2011: <http://entretenimento.r7.com/musica/noticias/chitaozinho-xororo-nao-descartam-possibilidade-de-cantar-axe-20091207.html>.

⁶³² Idem.

⁶³³ Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 43.

⁶³⁴ Documentário DVD *Victor e Leo - A história*, Sony, 2010.

⁶³⁵ “Chitãozinho & Xororó”, *Jornal de Brasília*, Caderno 2, p. 1; “A meta é conquistar o mundo da música”, *Correio Brasiliense*, 2/2/1988.



Chitãozinho & Xororó no Estádio Serejão, Taguatinga-DF, em 1988

Mas não só de artistas internacionais veio a inspiração para a profissionalização, como apontava Chitãozinho na época:

Nós assistimos muitos shows do Roberto Carlos, do Ney Matogrosso, da Gal Costa e de outros artistas populares e achamos aquela infra-estrutura, aquela produção, uma coisa maravilhosa. Então passamos a nos questionar: por que a gente não faz isso no palco, nos nossos shows, se já estamos utilizando no estúdio, na gravação dos discos? Acreditamos que a música sertaneja bem produzida vai mais além. É por isso que ela está aí conquistando novas plateias, novas faixas etárias. Não existe mais preconceito contra a música sertaneja, que já é tocada até nas FMs. E, de repente, a gente foi um pouco responsável por isso.⁶³⁶

Houve, no entanto, contratemplos. Eles encontraram resistência dos compradores de shows, que diziam não ser capazes de pagar uma apresentação encarecida pela qualidade sonora e visual. Apostando na modernização da música, a dupla fez questão dos novos instrumentos, luzes e palco, como lembra Chitãozinho: “Como a música sertaneja era tão humilde, eles não queriam pagar o valor daquele equipamento todo que a gente levava. Nós chegamos a bancar durante três anos para mudar aquela cara da música sertaneja. Levávamos som, luz, palco, a equipe toda pra montar isso de graça para o contratante. Durante três anos fizemos isso!”⁶³⁷

Esses equipamentos necessitavam de dois caminhões de 15 toneladas cada para se locomover. A trupe de músicos, *roadies*, equipe de palco, etc, viajava pelo Brasil em um ônibus luxuoso que segundo a própria dupla “parecia uma casa”.⁶³⁸ Em 1988 eles afirmavam: “Nós seguimos a filosofia que o Milton Nascimento em “Os bares da vida”, de ‘ir aonde o povo está’”.⁶³⁹ Mas sofriam críticas, como lembra Chitãozinho: “Um disco caipira com bateria eletrônica, cheio de teclados, arranjos de cordas e outros instrumentos modernos

⁶³⁶ “A meta é conquistar o mundo da música”, *Correio Brasiliense*, 2/2/1988.

⁶³⁷ Programa *De frente com Gabi*, entrevista de Chitãozinho & Xororó a Marília Gabriela, SBT, 18/07/2010. Eles também falam dessa mudança em Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 36.

⁶³⁸ Leda Nagle entrevista Chitãozinho e Xororó, *Jornal Hoje*, TV Globo, 1988:

<http://www.youtube.com/watch?v=QuplVkJvKQQ>

⁶³⁹ *Idem*

assusta o mundo. Tanto que um radialista de São Paulo afirmou: ‘essa dupla não é mais sertaneja!’”⁶⁴⁰.

Nesta época eles eram frequentemente acusados de estarem distorcendo o gênero com suas letras românticas e “bregas”. E defendiam-se:

Tem gente que acredita que música sertaneja tem que ser viola, sanfona, no máximo contrabaixo e uma harpa. E a gente nunca pensou assim. Então nós fomos criticados, nos fomos até cortados de certos programas, por alguns radialistas conservadores, principalmente o Rolando Boldrin, que é um conservador da música de raiz. Mas o público gostou, o público nos consagrou, isso é que é importante. As pessoas têm que fazer um programa, fazer uma rádio pensando no público. E foi aí que a gente ganhou a parada.⁶⁴¹

Em entrevista à jornalista Leda Nagle em 1988, defenderam-se do estigma de “bregas”, incorporando a crítica:

Leda Nagle: E este estilo de musica, é um novo sertanejo?

Chitãozinho: Nós diríamos um novo sertanejo, pois a música sertaneja de uns cinco anos pra cá assumiu uma nova posição dentro do mercado. Ela está mais moderna, mais bem arranjada. Ela está uma música mais produzida. Isso fez com que a juventude viesse a curtir. Nossos shows são frequentados por 70% de jovens.

LN: Sem nenhum pudor, né, nem de ser romântico, nem de ser acusados de bregas... isso bate e volta pra vocês, né!? Quando dizem - vocês são bregas! – vocês tiram de letra?

Xororó: A gente no Brasil é brega, né... a gente tá nessa... (...)

Chitãozinho: A gente assume isso. É legal ser assim, é Brasil é assim, nós nascemos assim, pra que negar...⁶⁴²

Em outras oportunidades a dupla defendia a modernização em outros termos:

Xororó: Não adianta a gente cantar a música sertaneja pensando naquele público que não existe mais, do lampião a querosene. A gente adora falar do laço, da poeira, isso é muito bonito, mas nas fazendas já tem vídeo-cassete, microondas e parabólica. O caipira de hoje viaja pela internet, compra por telefone, por cartão. Ele quer tudo o que a tecnologia tem pra oferecer e nossa música pretende chegar até ele. Lá no fundo de Goiás, no Tocantins, o cara negocia a arroba do boi em dólar.⁶⁴³

A mistura de música sertaneja com aparelhagem moderna influenciou todas as duplas da década de 1980. Eles se deram conta da inovação que promoviam quando começaram a ver duplas ensaiando com bandas:

Chitãozinho: Quando conhecemos João Paulo & Daniel, estávamos fazendo um show e eles fizeram a abertura desse espetáculo. Na época, eles estavam gravando o primeiro disco e já chegaram no palco com uma banda. Foi a coisa mais linda de ver. Era uma dupla bonita, com uma banda bacana. Naquele momento, vimos que tudo mudou.⁶⁴⁴

A popularidade da dupla e o sucesso obtido chamou atenção das redes de televisão. Em 1986 estreou o programa *Chitãozinho & Xororó Especial* no SBT, onde cantavam seus sucessos e recebiam convidados como Leandro & Leonardo, Alan & Aladim e João Mineiro

⁶⁴⁰ “Os caipiras voam alto – Chitãozinho e Xororó”, *Manchete* 03/03/1990, pp. 65-69.

⁶⁴¹ “Chitãozinho & Xororó”, *Jornal de Brasília*, Caderno 2, p. 1; “A meta é conquistar o mundo da música”, *Correio Brasiliense*, 2/2/1988.

⁶⁴² Entrevista de Chitãozinho & Xororó a Leda Nagle no *Jornal Hoje*, 1988: <http://www.youtube.com/watch?v=QupIVkQvkQQ>

⁶⁴³ Nepomuceno, *Op. Cit.*

⁶⁴⁴ “Chitãozinho & Xororó não descartam cantar axé: Em entrevista exclusiva ao R7, dupla sertaneja conta suas inúmeras novidades”, 07/12/2009: <http://entretimento.r7.com/musica/noticias/chitaozinho-xororo-nao-descartam-possibilidade-de-cantar-axe-20091207.html>

& Marciano. O programa durou até 1988 e ajudou a nacionalizar o gênero, como demarcou Xororó:

Pergunta: O fato de vocês serem, hoje, apresentadores de um programa de televisão, de grande audiência, contribuiu decisivamente para a consolidação da popularidade da dupla, não é verdade?

Xororó: Perfeitamente. A gente já tinha muito nome no Sul, no centro do País, mas éramos pouco conhecidos no Norte e Nordeste. Com o programa no SBT em rede nacional, nosso trabalho, a música sertaneja como um todo, passou a ser mais massificado. Isso foi muito bom para nós e para música sertaneja.⁶⁴⁵

Na televisão, Chitãozinho & Xororó também romperam outra barreira. Em 2 de novembro de 1988 foram a primeira dupla a aparecer no *Globo de ouro*, programa semanal da Globo que apresentava os sucessos da semana.⁶⁴⁶

Diante do sucesso na televisão, palcos antes refratários se abriram aos irmãos. De 29 de junho a 3 de julho de 1988, de quarta a domingo, Chitãozinho & Xororó foram a primeira dupla sertaneja a se apresentar na casa de show Palace, em São Paulo. Assim como o Canecão no Rio de Janeiro, a casa paulista era conhecida como palco de artistas das MPB. Numa jogada de divulgação, José Homero comprou grande parte das entradas e deu-as ou a amigos e convidados. Diante da lotação esgotada foi criada mais uma sessão no sábado, o que resultou em seis apresentações em cinco dias.

A partir da incorporação lenta e gradual do sertanejo ao gosto das elites e classe média, não sem resistências é claro, até a Rede Globo foi obrigada a incorporar a dupla, que passou a tocar canções de Chitãozinho & Xororó até nas trilhas sonoras da emissora. A primeira foi com “No rancho fundo”, na novela *Tieta*, em 1989; a segunda “Nuvem de lágrimas” em *Barriga de aluguel*, em 1990.

O gradual sucesso foi possível em parte porque os sertanejos aceitaram as mediações que os tornassem figuras mais palatáveis ao novo público. Na empreitada de conquistar palcos e espaços tradicionalmente da MPB eles estiveram abertos às mediações culturais. A primeira canção cantada por Chitãozinho & Xororó em novelas, “No rancho fundo”, era uma antiga composição de Ary Barroso e Lamartine Babo, cuja primeira gravação é de 1931. Se “Nuvem de lágrimas” era uma composição original de novos compositores associados ao gênero sertanejo, a gravação foi incorporada a programação global devido ao aval de um grande nome da MPB. “Nuvem de lágrimas” foi gravada junto com a cantora Fafá de Belém, e em seu LP contou com a participação dos dois irmãos.

⁶⁴⁵ “Chitãozinho & Xororó”, *Jornal de Brasília*, Caderno 2, p. 1; “A meta é conquistar o mundo da música”, *Correio Brasiliense*, 2/2/1988.

⁶⁴⁶ Neiva, Ana Lúcia. *Chitãozinho & Xororó: Nascemos pra cantar*. São Paulo: Prêmio, 2002

Chitãozinho & Xororó não estavam de todo inconscientes dos poderes da mediação, especialmente da MPB. No especial de fim de ano na do SBT em 1988, eles fizeram questão de mostrar que buscavam uma mudança no cenário cultural:

Pergunta: No especial de vocês, no final do ano passado, na TVS [denominação anterior do SBT], houve a participação do Fábio Jr., que é um ídolo da música pop romântica e do Jair Rodrigues, que transa em todas as áreas. Quer dizer, nada contra os outros segmentos da música brasileira?

Xororó: Absolutamente. É uma luta nossa, já de muitos anos, a de unir a música sertaneja com a música popular brasileira. A exemplo do que acontece nos Estados Unidos, onde o country-music é tocado diariamente nas rádios, em qualquer horário, lutamos para que a música sertaneja seja executada, em igualdade de condições com a chamada MPB e o rock. Graças a Deus, aos poucos a gente vem conseguindo isso, o que significa mudanças na visão dos diretores de emissoras de rádio, dos programadores.⁶⁴⁷

De fato, era voluntária a busca de se misturar com a MPB. Em 1989, além de gravarem “No rancho fundo”, Chitãozinho & Xororó gravaram também a canção “Brigas”, antigo sucesso de Evaldo Gouveia e Jair Amorim.⁶⁴⁸ No disco de 1990 eles gravariam “Gente Humilde”, de Chico Buarque, Vinícius de Moraes e Garôto.

Essas questões nos levam a refletir sobre o papel das mediações culturais no processo de legitimação da música sertaneja.

Mediações

Um dos primeiros artistas da MPB a incorporar o sertanejo foi o cantor Jair Rodrigues.

A mudança na carreira do cantor tem a ver com a transição de gravadora. Em 1985 ele saiu da Polygram/Philips, gravadora com a qual trabalhava desde o início da carreira em 1964, e se mudou para a Copacabana, que tinha no seu *cast* uma grande quantidade de sertanejos, entre eles Chitãozinho & Xororó e Alan & Aladim.

Nos corredores da gravadora conheceu a canção de uma jovem compositora chamada Roberta Miranda. Nascida na Paraíba em 1956, ela era até então uma figura dos bastidores do meio sertanejo, e trabalhava como maquiadora e assistente de estúdio para se sustentar e ao mesmo tempo tentar pressionar para que os produtores de discos ouvissem suas canções. Em seu primeiro disco pela nova Copacabana em 1985, Jair gravou “Majestade, o sabiá”, composição de Roberta Miranda que logo estourou: “Tô indo agora/ Pr'um lugar todinho meu/ Quero uma rede preguiçosa/ Prá deitar/ Em minha volta sinfonia/ De pardais/ Cantando para a majestade o Sabiá!”.⁶⁴⁹ Para completar a atmosfera sertaneja, Jair Rodrigues convidou a dupla de maior ascensão no meio sertanejo da década de 80, Chitãozinho & Xororó, para participar da gravação.

⁶⁴⁷ “A meta é conquistar o mundo da música”, *Correio Brasiliense*, 2/2/1988.

⁶⁴⁸ LP *Os meninos do Brasil*, Polygram, 1989, 842 210-1; LP *Cowboy do asfalto* Polygram, 1990, 848 189-1.

⁶⁴⁹ LP *Jair Rodrigues*, Copacabana, 1985, COLP 12878



O sucesso da canção tornou possível a carreira da estrepante e Roberta Miranda lançou seu primeiro disco pela Continental em 1986 [foto]. A partir de então lançou vários LPs e construiu uma carreira de sucesso, sendo uma das poucas mulheres do meio. Foram nove LPs pela Continental/Warner até se mudar para a Polygram em 1996.

Jair Rodrigues também colheu os frutos da investida. O *Jornal do Brasil* demarcou que ele voltava à lista dos mais vendidos:

Há mais de 10 anos longe das listas dos mais vendidos, antigos ídolos como Jair Rodrigues acabaram aderindo ao gênero e não se arrependeram. Foi cantando “Majestade, o sabiá”, de Roberta Miranda, com Chitãozinho & Xororó, que Jair Rodrigues ganhou seu primeiro disco de ouro desde os tempos em que brilhava ao lado de Elis Regina no *Fino da Bossa*.⁶⁵⁰

No LP de 1987 Jair flertou novamente com a música sertaneja. Ele contou com a participação das cantoras sertanejas As Marcianas na faixa “Sonhos coloridos”, dos compositores “sertanejos” Cesar Augusto e Cesar Rossini (com Mário Maranhão).⁶⁵¹ E não pararia por aí.



Em 1991, no auge da onda sertaneja no Brasil, Jair Rodrigues gravou um LP intitulado *Lamento sertanejo*. Desta vez não era mais um flerte, mas um disco inteiro que buscava aproximação com o gênero sertanejo. Neste LP Jair contou com a participação especial de vários nomes, dentre eles Tonico & Tinoco (“Pé na estrada”), Diego & Thiago (“Lamento sertanejo”), Roberta Miranda (“Caminhos”), Inezita Barroso (“Velho Pilão”) e Cesar & Cesar (“Zé e seu menino”). O cantor misturava cantores da modernidade e adoradores da tradição.

Visto como uma figura simpática aos sertanejos, Jair Rodrigues foi convidado a participar do *Especial Leandro & Leonardo* de 1991 na Rede Globo, um programa de final de ano da dupla goiana.

Outro artista da MPB fundamental na legitimação da música sertaneja foi a cantora Fafá de Belém. Em 1989 ela gravou a canção “Nuvem de lágrimas” (Paulo Debétio/Paulinho Rezende) com participação de Chitãozinho & Xororó no disco daquele ano. No entanto sua

⁶⁵⁰ “Zé Bettio: o misterioso artista mais bem pago do país” por Ricardo Kotscho, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 24/04/1987, p. 53.

⁶⁵¹ LP *Jair Rodrigues*, Copacabana, 1987, 12.918.

trajetória foi menos linear que a de Jair Rodrigues e a relação com o sertanejo não seria ainda mais intensa.

Fafá surgiu no cenário cultural brasileiro em 1976 gravando discos nos quais buscava raízes regionais para a música brasileira. Fafá era da geração de cantores surgidos regionais surgidos nos anos 70 como Alceu Valença, Elba Ramalho, Fagner, Belchior e Zé Ramalho. O primeiro disco de Fafá, o LP *Tamba-tajá*, trazia canções do norte do Brasil, de onde a cantora provinha: forrós, modinhas e carimbós.⁶⁵² A capa mostrava a cantora em meio à selva amazônica.

Essa linha estética assumida pela cantora não mudou até o início da década de 80, quando Fafá resolveu mudar sua imagem no disco *Essencial*, de 1982: “Eu vivia angustiada pela procura de um estilo, e a cada disco me cobravam a inclusão de canções regionais. Desta vez, cantei só as coisas que queria e até tirei o ‘de Belém’ do meu nome”.⁶⁵³ A mudança foi bem vinda pelo crítico cultural Okky de Souza: “No primeiro bom LP de sua carreira, Fafá prepara terreno sólido para vãos que a tirem, definitivamente, do limbo do brilho médio. (...) Em lugar de boleros e lamentos nordestinos, escolheu faixas onde pode exibir seu grande talento para cantar o amor, as emoções à flor da pele, as relações humanas”.⁶⁵⁴

A busca por uma imagem menos regional encontrou eco no movimento que pela redemocratização do Brasil. No início da década de 80 as “Diretas já” gradualmente empolgavam as massas e tornava-se um movimento nacional. A luta das “Diretas já” prometia acelerar o fim “gradual, lento e seguro” da ditadura. Em 2 de março de 1983 o deputado Dante de Oliveira (PMDB-MT) apresentou ao Congresso a proposta de emenda à Constituição de voto direto para presidente. Para pressionar o Congresso Nacional a sociedade se mobilizou. O primeiro comício das “Diretas Já” foi feito em 27 de novembro de 1983. A partir daí foram feitas uma série de passeatas e comícios nos centros de várias capitais estaduais para pressionar a aprovação da emenda. Os maiores comícios contaram com mais de um milhão de pessoas na Av. Presidente Vargas, no Rio de Janeiro e na Praça da Sé, em São Paulo.

Nos palanques, políticos como Tancredo Neves, Fernando Henrique Cardoso, Lula, Ulysses Guimarães, Mario Covas, Teotônio Vilela, Brizola, Franco Montoro, Pedro Simon, Miguel Arraes, Orestes Quécia, dentre outros, davam o tom do processo. Vários artistas participaram subindo nos palanques ao lado dos políticos, dentre eles o locutor Osmar Santos,

⁶⁵² LP *Tamba Tajá*, Polydor, 1976, 2451 073

⁶⁵³ “Mudança de tom: Fafá deixa o regionalismo e acerta o passo”, por Okky de Souza, *Veja*, 14/07/1982, p. 112.

⁶⁵⁴ Idem.

conhecido como “o locutor das Diretas”, os compositores Chico Buarque, Milton Nascimento, Taiguara, João Nogueira, João Bosco, Erasmo Carlos, as cantoras Leci Brandão, Simone, Emilinha Borba, Beth Carvalho, Maria Bethânia, os cantores Kleiton & Kledir, as atrizes Zezé Motta, Christiane Torloni, Lucélia Santos, Marieta Severo, Bruna Lombardi, Dina Sfat, Regina Duarte, Maitê Proença, Renata Sorrah, Irene Ravache, Sonia Braga, Débora Bloch, Fernanda Montenegro os atores Milton Gonçalves, Antonio Pitanga, Raul Cortez, Tony Ramos, Marcos Paulo, Walmor Chagas, Carlos Alberto Riccelli, Denis Carvalho, o comediante Jô Soares, o apresentador Chacrinha, os músicos Moraes Moreira, Alceu Valença, Gilberto Gil, dentre outros. Até a apresentadora Xuxa e o ex-jogador de futebol Dario participaram de alguns comícios.⁶⁵⁵ No meio deles estava Fafá de Belém, que ficou conhecida como a “Musa das Diretas”.

A ligação de Fafá com o movimento começou em 1983, quando ela gravou a canção “Menestrel das Alagoas”, de Milton Nascimento e Wagner Tiso.⁶⁵⁶ A canção era uma homenagem ao político alagoano Teotônio Vilela, uma das principais cabeças da luta pelas Diretas Já.

Apesar de se colocar do lado dos libertários, no entanto, nem sempre Vilela foi um democrata. Assim como Ulysses Guimarães e Tancredo Neves, ele apoiara o golpe de 1964. Vilela integrou as forças da Arena, o partido dos ditadores, e até meados da década de 70 apoiou-os. Ao longo desta década, mudou de lado e lutou pelas Diretas. Este foi o político

homenageado pelo trio Milton, Tiso e Fafá na canção “Menestrel das Alagoas”: “Quem é esse viajante/ Quem é esse menestrel?/ Que espalha esperança/ E transforma sal em mel”.



Aos 27 anos Fafá se engajava no movimento ainda prematuro em 1983. Foi

apenas em 1984 que o movimento ganhou as massas: “Nós, os artistas, devemos ter consciência do que acontece na sociedade e assumir posições”, dizia Fafá. “O povo confia em nós, acaba perdendo o medo de reivindicar aquilo que é seu direito”.⁶⁵⁷

Quando soube da canção em sua homenagem, Teotônio Vilela compareceu ao estúdio de gravação e uma fala sua foi gravada e inserida na canção louvando a liberdade do voto.

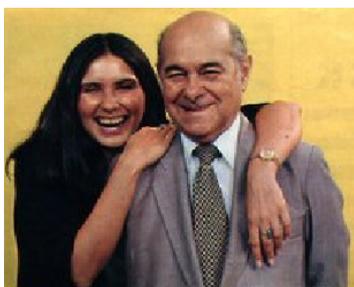
⁶⁵⁵ Para a presença das pessoas citadas, ver as reportagens citadas sobre as Diretas Já.

⁶⁵⁶ Foto retirada de: “Sons do adeus: com pano de fundo da dor, Fafá e Milton Nascimento”, *Veja*, 01/05/1985.

⁶⁵⁷ *Veja*, 01/02/1984, p. 18

Quando do lançamento do disco, Vilela retribuiu o carinho recebido: “Fafá está fazendo uma verdadeira revolução musical com esse disco”.⁶⁵⁸

Teotônio Vilela morreu no dia 27 de novembro de 1983. Fafá, que já era reconhecida como “musa das Diretas”, ficou ainda mais popular por dar voz a um dos baluartes da redemocratização. Em vários comícios a cantora entoava “Menestrel das Alagoas” e frequentemente se emocionava quando a voz gravada de Teotônio Vilela era ouvida ao fundo, como relatou *Veja*: “Fafá de Belém não resistiu à emoção de ouvir a fala de Teotônio Vilela que encerra a faixa “Menestrel das Alagoas”, de seu último disco, e chorou ao lado do senador Fernando Henrique Cardoso (PMDB-SP) e do prefeito de São Paulo, Mario Covas (idem). (...) Ela própria, convertida na ‘menestrel da Direta’ – e transformada na estrela maior do elenco de artistas engajados na campanha –, encara sua participação no movimento como uma obrigação”.⁶⁵⁹



Como a proposta das “Diretas” de Dante de Oliveira não passou no Congresso, ficou estabelecido que a eleição de 1985 seria feita pelos deputados e senadores pelo voto indireto. Aquele movimento, de certa forma, conseguiu perder a batalha sem perder a guerra. O candidato do PMDB a redemocratização, Tancredo Neves, foi eleito.

Segundo Fafá, sua presença nos palcos das Diretas deveu-se a pressão do PT, partido do qual se distanciou por apoiar a candidatura de Tancredo Neves no colégio eleitoral, ato que os *petistas* rejeitaram: “Eu cheguei ao comício de 25 de janeiro junto com o PT. O PMDB e



peças ligadas ao [Franco] Montoro me breçaram porque diziam que eu não tinha uma ligação histórica com a esquerda. E o Lula disse: ‘ela vem com a gente!’. Quando eu apoiei o Tancredo no Colégio Eleitoral, determinadas alas do PT, das esquerdas, ficaram muito chateadas comigo”.⁶⁶⁰

Para tristeza da cantora, no entanto, um dia antes da posse de Tancredo Neves, em 15 de março, o presidente eleito tombou doente vítima de diverticulite e morreria pouco depois de um mês, em 21 de abril. Mais uma vez a voz de Fafá se tornaria símbolo de um momento histórico.

⁶⁵⁸ “Novo Colorido”, *Veja*, 10/08/1983, p. 126.

⁶⁵⁹ *Veja*, 01/02/1984, p. 18

⁶⁶⁰ “Fafá de Belém diz que PT não pode mais sustentar imagem de ‘santa no bordel’”. Folha Online. Página visitada em 2008-08-01. <http://www1.folha.uol.com.br/fofha/brasil/ult96u82746.shtml>

A cantora, que cantara o Hino Nacional com frequência no ano anterior nos comícios das “Diretas”, gravou uma versão que foi insistentemente usada durante a transmissão ao vivo global do enterro de Tancredo Neves: “Me deixei levar pela emoção. Cantei *um brado retumbante*, pensando nele como um brado das Diretas. Falei *verás que um filho teu não foge à luta*, pensando concretamente numa campanha”.⁶⁶¹

Fafá lançou a gravação do Hino Nacional no LP daquele ano, intitulado *Aprendizes da Esperança*. A capa trazia a cantora seminua sob um fundo verde e amarelo que fazia referência à musa das Diretas. No interior do disco, a dedicatória: “Agradeço e dedico este trabalho à força do povo brasileiro, que caminhou junto com a gente e possibilitou a todos nós dias mais claros”.⁶⁶²

Diante da capitalização artística de sua veiculação política, houve setores que especularam que Fafá seria lançada candidata a algum cargo político, o que não aconteceu.⁶⁶³

A famosa versão do Hino Nacional de Fafá não foi a única versão de 1984, nem tampouco foi unânime. A cantora Olívia Byington cantou uma versão “mais terna” do Hino no filme *Patriamada*, de Tisuka Yamasaki. Sobre a gravação de Fafá, a cantora foi agressiva: “Ela tem o direito de gravar, mas me dou o direito de achar uma bobagem. O Hino Nacional deve ser cantado por 130 milhões de brasileiros – mas em comícios ou onde tenha a ver, como no filme. Em disco, não. Soa a apelação”.⁶⁶⁴

Outras emissoras não puderam usar a gravação de Fafá. Várias emissoras de rádio do país resolveram a difícil questão do pano de fundo da cobertura fúnebre fugindo do Hino Nacional e recorrendo à obra de Milton Nascimento. A TV Bandeirantes, por exemplo, usou a canção “Coração de Estudante”, composta por Milton Nascimento e Wagner Tiso. “A música tem uma conotação política muito forte, pois foi feita para o filme *Jango* [do diretor Silvio Tendler, de 1984], que também tem cenas fortes como o enterro de Getúlio Vargas e o de João Goulart. Ela foi feita para ser tocada exatamente em momentos de comoção que marcam a vida nacional”, disse Tiso na época. Diante do tom de comoção e união nacional, a

⁶⁶¹ “Sons do adeus: Como pano de fundo da dor, Fafá e Milton Nascimento” *Veja*, 01/05/1985, p. 108.

⁶⁶² Capa interna do LP *Aprendizes da Esperança*. Som Livre, 1985.

⁶⁶³ “Artistas são candidatas à Constituinte”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 1, 19/01/1986.

⁶⁶⁴ “Sons do adeus: Como pano de fundo da dor, Fafá e Milton Nascimento”, *Veja*, 01/05/1985, p. 108. A empresária de Fafá de Belém respondeu às agressões: “Na matéria ‘Sons do adeus’ a cantora Olívia Byington tece comentários, a meu ver desrespeitosos e pouco profissionais, sobre a inclusão do *Hino Nacional* no disco da cantora Fafá de Belém. Quero esclarecer que Fafá gravou o hino a pedido da Rede Globo de Televisão, no dia 12 de março deste ano, para um programa da série *Globo Repórter* que iria ao ar no dia 17 do mesmo mês, homenageando a posse do doutor Tancredo Neves. Infelizmente, por força das circunstâncias, essa gravação foi ao ar no dia 21 de abril. A interpretação de Fafá emocionou o país inteiro pelo fato de as pessoas terem sentido o quanto era sincera a emoção da cantora. Quem acha que é apelação, como Olívia Byington, deve parar para refletir um pouco e ver que oportunismo é tentar denegrir a imagem de uma profissional de sucesso”. Ana Sabugosa, agente da cantora Fafá de Belém, São Paulo, *Veja*, 08/05/1985, p. 16

revista *Veja* completou: “Sem dúvida, o domingo 21 de abril de 1985 é uma destas datas”.⁶⁶⁵ A redemocratização ganhava as multidões e a sociedade se unia frente à ditadura com a qual aparentemente não se reconhecia mais.

Apesar das críticas, a gravação do Hino Nacional por Fafá de Belém foi feita quase que por acaso. Ela havia sido gravada em versão piano & voz com o músico Roger Henri, da TV Globo. Era na verdade para ser usada apenas pela Globo, para ilustrar o programa intitulado “Brasil Verde e Amarelo” – sobre a reabilitação dos símbolos patrióticos –, que deveria ir ao ar após a posse. Devido a hospitalização de Tancredo Neves, porém, o programa fora engavetado e a música serviu como uma luva para a morte do político.⁶⁶⁶

A morte de Tancredo ajudou a formatar a imagem da sociedade vítima da ditadura, refém dos desmandos do governo e manipulada pelos autoritários de plantão. A sociedade se unia incorporando a ideia de que sofrera os malefícios causados “pelos militares”, excluindo-se da participação, apoio e legitimação que deu ao regime. Quando Fafá levou aos palcos o show *Aprendizes da Esperança*, alguns jornais e revistas a louvaram, vendo no show a apoteose da resistência:

A empreitada de Fafá, levando para o palco o espírito dos comícios pelas eleições diretas e pela campanha de Tancredo, pode parecer, à primeira vista, extemporânea. Mas a iniciativa é bem sucedida e o show é bom por um pequeno detalhe: ao contrário, por exemplo, do lendário show *Opinião*, de 1964-65, atacado pela direita, ou das canções de Dom e Ravel dos anos 70, malhadas pela esquerda, *Aprendizes da Esperança* pode ser aplaudido por qualquer brasileiro.⁶⁶⁷

As “Diretas Já” ajudaram a vendagem de vários discos artistas da MPB. Chico Buarque, por exemplo, conseguiu a segunda maior vendagem de sua discografia com o disco de 1984, que vendeu 350 mil unidades, só perdendo para o LP *Meus caros amigos*, que em 1978 havia vendido 800 mil cópias.⁶⁶⁸

A participação de Fafá, no entanto, era menos “politizada” do que queriam os militantes. Ao mesmo tempo que atingia ao auge da carreira nacional, Fafá voltava-se para a busca de raízes regionais. Só que suas “raízes” não seriam aquelas tão desejadas pelos caipiras. No mesmo disco no qual cantava o Hino Nacional, Fafá cantava um novo ritmo do norte do Brasil, num medley com cinco lambadas.⁶⁶⁹ Esta prática de gravar lambada seria

⁶⁶⁵ Para a fala de Tiso, ver também: “Sons do adeus: Como pano de fundo da dor, Fafá e Milton Nascimento” *Veja*, 01/05/1985, p. 108. Para a repercussão da morte de Tancredo na TV, ver: “Para a TV, uma grande maratona”, *Folha de São Paulo*, p. 31.

⁶⁶⁶ “Sons do adeus: Como pano de fundo da dor, Fafá e Milton Nascimento”, *Veja*, 01/05/1985, p. 108.

⁶⁶⁷ “Sensual e cívica: Fafá leva ao Canecão a emoção dos palanques” por Luzia Salles, *Veja*, 18/09/1988, p. 128

⁶⁶⁸ “Chico redescobre a música em *Paratodos*”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 10/03/1994, p. 1.

⁶⁶⁹ “Ovelha desgarrada” (Francis Dalva); “Só pra você” (Carlos Santos-Sullema-Pinduca); “Não chore não” (Carlos Santos-Jomil); “O remador” (Carlos Santos-Pedro Américo-Alípio Martins); “Bom barqueiro” (Carlos Santos-Pedro Américo), LP *Aprendizes da esperança*, Som Livre, 1985. “Um tango tropical”, *Veja*, 17/08/1988, p. 62.

repetido nos dois LPs seguintes.⁶⁷⁰ De forma que, antes do auge da moda da lambada na virada da década de 1990, Fafá já vinha gravando o gênero.

Depois de três discos gravados nos quais misturava compositores da MPB, versões de músicas estrangeira, lambadas e canções de compositores vistos como “bregas”, como José Augusto, Michael Sullivan e Paulo Massadas, Fafá se aproximou do sertanejo-romântico. Ela gravou a canção “Meu disfarce”, de Chico Roque e Carlos Colla no LP *Sozinha*, de 1988: “Cada vez/ Que eu sinto um beijo seu/ Na minha face/ Eu luto prá manter meu disfarce/ E não deixar tão claro/ Que te quero...”. Chico Roque era um compositor que já tinha algumas canções gravadas por Gilliard, Sandra de Sá e Alcione, e foi esta cantora quem primeiro gravou sua composição em 1979. Mas a virada na vida do compositor aconteceria em 1987, quando Alcione gravou “Meu vício é você” e Chitãozinho & Xororó gravaram “Meu disfarce”, faixa título do disco daquele ano. O parceiro de Chico Roque era um dos compositores românticos mais conhecidos da época. O ex-advogado Carlos Colla teve sua primeira canção gravada por Roberto Carlos em 1972, a balada “Negra” (com Maurício Duboc). Desde então tornou-se o compositor mais gravado pelo “rei” depois da dupla Roberto e Erasmo Carlos. Foram mais de 40 canções. Ao lado de Chico Roque, Carlos Colla seria um dos principais nomes do *boom* sertanejo dos anos 90.

O disco de Fafá que continha “Meu disfarce” vendeu 220 mil cópias em seis meses e prosseguiu vendendo bem.⁶⁷¹ A cantora procurava radicalizar a vertente popular de sua obra, e estava atenta ao sucesso dos sertanejos-românticos, tendo gravado o sucesso um ano depois da dupla Chitãozinho & Xororó, os primeiros a gravá-la. Depois de Jair Rodrigues, Fafá seria o segundo artista da MPB a se aproximar da música sertaneja moderna. Nesta época a cantora começou a ser novamente criticada por “descuidar” da qualidade do repertório, e respondia: “Se cantar o desamor, a paixão, o romance é brega, então sou brega. Acho um absurdo essas classificações”.⁶⁷²

E o flerte de Fafá iria mais longe, tomando a vanguarda das mãos dos irmãos sertanejos. Em 1989 ela gravaria “Nuvem de lágrimas”, canção que se tornaria um clássico sertanejo:

Há uma nuvem de lágrimas sobre meus olhos
Dizendo pra mim que você foi embora

⁶⁷⁰ No disco seguinte do ano seguinte Fafá gravaria “Fogaréu” (Walter Queiroz), “A carta” (Carlos Santos-Sullema), “Final de semana” (Carlos Alexandre-Maurilio Costa) e “Brincar com meu amor” (Zé Orlando-Tato Júnior) no LP *Atrevida*, Som Livre, 1986. Em 1987 foi a vez de “Negue” (J.Michiles), “Ti ti ti” (Fernando Lelis-Jacinto José), “Só vai dar você” (Alípio Martins-Marcelle), “Cheiro no cangote” (Alípio Martins-Marcelle), “Forró fogoso” (J.Michiles) no LP *Grandes Amores*, Som Livre, 1987, 540.006.

⁶⁷¹ Veja, 18/09/1988, p. 128

⁶⁷² Folha de São Paulo, Ilustrada, p. 8, 17/08/1988.

E que não demora meu pranto rolar
Eu tenho feito de tudo pra me convencer
E provar que a vida é melhor sem você
Mas meu coração não se deixa enganar
(...)
Ah...
Jeito triste de ter você
Longe dos olhos e dentro do meu coração
Me ensina a te esquecer
Ou venha logo e me tire dessa solidão

“Nuvem de lágrimas” foi composta pelo músico Paulo Debétio e o letrista Paulinho Rezende.⁶⁷³ O compositor e produtor musical Paulo Debétio estava no primeiro show da dupla Chitãozinho & Xororó realizado no Ibirapuera em 1987 quando ouviu-os cantar “Se Deus me ouvisse”, sucesso do disco de 1986, que começa com um lamento “Ah, se Deus me ouvisse...”. Foi quando Debétio teve a idéia do fio melódico para o refrão de “Nuvem de lágrimas”. Saindo do show, comunicou à dupla, que conhecia dos bastidores das gravadoras, que tinha tido uma ideia musical: “Eu cheguei pro Chitãozinho e falei: ‘Chitão, eu estou compondo pra vocês um novo ‘Fio de Cabelo’’. Eles nem deram bola!”

Como de costume, Debétio compôs em andanças pelo Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, perto de onde morava na época. Paulo Debétio é um compositor peripatético, que compõe caminhando pela cidade, sem o auxílio do instrumento. Por causa desta prática, frequentemente compunha canções que fugiam a ideia inicial: “Eu achava que estava compondo uma guarânia e acabei compondo um rasqueado. O que a canção tinha era a ‘pegada’ ... por isso os paulistas a chamavam de guarânia carioca”.

A melodia já estava pronta quando Debétio esboçou o tema da “Nuvem de lágrimas”, que não conseguiu levar adiante. Telefonou então para o parceiro Paulinho Rezende, com quem tradicionalmente compunha. A parceria funcionava pois Debétio gostava de sugerir temas; por sua vez Paulinho Rezende até preferia quando o melodista se intrometesse e o desafiasse, dando-lhe direcionamentos. Diferente do parceiro peripatético, Rezende compunha as letras trancado num quarto, em silêncio e concentrado. Preferia a calma e o “estudo” meticuloso das palavras. Apesar das diferenças, a parceria dava certo há mais de uma década.

Paulinho Rezende e Paulo Debétio fizeram “Nuvem de lágrimas” para Chitãozinho & Xororó, pensando exatamente na dupla e no estilo melodramático já consagrado dos irmãos paranaenses. Paulo Debétio trabalhava na gravadora Polygram, que tinha acabado de contratar a dupla. Em 1989 Chitãozinho & Xororó saíram da Copacabana depois de dezenove anos de contrato com a gravadora nacional. Quando a dupla se reuniu com o produtor e o

⁶⁷³ Todas as informações sobre Paulinho Rezende e Paulo Debétio foram colhidos em duas longas entrevista individuais, salvo quando houver citação.

empresário para discutir repertório, Paulo Debétio e Paulinho Rezende mostraram a canção, como se lembra o letrista: “Eu cantei com Debétio... e eles não deram a mínima! Não deram nada pela canção! Aquilo foi uma decepção para nós!”. Frustrados, os compositores resolveram mostrar a canção para outros artistas.

Nesse mesmo período Fafá de Belém estava cada vez mais interessada na música sertaneja. Através do produtor de Fafá, Mariozinho Rocha, os compositores conseguiram mostrar a canção para a cantora: “Eu lembro – diz Rezende – que o Debétio mostrou ‘Nuvem de lágrimas’ para Fafá e ela enlouqueceu. Ela dizia: ‘Porra! Puta que pariu!’ – assim mesmo – ‘Era a música que eu estava procurando. Eu vou gravar!’”, se recorda Paulinho Rezende. “Na mesma hora ela ligou pro Mariozinho [Rocha] dizendo que tinha uma música nova *do cacete!*”

Ser gravado por algum artista da MPB tinha sido o sonho de Paulo Debétio e Paulinho Rezende por muitos anos. Órfão da Jovem Guarda, Debétio chegou a participar da banda Os Nucleares ao lado de Michael Sullivan, que lançou um único disco em 1969, sem sucesso. Ao longo da década de 70 seu sonho era conseguir entregar uma música para Maria Bethânia, Elis Regina ou, quem sabe, Gal Costa: “No início meu sonho era entrar para a MPB e ser reconhecido compositor sério”⁶⁷⁴. Investiram então nos festivais da canção ao longo de anos. Em 1982 emplacaram o samba “Pelo amor de Deus” com Emilio Santiago, que então começava a carreira, no MPB Shell da TV Globo. Sagraram-se campeões no Maracanãzinho, e esperaram a repercussão do episódio. Achavam que com a vitória iriam conseguir ser gravados por cantores de credibilidade, o que não aconteceu, como se recorda Paulo Debétio:

A MPB estava toda fechada, era preconceituosa... Se você faz parte de um grupo... Então quem tá ali, quem é amigo, quem toma cafezinho junto, tem outro tipo de tratamento... É igual a hoje em dia... Tentei várias vezes ser gravado pela Bethânia, Elis... Ficamos mais de um ano sem gravar música depois do Festival... Mas nós tínhamos que continuar. Então eu falei pro Paulinho: ‘vamos fazer música comercial’. O Paulinho ficou meio receoso... Mas aí começamos uma nova fase na nossa carreira.

Fizeram então canções para diversos cantores de linha romântica como Wando, Elymar Santos, Perla, Alcione, Agnaldo Timóteo, Agepê, Banda Cheiro de Amor, dentre outros.

Quando Chitãozinho & Xororó souberam que Fafá iria gravar a canção, mostraram-se arrependidos. Segundo o letrista Paulinho Rezende, a dupla disse que não tinha dado bola para a canção pois estavam muito cansados naquele dia, mas que queriam grava-la. Então o produtor Mariozinho Rocha resolveu tudo com uma “solução salomônica”, nas palavras de Paulinho Rezende: colocou a dupla no disco de Fafá como participação especial, o que foi

⁶⁷⁴ « Viola endinheirada » *Veja* 16/10/91, p. 106

prontamente aceito por todos. A canção foi um sucesso. Chitãozinho & Xororó a gravaram novamente em 1990 no LP *Cowboy do Asfalto*, desta vez sem a participação da cantora.

Segundo Paulo Debétio: “Se ‘Nuvem de lágrimas’ não tivesse sido gravada por eles, nunca teria sido taxada de sertaneja. Mas foi muito legal, foi bom pra gente, foi bom para eles”. Para a cantora, no entanto, o resultado foi ambíguo. Fafá de Belém pagou o preço por ser a mediadora de um gênero musical que ainda não estava incorporado pelas elites culturais. A revista *Veja* questionou a mudança na carreira da cantora:

A primeira pergunta que vem à mente quando se ouve o novo LP de Fafá de Belém é: de quem foi a infeliz ideia de fazer a cantora gemer em lamentos como *Dá um vazão no peito, uma coisa ruim/ o meu corpo querendo seu corpo em mim*? Quase todas as músicas do LP trazem versos do gênero e se dirigem a um amante imaginário. O ouvinte fica torcendo para que esse personagem que Fafá invoca em suas músicas volte logo, para que a cantora fique à vontade para entoar, num próximo disco, músicas mais alegres.⁶⁷⁵

O compositor, radialista, e pesquisador Fernando Lobo, pai do compositor Edu Lobo, também pegou pesado com Fafá: “Parece que hoje só existem os sertanejos, de uma pobreza musical tremenda. É pena que cantoras como Fafá de Belém (musa das Diretas e preferida de Tancredo) tenham aderido aos sertanejos”.⁶⁷⁶ O letrista Paulinho Rezende se recorda das críticas sofridas pela cantora: “Ela foi patrulhada na época, foi duro!”

A cantora não se abalou com as críticas e continuou travando contatos com os sertanejos. No LP *Doces palavras*, de 1991, ela gravou outra canção da dupla Paulinho Rezende e Paulo Debétio, o rasqueado “Águas passadas”. E chamou outra dupla sertaneja para a gravação. Desta vez os agraciados foram Zezé Di Camargo & Luciano. No auge da onda sertaneja, a cantora apareceu cantando “Águas passadas” no programa *Zezé Di Camargo & Luciano Especial*, um programa de fim de ano produzido pela Globo e que foi ao ar em 28 de dezembro de 1991.

É importante frisar aqui o papel de mediadora fundamental vivido por Fafá. Zezé Di Camargo & Luciano não eram uma dupla conhecida ainda e seu primeiro sucesso, “É o amor”, do primeiro LP da dupla, ainda não tinha sido lançado. Fafá gravou com uma dupla que tinha se formado poucos meses antes e era apenas uma aposta da gravadora Copacabana para substituir a perda Chitãozinho & Xororó, que tinham ido para a Polygram. A canção entrou no LP da cantora e também no da dupla, mas ficou obscurecido pelos *hits* compostos por Zezé. Incorporando o gênero sertanejo, Fafá se defendia das críticas de que a música sertaneja seria a trilha sonora da “Era Collor”: “Minha adesão à musica sertaneja se deu antes da atual explosão. E além disso eu nunca apoiei o Collor. A música sertaneja é de todo o

⁶⁷⁵ *Veja*, 24/12/1989, p. 154.

⁶⁷⁶ *O Globo*, 2. Cad. 27/09/1992, p. 1.

Brasil, assim como nosso Hino e o verde e amarelo. Ninguém vai roubar nossos símbolos!”⁶⁷⁷

Romântico do subúrbio

Se Jair Rodrigues e Fafá de Belém fizeram a mediação entre a MPB e a música sertaneja, outro artista fez a ponte entre os sertanejos e a música romântica: o cantor e compositor Amado Batista. O cantor nasceu em 1951 em Catalão, distrito de Divinópolis, interior de Goiás, filho de lavradores.

O Estado de Goiás, aliás, é um celeiro de artistas bastante populares dentre eles Lindomar Castilho, Chrystian & Ralf, Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano e Bruno & Marrone. Ao lado da Bahia e do Rio de Janeiro, o estado de Goiás forjou várias gerações de músicos importantes para a discografia da música popular do Brasil.

Apesar de ter nascido na roça, Amado Batista nunca fora adepto da música rural. Ele tinha como principal influência o cantor Roberto Carlos:

Eu lembro que quando morava na roça, tinha alto-falantes nas cidades pequenas que começavam a tocar por volta das 17h ou 18h. Tocavam as duplas sertanejas de sucesso naquela época: Tião Carreiro & Pardinho, Silveira & Barrinha... Eu sempre gostei das músicas, mas não era aquilo que eu queria. Foi aí que ouvi Roberto Carlos! Eu achei maravilhoso! Eu lembro que ia pra roça cantando “Calhambeque”.⁶⁷⁸

Filho do êxodo rural brasileiro, Amado se mudou para a capital goiana em 1965. Ele se recorda das dificuldades iniciais: “Naquele tempo que eu vim da roça, evidentemente que eu era um caipirinha mesmo, que falava tudo errado. Não sou um professor hoje, mas melhorou muito em relação àquela época... Eu me lembro que me chamavam: ‘ih lá vem o caipirinha aí!’ Quando alguém vem da roça você choca as pessoas da cidade, assim como as pessoas da cidade chocam o cara da roça falando e fazendo um monte de coisas que não é hábito deles. É natural isso, com o tempo eu fui melhorando isso...”⁶⁷⁹

Em Goiânia Amado Batista foi faxineiro, catador de papel, balconista e livreiro. Com o dinheiro do fundo de garantia e bicos eventuais, conseguiu montar uma pequena loja de discos na rodoviária da cidade por volta de 1973. Por causa da loja, começou a ter contato com gravadoras independentes, dentre elas a Chororó Discos. A partir desse contato achou que poderia lançar-se como cantor, um sonho que mantinha praticamente em segredo. Foi

⁶⁷⁷ *O Globo*, 2. Cad. 27/09/1992, p. 1.

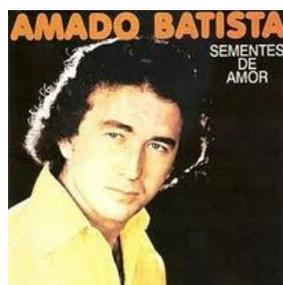
⁶⁷⁸ Amado Batista no Programa 3 a 1, *TV Cultura*, gravado em 2009 e postado no Youtube em 22/01/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=-8I-nv47CuE>

⁶⁷⁹ Amado Batista no Programa 3 a 1, *TV Cultura*, gravado em 2009 e postado no Youtube em 22/01/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=1yI8goWWVmk&feature=related>

quando participou de um festival pela primeira vez, em Trindade, no interior de Goiás. Era 1974, um ano antes de gravar o primeiro disco pela Chororó.

Apesar das influências da Jovem Guarda, Amado Batista ainda era tocado pela música rural. No primeiro compacto de 1975 ele gravou a canção “Chitãozinho e Xororó” (Athos Campos/Serrinha), um clássico da música rural. Mas o fez à sua maneira, numa levada pop, com bateria, violões, teclados e flautas. O disco não teve repercussão alguma e tornou-se uma raridade. Apesar disso, o período na gravadora Chororó Discos foi útil para contatos. Lá ele conheceu algumas duplas sertanejas, como João Mineiro & Marciano e Gino & Geno, que na época também gravavam na Chororó.

A carreira de Amado só deslanchou quando conheceu do compositor Reginaldo Sodré, com quem compôs a can o “Desisto” para o disco de 1977, o primeiro de muitos sucessos populares da dupla. Desde então pelo menos metade das composi es dos LPs de Amado são em parceria com Sodré. Talvez se possa dizer que, ao lado de Roberto e Erasmo Carlos, a dupla Amado Batista e Reginaldo Sodré   uma das mais bem sucedidas do mercado fonográfico brasileiro. Além de compositores, Sodré e Batista são também os produtores de todos os discos de Amado Batista. Por causa da exigência de controlar a produ o dos



próprios discos a dupla já teve que de brigar com o interesse de algumas gravadoras que quiseram impor outros produtores: “Eu gravo o que gosto do jeito que gosto. Como eu vendo por volta de 1 milhão de discos, a gravadora vai dizer o quê? As vezes que me sugeriram mudar eu não aceitei”, diz Amado.⁶⁸⁰



Com mais de 22 milhões de discos vendidos e regularidade de sucessos e composi es, Batista encontrou o parceiro ideal para manter a pegada popular-romântica de sua obra: “Eu sigo meu gosto pessoal. Isso quer dizer que meu gosto pessoal   o gosto da maioria das pessoas. Existem pessoas que têm bom gosto, escolhem bem as músicas, gravam bem, mas uma meia dúzia de pessoas gostam... Isso não quer dizer que tenham mau-gosto! Só que apenas poucas pessoas gostam. Existem outras pessoas que têm um universo maior.   o meu caso...   o caso do Roberto Carlos, que está aí há tanto tempo...”⁶⁸¹

⁶⁸⁰ DM Entrevista - Amado Batista, *Jornal Diário da Manhã*, 11/11/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=b8Gr7BxzlcE>

⁶⁸¹ Amado Batista - Entrevista ao programa "TodaMúsica" em abril de 2000 <http://www.youtube.com/watch?v=xYfmwFXqMFs&tracker=False&NR=1>

O sucesso regional de “Desisto” e do disco lançado em 1977 pela Chororó atraiu o interesse da Continental, que o contratou. Amado Batista estourou nacionalmente em 1978 com o sucesso “O fruto do nosso amor (Amor perfeito)”, de Vicente Dias e Praião II, no disco *Sementes de amor*.⁶⁸² A canção conta a história de um amor que acaba tragicamente na sala de parto da maternidade – morrem a mulher e o filho: “No hospital, na sala de cirurgia/ pela vidraça eu via você sofrendo a sorrir/ E seu sorriso aos poucos se desfazendo/ Então vi você morrendo sem poder me despedir”. A canção foi inspirada em fatos verídicos acontecidos com a irmã do compositor Vicente Dias. “O fruto do nosso amor” já havia sido gravada em 1976 por uma dupla sertaneja de Goiás, Praião & Prainha, e não havia feito sucesso algum. Segundo Amado Batista, a levada sertaneja tirou a força da canção: “Eles gravaram no ritmo do rasqueado. Eu acho que isso tirou o ‘sentimento’ da música!”⁶⁸³

O sucesso de “O fruto do nosso amor” fez o disco *Sementes de amor* vender mais de um milhão de cópias. Amado Batista entrava no seleto grupo de artistas que até o início dos anos 80 havia vendido tal número de exemplares de um único disco: entre eles Roberto Carlos, Nelson Gonçalves, Teixeira, Martinho da Vila, Milionário & José Rico e Maria Bethânia.⁶⁸⁴ Mas diferente de artistas da MPB, como Maria Bethânia, que conseguiu grande vendagem com poucos discos, especialmente o LP *Álibi* (1978), Amado Batista mantinha vendagem média de 800 mil a 1 milhão de discos a cada lançamento.⁶⁸⁵ O jornal *Folha de São Paulo* notou o fenômeno em 1982:

Depois de Roberto Carlos, o cantor Amado Batista é quem mais vende discos no Brasil, atingindo a casa de um milhão e cem mil cópias a cada novo lançamento. Para se ter uma ideia do que este número significa, basta lembrar que os artistas brasileiros que vendem 100 mil cópias ganham um “disco de ouro”, dão graças a Deus, e viram “estrelas” no País. Gal Costa, Maria Bethânia, Chico Buarque ou Clara Nunes, nos seus melhores dias, custaram a atingir entre 500 e 700 mil LPs vendidos, sem nenhuma continuidade. Amado Batista, aos 31 anos, vem mantendo esta média de um milhão de discos vendidos (cada novo LP recebe cerca de 300 mil encomendas, antes de sair da fábrica) desde 1978.⁶⁸⁶

Amado Batista dava a receita do sucesso, cantar o romantismo de forma direta:

O segredo é cantar o amor. É falar aquilo que as pessoas entendem. Você não precisa ter uma faculdade para entender o que eu canto. E o cara da faculdade também entende. Todo mundo entende. Eu acho ou você gosta da música em três minutos ou não gosta! Ela te arrepiando em três minutos e você compra o disco ou não. Não é que nem filme que você fica duas horas na frente da tela...⁶⁸⁷

⁶⁸² LP *Sementes de amor*, Continental, 1978, 1.07.405.146

⁶⁸³ Amado Batista - Entrevista ao programa "TodaMúsica" em abril de 2000

<http://www.youtube.com/watch?v=LIRPsxZjnvM> Mais tarde a canção foi gravada pela dupla Os Graúnas no LP *Prefiro suportar a saudade*.

⁶⁸⁴ “A subida do balão”, *Veja*, 4/01/1984, p. 72.

⁶⁸⁵ *Veja* 20/01/1986, p. 62

⁶⁸⁶ “Brega: a balada arrebatou o subúrbio”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 08/09/1982, p. 28.

⁶⁸⁷ Amado Batista - Entrevista ao programa "TodaMúsica" em abril de 2000
<http://www.youtube.com/watch?v=xYfmwFXqMFs&tracker=False&NR=1>

Eu não me considero um grande cantor, mas acredito que consigo transmitir emoção dentro do que as canções podem [passar]. Por isso atinjo o público que eu canto.⁶⁸⁸

O sucesso da carreira de Amado Batista incomodou os críticos, que começaram a taxá-lo de “brega”. Para o cantor, a palavra é demarcação de distinção: “brega é tudo aquilo que você não gosta”.⁶⁸⁹ Em alguns momentos o cantor parece querer problematizar a questão: “Acho engraçado que quem tem preconceito contra nós é quem vive lutando contra os preconceitos”⁶⁹⁰. Em 1982, o gerente do Setor Popular da Continental, Antônio Carlos Carvalho, responsável pela contratação de Amado Batista, defendia os músicos “do povão”, problematizando o epíteto:

[Artistas como Amado Batista] são os novos ídolos do “povão”. E no entanto, você não se vê [estes artistas] incluídos, por exemplo, no Projeto Pixinguinha⁶⁹¹, que é do governo, pago com dinheiro do próprio povo. O certo é que ainda existe, fora das gravadoras, muito preconceito contra esse tipo de música popular. Muita gente diz que são cafonas. Mas é preciso entender que elas é que são a alma do nosso povo. Antes da bossa-nova, todas aquelas canções de dor-de-cotovelo cantadas por Nora Nei e que todo mundo aplaude até hoje eram “brega”.⁶⁹²

Se em alguns momentos procurou problematizar a categoria “brega”, em outros momentos Amado Batista renegava o epíteto, tomando-o como acusação: “Você sabe a definição de brega no dicionário qual é? É música de mau-gosto! Pergunte aos 22 milhões de pessoas que compraram meus discos se eles vão gostar de serem chamados de bregas!”⁶⁹³

Num programa de televisão em 2010, Amado Batista foi incitado pelo historiador Paulo Cesar de Araújo, autor de um livro sobre música “cafona” durante a ditadura dos anos 70, acerca da validade do termo “brega” e sua potência em demarcar um outro Brasil que não era compreendido pelas elites culturais. Amado reagiu e não concordou:

Amado Batista: Quem ignora a música de outras partes do Brasil é parte da grande mídia. Eu estou aqui com 32 anos de carreira, 22 milhões de discos vendidos, no 30º disco, em São Paulo ou Rio meus shows lotam... Então há um certo engano em relação a isso. Parte da crítica não quer aceitar isso, mas acaba sendo forçada a aceitar diante desses números. (...)

Paulo Cesar de Araújo: Você não acha que agora é o momento dos próprios artistas assumirem essa grife? Porque hoje eu considero que isso é uma marca da música brasileira, um estilo já consagrado no Brasil, pelo público, pela crítica. Não adianta, você é um ícone da música brega, é um ídolo da música brega no Brasil. Você já é reconhecido! (...)

Amado Batista: Mas porque denegrir a imagem da música romântica?

⁶⁸⁸ “Brega: a balada arrebatou o subúrbio”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 08/09/1982, p. 28.

⁶⁸⁹ Amado Batista no Programa 3 a 1, *TV Cultura*, gravado em 2009 e postado no Youtube em 22/01/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=-8I-nv47CuE>

⁶⁹⁰ “A canção suburbana”, *Veja*, 28/01/1981

⁶⁹¹ Antônio Carlos Carvalho refere-se ao Projeto Pixinguinha, idealizado por Hermínio Bello de Carvalho e iniciado em 1977 pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) em parceria com secretarias municipais e estaduais. Tratava-se de um estímulo estatal a artistas novatos ou veteranos, que viajavam pelo Brasil em caravanas financiadas pela instituição. Os organizadores prometiam horários alternativos e preços mais acessíveis. O produtor denuncia, contudo, que o projeto cultural da Funarte sempre privilegiou artistas da MPB, samba, e outros gêneros legitimados pelas elites culturais, “esquecendo-se” que o gosto popular tem outras matrizes.

⁶⁹² “Brega: a balada arrebatou o subúrbio”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 08/09/1982, p. 28.

⁶⁹³ Amado Batista no Programa 3 a 1, *TV Cultura*, gravado em 2009 e postado no Youtube em 22/01/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=-8I-nv47CuE>

Paulo Cesar de Araújo: Ouça o exemplo que vou te dar. Você tem razão quando diz que a definição no dicionário significa mau-gosto. Mas este é um conceito que não foi criado por Deus, mas por um segmento da sociedade. Deixa eu te dar um exemplo da música brasileira. A palavra *malandro* era uma palavra horrível. Ninguém queria ser associado à malandragem. O próprio Noel Rosa nos anos 30 cantou “malandro é palavra derrotista/ que tira todo o valor do sambista” [Araújo refere-se a canção “Rapaz folgado”, de Noel Rosa]. Alguns intelectuais começaram um movimento para valorizar a expressão “malandro”. Surgiu o samba malandro... Hoje a palavra tem um sentido positivo... Chico Buarque compôs “Homenagem ao malandro”... Zeca Pagodinho não está preocupado se vão chama-lo de malandro, nem Bezerra da Silva... Porquê? Por que a palavra ‘malandro’ ganhou um novo significado. Isso pode acontecer com a palavra *brega*. E vai valorizar todos nós, que gostamos e trabalhamos com a música brega.

Amado Batista: Eu não sou um ídolo da música brega, pode ter certeza disso! Eu sou um ídolo da música romântica, da música popular. Querem forçar a barra de um rótulo que denigre a música, sem necessidade. Até porque existe uma denominação para essa música, que é *música romântica*. Não se pode querer denegrir a música romântica da Jovem Guarda inteira, todas as canções dos Beatles, não é? E minha música é a mesma coisa! Qual a diferença entre a minha música e a dos Beatles, da Jovem Guarda, do Elton John? Qual a diferença que tem? Nenhuma!⁶⁹⁴

Seja como for, a influência romântica de Amado Batista na música sertaneja foi importante para que os músicos sertanejos continuassem sendo chamados de “bregas”. Este estilo “Amado Batista” de composição ofendia os padrões do bom gosto das classes médias urbanas. O cantor chegou até a ser censurado pelo regime ditatorial, como se recorda:

Eu também fui censurado! “Biquini no céu”, “Mascando chiclete” e “Vitamina e cura” foram algumas das minhas canções censuradas. Na época eu fui à Brasília conversar com o censor e conseguir, através de pequenas mudanças, a liberação das músicas. Teve uma que eu não consegui liberar, foi “Vitamina e cura”. Explicaram que a música era toda sensual e que teria que mudar a letra inteira, e não só uma frase ou duas. Como a música não era minha, era impossível mudar toda a ideia. Isso foi em 1984.⁶⁹⁵

A canção “Vitamina e cura” (Jomim/Da Silva), de fato tinha uma letra muito sensual. Como os censores viam a si mesmos não apenas como cerceadores políticos, mas também educadores da boa moral e da civilidade, era comum vetos a produção musical por motivos aparentemente “ímorais”, caso das canções sexuais de Batista, ou até questões “banais”, como erros de português. De forma que os censores não gostaram das explícitas metáforas da canção cantada por Amado Batista:

Só de te ver acho que vale a pena
Ai de você se eu te puser as mãos
Este teu corpo de pele morena
Me envenena de excitação eu tô que tô
E ninguém me segura, tô muito loco
Tô de alto astral você é minha vida
Vitamina e cura minha mistura
De bem e de mal

Meu coração bate mais excitado
Meu corpo vibra de tanto querer
O teu pedaço de amor e pecado
É o bocado que eu quero comer

⁶⁹⁴ Amado Batista no Programa 3 a 1, *TV Cultura*, gravado em 2009 e postado no Youtube em 22/01/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=-8I-nv47CuE>

⁶⁹⁵ Idem.

Como se, vê a canção era bem explícita. De forma que o romantismo frequentemente sexualizado de Amado, já uma tradição na música brasileira desde as canções dos anos 70 de Roberto Carlos e Odair José, ofendia o moralismo dos censores. Se dependesse da ditadura, a música nunca seria liberada. Mas não foi o que aconteceu. “Vitamina e cura” seria lançada em 1986 no LP homônimo. Diante da gradual abertura democrática, o cantor pôde gravar a canção em meio a popularidade inicial do governo de José Sarney. O fato de ter nomeado o LP daquele ano de *Vitamina e Cura* denota a vontade do compositor de atacar o padrão recatado daqueles que se incomodavam com seu romantismo sexualizado.

Mas o problemas de Amado Batista com o autoritarismo ia além de algumas músicas censuradas por “prazeres banais”. Em 1973 ele ficou preso por cerca de dois meses pelo regime ditatorial. Na época ele trabalhava numa livraria que repassava livros proibidos a grupos revolucionários:

Eu realmente fui preso porque eu era amigo de alguns caras barras-pesadas, que queriam tomar o poder a força, detonar os quartéis com bomba... Eles tinham projetos realmente disso! Eu era amigo deles mas nem sabia desses projetos... sabia que eles lutavam contra o regime do governo que tínhamos na época... Eu trabalhava numa livraria e facilitava a vida deles para ler os livros que eram proibidos: Che Guevara, Maximo Gorki, alguns livros suspeitos, subversivos, eu facilitava a vida deles, eu abastecia... Então passei a ser uma pessoa visada por causa disso.⁶⁹⁶

Tendo vivido problemas com a censura e as forças repressivas, Amado ficava ainda mais espantado com o repúdio dos meios culturais de alto nível e dos artistas da MPB que ignoravam sua produção colocando-o fora do panteão da *resistência*. Em diversos momentos Amado mostrou-se indignado com essa ação e apontava um cerceamento cultural que não emanava de um Estado todo-poderoso, mas de uma parte da sociedade: “O que me aborrece mais são os veículos de comunicação de alto nível. Eles sabem o que é discriminação, porque lutaram contra a Censura, que é uma forma de preconceito. E são eles que fazem o mesmo conosco”.⁶⁹⁷

Apesar da politização clara do cantor, a influência de Amado Batista nos sertanejos foi praticamente apenas estética, e não política. Várias duplas dos anos 80 se inspiraram nas canções românticas de Amado. Dentre estes, Leandro & Leonardo, Alan & Aladin e Zezé Di Camargo foram os que mais explicitamente se inspiraram nos arranjos e temáticas do cantor. Parte da bibliografia repudia os sertanejos desta década por causa desta influência romântica.

⁶⁹⁶ Amado Batista no Programa 3 a 1, *TV Cultura*, gravado em 2009 e postado no Youtube em 22/01/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=-8I-nv47CuE>

⁶⁹⁷ *Veja*, 20/01/1986, p. 62. Amado Batista não era o único compositor romântico que teve problemas com a ditadura. O cantor popular Agepê, que se dizia “comunista convicto”, foi preso por 52 dias pelo regime militar. *Veja*, 29/01/1986, p. 62.

É o caso de Ayrton Mugnaini Jr, autor da “Enciclopédia das Músicas Sertanejas”, publicada em 2001, que os definiu como “breganejos”:

A música sertaneja mais comercial carrega nos apelos mais sentimentais de “cama-a-a”, às vezes com letras e vozes derramadas e exageradas, a um passo do brega – quando não chega a dar esse passo e se transformar no ilustre “breganejo”, perfeito quem tem vergonha de gostar de sertanejo puro ou brega puro. [sic]

Evitei me referir a certos artistas como “breganejos”, embora o termo mais adequado seja justamente esse, mas eles o julgam depreciativo e preferem ser chamados de “sertanejos modernos”, “sertanejos românticos”, “new-sertanejos” e outros eufemismos. Pois bem, procuro ser bem-humorado, não quero arrumar briga com ninguém. *Eppur si muove!*⁶⁹⁸

Em comum, Leandro & Leonardo, Alan & Aladim e Zezé Di Camargo & Luciano tiveram a influência de Amado Batista e também o mesmo empresário no início da carreira, o paulista Romildo Pereira.

Amante Amado

Luis José Costa, o Leandro, nasceu em 15 de agosto de 1961. O irmão mais novo, Emival Eterno Costa, o Leonardo, nasceu em Goianápolis em 25 de julho de 1963. Na zona rural da cidade a família trabalhava como meeiros em lavoura de tomates. Andavam dez quilômetros até chegar da cidade à roça onde trabalhavam e cantavam ao lado do rádio, como lembra Leandro: “Ouvíamos de tudo. Quando estávamos na lavoura, trabalhávamos ouvindo o programa do Zé Bettio. E cantávamos. Entre tomates e jilós Nós conhecíamos os cantores apenas pelo rádio. Fomos ter televisão apenas em 1978. Era uma vida dura”.⁶⁹⁹ Dividindo o tempo com a lavoura, Luis José começou a cantar como crooner numa banda chamada *Os Dominantes*, cujo repertório era Beatles, Roberto Carlos e Bee Gees. A modernidade já atraía o rapaz de Goianápolis. Das 23h às 4h da manhã, de 1976 e 1978, Luis José cantava em boates e inferninhos da periferia de Goiânia.⁷⁰⁰

Quando a banda acabou, Luis José começou a cantar com o irmão e se mudaram para capital. Luis José trabalhava numa loja de roupas e Emival numa farmácia. Foi nessa época que escolheram o nome de Leandro & Leonardo, depois que um dos funcionários da farmácia onde Emival trabalhava teve filhos gêmeos batizados com esses nomes. Por volta de 1982 conheceram o empresário Romildo Pereira, que já organizava a carreira da dupla Alan & Aladim.

Edmilson Fernandes Machado, o Alan, nasceu em Ribeirão Preto em 1962 e formou dupla com José Nascimento Cardoso, o Aladim, nascido em Visconde do Rio Preto, MG, em 1957. Aladim fora torneiro mecânico e começou a dupla com Alan em 1976, quando este

⁶⁹⁸ Mugnaini Jr, *Op. Cit.*

⁶⁹⁹ Entrevista Leandro & Leonardo à Revista *Playboy*, set/1992, p. 30.

⁷⁰⁰ “O talento brota da terra” Jornal/Revista: *O Globo*, 1/12/1991.

tinha apenas 14 anos. Em 1980 começaram a ser empresariados por Romildo Pereira e, com a ajuda de Marciano, conseguiram gravar o primeiro disco pela CBS, sem repercussão alguma.

O empresário Romildo Pereira conheceu Leandro & Leonardo numa exposição rural em Barra do Garça, fronteira de Mato Grosso e Goiás. Neste mesmo dia conheceu também a dupla Zazá & Zezé, onde catava Zezé Di Camargo, que também começava a carreira. Como produtor de TV que agenciava viagens de artistas por todo o Brasil, Romildo começou a empresariar artistas sertanejos.

Filho de agricultores, nascido Mirosmar José de Camargo em 1962 na cidade de Pirenópolis, Goiás, Zezé Di Camargo começou a carreira ainda criança cantando com o irmão Emival, um ano mais novo, na dupla Camargo & Camarguinho. Foram uma dupla infantil por cerca de três anos até que, no final de 1974, ao voltarem de um show em Imperatriz, no Maranhão, o motorista do carro onde viajavam adormeceu e bateu com tudo na traseira de um caminhão. O irmão Emival morreu aos 11 anos de idade. Mirosmar ficou um ano sem lidar com música, traumatizado. Começou a trabalhar de office-boy, mas foi despedido em seis meses. Retomou a música, e já adolescente começou a cantar na zona do baixo meretrício da cidade. Mais tarde participou do trio Caçulas do Brasil, no qual era o Zé Neto, e tocava com outros dois parceiros, um deles Areovaldo Batista da Silva, o Zazá. Em 1979 Mirosmar resolveu montar a dupla Zazá & Zezé com o parceiro.



A carreira ao lado de Zazá é um dos pontos mais sombrios da carreira de Zezé Di Camargo. O cantor evita comentar o período que viveu ao lado do parceiro, apagando o episódio de todas as biografias autorizadas. O filme-biografia do cantor lançado em 2005, *Dois filhos de Francisco*, sequer menciona o ex-parceiro. Em outros relatos autorizados a parceria com Zazá também é sequer mencionada. Por exemplo: diante do sucesso da película, a roteirista do filme, a jornalista Carolina Kotscho, resolveu escrever um livro sobre a mãe de Zezé Di Camargo & Luciano e a carreira de seus filhos famosos. O livro intitulado *Simplesmente Helena* evita falar de Zazá.⁷⁰¹ O livro “Dois corações e uma história”, uma biografia ilustrada (e autorizada) de Zezé Di Camargo & Luciano publicada em 2010, também nada fala dos três discos lançados pela dupla Zazá & Zezé.⁷⁰²

⁷⁰¹ Kotscho, Carolina. *Simplesmente Helena*. São Paulo: Planeta. 2007

⁷⁰² Santos, Fernanda (org.). *Zezé Di Camargo e Luciano: dois corações e uma história*. São Paulo. Ed. Abril 2010.

É provável que o parceiro tenha se tornando figura *non grata* na biografia de Zezé Di Camargo em parte por que essa época foi um período de relativas vacas magras e insucessos. Sobretudo pois os três discos lançados com Zazá (*A caminho do além*, em 1980; *Berço do mundo*, em 1982; *Festa dos quinze anos*, 1984 [foto]) mostram uma dupla muitíssima influenciada pelas guarânias, rancheiras e boleros de Milionário & José Rico, Trio Parada Dura e Pedro Bento & Zé da Estrada. De forma que a carreira com Zazá aponta para um Zezé Di Camargo compositor muito afinado à tradição de sua época e pouco renovador da música sertaneja, como este frequentemente gosta de se ver em relação a sua obra. Zezé frequentemente gosta de se ver como um compositor renovador do gênero e descrever sua ascensão como meteórica, sem altos e baixo, mas de linearidade progressiva e ascendente. O cantor mostra-se bastante consciente, em várias entrevistas, do papel que sua biografia joga na legitimação da música sertaneja e no autoelogio de sua própria importância. De forma que o “esquecimento” da parceria com Zazá é essencial para a construção de sua *persona* artística.

Apesar do “esquecimento” de Zezé, convém apontar que a dupla alcançou sucesso regional. Chegaram até a entrar em duas coletâneas lançadas sertanejas em 1981, os LPs “Na boca do forno” e “Movimento Jovem Sertanejo”, ambos pela Chantecler.⁷⁰³

De qualquer forma parece ter havido um desentendimento entre Zazá e Zezé, cujos rancores levaram à separação da dupla em 1986. Em 2005 Zazá processou os realizadores do filme “Dois filhos de Francisco” sob alegação de que teria havido distorções sobre sua pessoa. O cantor pedia R\$ 5,5 milhões por danos morais, o equivalente a 5% da bilheteria total do filme. Segundo ele, sua carreira ao lado de Zezé de 1975 a 1986 havia sido apagada pelos diretores e roteiristas do filme, o que de fato aconteceu. No lugar de Zazá aparece um inosso personagem intitulado Dudu, sem nenhuma importância no roteiro. Serve simplesmente de mote para o encontro de Zezé e sua mulher Zilu, num concurso que aconteceu no programa *República Livre do Cerradão*, comandado por Coronel Hipopota na TV Anhangüera. Diante do processo, a juíza da 5ª Vara da Família, Sucessões e Cível de Goiânia, Maria Cristina Costa, julgou improcedente a ação de reparação contra Columbia Tristar Filmes do Brasil, Conspiração Filmes Entretenimento S.A., Globo Filmes e Zezé Di Camargo & Luciano Produções Ltda.

A ação tramitava desde novembro de 2005 na Justiça. A juíza concordou com a versão de que não houve prejuízo para a imagem de Zazá e o condenou a pagar honorários de

⁷⁰³ Cantaram “Erro Imortal” (Sargento Marra), no LP *Na boca do forno*, Sertanejo/Chantecler, 1981, 2.11.405.380; “Força da Fé” (Itapuã) e “O Imigrante” (José Fortuna / Paraíso) no LP *Movimento jovem sertanejo*, Sertanejo/Chantecler, 1981, 2.11.405.409

R\$ 1,5 mil para cada empresa processada. Em sua sentença, Maria Cristina disse que não havia obrigação de o filme narrar com exatidão toda a vida da dupla formada por Zezé e seu irmão. Segundo a juíza: “Principalmente em se tratando de filme cinematográfico cuja duração média é de duas horas, sendo impossível retratar em tão pouco tempo duas vidas inteiras”.

Em 2005, Areovaldo havia perdido outra ação em que pedia indenização contra a esposa de Zezé, Zilu Almeida Godoy de Camargo. O músico alegou que Zilu teria dito em uma entrevista a uma revista nacional que ele havia morrido e que isso trouxe “transtornos irreparáveis” a sua carreira. Na ocasião, a Justiça acatou a versão da defesa de Zilu de que houve um erro do autor da matéria e que o mesmo foi reparado na edição seguinte da mesma revista.⁷⁰⁴

O cantor Areovaldo ainda tentou formar outras duplas depois da separação de Zezé em 1986, entre elas a Zazá & Zé João e Mauricio Rabelo & Zazá Brasil. Zezé, por sua vez anexou o Di Camargo a seu nome e começou uma carreira solo muito influenciado pelo sucesso de românticos como Biafra, Gilliard, José Augusto e sobretudo Amado Batista. Começou então a ser empresariado por Romildo Pereira, que vinha desenvolvendo com Leandro & Leonardo a influência da música romântica, como lembra o agente: “Toda mudança vem a partir do Amado Batista. Eu ouvia aquelas músicas e pensava: ‘se eu vender o disco de Leandro & Leonardo dessa maneira e vender 10% do que vende o Amado, eu vendo 200 mil discos! Estou bonito em qualquer gravadora!”.

Romildo Pereira conhecia o arranjador dos discos de Amado Batista, o maestro Otavio Basso, e pediu-lhe para fazer gravações *demo* com Leandro & Leonardo. Ao ouvir os planos do empresário, o maestro reagiu dizendo que nunca tinha feito arranjo para dupla sertaneja, mas foi tranquilizado por Romildo, que queria arranjos parecidos com os que o maestro fazia para Amado Batista.⁷⁰⁵

Como Leandro & Leonardo não compunham, dependiam de outros compositores. Através de Romildo chegaram a César Augusto, na época em carreira solo, que tinha um trabalho de influências do pop romântico. Em 1976 César conseguiu que sua primeira música fosse gravada por Ronnie Von. Em seguida Wando gravou outra composição. César Augusto compôs também temas de novelas para a antiga TV Tupi. Mas o primeiro sucesso aconteceu com a canção “Pouco à Pouco”, gravada por Gilliard em 1982: “Pouco a pouco foi que eu

⁷⁰⁴ Para os processos de Zazá, ver: “Exparceiro de Zezé Di Camargo perde ação contra músico”, 09/04/2010 <http://cinema.terra.com.br/interna/0,,O14373167-E11176,00-Exparceiro+de+Zeze+Di+Camargo+perde+acao+contra+musico.html>

⁷⁰⁵ Entrevista realizada com o maestro Otavio Basso, em São Paulo, outubro de 2010.

pude perceber/ Que gostar é diferente de querer”. Esta canção foi composta em parceria com Martinha, personagem egressa da Jovem Guarda, que se tornou parceira de César Augusto em várias músicas. Viriam outros sucessos com Gilliard e cantores românticos dos anos 80.

Na década seguinte César Augusto se tornaria um dos mais importantes produtores e compositores da música sertaneja, tendo produzido vários discos de Zezé Di Camargo & Luciano & Leonardo, dentre outros. Não obstante, sem bola de cristal para prever este futuro, na década de 80 ele não se interessava pelo gênero, como lembra o empresário Romildo Pereira: “Eu falei pra ele: ‘Cesar, eu preciso de uma música sua para uma dupla’. Ele odiava música sertaneja! E disse: ‘Não tenho música sertaneja não!’ Ele ficou puto comigo! Eu sabia que ele tinha músicas... Um dia ele me mostrou uma música chamada ‘Contradições’. Era o que eu queria!”.⁷⁰⁶

Não era apenas o empresário que estava afinado ao romantismo musical. Leandro & Leonardo também entraram de cabeça na estética de Amado Batista, como recorda Leonardo:

Desde quando eu fazia dupla com meu irmão, a gente nunca foi de gravar música caipira. Apesar de a gente ter vindo do campo, da lavoura, a gente teve sempre mais gosto pelas baladas românticas. Sempre fui muito inclinado pelo lado de Roberto Carlos, Amado Batista, José Augusto. Os maiores sucessos de Leandro & Leonardo sempre foram baladas.⁷⁰⁷

Além da modernidade da música pop-romântica, sobretudo nos arranjos, a dupla incorporou a temática do amor explícito de Amado Batista, enfatizada por Leonardo:

A música sertaneja se renova de tempos em tempos, e isto é muito bom porque o povo está sempre ouvindo, não cansa. (...) Naquela época, a música sertaneja falava muito das coisas do campo, do mata, e os arranjos eram bem tradicionais. Nós chegamos quebrando tudo (risos). As letras falavam mais de amor e até de cama, por que não? Amor e cama têm tudo a ver, não? (risos). E também modernizamos os arranjos.⁷⁰⁸

Influenciados pelo cantor, Leandro & Leonardo gravaram a primeira fita-demo com canções românticas e arranjos do maestro Otavio Basso. E tiveram que penar para conseguir espaço. O empresário Romildo Pereira ficou com a fita-demo embaixo do braço por que houve muita resistência à mistura com a música romântica:

Eu andei com a fita pra cima e pra baixo e ninguém queria! Chamavam a mim e ao Otavio Basso de malucos. Falavam: “não... isso não serve!” Aquilo não tinha nada a ver com sertanejo, realmente... Eles não estavam acostumados... queriam mais polca, chamamé... Quando viam um solo perguntavam: “Que bosta é essa?” Era mesmo um Amado Batista de dupla! Foi um choque!

Sem esperanças nas gravadoras tradicionais do mundo sertanejo, sobretudo as clássicas Chantecler, Copacabana e Continental, Romildo foi aconselhado levar o material para uma nova gravadora que estava surgindo no mercado, a multinacional 3M. De curta

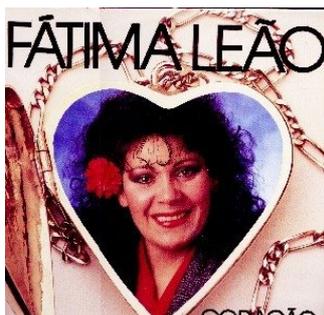
⁷⁰⁶ Entrevista de Romildo Pereira cedida ao autor, Outubro de 2010.

⁷⁰⁷ “O filho do Avelino: Leonardo arrasta multidão em Pirenópolis”, 24/09/2005, *DM Revista*, de Pirenópolis.

⁷⁰⁸ Entrevista de Leonardo ao site “Universo Sertanejo”, por André Piunti: <http://www.emnomoamor.art.br/entrleouniversosertanejo11ag09.html> s/data, provavelmente meados anos 24/08/2009.

duração no mercado nacional, de 1986 a 1989, a 3M foi uma gravadora que apostava em várias vertentes. Gravou Almir Sater e Renato Teixeira no gênero caipira; Katia, Jane e Herondy, Gretchen, Agnaldo Timóteo e Gilliard no gênero romântico-popular; a banda Angra no rock-metal, Rildo Hora, Arrigo Barnabé, Mart'nália e Sivuca na MPB; Fofão e Sergio Mallandro no infantil; e Joel Marques, Zezé Di Camargo, Sula Miranda, Leo Canhoto (em carreira solo) e Leandro & Leonardo no gênero romântico-sertanejo. Talvez a exagerada diversidade mercadológica tenha contribuído para seu fim. O jornal *O Estado do Paraná* demarcou a posição da 3M no mercado sertanejo:

A 3M, iniciando-se no mercado fonográfico, em associação com a RCA, também apresenta em seus dois primeiros suplementos um grande destaque dos bregas. Por exemplo, contratou Gilliard, que durante anos esteve como um dos maiores vendedores de discos na etiqueta RGE, ali criando sucessos como "Aquela Nuvem", "Não Diga Nada" e mais recentemente, "Pouco a Pouco". Também na linha de Gilliard - ou seja, com aparência de galã, surge Zezé Di Camargo, ex-componente de uma dupla rural do Centro-Oeste, goiano de Pirenópolis, que busca a faixa do brega jovem e chic, trazendo canções românticas e até se dando ao luxo de revelar uma compositora, Fátima Leão, autora de sete das doze músicas incluídas no disco. Zezé garante que esta nova Fátima da MPB, "consegue dizer todas as coisas que eu gostaria de cantar, de passar adiante às pessoas".⁷⁰⁹



lançada no LP da dupla de 1985. Em 1987, Chitãozinho e Xororó gravaram “Coração”,



parceria de Fátima Leão com Paulo Jurazo; Milionário e José Rico lançaram "Meu sentimento", parceria com José Rico. Compositora ascendente, Fátima Leão gravou então um disco. Na década seguinte ela se tornaria um dos nomes mais importantes do sertanejo. Dentre os sucessos de Fátima há os cantados por Leandro & Leonardo ("Gostoso sentimento"), Zezé Di Camargo & Luciano ("Foge de mim" e "Muda de vida"), Chitãozinho & Xororó ("Alô!") e Bruno & Marrone ("Dormi na Praça"). Mas na década de 80 ela não conseguiu emplacar seu disco por uma grande gravadora. Lançou então o LP *Coração* pelo selo Idéia Livre em 1988, sem

⁷⁰⁹ "Geléia Geral", Artigo de Aramis, *Estado do Paraná*, Suplemento: Almanaque, Coluna: Música, Página: 4, 25/10/1986

grande repercussão. A compositora só conseguiria gravar um disco por uma gravadora maior, a Copacabana, em 1990, depois do *boom* sertanejo-romântico.⁷¹⁰

A mesma dificuldade para entrar numa grande gravadora aconteceu com outro compositor que ficaria famoso na linha romântico-sertaneja nos anos 90, o gaúcho Joel Marques. Ele começou a carreira na década de 70 fazendo cover da Jovem Guarda. Foi para São Paulo viver da música e em 1981 conheceu José Homero Bettio, empresário de Chitãozinho & Xororó, e conseguiu que eles gravassem “Pés descalços”, “Coração quebrado”, “Depois de mim”, e “Sob medida”, as três últimas de parceria com Xororó, no LP de 1985. Depois foi a vez de “Não desligue o rádio” no ano seguinte. Joel entrava de vez no clube. Na década de 90 comporia clássicos do sertanejo romântico, como “Cowboy do Asfalto”, “No dia em que saí de casa” e “Não aprendi dizer adeus”. Na década de 80, no entanto, ele não conseguiu uma grande gravadora para lançar-se como cantor de suas canções. Sua sorte foi a mesma de Leandro & Leonardo: ele só conseguiu espaço através da gravadora 3M, que lançou seu disco em 1987.⁷¹¹

Fica claro que a entrada dos sertanejos-românticos dos anos 80 não aconteceu por pressão das chamadas majors, mas por gravadoras novatas e/ou de pouca expressão. Mesmo as gravadoras semi-periféricas, nacionais, já tradicionalmente apossadas do mercado sertanejo, como a Copacabana, a Chantecler e a Continental, tiveram dificuldade de absorver a modernização do gênero. De certa forma, elas apoderaram-se da primeira onda modernizadora, basicamente o rock via Leo Canhoto & Robertinho, e a rancheira e a guarânia via Milionário & José Rico, e reagiam a qualquer transição a este *status quo*. As duplas que conseguiram fazer a metamorfose por dentro destas gravadoras, vide Matogrosso & Mathias, Gilberto & Gilmar e sobretudo Chitãozinho & Xororó, conseguiram fazê-lo pois misturavam a radical nova modernidade com os gêneros “modernos tradicionais”, se é que assim se pode falar. Os discos de Chitãozinho & Xororó até final da década de 80 ainda tinham várias guarânias, rasqueados e chamamés, ao lado das canções românticas urbanas, por exemplo.

Diante das dificuldades sistemáticas de gravar o primeiro disco, Leonardo lembra-se que o período de espera foi duro:

Um dia eu estava lá na roça, colhendo arroz, eu e o Leandro carregando aquelas gajobas de arroz. (...) Aí, bem, nós estávamos lá colhendo esse arroz quando a minha irmã foi e atravessou o rio numa canoinha e falou: “Olha, tem telefonema de São Paulo para vocês, o pessoal da

⁷¹⁰ Discos de Fátima Leão: LP *Coração*, Idéia Livre, 1988, 837 424-1; LP *Fátima Leão*, RGE, 1988, 6548 2; LP *Fátima Leão*, Copacabana, 1992, 603.011; LP *Fátima Leão*, Copacabana, 1990, 613.026;.

⁷¹¹ Discografia de Joel Marques: LP *Joel Marques*, 3M, 1987, 3M4.0021; LP *Cowboy do Asfalto*, Brasil Rural, 1990, 74.022; LP *Joel Marques*, BMG-Ariola, 1991, 130.0143.

gravadora 3M quer lançar o disco de vocês e a passagem já está aí para vocês irem”. Já tinha até passagem de avião! Joguei o arroz no chão e falei [para Leandro]: Fica aí, inferno, quem gosta de arroz é caruncho. E vazei, né?

O nosso sonho era gravar um disco, né... (...) Isso foi numa sexta-feira e na segunda já era para nós irmos para São Paulo. Lá procuramos o Romildo, (...) ele nos deu uma força muito grande. O primeiro disco que nós gravamos foi o disco que tem “Contradições” e “Sublime renúncia”. (...) O César Augusto já começou com a gente nessa época, fizemos amizade com o César e gravamos três ou quatro músicas dele no disco.⁷¹²

O sucesso regional da canção “Contradições” do primeiro LP⁷¹³ de Leandro & Leonardo delineou uma nova possibilidade para a música sertaneja. O título do LP já dizia

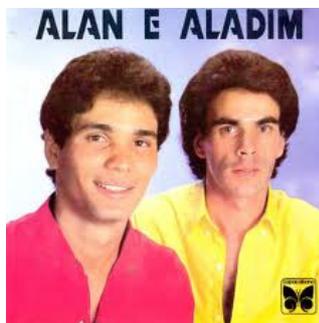


tudo: *Explosão de desejos*.⁷¹⁴ O romantismo sexualizado de Amado

Batista estava explícito no sucesso “Contradições”: “A gente se abraça se morde se queixa/ Depois que se afasta, chorando se beija/ E descobre o quanto ainda se ama/ São contradições de um amor sem juízo/ Eu nego e renego mas sei que preciso”. Trata-se de uma linha de composição que se repetirá nos maiores sucessos da dupla, como “Entre tapas e beijos” (“É ódio, é desejo/ é sonho, é ternura/

um casal que se ama/ até mesmo na cama provoca loucuras”) e “Paz na cama”(“E se de dia agente briga/ a noite a gente se ama/ É que nossas diferenças se acabam no quarto em cima da cama”).

Diante do sucesso da investida romântica, outros pupilos de Romildo Pereira também



investiram no melodrama com levada pop, entre eles a dupla Alan & Aladim. Depois da ajuda de Marciano, conseguiram entrar para a gravadora Copacabana. O primeiro disco veio em 1984, sem grandes repercussões.⁷¹⁵ Ficaram então três anos “na geladeira” e só em 1987 conseguiram gravar um novo LP [foto].⁷¹⁶ Na época este disco foi um marco da seara sertaneja. Ao radicalizarem a veia romântica, chegaram ao sucesso com várias canções, especialmente

“A dois graus”, “Dois passarinhos” e “Liguei pra dizer que te amo”, que mantém a metáfora da cama tão comum nos influenciados por Amado Batista: “E ao dormir/ Sozinha estiver em seus lençóis/ Abrace o travesseiro e pense em nós/ Na impressão irá sentir o meu calor”.

⁷¹² Entrevista ao programa “Showcase”, gravada em fevereiro / 1999 nos EUA - no ar pela CMT em 02 / 09 / 16 e 23.05.1999 (transcrição do texto original do DVD, respeitada a linguagem coloquial e regionalismos) <http://www.emnomedoamor.art.br/entrleoshowcase.html>

⁷¹³ Em verdade este não é o primeiro LP da dupla. Houve um primeiro LP de fato, lançado em 1983, com meras 500 cópias. Influenciados pela rancheiras e pelo pop, o disco é uma mistura com do sertanejo romântico com a “tradição” de Milionário & José Rico e o pop de Leo Canhoto & Robertinho. Este disco tornou-se, com o tempo, item de colecionador.

⁷¹⁴ LP *Explosão de desejos*, 3M, 1986, 3M7.0001

⁷¹⁵ LP *A distância*, Copacabana, 1984, COELP 41951.

⁷¹⁶ LP *Alan e Aladim*, Copacabana, 1987, COMLP 25213.

Embora hoje Alan & Aladim sejam raramente lembrados, na época eram vistos como uma das duplas mais promissoras, tendo mantido sucesso relativo nos discos lançados em 1989 e 1991.⁷¹⁷ Era frequente a aparição de Alan & Aladim na televisão, e nos programas e TV e rádios e eles estavam entre as duplas mais famosas daquela nova geração. A carreira da dupla acabaria bruscamente em 1992 quando Aladim submeteu-se a uma cirurgia dentária e reagiu mal à anestesia, morrendo em seguida.



Seguindo esta linha romântica, Zezé Di Camargo também começou carreira solo na 3M em 1986, e dois anos mais tarde lançou seu segundo disco solo.⁷¹⁸ Nesses dois discos Zezé abandonou de vez as guarânias, rancheiras, boleros, polcas e chamamés tão comuns no repertório com Zazá, e cantou canções românticas. Segundo Romildo Pereira, também empresário de Zezé na época, tratava-se de reciclar o gênero: “Na época o Gilliard estava caindo e a gente tentava criar um novo Gilliard!”. Anos mais tarde Zezé tentou compreender e sistematizar sua mudança estética, vendo-se como um visionário, atitude frequente na forma como o compositor constrói sua própria autobiografia:

Quando eu tinha dupla com o Zazá, eu via que a gente tava num bolo muito parecido, com arranjo, modo de cantar tudo muito igual, e a música sertaneja não conseguia chegar por nada nas grandes cidades. Eu via o programa do Chacrinha, aqueles cantores populares fazendo sucesso, como o Gilliard, o José Augusto, e não entendia o porquê da música sertaneja não conseguir se expandir.

O "Fio de cabelo" foi muito sucesso, mas ainda parava em alguns lugares, por ser uma guarânia ela não conseguia entrar no Rio de Janeiro ou no Nordeste, por exemplo. Era tão difícil romper algumas barreiras que, se você chegasse numa rua de São Paulo e cantasse Milionário & José Rico, o pessoal não sabia o que era. Vendo esses artistas no Chacrinha, fazendo sucesso, eu resolvi cantar sozinho.

Eu comprava aqueles discos de playback que as gravadoras lançavam, pegava a letra e reparava no jeito que os caras cantavam. A ideia de cantar sozinho veio justamente por ver que alguma coisa precisava mudar, fiquei uns quatro anos cantando sozinho, foi quando eu aprendi a cantar de verdade, fazer vibrato, comercializar a minha voz. Toda essa linguagem popular eu consegui pegar desses cantores.⁷¹⁹

O romantismo era a tônica dos discos de Zezé pela 3M, até nas versões. “Faz eu perder o juízo” era uma versão do clássico americano “Killing me softly with his song”, clássico do repertório de Roberta Flack, de 1973. No segundo disco foi gravada “A paixão é a mais pura razão”, versão de “To Sir, with Love”, tema do filme “Ao mestre com carinho”, de 1967. Outras duplas também fizeram versões com frequência. No disco de 1989, Leandro &

⁷¹⁷ Entre os principais sucessos de Alan & Aladim estão: “Parabéns Amor” (1984) (Mont’Alve-Aladim-Santana), “Liguei pra dizer que te amo” (1987) (J. A. Longo-Aladim-Mont’Alve), A dois graus (1987) (Mont’Alve-Alan-Sant’Ana), “Dois passarinhos” (César Augusto-Gabriel) (1987); “Remédio ou Veneno”(1991).

⁷¹⁸ LP *Zezé Di Camargo*, 3M, 1986, 3M3.0003; LP *Zezé Di Camargo*, 3M, 1988, 3M4.0068.

⁷¹⁹ Entrevista: Zezé di Camargo ao site Universo Sertanejo, por Andre Piunti, 14/06/2010 http://universosertanejo.blog.uol.com.br/arch2010-06-13_2010-06-19.html#2010_06-14_09_12_34-140812036-0

Leonardo gravaram “É por você que eu canto”, versão de “The sound of silence”, clássico de Paul Simon. Em 1992 gravaram “Esta noite foi maravilhosa”, versão de “Wonderful Tonight”, de Eric Clapton. Também em 1992 As Marcianas gravaram “Mas você não vem”, versão de “Take my breath away”, do grupo Berlin, música que ficou famosa por ser tema do filme *Top Gun*, de 1986. Em 1995 foi a vez de “Eu juro”, versão de “I swear”, do grupo de R&B romântico californiano *All-4-One*.

Zezé tentava alavancar a carreira e conseguiu algumas exibições no programa do Bolinha, na TV Bandeirantes e os discos fizeram pequeno sucesso no Ceará. Apesar do apoio nordestino, o único lugar no qual Zezé tornou-se de fato famoso antes de “É o amor” foi no Acre, graças ao apoio do radialista Wilson Barros, da FM Rio Branco: “O Acre foi o único estado em que fiz sucesso sozinho no Brasil. Quando eu chegava, tinha televisão me esperando. Na época, existiam 12 municípios e eu cantei em todos. Cheguei a ficar dois meses em Rio Branco. Não tinha estrada, eu ia de avião, na selva. O avião me deixava lá e só passava uma semana depois para buscar”.⁷²⁰

Zezé buscava o sucesso popular como cantor, mas este chegou primeiro como compositor. Sua primeira composição a ter muita repercussão foi “Solidão”, gravada por Leandro & Leonardo e sucesso do LP de 1987, dando prosseguimento à carreira ascendente dos goianos: “Solidão/ Quando uma luz se apaga/ Eu de novo em casa/ Morrendo de amor por ela”. No LP de 1989 da dupla, outro sucesso do compositor Zezé Di Camargo, a canção “Quem será essa mulher”. Embora compusesse desde os tempos da dupla com Zazá, foi apenas quando se aproximou dos românticos-pop que Zezé conseguiu o sucesso que almejava:

Eu não queria ser compositor, eu queria ser cantor. Eu compunha umas músicas e guardava, não acreditava nelas. Eu brinco que o Leandro & Leonardo sustentou o Zezé di Camargo por muito tempo, por tudo que aconteceu depois de "Solidão". Essa música eu fiz pensando em mostrar pro Amado Batista. Ele sempre vendeu muito, eu precisava duma graninha. Aí eu sempre cantava *ela* perto do Leonardo, a gente sempre tava junto, eles também não eram conhecidos. Um belo dia, o Leonardo chegou e disse: "Zezé, você precisa assinar a liberação da sua música pra mim, a "Solidão"". Ele já tinha feito tudo, tava gravada. Eu não queria, mas como eu não conseguia mostrar pro Amado mesmo, eu falei "então grava aí".⁷²¹

De fato, foram os sertanejos que se aproximaram dos compositores românticos e não o oposto. Todos os compositores românticos entrevistados para este trabalho falaram a mesma coisa: foram os sertanejos que adotaram os estilos deles, e não o oposto.

A compositora Martinha, oriunda da Jovem Guarda, não mudou quase nada o jeito de compor: “Compondo do meu jeito romântico, os sertanejos começaram a se apaixonar pelas

⁷²⁰ Neiva, *Op. Cit.*, pp. 25-26

⁷²¹ Entrevista: Zezé di Camargo ao site Universo Sertanejo, por Andre Piunti, 14/06/2010, *Op. Cit.*.

minhas músicas e a canta-las em duas vozes”.⁷²² Outro compositor que disse em entrevista que não mudou a forma de compor foi Carlos Colla. Autor de “Fogão de lenha” e “Meu disfarce”, ambas do LP de 1987, Colla foi o primeiro elo de Chitãozinho & Xororó com compositores cariocas, e, segundo se lembra, isso não acarretou grandes mudanças na sua rotina de compositor.

Chico Roque, compositor com Colla de “Meu disfarce”, se recorda que sempre fez canções românticas para vários cantores: “Eu lembro que a gente fez essa música [“Meu disfarce”] para [a cantora] Joanna. O Chitãozinho me encontrou num hotel e me falou: ‘Chico, me mostra uma música que não seja pra dupla sertaneja, uma romântica...’ Na época eu tava estourado com “Solidão”⁷²³ cantada pela Sandra de Sá. Eu mostrei ‘Meu disfarce’ e ele gostou”. Roque define seu estilo da seguinte forma: “Eu sou compositor de letras diretas. Muita gente da imprensa taxa isso de música “brega”. Eu acho que não existe música brega, existe música para um tipo de públicos diferentes. Dizer que [um tipo de música] é [de] elite, [dizer qual é] o bom e o ruim, é uma covardia”.⁷²⁴

De fato, a vida dos compositores românticos mudou pouco. Chico Roque e Carlos Colla são compositores versáteis. Colla, por exemplo, já teve músicas gravadas por Roberto Carlos, Emílio Santiago, Angélica, Mauricio Mattar, Tim Maia, Alcione, Wando, Maria Bethânia, Zezé Di Camargo & Luciano, Roberta Miranda, Fafá de Belém, Joanna, Sidney Magal, Fábio Jr., Wanderley Cardoso, Elymar Santos, Karametade, Raça Negra, Só pra Contrariar, Perla, Leandro & Leonardo, Calcinha Preta, Menudos, Bruno & Marrone, Reginaldo Rossi, Rick Vallen... A lista é grande. Colla se diz um homem sem preconceitos:

Eu gosto de tudo e faço de tudo. Mas isso é um crime no nosso meio. Falam que eu não tenho estilo, não tenho personalidade... Não tenho mesmo não, graças a Deus! Sempre existiu a igreja do rock, do samba de raiz... Eles não se comunicam um com o outro. Como eu nunca me considerei um profissional da música eu nunca me ajustei aos ditames do grupo. Até porque eu nunca tive grupo, entende? Sempre fui marginalizado no meio. As companhias arrecadoras não gostam de mim até hoje! Por que eu não tenho grupo, eu falo o que penso...⁷²⁵

Se o compositor diz que “nunca teve grupo”, ao menos conseguiu entrar e sair em vários deles em diversos momentos da carreira. Foi através de Chitãozinho & Xororó em 1987 que ele adentrou o mundo sertanejo: “Eu estava em casa e eles vieram até aqui me pedir uma música”. Colla pouco conhecia do mundo sertanejo: “Eu nunca fui a um rodeio”. Para

⁷²² Entrevista de Martinha sobre a Jovem Guarda realizado pelo Itaú Cultural em meio às comemorações dos 50 anos de carreira do Rei Roberto Carlos, em 2010: <http://www.itaucultural.org.br/jovemguarda>

⁷²³ Esta canção não é a mesma citada acima de autoria de Zezé Di Camargo. A versão de Chico Roque e Carlos Coll tem os seguintes versos: “Solidão/ dá um tempo e vá saindo/ de repente eu tô sentindo/ que você vai se dar mal...”

⁷²⁴ Entrevista com Chico Roque, Niterói, em 16/09/2010.

⁷²⁵ Entrevista com Carlos Colla, Rio de Janeiro, em 24/08/2010.

compor “Fogão de lenha” (com Maurício Duboc/ Xororó) remeteu-se a parte de sua infância vivida em Trajano de Moraes, interior do Estado do Rio de Janeiro. O resultado parece ter resgatado a alma caipira: “Pegue a viola, e a sanfona que eu tocava/ Deixe um bule da café/ em cima do fogão/ Fogão de lenha, e uma rede na varanda/ Arrume tudo mãe querida, que seu filho vai voltar”.

Colla conseguiu enganar muitos puristas ao dominar os códigos da pureza caipira. O militante da causa caipira Rolando Boldrin gravou a canção num disco de 1996, vindo em “Fogão de lenha” a louvação a tradição.⁷²⁶ O pesquisador e folclorista José Hamilton Ribeiro a elegeu entre as 150 mais belas canções rurais, e atestou: “Cenário, ambientação e temática autênticos de uma canção caipira”.⁷²⁷ Se para fazer a letra Colla se inspirou na infância, ao buscar referências para a melodia, no entanto, ele voou longe: “Para o refrão eu me inspirei na canção instrumental “Le Lac de Côme” (Nocturne Op. 24), composta no século XIX por C. Galos”. De fato o primeiro compasso do refrão, e apenas este, parece-se com a obra clássica italiana. Trata-se exatamente a parte que diz “Pegue a viola...”.

A falta de relações com o mundo rural gerava cobranças por parte do meio musical. Colla carrega esta mágoa até os dias de hoje: “O Rio de Janeiro era preconceituoso [contra os sertanejos]. Até os compositores eram preconceituosos. Diziam que eu era “vendido”. Vendido por quê? Havia umas loucuras desse tipo... umas patrulhas ideológicas...”.

Colla tornou-se um compositor muito requisitado no meio sertanejo. Canções como “Pensando em minha amada”, “Tô deixando você” (com Chico Roque), “Gosto dela” (com Augusto César), “Sonho por Sonho” (com José Augusto) tornaram-se muito famosas no início da década de 1990. “Você vai ver” (com Elias Muniz), gravada por Zezé Di Camargo & Luciano em 1994, ilustra bem o romantismo de Carlos Colla:

Você pode provar
Milhões de beijos
Mas sei que você vai lembrar de mim
Pois sempre que um outro te tocar
Na hora você pode se entregar
Mas não vai me esquecer
Nem mesmo assim...

Eu vou ficar
Guardado no seu coração
Na noite fria solidão
Saudade vai chamar meu nome

Segundo o compositor esta canção foi composta depois de uma bebedeira. Ele jogou a letra fora, mas o músico Elias Muniz, que é abstêmio, pegou a letra no lixo: “Anos mais tarde

⁷²⁶ CD Rolando Boldrin, 1996, sem identificação de gravadora. Visto no site do artista: <http://www.rolandoboldrin.com.br/discografia.asp>

⁷²⁷ Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 98.

ouvi música gravada”, lembra Colla. Perguntado sobre porque suas canções românticas fazem tanto sucesso nas vozes dos cantores mais distintos, Colla teorizou sobre a aceitação da linguagem romântica no Brasil, vendo-a como uma tradição na música popular brasileira que nos aproximaria da música latina:

O brasileiro é mexicano, né? Mas a gente dificilmente reconhece isso. A cidade não é mexicana, mas a alma brasileira é mexicana. Quando eu canto as músicas de corno o pessoal ama. Por que ninguém é sofisticado na hora do amor. Se você namorar uma mulher sofisticada vai enjoar. (...) Ela não é autêntica... A alta sociedade é sofrida e castrada porque convivem entre si não por grandes amores, mas por grandes interesses. (...) Esta polidez afasta as pessoas. Gente que pensa com a própria cabeça não é sofisticada, ela é autêntica, e gosta de música mais autêntica. (...) Atingir um coração sofisticado é impossível, pois o sofisticado só pensa nele mesmo e no medo que ele tem das pessoas.

Assim como Colla, outros compositores românticos também não mudaram seu estilo de compor para serem aceitos pelos sertanejos. O compositor Antonio Luiz demarcou essa questão em entrevista: “Nós somos todos um acidente no mundo sertanejo. Foi uma coisa que foi pintando, mesmo, todo mundo batalhando... Eu sempre toquei rock’n’roll, Bossa Nova... Tanto é que quando eu ia mostrar uma música nova para o Zezé Di Camargo ele falava: ‘Lá vem o roqueiro!’ Então a verdade é que ninguém era compositor sertanejo... a gente foi virando conforme a dança...”. O mesmo se passa com o compositor paraibano Tivas, que antes de “Fio de Cabelo” nunca tinha sequer ouvido música sertaneja: “O Brasil é um país muito romântico...”, disse-me em entrevista, “...eu ouvia isso”. O cantor e compositor José Augusto, um dos autores de “Evidências”, um dos maiores sucessos do sertanejo-romântico, também enfatiza esta questão: “Eu fiz a minha música e os as artistas sertanejos gravaram essas mesmas músicas fazendo a sua própria leitura... “Evidências”, por exemplo, foi composta para [o cantor romântico] Leonardo Sullivan⁷²⁸, mas logo depois Chitãozinho e Xororó gravaram do seu jeito”.⁷²⁹ O compositor Chico Roque foi na mesma linha: “O meu trabalho não é sertanejo. Eu tenho muitas canções com os sertanejos, Chitãozinho & Xororó, Gian & Giovani, Christian & Ralf, Cesar Menoti & Fabiano... Mas eu faço baladas românticas... para vários artistas... eles adaptaram ao esquema deles... Eu faço música”.

O sucesso do sertanejo romântico abriu a trincheira para que várias duplas viessem a estourar na virada da década. Dentre elas Gian & Giovani, João Paulo & Daniel, Rhael & Romário, Renê & Ronaldo, Jean & Marcos, As Marcianas e Zezé Di Camargo & Luciano, dentre outras. Todas elas foram direta ou indiretamente influenciadas pelos românticos “bregas” da década de 70 e 80. A maioria foi influenciada só pelo rádio. Mas houve caso de artistas que começaram a carreira justamente envolvendo-se diretamente com esses cantores.

⁷²⁸ Leonardo Sullivan de fato gravou “Evidências” antes de Chitãozinho & Xororó no LP *Veneno, mel e sabor*. Continental, 1988.

⁷²⁹ Entrevista por email com José Augusto em 11/09/2010.

Foi o caso da dupla Christian & Ralf. Ambos tinham carreiras solo como cantores de músicas em inglês em trilhas de novelas e discos populares, além de fazer vocais para artistas consagrados como Rita Lee, Roberto Carlos e Fábio Jr.:

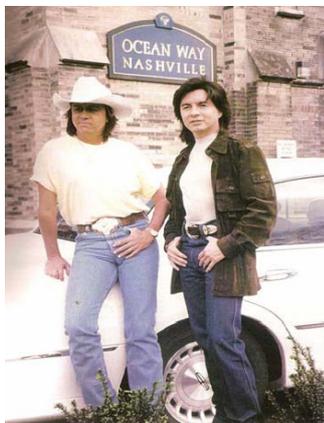
Ralf: A gente tava fazendo uma gravação pro Gilliard na Gazeta. Lá estava o presidente da RGE vendo o vocal que ia ser feito. Sem querer a gente começou a gravar um vocal do Trio Parada Dura e ele falou [exaltado]: ‘Porque vocês ficam cantando em inglês? Vamos gravar sertanejo! Apareçam lá na RGE que a gente vai conversar!’. A gente já cantava sertanejo antes de cantar em inglês... só que era como Charles e Ralf... Foi feito o disco em 1982 que levou um ano de planejamento para lançar em 1983. Porquê? Por que o Christian tinha vários contratos na França para cumprir, eu tinha vários outros [outros pseudônimos] como Don Elliot, Little Robinson, Ralff (com dois Fs)... Ganhei até disco de ouro no México... Era um negócio incerto contra um certo, entendeu?⁷³⁰

Led Zeppelin, Guns ‘N’ Roses, Bee Gees

Além de Gilliard e outros românticos populares, Chrystian & Ralf foram muitíssimo influenciados pela música estrangeira, especialmente a americana. Chrystian chegou a gravar três discos com letras totalmente em inglês no início da carreira.⁷³¹ Naturais de Goiás, eles eram ouvintes tanto de música rural quanto do rock internacional dos anos 70:

Christian: Eu tinha tudo do Led Zepelin, Pantera, Metallica... A gente gostava de Tião Carreiro & Pardinho, mas ouvia Led Zeppelin com o mesmo tesão. Você tem que ter o sentimento pra todos. Eu ouço uma ária de ópera com a mesma emoção que ouço Tião Carreiro ou Metallica.⁷³²

Este gosto estético, que pode parecer “pouco definido” ou “incoerente” para ouvintes



urbanos, era regra no meio sertanejo romântico. Xororó declarou que tinham gosto estético variado nos anos 80: ouvia Roberto Carlos, Beatles, BeeGees, Raul Seixas, Paulo Sérgio, Elton John e Paul Muriat, além de música sertaneja.⁷³³ Em 1988, Chitãozinho também tinha um gosto parecido:

Eu gostava de Elton John. Rock pauleira nunca fez a nossa cabeça. Gosto de rock, mas com uma certa dose de romantismo, tipo Queen. Adoro o Queen. Na época dos Beatles a gente procurava prestar atenção e foi uma coisa que fez a cabeça.

⁷³⁰ Entrevista de Christian & Ralf no *Programa Universo Sertanejo*, nº 23, Radio UOL, 16/06/2010: <http://www.radio.uol.com.br/#/programa/universo-sertanejo/edicao/5164912>

⁷³¹ Chrystian gravou três discos completamente em inglês: “Don’t say goodbye”, One Way/Top Tape, 1973, OW-525; Chrystian, RGE, 1976, 304.0061; *Chrystian - 10 anos depois*, RGE, 1981. Era comum também a participação destes em trilhas de novelas e outras coletâneas. Ralf gravou participação especial como Don Elliot a canção “My Love For You” (Compositor não identificado) no LP *Sucessos de rádio*, GTA, 1976, 002; Como Raf (sem L) gravou “Self Control” de Laura Branigan, que apareceu na trilha de Partido Alto, novela de 1984 da Globo; Chrystian gravou as canções “For Better” (P. Bryan/H. Thompson/Chrystian) na trilha sonora da novela global *Carinhoso* (1973); “I could never imagine” (M. Davis/E. Edward/Chrystian) na trilha sonora da novela *O bem amado* (1973); “Don’t say goodbye” (Paul Bryan/Jim Saloman/Chrystian) na novela global *Cavalo de Aço*, de 1973; “Don’t Say Goodbye” (Paul Bryan/Jim Saloman/Chrystian) no LP *Hits Brasil*, RGE, 1986, 308.7114.

⁷³² Entrevista de Christian & Ralf no *Programa Universo Sertanejo*, nº 23, Radio UOL, 16/06/2010: <http://www.radio.uol.com.br/#/programa/universo-sertanejo/edicao/5164912>

⁷³³ *Programa De Frente com Gabi* - Entrevista Chitãozinho e Xororó, SBT, 18/07/10.

Simon e Garfunkel também tem muito a ver com nosso trabalho. E principalmente Neil Diamond, que é country até.⁷³⁴

Em maio de 1989 a dupla viajou pela primeira vez aos EUA onde apresentaram-se no hotel Ceasar's Palace, de Las Vegas numa premiação musical country. Seguiram viagem por Newark, Detroit, Boston e New Jersey fazendo shows para colônias de migrantes brasileiros.⁷³⁵ Voltaram ainda mais influenciados pelo estilo rural americano. A dupla era vendida pela grande mídia como uma dupla moderna, country, de alto nível. O primeiro show na casa de espetáculos Palace em São Paulo foi vendido pela propaganda em jornais da capital como o show de uma dupla de porte internacional: “Chitãozinho & Xororó. Assista no Palace ou em Las Vegas”.⁷³⁶

Perguntados em 1988 sobre a participação dos mediadores na legitimação da música sertaneja, Xororó tomou a *country music* americana como exemplo:

Pergunta: O que se observa na dupla Chitãozinho & Xororó é que não há limites para o trabalho. Vocês fizeram um especial de fim de ano com a participação de Fábio Jr. e de Jair Rodrigues. A intenção de vocês é unir os estilos musicais encontrados no Brasil?

Xororó: Exatamente. Essa é uma luta nossa de vários anos. A gente sempre se empenhou para unir a música sertaneja à música popular brasileira. Nós queremos que aconteça com a nossa música o mesmo que ocorre com o *country* nos Estados Unidos. Lá essa música toca diretamente nas rádios. Nós estamos conseguindo isso também.⁷³⁷

Na volta dos EUA eles gravaram um *country* americano: a canção “Nascemos pra cantar” é uma versão de Chitãozinho para o sucesso “Shambala”, do LP *Cyan* do grupo Three Dog Night, de 1973.⁷³⁸ A versão brasileira é uma das mais famosas canções do repertório da dupla e já serviu de título para um livro-biografia dos irmãos paranaenses e um documentário da dupla. Em 1993 Chitãozinho & Xororó fizeram a versão de “Words” dos Bee Gees. “Palavras” foi cantada metade em português e metade em inglês, com participação dos irmãos americanos na gravação. A Revista *Veja* considerou a gravação “estapafúrdia” por ser muito exagerada, afinal tanto Chitãozinho & Xororó quanto os Bee Gees “teriam – para *Veja* – muito açúcar em comum”.⁷³⁹ Em 1994 os irmãos fizeram outra parceria com um artista estrangeiro. No LP daquele ano gravaram “Ela não vai mais chorar” junto com o autor da canção “She’s not crying anymore”, o cantor country americano Billy Ray Cyrus.

⁷³⁴ “Chitãozinho & Xororó vão gravar no México”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 28/06/1988, p. 1.

⁷³⁵ Neiva, *Op. Cit.*, p. 105.

⁷³⁶ A temporada no Palace foi de 29/06 a 3/07/1988. Para a propaganda do show, ver: *Folha de São Paulo*, 19/06/1988, p. A-62.

⁷³⁷ *Jornal de Brasília*, Cad. 2, p. 1. 2/2/1988. A incorporação do country americano causa repúdio em parte da bibliografia sobre a música sertaneja. O pesquisador José Hamilton Ribeiro deixa claro a ojeriza: “A influência americana, no contexto do ‘caubói de rodeio’, acabou sendo a responsável pelo dardo mais envenenado a atingir a música de origem rural. As festas de peão, com roupas, temáticas, linguajar e cacuetes dos shows e campeonatos de rodeio dos Estados Unidos, deram a orientação de *marketing* e artística ao que se chama hoje de ‘jovens sertanejos’. Tudo copiado, tudo de segunda mão, tudo colonizado. Mas é o que vende, o que faz sucesso, ‘o que o povo quer’, como dizem”. Ribeiro, *Op. Cit.*, p. 246.

⁷³⁸ “Shambala”, de Daniel Moore, gravada pelo grupo Three dog Night, álbum *Cyan*, de 1973.

⁷³⁹ *Veja* 26/05/1993, p. 66.

Aliás, o próprio corte de cabelo de Chitãozinho & Xororó que tornou-se famoso na época, para o bem e para o mal, foi inspirado na música importada. Em 1987 um dos irmãos da dupla tentara impressionar uma namorada paranaense que ele julgava “meio *punk*”. Então cortou o cabelo daquele jeito para tentar impressioná-la. A princípio todos da família o recriminaram, especialmente Xororó, que depois foi o primeiro a adotar o corte.⁷⁴⁰

Os cabelos longos também eram referência de Chrystian & Ralf. Um dos maiores sucessos da dupla foi uma canção que fazia referência à cabeleira longa e a uma cidade americana que não era o centro do mundo country. A canção “Nova York” foi gravada por Chrystian & Ralf em 1989 e regravada numa pegada totalmente heavy metal em 1998: “Essa é a história de um novo herói/ Cabelos compridos a rolar no vento/ Pela estrada no seu caminhão/ Gravado no peito a sombra de um dragão/ Tinha um sonho ir pra Nova York...”.⁷⁴¹

Zezé Di Camargo também nunca negou as influências estrangeiras. No primeiro LP de 1991, gravou junto com o irmão a canção “Eu te amo”, versão Roberto Carlos para “And I Love her”, clássico dos Beatles de 1964, gravada pelo “rei” em 1984. A versão foi criticada por parte da mídia. O jornal *Folha de São Paulo* foi um dos que não gostaram: “As vezes o ritmo também é pré-rock – tanto que “And I love her” dos Beatles vira um bolerão nas vozes de Zezé Di Camargo e Luciano”.⁷⁴²

Não obstante as críticas, Zezé e Luciano continuaram louvando o quarteto de Liverpool. Em 1996 a dupla gravou a canção “Saudades dos Beatles” (Cesar Augusto/Piska). Em 2006, no CD *Diferente*, gravaram a versão de Rossini Pinto para “Hey Jude”. Esta canção seria regravada no disco ao vivo *Duas Horas de Sucesso*, de 2009, que também incluiu uma versão instrumental de “Something”, originalmente composta por George Harrison. Segundo Zezé, “todo artista sertanejo canta meio romântico graças ao Roberto Carlos, aos Beatles, a essa geração...”.⁷⁴³

Leandro & Leonardo também se diziam influenciados pelo rock/pop mundial. No auge da fama em 1992 Leandro falou de suas influências numa entrevista à revista *Playboy* e defendeu a modernidade da música sertaneja:

Playboy: Quando trabalhavam na roça vocês gostavam de ouvir apenas música sertaneja?

Leandro: Não. Ouvíamos rock também. Eu gosto muito dos Beatles.

Playboy: Que mais?

Leandro: Paralamas do Sucesso. Temos até discos deles. Gostamos também do Gipsy Kings e do Rod Stewart. E também do Gun N’Roses.

⁷⁴⁰ Neiva, *Op. Cit.*, p. 102.

⁷⁴¹ LP *Chrystian & Ralf: Volume 7*, Alvorada/Chantecler, 1989, 2.07.405.324, e CD *Acústico*, Warner Music, 1998, 398421881-2. Apesar do nome de “Acústico”, a versão de “Nova York” não tem nada de acústica.

⁷⁴² “Classe média solta o Jeca em noite sertaneja”, *Folha de São Paulo*, Cotidiano, 12/07/1992p. 6

⁷⁴³ Site IG Ultimo Segundo, acessado às 16h, 21/07/2010: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/a+dupla+face+de+zeze+di+camargo+e+luciano/n1237636221360.html>

Playboy: Guns N' Roses?

Leandro: É. Guns N' Roses. Quando eles cantam balada, eles fazem um som muito parecido com o nosso. Só que eles cantam em inglês e nós em português. Nosso show a gente canta uma música do Paul Simon. Um dia podemos até gravar Guns N' Roses, por que não?

(...)

Playboy: Vocês são uma espécie de Jovem Guarda da Música sertaneja.

Leandro: Acho que sim. Somos mesmo de uma outra geração. Nossos shows têm instrumentos eletrônicos, como sintetizadores, guitarras e luzes que também aparecem em espetáculos de rock.

Playboy: Mas isso não descaracteriza a música sertaneja?

Leandro: Eu acho que não. Até porque a nossa música não é a mesma de cinquenta anos atrás. A tecnologia existe e não há por que ficar fazendo música como antigamente. O nosso objetivo é chegar bem próximo do som que fazemos nos discos. O sujeito que compra um ingresso para ver um espetáculo de Leandro & Leonardo quer ouvir o som que ele escuta na casa dele. E só a eletrônica consegue fazer isso. Digo mais, a música sertaneja só conseguiu alcançar o espaço que tem hoje porque melhorou. Se ficasse aquela música de viola toda vida, não tinha jeito.⁷⁴⁴

O rock nacional também era visto como uma influência pelos sertanejos. Se Leandro confessou-se fã dos Paralamas do Sucesso, Leonardo dizia gostar de Lobão.⁷⁴⁵ Luciano também tinha o mesmo discurso: “Na década de 80 eu curti rock brasileiro, Titãs, RPM, Capital Inicial, Ultraje a Rigor... Não tenho vergonha de dizer que adoro rock brasileiro, sou um eterno roqueiro”.⁷⁴⁶

Esta forma de escuta que mistura referências estrangeiras, nacionais, interioranas e do grandes centros foi compartilhada com o público no auge da onda sertaneja na virada de década de 80/90. Gradualmente grande parte do público incorporou os sertanejos e as influencias externas num mesmo padrão de gosto.

Quando nos anos 90 a música sertaneja chegou aos ouvidos das classes médias urbanas, parte desta classe repudiou o que julgou ser uma “moda” passageira, enquanto outra parte incorporou a novidade. Em julho de 1992 o jornal *Folha de São Paulo* espantou-se com a renovação do público sertanejo e mudança do padrão de gosto da classe média urbana na matéria “Classe média solta o Jeca em noite sertaneja”. Tratava-se de uma reportagem sobre um show aberto no Parque do Ibirapuera na capital paulista patrocinado pelo banco Bradesco. Segundo a matéria o público de quase 30 mil pessoas, a maioria de classe média, assistiu ao trio de duplas Zezé Di Camargo & Luciano, Leandro & Leonardo e Chitãozinho & Xororó até a 1h da madrugada. Chamou a atenção do jornalista da *Folha de São Paulo* a forma como o público de classe média mesclava as referências estéticas:

O ambiente família lembrava o Dia Nacional de Ação de Graças do Bradesco, o patrocinador do megashow. Só que se pagava ingresso e, em vez de um padre, um pastor e um líder espírita,

⁷⁴⁴ Entrevista Leandro & Leonardo à Revista *Playboy*, set/1992, p. 28 e 32.

⁷⁴⁵ Leonardo diz que daria de presentes as mulheres que gosta discos de “Amado Batista, Djavan, Ed Motta. Leandro daria fitas e CDs dos Beatles, Lobao, José Augusto e Amado Batista”. *Revista Fama*, outubro de 1991, 2^a p.

⁷⁴⁶ Site IG Ultimo Segundo, acessado às 16h, 21/07/2010: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/a+dupla+face+de+zeze+di+camargo+e+luciano/n1237636221360.html>

estavam no palco três duplas sertanejas. As letras falam de um mundo primitivo, sem arestas ou neuroses. A moral é pré-rock'n'roll (um fio de cabelo denuncia o adultério na música homônima de Chitãozinho e Xororó!).

A filha do metalúrgico Floriano Borba, 50 anos, a secretária Denise, 24, pode ser tomada como exemplo dessa gente que diz: a) “não tenho preconceito”; b) “sertanejo não é brega” e c) “ouço de tudo um pouco” – as três frases mais repetidas. Tanto que ela mistura sertanejo com Guns N' Roses, Nirvana, Skid Row, Pearl Jam (“tudo que aparece na MTV”).

Quando o gosto pelo sertanejo não é compartilhado com o rock, aparece ao lado da MPB. “Gosto de Leandro e Leonardo, de Caetano, Gil e Roberto Carlos”, contava o analista de sistemas Rodney Enclain, 40, que ganha cerca de Cr\$ 5 milhões e foi ao show com um Uno.

As razões do gostar sempre apontam para Deus, alma, coração e congêneres. “Tudo que uma pessoa canta com alma e fala de Deus eu me apaixono”, falava a atriz Milla Christie. “Gosto porque bate no coração”, dizia Alexandre Duarte, 21, dono de uma marmoraria e de um Passat Pointer.⁷⁴⁷

A revista *Veja* também notou esta audição específica por parte do público que se formava:

Entre o público jovem, onde reinava absoluto, o rock começou a perder público para outros gêneros, que vão da emergente axé music até o sertanejo maquilado. Com crise e tudo, Leandro & Leonardo venderam 2 milhões de cópias de seu último LP. A maior parte desses discos foi parar nas mãos de adolescentes que antes se deliciavam com o som pesado dos Titãs. “Duplas como Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo ganharam espaço no rádio e na televisão, e o pessoal foi a reboque na onda”, diz a adolescente Alice Cardinale, 18 anos, ela própria uma fã de rock que hoje não dispensa uma boa noite numa danceteria country. “Hoje, os jovens que antigamente só ouviam rock não têm mais preconceito contra outros estilos”, avalia Alessandra Nicastro, de 21 anos, dona do bar Santuário, em São Paulo, frequentado por fãs de heavy metal. Ela também trocou o casaco de couro pelo chapéu e pelas ponteiras. “Hoje, quando pego o violão e toco uma música de Leandro & Leonardo, o pessoal do bar sai cantando”. Alice e Alessandra não são casos isolados. (...) O sertanejo eletrificado, o pop com influências do som de raiz e a world music disputam, junto ao público jovem, o trono que já foi do rock.

As mediações através do som estrangeiro fundavam um novo padrão de escuta e criavam novas formas de produção musical e audição coletiva para a música sertaneja.

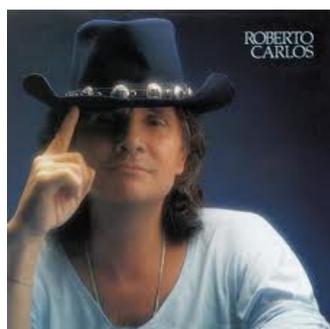
Rei sertanejo

Outra mediação, das mais importantes, para a incorporação da música sertaneja ao cenário cultural das capitais foi feita através do cantor Roberto Carlos. A louvação ao cantor era prática corrente entre os sertanejos, o que é compreensível, afinal Roberto Carlos foi um dos artistas que mais apreço nutriu pelo som estrangeiro e o incorporou e reciclou em sua obra, além de ter sofrido a patrulha de setores nativistas e folclóricos da MPB ao longo de décadas. Era relativamente natural que os sertanejos se espelhassem na trajetória do “rei”. E vice e versa. Relativamente cedo, e antes do *boom* da virada da década, Roberto Carlos convidou duplas para o seu tradicional especial de fim de ano na TV Globo. Os primeiros agraciados foram Chitãozinho & Xororó e Chrystian & Ralf em 1986. Com Chitãozinho & Xororó o rei

⁷⁴⁷ “Classe média solta o Jeca em noite sertaneja”, *Folha de São Paulo*, Cotidiano, 12/07/1992p. 6

cantou “De coração pra coração”, que seria incluída num LP de 1989 da dupla.⁷⁴⁸ Em 1990 foi a vez de Leandro & Leonardo participarem do programa.

Em 1991, no auge da onda sertaneja, ele lançou um LP que deixou claro seu apreço pelo gênero. Na capa Roberto aparecia com um chapéu de cowboy. A música “de trabalho” do disco foi “Todas as Manhãs”, uma canção muito parecida com “Caminhoneiro”, sucesso do LP de 1984. Na época do lançamento de “Caminhoneiro” sete anos antes, Roberto Carlos



já flertava com o sertanejo, e sentiu-se obrigado a defender-se das críticas: “Se está com cheirinho de brega, foi de propósito! Pus a segunda voz mesmo pra ficar com esse ar brejeiro de música sertaneja. Quis juntar esse toque sertanejo com toque country, e acho que a mistura ficou com uma dosagem bem equilibrada”.⁷⁴⁹

Se a canção estava “brega” ou não é duvidoso; mais certo é que o público a aprovou. Em 19 de novembro de 1984, dia de lançamento de “Caminhoneiro”, ela foi executada 3287 vezes em todo o Brasil, antecipando, de certa forma, a onda sertaneja que estava por vir.⁷⁵⁰

Era essa popularidade que poderia também levar “Todas as manhãs” para o primeiros lugares: “Chuva fina no meu para-brisa/ vento de saudade no meu peito/ Visibilidade distorcida, pela lágrima caída/ pela dor da solidão...” Para a gravação de outra canção do mesmo LP, Roberto Carlos convidou Fafá de Belém para um dueto em “Se você quer”. Esta atitude que revela a intenção do cantor de se colocar entre aqueles que topavam a mediação com a música sertaneja. Sofreu então críticas da imprensa, como, por exemplo, da revista *Veja*:

O rei da MPB grava todo ano o mesmo disco? Na capa do LP do ano passado, ele ostentava uma pena na orelha. Neste, enverga um chapéu de caubói. Não é só: na faixa que puxa o disco “Todas as manhãs”, ele resolve comprar a briga com as duplas sertanejas que vêm ameaçando seu reinado e entoa um puro country nacional, com direito a recaídas no clima de “O Caminhoneiro”. As diferenças com relação aos outros LPs param por aí, e o repertório se completa com o tradicional lote de canções lacrimosas. Nelas, Roberto Carlos conta desta vez com a cumplicidade de Fafá de Belém em “Se você quer”, uma das canções mais bregas jamais gravadas em todos os tempos, do tipo eu-canto-e-você-responde.⁷⁵¹

Zezé Di Camargo defendeu Roberto Carlos: “Roberto Carlos sempre serviu de parâmetro para toda essa geração da música sertaneja. É um absurdo dizer que é oportunismo ele aparecer de chapéu na capa do seu último disco, nós é que entramos na praia dele”. O compositor e produtor César Augusto foi além: “A nova música sertaneja passou a ocupar o

⁷⁴⁸ LP *Nossas canções preferidas*. Copacabana. 1989, cod: 724347258022.

⁷⁴⁹ Araújo, 2006, p. 290

⁷⁵⁰ Idem.

⁷⁵¹ *Veja*, 4/12/1991, p. 112.

espaço da música romântica; o que ficou do sertanejo foi o dueto, mas a linha melódica, as letras, tudo isso mudou e o Roberto é o artista em que todas as duplas se miram, é o espelho”.⁷⁵²

Sem ligar para as críticas, Roberto Carlos continuou o flerte com a música sertaneja. No especial de fim de ano de 1991 os convidados foram Zezé Di Camargo & Luciano, que faziam muito sucesso na época com a balada “É o amor”, e Chitãozinho & Xororó novamente. A partir de então Roberto Carlos recebeu vários sertanejos em seu especial anual, como aparece na tabela abaixo:

1986 - Chitãozinho & Xororó, Chrystian & Ralf
1990 - Leandro & Leonardo
1991 - Zezé di Camargo & Luciano e Chitãozinho & Xororó
1992 - Chitãozinho & Xororó
1993 - Leandro & Leonardo
1994 - Zezé di Camargo & Luciano
1996 - Almir Sater, Sérgio Reis e Roberta Miranda (Sergio Reis e Almir Sater participaram como Saracura e Pirilampo)
2005 - Chitãozinho & Xororó
2008 - Zezé di Camargo & Luciano
2009 - Daniel
2010 - Paula Fernandes

Roberto Carlos foi desde meados dos anos 80 um incentivador do gênero. E manteve a postura ao longo dos anos. Chama atenção o fato de que Roberto Carlos incorporou os sertanejos cerca de dez anos antes de aceitar a vinda dos primeiros caipiras ao seu programa. Sergio Reis e Almir Sater foram ao programa do rei somente em 2006, enquanto Chitãozinho



& Xororó e Chrystian & Ralf já tinham ido em 1996. Entre os dois períodos, que inclui o auge do sucesso dos (e das críticas aos) sertanejos, Roberto chamou apenas estes ao seu programa, dando-lhes legitimidade e suportando os embates com a mídia resistente a onda massiva do interior.

Com o surgimento do chamado “sertanejo universitário”, em meados dos anos 2000, ele também logo abençoou os novos artistas. Em 2010 foi lançado o CD e DVD *Emoções sertanejas*, no qual Roberto mistura varias gerações da música rural e regional. Dos caipiras Tinoco, Sérgio Reis e Almir Sater aos sertanejos Milionário & José Rico, Roberta Miranda, Zezé Di Camargo & Luciano e Leonardo; dos regionalistas da MPB, como Elba Ramalho e Dominginhos, aos “universitários” Paula Fernandes, Victor & Léo e César Menotti & Fabiano.⁷⁵³ O chapéu usado por Roberto Carlos no último número, no qual

⁷⁵² Para as falas de Zezé Di Camargo e César Augusto, ver: “Uma febre rompe o preconceito e toma conta do país”, *Revista Hit* n.4, mar/92, p. 8. Apud: Vicente, Op. Cit, 2002, p. 113.

⁷⁵³ A lista das canções e os artistas que cantaram DVD “Emoções Sertanejas”: 1) A Distância – Milionário & José Rico; 2) Proposta – César Menotti & Fabiano; 3) As Curvas Da Estrada De Santos – Nalva Aguiar; 4) Eu

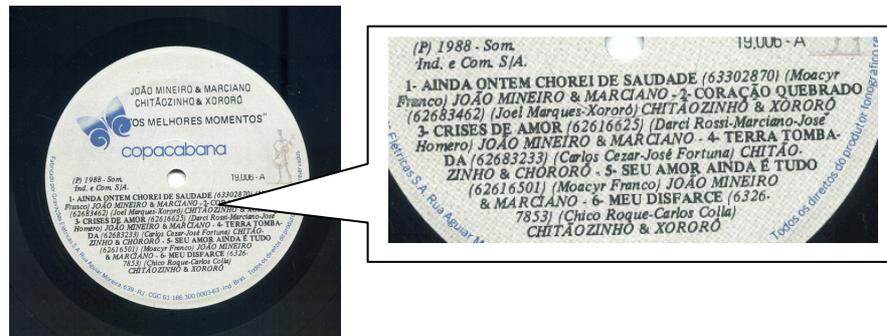
canta “Eu quero apenas” com todos os artistas, é o *mesmo* com o qual aparece na capa do LP de 1991. Roberto foi muito aplaudido pelo público e todos os artistas sertanejos que estavam no palco no momento que colocou o chapéu “histórico” [foto]. Roberto Carlos amarra diferentes tradições sob as bênçãos “reais”.

A consolidação do campo musical

A partir do enorme sucesso de “Fio de cabelo” de Chitãozinho & Xororó e do sucesso do gênero romântico na música sertaneja se consolidou o campo musical deste gênero. Diante desta gradual formatação do campo artístico, gradualmente tornou-se irrelevante a definição das músicas. A canção eram guarânias, boleros, polcas ou baladas? Pouco importava... Ao longo da década de 80 as duplas deixaram de estampar nas contracapas e selos dos discos o “tipo” de música gravada.



Detalhe da contracapa do LP *Os inimitáveis*, de João Mineiro & Marciano, de 1986



LP coletânea dos maiores sucessos de Chitãozinho & Xororó e João Mineiro e Marciano. Lançada em 1988 pela Copacabana, não há qualquer referência ao estilo musical.

No caso de Chitãozinho & Xororó a primeira vez que isso aconteceu foi no disco de 1986, o LP *Coração Quebrado*, onde não há nenhuma referência à polcas, guarânias, baladas

Te Amo, Te Amo, Te Amo – Gian & Giovani; 5) Alô – Martinha; 6) Desabafo – Bruno & Marrone; 7) Caminhoneiro – Dominginhos & Paula Fernandes; 8) Todas As Manhãs – Sérgio Reis; 9) O Quintal Do Vizinho – Almir Sater; 10) Esqueça (Forget Him) – Elba Ramalho; 11) Jesus Cristo – Victor & Leo; 12) Eu Disse Adeus – Roberta Miranda; 13) O Portão – Zezé Di Camargo & Luciano; 14) Quando – Zezé Di Camargo & Luciano e Daniel; 15) Do Fundo Do Meu Coração – Daniel; 16) Sentado À Beira Do Caminho – Rioneiro & Solimões; 17) Por Amor – Leonardo; 18) Eu Preciso De Você – Chitãozinho & Xororó; 19) É Preciso Saber Viver – Leonardo e Chitãozinho & Xororó; 20) Como É Grande O Meu Amor Por Você – Roberto Carlos; 21) Eu Quero Apenas – Todos ;

ou rancheiras, embora ainda houvesse resquícios delas no LP. Não importa: elas deixaram de ser nomeadas. O gênero tornou-se “maior” que as diversidades musicais internas. A capa branca mostrava uma dupla vestida de branco, com ternos modernos e aparência “limpa”,



sem qualquer referência à origem agrária.

Seguindo esta tendência, o LP de Matogrosso & Mathias de 1985, o *Vol. 09: Mulher*, também não trazia os estilos de cada canção.

No caso de João Mineiro & Marciano esta mudança demorou mais um pouquinho. O disco de 1986, o LP *Os inimitáveis*, ainda havia os “estilos” das canções descritos. O primeiro LP da dupla a não trazer descrito os estilos musicais foi o disco de 1988. Outras duplas seguiram o mesmo roteiro, dando fim a prática. Leandro & Leonardo e Zezé Di Camargo & Luciano já trazem em seus LPs apenas o nome das canções e seus compositores, sem referências aos estilos.

A partir da distinção clara entre “caipiras” e “sertanejos”, e de sua nomeação correspondente, construídas ao longo dos anos 80, foi possível a oposição radical entre um e outro. O sucesso sertanejo da virada das décadas de 80 e 90 catalisou ainda mais este processo.

A distinção tornou-se clara e o inimigo não apenas “visível”, mapeável, mas também denominado. Basta dizer que em 1999 a dupla “caipira” Zé Mulato & Cassiano gravaram a canção “Navegantes das Gerais”, na qual deixaram claro a qual lado da música rural se filiavam: “Se me chamam de caipira fico até agradecido/ pois falando sertanejo eu posso ser confundido/ .../ Cacique falou e disse, dei um dez e botei fé/ que nós somos caipira, isso não é pra quem quer/ Acredito no que vejo, sou igual a São Tomé/ Enquanto nós formos caipira/ a cultura tá de pé”.⁷⁵⁴

A invenção de distinções claras entre os dois grupos forjou-se como processo autoconstrutivo dos dois gêneros. Enquanto Zé Mulato & Cassiano repudiavam a modernização e recusando o rótulo de sertanejo, por outro lado, o compositor Edson Mello, autor de “Paz na cama”, sucesso de Leandro & Leonardo, se defende de forma clara da acusação de ter “deturpado” a música rural: “Eles têm razão. Eu concordo com os caipiras. Não sou caipira não! Nós fazemos música moderna! Quem nasceu raiz vai morrer no chão!”.⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ De Zé Mulato, da dupla Zé Mulato e Cassiano, Faixa ‘Navegantes das Gerais’, do disco *Navegantes das Gerais*, de 1999.

⁷⁵⁵ Entrevista com Edson Mello, Maricá, 15/09/2010.

Há um episódio acontecido com o compositor Edson Mello no Prêmio Sharp no início da década de 1990, que deixa claro os campos consolidados da música rural e a proximidade dos caipiras aos órgãos e instituições pró-MPB. O Prêmio Sharp foi uma premiação patrocinada pela multinacional japonesa e organizada por José Maurício Machline que escolhia os melhores da música nacional. Durou de 1987 a 1997, tendo retornado mais tarde com o nome de Prêmio TIM. Respeitado pela crítica e bem documentado pela mídia, o prêmio era uma celebração dos artistas da MPB. No lançamento do Prêmio, em 1987, várias reportagens demarcavam o variado espectro musical a ser contemplado pelo prêmio, como demarcou a *Folha de São Paulo*: “o prêmio será distribuído entre os sessenta melhores trabalhos na área musical - da música sertaneja à de concerto - produzidos pelo mercado brasileiro entre fevereiro deste ano [1987] e fevereiro de 1988”.⁷⁵⁶

Realizado anualmente, o dia da premiação era uma festa normalmente realizado em lugares chiques do Rio de Janeiro. Da primeira à quinta edição a festa foi realizada no Hotel Nacional, exceto a segunda vez, em 1989, realizada no Golden Room do Copacabana Palace. A partir de 1992 a festa passou a ser realizada no Teatro Municipal para um seleto grupo de convidados especiais.

Em 1992 a canção “Paz na cama”, cantada por Leandro & Leonardo, estava concorrendo ao Prêmio Sharp como melhor música do ano anterior. O compositor Edson Mello foi convidado pela produção e se preparou em trajes de gala, crente que iria ganhar o prêmio, afinal sua canção fora a mais cantada do ano. No entanto, a vencedora foi “Grávida”, composição da cantora Marina em parceria com Arnaldo Antunes, que também havia abocanhado o título de “música de pop/rock do ano”. Amargurado, Edson Mello relembra com rancor o episódio: “Eu tinha milhões de cópias vendidas, era primeiro lugar em todos os estados do Brasil! E perdi para a Marina que cantava uma música que não tocava nem na casa dela! E ela nem foi lá pegar o prêmio! Eu fiquei lá de babaca. Não faço mais papel de bobo. Fui chamado para mais de vinte outros prêmios e nunca mais voltei!”⁷⁵⁷

Apesar do rancor do compositor, a política do Prêmio Sharp não era pessoal, mas contra a música sertaneja como um todo. Chitãozinho & Xororó só seriam agraciados em 2004, muitos anos depois do *auge* sertanejo, quando o prêmio tinha outro nome. Zezé Di Camargo & Luciano nunca ganharam sequer um troféu; tampouco ganharam Leandro & Leonardo ou Roberta Miranda. Os únicos que conseguiram quebrar a regra foram Chrystian

⁷⁵⁶ “Sharp institui o prêmio 'Grammy' brasileiro”, FSP, Ilustrada, 26/11/1987, A-36.

⁷⁵⁷ Entrevista com Edson Mello, Maricá, 15/09/2010. Segundo matéria de jornal, Marina de fato não foi à premiação. “Caetano ganha 3 vezes o Prêmio Sharp”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 29/05/1992, p. 4.

& Ralf, agraciados com o título de melhor dupla regional de 1987. Depois dessa exceção na primeira edição do prêmio, nunca um sertanejo seria agraciado pelo júri pró-MPB do Prêmio Sharp.⁷⁵⁸

De 1987 a 1997, período que inclui o auge da música sertaneja (de 1989 a 1994) o Prêmio Sharp premiou os caipiras Rolando Boldrin (duas vezes), Tonico & Tinoco (três vezes), Pena Branca & Xavantinho (cinco vezes), Almir Sater (duas vezes), Sergio Reis, Renato Teixeira, Irmãs Galvão, e João Mulato & Pardinho (uma vez cada).⁷⁵⁹ As categorias pelas quais os caipiras foram eleitos eram as de “melhor cantor regional”, “melhor dupla regional” e/ou “melhor disco do ano regional”.⁷⁶⁰

Poderia se argumentar que o Prêmio Sharp era uma premiação elitista, que repudiava completamente a música popular como forma de fazer crítica a chamada *indústria cultural*. No entanto não era isso o que acontecia. Na celebração do Prêmio Sharp havia espaço para todos. A categoria “Canção Popular” premiou ao longo de dez anos artistas muito populares e cortejados pela *indústria cultural* como por exemplo os cantores José Augusto, Sidney Magal, Altemar Dutra, as cantoras Rosana, Sandra de Sá, Kátia e Joanna e os grupos Placa Luminosa e Roupas Nova.⁷⁶¹ De forma não era por acaso a ausência dos sertanejos. Tratava-se de uma política clara de boicote à música sertaneja justamente quando ela estava no auge.⁷⁶² Vê-se que o capital da *indústria cultural* abre muitas portas, mas não tem autonomia para dominar todos os campos de um cenário cultural.

⁷⁵⁸ O conselho executivo que dirigia a premiação era composto por Mario Henrique Simonsen, Dorival Caymmi, Paulo Moura, Luis Gonzaga, Julio Medaglia, Zuzi Homem de Mello, José Maurício Machline e Ricardo de Carvalho. O júri era composto por 22 pessoas, dentre elas: Marília Pera, Rita Lee, Nelson Motta, Diogo Pacheco, Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin, Maurício Kubrusly, Sergio Cabral, Rolando Boldrin, dentre outros. "Sharp institui o prêmio 'Grammy' brasileiro", *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 26/11/1987, A-36.

⁷⁵⁹ Sergio Reis ganhou como melhor cantor regional em 1988; Sater ganhou o prêmio de melhor música instrumental de 1990, pela canção “Moura”, e melhor canção de MPB, por “Tocando em frente”; Boldrin ganhou em 1991 o prêmio de melhor disco regional de 1991 e melhor cantor do mesmo ano. Tonico & Tinoco foram agraciados com o prêmio de melhor dupla regional em 1988, 1999 e 1991; Pena Branca e Xavantinho ganhou com o “melhor disco regional” de 1990 e a melhor música regional do mesmo ano por “Casa de barro”. Ganharam ainda junto com Renato Teixeira o título de “melhor disco do ano” de 1992. Em 1995 e 1996 foram eleitas a melhor dupla regional; As Irmãs Galvão ganharam como “melhor dupla regional”, em 1992; Em 1995 foi a vez de João Mulato & Pardinho serem eleitas a “melhor dupla regional”.

⁷⁶⁰ Além dos caipiras foram louvados em categorias regionais os artistas mais diversos e populares, como Dominginhos, Chiclete com Banana, Timbalada, Olodum, Daniela Mercury, Alceu Valença, Chico César e Elba Ramalho, dentre outros.

⁷⁶¹ Os sertanejos não ganharam o prêmio, mas isso não aconteceu com todos os artistas populares. O preconceito era menor em relação aos compositores e cantores românticos, alguns dos quais foram agraciados na categoria “Canção Popular”. Dentre os românticos ganhadores estão José Augusto, Tivas, Fafá de Belém. Os dois primeiros foram compositores de várias canções românticas dos sertanejos; a segunda foi, como vimos, influente mediadora destes.

⁷⁶² Segundo a Folha de São Paulo, “os elogios à ‘resistência’ da música brasileira foram frequentes” pelos eleitos que subiam ao palco para receber o prêmio.

Se as diferenças estéticas entre caipiras e sertanejos já estavam dadas desde meados dos anos 70, a demarcação nominal só aconteceu a partir da segunda metade da década de 80. É desta demarcação que é debitária a canção dos “caipiras” Zé Mulato & Cassiano. Talvez por isso mesmo, a dupla foi agraciada com o prêmio Sharp de “melhor dupla regional” em 1997, na última edição da festa.⁷⁶³ A busca por distinção se acirrava, incrementando separações e rancores de parte a parte.

Isso mostra a gradual delimitação dos campos da música sertaneja e da música caipira. A identidade dos campos musicais e respectivas autonomias relativas foram forjadas e incorporadas na prática cotidiana de artistas e público. Paradoxalmente, quando deixaram de ser expressas, as categorias de mapeamento do espaço cultural foram naturalizadas, introjetadas e encampadas pelas práticas dos atores sociais.⁷⁶⁴ Novos campos culturais se constituíram.⁷⁶⁵

A partir da consolidação dos gêneros “caipira” e “sertanejo” pôde se estabelecer distinções claras, assim como tornar vendáveis estes produtos, catapultando as vendas e a participação das gravadoras no processo. A delimitação cultural e nomeação dos campos foi essencial para que a *indústria cultural* pudesse incrementar os lucros, mas foi também um processo que se deu para além da intervenção e dos desejos mais diretos e manipuladores desta mesma *indústria*. Embora não se possa ignorar o papel da *indústria cultural* na construção de qualquer gênero musical no sistema capitalista, é importante constatar que as intenções manipuladoras dos programadores e produtores culturais não são sempre cumpridas e que os movimentos culturais fogem a sua alçada com tanta frequência que torna difícil compreender as variações da música sertaneja apenas pela ótica *industrial*. Nesse sentido a *indústria cultural* parece mais efeito de uma série de batalhas culturais anteriores a sua própria gana por lucro do que simplesmente formatadora deste novo campo cultural.

Ao mesmo tempo, essas metamorfoses culturais acontecem *dentro* da indústria cultural. De forma que, por todas essas questões, a relação dos sertanejos com a indústria cultural será tema de um capítulo próximo.

⁷⁶³ A autora Rosa Nepomuceno também considerava Zé Mulato & Cassiano a “melhor dupla caipira da atualidade”. Nepomuceno, Rosa. *Da roça ao rodeio*. P. 193.

⁷⁶⁴ Bourdieu, *Op. Cit.*, 1989.

⁷⁶⁵ Oliveira diz que isso aconteceu apenas na década de 90, o que não é verdade. Como demonstrei, a delimitação do campo acontece na década de 70, e a nomeação precisa deste, coroando a constituição deste campo cultural acontece por volta de 1985. Oliveira, tese, p. 60.

Entre beijos e arranhões

Sertanejos e Indústria Cultural

O sistema de condicionamento denominado indústria cultural não apresenta a cômoda possibilidade de dois níveis independentes, um da comunicação de massa, outro da colaboração carismática que a precede sem supor por ela condicionado. O sistema da indústria cultural estabelece um rede de condicionamentos recíprocos tal que até a noção de cultura tout court é por ela envolvida.

Umberto Eco.⁷⁶⁶

Certamente era preciso ter uma relação um pouco bárbara com a cultura.

Pierre Bourdieu⁷⁶⁷

O sucesso das duplas sertanejas foi essencial para a mudança no cenário da indústria fonográfica brasileira no início dos anos 90. O início da década foi uma época confusa para as grandes gravadoras, que vinham desde a década anterior tinham dificuldades. A década de 80 foi comercialmente instável e as indústrias fonográficas tiveram que se adaptar a novas realidades de formato de gravação, produção e divulgação de seus produtos. A chegada do CD no mercado brasileiro a partir de 1987 possibilitou mudanças no cenário cultural nacional, abrindo novas possibilidades de inovações estéticas e reformulação na produção industrial do disco no Brasil. O auge da música sertaneja entre 1987 e 1994, e neste período especialmente entre os anos entre 1989 e 1992, foi fundamental para que a indústria fonográfica pudesse se reformular e recuperar da crise com a qual vinha se debatendo há algum tempo.

A década de 1980 foi de fato complicada para as grandes gravadoras. Segundo Marcia Tosta Dias, autora de uma tese sobre indústria fonográfica no Brasil, em 1980 o mercado era dividido entre as seguintes gravadoras: Som Livre, 25%; CBS, 16%; Phonogram, 13%; RCA, 12%; WEA, 5%; Copacabana e Continental (Chantecler), 4,5% cada uma; Odeon, 2%; e outras, 16%.⁷⁶⁸ As gravadoras sertanejas (Continental, Chantecler e Copacabana) também sofreriam a instabilidade dos anos 80, constatável através do quadro abaixo:

⁷⁶⁶ Eco, *Op. Cit.*, p. 15

⁷⁶⁷ Bourdieu, *Op. Cit.*, 2004, p. 43.

⁷⁶⁸ Dias, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 74.

Tabela VI – Vendas da indústria fonográfica nacional por formato 1980/1989
(milhões de unidades) – Fonte: ABPD

ANO	Comp. Simp.	Comp. duplo	LP	LP econ.	K7	K7 duplo	CD	Total (mi)	Var. %
1980	11,2	4,0	23,8	10,8	7,1	0,2	-	47,0	-10,6%
1981	6,9	2,4	17,6	10,6	5,8	0,06	-	37,2	-20,8%
1982	8,8	2,3	26,9	13,1	9,0	0,1	-	52,8	41,9%
1983	6,4	1,3	24,4	11,9	8,5	0,4	-	47,8	-9,5%
1984	4,7	1,2	20,3	10,2	7,5	0,02	-	40,0	-16,3%
1985	2,6	1,7	22,4	10,1	8,4	0,01	-	42,3	5,7%
1986	1,6	0,5	33,4	22,9	15,9	0,01	-	72,9	72,3%
1987	0,3	0,2	41,8	13,4	17,1	0,1	0,2	72,8	0,0%
1988	0,01	0,1	34,9	7,8	12,5	0,1	0,7	56,0	-23,1%
1989	-	0,07	48,5	8,2	17,8	0,1	2,2	76,8	37,1%

Fonte: ABPD; Apud: Vicente, Eduardo, p. 53.

Os anos 80 foram de extrema turbulência, com alternância de crescimento e retração. O maior lucro da indústria fonográfica foi no ano de 1986, quando houve um intenso aumento das vendas devido ao plano Cruzado, cujos benefícios foram temporários.⁷⁶⁹ Comparada com os anos 70, de intenso crescimento, a indústria fonográfica dos anos 80 parecia viver um naufrágio iminente. Em meados dos anos 70 o Brasil era o quinto mercado de discos do mundo. Em 1988 ocupava o 13º lugar.⁷⁷⁰ Segundo Marcia Tosta Dias, tratava-se da mais grave crise vivida pela indústria fonográfica:

Na primeira metade da década de 80, a média de unidades vendidas foi de 51 milhões e na segunda metade, 65 milhões de unidades. O crescimento verificado respondeu à consolidação do mercado de música para jovens, o pop-rock, e a lenta ascensão de outros segmentos, como o de música sertaneja. Mas a instabilidade de 80 já se anunciava e os anos 90 chegam em meio à mais grave crise que o setor já assistiu. (...) Nesse contexto, de 76.686 milhões de unidades vendidas em 1989, retrocede-se a 45.225 milhões em 1990, mantendo-se os mesmo índices em 1991, com 45.130 milhões de unidades. (...) Apesar das expectativas de melhorias alimentadas pelos executivos do setor, o balanço final de 1992 aponta 30.958 milhões de unidades. Vale lembrar que o mercado só apresentou números parecidos (21.098 milhões em 1974), quando estava em franca expansão, com crescimento médio de 20% ao ano.⁷⁷¹

Os números coletados pelo pesquisador Eduardo Vicente divergem em poucos milhares de discos, mas também apontam uma clara tendência de crise do setor fonográfico, como se vê na tabela abaixo:

⁷⁶⁹ Vicente, *Op. Cit.*, 2002, p. 87

⁷⁷⁰ Como frisa o pesquisador Eduardo Vicente, também os anos 80 foram marcados pelas fusões: “Se Márcia Dias aponta que, em 1979, as principais empresas no mercado eram Som Livre, CBS, Polygram, RCA, WEA, Copacabana, Continental, RGE-Fermata, EMI-Odeon, K-Tel, Top Tape e Tapeçar (Dias, *Op. Cit.*, p. 74), O balanço que se pode efetuar em 83 é de que a K-Tel, uma empresa de porte nos Estados Unidos, fechou; a Top Tape foi absorvida pela RCA e a RGE pela Som Livre ; a Tapeçar vendeu sua fábrica à Continental. Entre os selos de menor expressão, 20 encerraram suas atividades e a Copacabana adquiriu o catálogo de 15 deles”

⁷⁷¹ Dias, *Op. Cit.*, p. 109.

Tabela X – Vendas da indústria fonográfica nacional por formato (milhões de unidades) e faturamento em dólares (US\$ mi) 1990/1999 – Fonte: ABPD/IFPI

ANO	LP	LP econ.	K7	K7 du	CD	CD single	Total (mi)	Var. %	vendas (US\$ mi) ²⁷⁴	Var. % em US\$
1990	28,0	3,4	8,8	1,0	3,9	-	45,1	-41,3%		-
1991	28,4	-	9,0	-	7,5	-	44,9	-0,4%	399,7	
1992	16,7	-	5,6	-	9,8	-	32,1	-28,5%	284,1	- 29,0%
1993	16,4	-	6,8	-	21,0	-	44,2	37,7%	449,5	58,2%
1994	14,5	-	8,5	-	40,2	-	63,2	43,0%	804,6	79,0%
1995	7,7	-	7,5	-	59,8	-	75,0	18,7%	1.005,2	24,9%
1996	1,6	-	4,8	-	93,4	-	99,8	33,1%	1.318,2	31,1%
1997	-	-	0,9	-	106,8	0,7	107,9	8,1%	1.275,1	- 3,3%
1998	-	-	0,2	-	105,1	0,003	105,3	-2,4%	1.171,7	- 8,1%
1999	-	-	0,03	-	96,9	0,2	96,9	-8,0%	668,4	- 43,0%

Fonte: ABPD/IFPI; Apud: Vicente, Eduardo, p. 141

Como é possível perceber na tabela acima, a indústria fonográfica começou a encontrar uma luz no fim do túnel, com aumentos de vendas e lucros, entre 1992 e 1993. Esta ascendente se manteve até 1997, quando começaram os rombos mortais na indústria fonográfica devido à pirataria digital. Em parte essa maré altamente lucrativa (embora temporária) se deveu à reformulação do mercado cultural brasileiro, às fusões entre as gravadoras, através das compras das gravadoras nacionais pelas *majors* multinacionais, e também à substituição da plataforma musical, que gradualmente impôs o CD, substituto do suporte LP e K-7. De forma que foi exatamente no auge da música sertaneja que a indústria fonográfica transformou-se, modernizou-se, fundiu-se e, ao mesmo tempo e, paradoxalmente, possibilitou aberturas no cenário cultural nacional, possibilitando a emergência de novos gêneros antes associados a características regionais. Penso aqui sobretudo também no pagode e no axé baiano.

É impossível ignorar o peso econômico da *indústria cultural* na produção de novos grupos, cantores, duplas e bandas. Para se ter uma ideia do peso deste setor na economia nos anos 90, recorro às palavras do pesquisador Eduardo Vicente:

Segundo pesquisa encomendada pelo Ministério da Cultura em 1994, havia 510 mil pessoas empregadas na produção cultural brasileira, considerando-se todos os seus setores e áreas; elas distribuíam-se da seguinte forma: 391 mil empregadas no setor privado do mercado cultural (76,7% do total), 69 mil como trabalhadores autônomos (13,6%) e 49 mil ocupados nas administrações públicas, isto é, União, Estados e Municípios (9,7%). Esse contingente era 90% maior do que o empregado pelas atividades de fabricação de equipamentos e material elétrico e eletrônico; 53% superior ao da indústria automobilística, de autopeças e de fabricação de outros veículos e 78% superior do que o empregado em serviços industriais de utilidade pública (energia elétrica, distribuição de água e esgotos e equipamentos sanitários).⁷⁷²

As gravadoras dos sertanejos, a Continental, Copacabana e Chantecler tiveram seus cantos do cisne no início da década de 90. A Continental/Chantecler foi comprada em 1994

⁷⁷² Fonte: Vicente, *Op. Cit.*, 2002, p. 1-2.

pela Warner Music.⁷⁷³ A Copacabana, que era distribuída pela Sony desde 89, estabeleceu em 91 um novo tipo de relacionamento com essa empresa e, embora ainda mantivesse seu catálogo, todos os lançamentos feitos daí em diante passaram a pertencer à Sony.⁷⁷⁴ Sertanejos como Zezé Di Camargo & Luciano, que eram da Copacabana, foram diretamente para a Sony a partir 1993. Fagocitados pela Warner, através da compra da Continental/Chantecler, Leandro & Leonardo foram para a nova gravadora multinacional em 1994. Chitãozinho & Xororó e Xororó, que eram da Copacabana até 1989, foram os primeiros a mudar para uma *major*, a Polygram (que mais tarde passou a se chamar Universal).

Um tipo de discurso duro acerca do conceito de *indústria cultural*, baseado na influencia de Theodor Adorno e da Escola de Frankfurt, veria os sertanejos como marionetes da indústria, produtos por ela criados para se reabilitar no mercado cultural em crise na década anterior. Mas, como mostrei nos capítulos anteriores, a música rural brasileira tem uma história que não pode ser simplesmente encaixada nos interesses momentâneos da indústria fonográfica em crise.

Há uma grande bibliografia que enxerga nas manifestações massivas simples engodos das grandes corporações, reduzindo os aspectos plásticos das expressões musicais à lógica produtiva.⁷⁷⁵ No entanto como lembra o pesquisador Jeder Janotti, é preciso considerar tanto o aspecto econômico quanto sua autonomia plástica:

Não se trata de cair nas velhas armadilhas dos dualismos apocalípticos/integrados, tampouco de rotular os estudos da economia política de “adornianos” – mesmo porque a noção de indústria cultural nos permite compreender parte das tensões que circundam a música popular massiva. Trata-se, sim, de reconhecer que há uma “autonomia relativa” e uma interface permanente entre os aspectos plásticos das criações musicais e suas lógicas econômicas. O que se busca é evitar as armadilhas e os idealismos que envolvem rotular arte versus produtos de entretenimento. A música popular massiva envolve complexas relações, e uma autonomia simbólica relativa, entre processos comerciais e criativos. Assim, mesmo reconhecendo a

⁷⁷³ Apud Vicente, *Op. Cit.*, 2002, p. 145

⁷⁷⁴ *Uma febre rompe o preconceito e toma conta do país*, Revista Hit n.4, mar/92, p. 10. Apud Vicente, p. 114

⁷⁷⁵ Adorno, T. “O fetichismo na música e a regressão da audição” IN: *Os pensadores*. São Paulo. Abril Cultural, 1978; Adorno, T. “Sobre a música popular” IN: G.Cohn (org). *Adorno*. (Col. Grandes Cientistas Sociais), São Paulo, Ática, 1994, p.115-146; Adorno, T. *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1969; Adorno, T e Horkheimer, M. “A indústria cultural e o iluminismo como mistificação das massas” IN: *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985; Dias, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008; Seguindo esta linha de pensamento, Renato Ortiz acha que indústria cultural deturpa os valores da sociedade, inclusive a ideologia do nacional-popular das esquerdas brasileiras: “Seria ingenuidade acreditar que a ideologia do nacional-popular se exprime política e culturalmente no interior da indústria cultural (...) A proposta do nacional-popular, quanto enunciada no contexto da cultura popular de massa, conserva categorias teóricas do passado que adquirem agora uma função justificadora do funcionamento da indústria cultural”, Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 181.

importância dos estudos que partem do campo econômico para tratar da música, não se deve reduzir as faixas gravadas a meros produtos econômicos.⁷⁷⁶

Como fica claro, a redução da música e da criação artística a uma série de protocolos repetitivos e industriais ignora, como frisou Martin-Barbero, “a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade de modos de fazer e usar socialmente a arte”.⁷⁷⁷ De forma que não se pode buscar na *indústria cultural* a explicação de todas as questões para a música sertaneja. Há uma série de disputas simbólicas e categorias de valorização que detém certa autonomia frente aos valores simplesmente alienadores das *indústrias*.⁷⁷⁸ Tentei ao longo dos capítulos anteriores mostrar que, se estas disputas estéticas aconteceram também dentro da *indústria cultural*, isso aconteceu para além do controle efetivo dos padrões e donos dos meios de produção, assim como para além da passividade completa dos ouvintes e artistas.

Ao mesmo tempo, não se pode ignorar o papel que os sertanejos cumpriram na reformulação da indústria fonográfica brasileira, especialmente nos anos 90, quando deixaram de ser um produto periférico para se tornar um dos carros-chefes das grandes gravadoras multinacionais. Trata-se, então, de analisar como esta autonomia relativa da música sertaneja dialogou com os desejos da *indústria cultural*. Seguindo as palavras de Marcos Napolitano, trata-se de analisar objetos que não se opõem *a priori*, mas que se atritam e engendram novas realidades:

Tentando ser coerente com as exigências específicas do ofício do historiador, trata-se de examinar como estes problemas se objetivaram, ou não, no período histórico e no contexto social em estudo, gerando questões que devem ser analisadas enquanto processos abertos e diacrônicos. Na visão sistêmica da teoria *adorniana* estas singularidades históricas poderiam até ser irrelevantes. Para o historiador são justamente os detalhes que perturbam o sistema que devem ser examinados. Não se trata de estabelecer hierarquias entre um e outro, mas de configurar objetos complementares de análise.⁷⁷⁹

Trata-se então de ver as ambiguidades do processo histórico que constituiu a música sertaneja enquanto campo a ser cada vez mais absorvido pela *indústria cultural*, percebendo

⁷⁷⁶ Janotti JR, Jeder. “Musica popular massiva e comunicacao: um universo particular”. In: *Revista Interim* (Curitiba), v.4. 2007. Disponível em: <http://www.utp.br/interim/revista_interim.htm>. Consultado em: 10jan2008, p.4-5.

⁷⁷⁷ Martin-Barbero, *Op. Cit.*, p. 82, Apud: Trotta, Felipe. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Rio de Janeiro: ECOUFRJ, 2006, p. 29.

⁷⁷⁸ “nesse jogo de comparações estéticas, instaura-se um quadro de valoração distinguindo gêneros e praticantes desta ou daquela música. Isto porque nem todas as categorias musicais gozam do mesmo prestígio num determinado contexto social, o que significa que cada gênero tem uma posição hierárquica no conjunto das músicas que circulam pela sociedade. Uma vez que os gêneros funcionam como vetores de identificação social, a classificação mercadológica do universo musical envolve uma disputa por legitimidade entre os grupos que praticam um gênero dado”. Trotta, *Op. Cit.*, p. 44; Segundo Janotti: “Pode-se pensar que a música popular massiva é um campo dividido em diversos subcampos, atrelados a gêneros e subgêneros que reproduzem, em menor escala, o modelo de distribuição e a possibilidade de auferir valores e capitais simbólicos ligados às práticas (de produção, rotulação, circulação e consumo) da música. Essas práticas conferem autoridade, prestígio, distinção, destaque e reconhecimento aos atores do campo musical. Janotti, *Op. Cit.*, 2007, p.4-5.

⁷⁷⁹ Napolitano, *Op. Cit.*, 2001, p. 9.

esta entrada como plena de atritos e arranhões, assim como de consensos e aproximações. Em alguns momentos a música sertaneja tendeu a atender os desígnios e vontades da indústria, em outros fica claro que foi *indústria* também se adaptou a uma determinada legitimidade estética que já vinha se formando na música rural desde os anos 70. Por fim, trata-se de ver como a entrada dos sertanejos nas grandes multinacionais proporcionou não apenas a reabilitação desta *indústria*, mas também ajudou a fundar uma determinada noção de tradição daqueles artistas, sobretudo a partir de 1995, quando começou-se a aceitar crescentemente os sertanejos como “tradição” de uma determinada vertente da música brasileira, como veremos.

Sertanejo multinacional

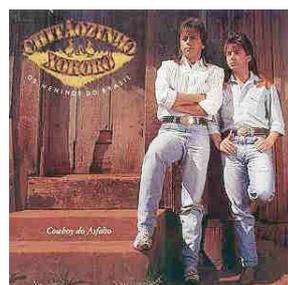
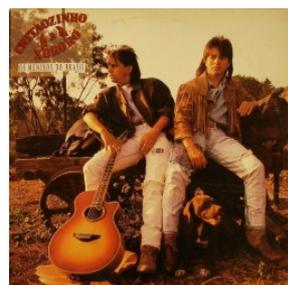
O ano de 1989 marcou a música sertaneja. Do mesmo modo que “Fio de Cabelo” havia dado outra dimensão aos artistas rurais, ao público regional e à indústria nacional de discos em 1982, dois acontecimentos daquele ano redimensionariam a já então ascendente onda sertaneja.

Foi em 1989 que Chitãozinho & Xororó mudaram de gravadora. Neste ano os paranaenses saíram da tradicional Copacabana e aceitaram o convite da Polygram. O responsável pela contratação da dupla fora Paulo Debétio, o mesmo que comporia naquele mesmo ano o sucesso “Nuvem de lágrimas”. Debétio trabalhava como produtor da Polygram desde 1986, quando iniciou a produção de artistas populares. Entre os produtores da Polygram estavam Mariozinho Rocha e Armando Pittigliani, na área da MPB, e Miguel Plopschi e Michael Sullivan, na área popular. Debétio havia sido contratado por Mariozinho Rocha para reforçar o time de produtores populares da gravadora que tinha, em meados da década, Wando, Bebeto, Agepê, Luiz Caldas, dentre outros artistas. Na época que foi contratado, Debétio sequer gostava de Chitãozinho & Xororó, como se recordou em entrevista: “A voz do Xororó, se você não conhece, acha chato! [Eu os] ouvia na rádio Record e [os] tinha visto na TV... mas eu os achava muito estridentes! Só passei a gostar quando ouvi [a canção] ‘Falando às paredes’”. Foi em 1987 que o produtor começou a prestar atenção na dupla e topou a empreitada de trazê-la para a Polygram. Não obstante, Debétio encontraria resistências dentro da gravadora, vindas até da diretoria:

Eu já estava gostando de Chitãozinho & Xororó, Chrystian & Ralf, então falei pro Mariozinho Rocha que eu queria investir na música sertaneja. Por que até então ninguém tinha investido na música sertaneja, né! Ele virou pra mim e falou: “O problema é teu! Não entendo porra nenhuma! Não gosto, acho uma merda!”. Eu falei que deixasse comigo e ele me deu essa liberdade. Então eu fiz duas tentativas, uma com Matogrosso & Mathias e outra com Chrystian & Ralf. Trouxe eles para o Rio, para falar com o Mariozinho Rocha. Mas aí teve uma coisa que eu descobri: Chrystian & Ralf queriam ser o Chitãozinho & Xororó. Foi aí que eu atentei para a dupla. Então eu fui a São Paulo e me encontrei com Zé Bettio, empresário de

Chitãozinho & Xororó, e ele me falou: ‘Poxa, o Chitãozinho tá doido pra sair da Copacabana’. A relação deles com a gravadora nacional já estava esgotada. Eles estavam desde o início da carreira lá...⁷⁸⁰

Como o contrato com a Copacabana estava para acabar, não houve rompimento de por parte da dupla. Eles ainda lançaram um último disco pela gravadora em 1989, com regravações de antigos sucessos, para cumprir contrato.⁷⁸¹ Segundo Debétio, a Polygram não tinha interesse nenhum em dar dinheiro pelo “passe” da dupla, mas Chitãozinho, Xororó e o empresário Zé Bettio exigiram que fosse anunciado à imprensa que a Polygram os havia contratado por 1 milhão de dólares.⁷⁸² Depois que o contrato com a Copacabana acabou e Debétio produziu o primeiro disco da dupla na Polygram ainda havia pessoas na empresa que tripudiavam ou até ignoravam a escolha do produtor: “A Polygram não tinha nenhum conhecimento de quem era o Chitãozinho & Xororó, nem o pessoal da imprensa da gravadora, nem o Armando Pittigliani [diretor da gravadora].... Eles diziam: ‘Chitãozinho & Xororó? O que é isso? É coisa do Debétio, aquele maluco! Ninguém da Polygram tinha escutado o disco durante a feitura. Quem fez o disco fui eu, Deus e eles’”.



Ao apresentar o disco à diretoria da empresa, Debétio viu que a gravadora estava disposta a investir pesado, como ele queria: “Uma coisa foi puxando a outra. Meu papel foi o de trazer o artista. Eu tive o apoio da Polygram. Mas tive que comprar brigas... a Polygram sempre fora uma gravadora de MPB”, recorda-se Paulo Debétio. Segundo o produtor, foi liberado uma verba de 300 mil dólares para divulgação do disco. Uma empresa de publicidade foi contratada para fazer tornar o disco conhecido. Houve propaganda nos comerciais do *Jornal Nacional* e um clipe da música “Somos assim” no programa dominical *Fantástico*. Em 1989 Mariozinho Rocha tornou-se diretor musical da Rede Globo, responsável pelas trilhas sonoras da emissora, e colocou “No rancho fundo” cantado pelos irmãos na trilha da novela “Tieta”.

Paulo Debétio também produziria o disco do ano seguinte de Chitãozinho & Xororó. O disco de 1990 tinha o mega-sucesso “Evidências”, de José Augusto e Paulo Sergio Valle, e a canção que dava nome ao disco, “Cowboy do Asfalto”, de Joel Marques. Neste ano a dupla foi convidada pela TV Globo para fazer um especial de fim ano que foi ao ar no dia 26 de

⁷⁸⁰ Entrevista de Paulo Débetio ao autor, Rio de Janeiro, 13/09/2010. Todas as falas de Debétio a seguir foram retiradas desta entrevista, salvo referências.

⁷⁸¹ LP *Nossas canções preferidas*, Copacabana, 1989.

⁷⁸² Os jornais assim noticiaram na época, vide: “Chitãozinho & Xororó vão gravar no México”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 28/06/1988, p. 1.

dezembro de 1990. O sucesso da dupla abriu as portas para a entrada das multinacionais no mundo sertanejo, até então dominado pelas gravadoras nacionais Copacabana e Continental/Chantecler. Ao mesmo tempo, os sertanejos atingiam palcos antes inimagináveis. Em menos de um mês o LP *Cowboy do Asfalto*, lançado em dezembro de 1990, havia vendido 1,2 milhão de cópias e a expectativa da Polygram era de que a marca de 2 milhões de cópias fosse atingida até julho.⁷⁸³ O jornal *Folha de São Paulo* demarcava que a dupla vendia, no Brasil, onze vezes mais do que o grupo americano Guns N' Roses, então sucesso mundial. Enquanto o grupo de Axl Rose vendia 138 mil cópias do disco *Apetite for Destruction* (WEA, 1988), Chitãozinho & Xororó vendiam 1,7 milhão de *Meninos do Brasil* (Polygram, 1989).⁷⁸⁴

No ano seguinte, 1990, Paulo Debétio trouxe para a Polygram a dupla João Mineiro & Marciano, que lançou dois discos pela gravadora antes de separar-se.⁷⁸⁵ Foi a única dupla além de Chitãozinho & Xororó que conseguiu entrar na Polygram nessa época. Segundo Paulo Debétio, que se tornou na época produtor-referência na área sertaneja, não houve mais espaço para o sertanejo na gravadora devido às pressões vindas de cima:

Mesmo nessa época eu só não consegui mais coisas para a Polygram porque o Mariozinho Rocha me falou: “Debétio, não esqueça que a Polygram não é uma gravadora de sertanejo, é uma gravadora de MPB. Então, tá bom [apenas] Chitãozinho & Xororó...”. Eu teria trazido Roberta Miranda, Sergio Reis... Mas ele não queria isso. Ele temia que isso trouxesse problemas com a cúpula, o que eu acho bobagem... A gente poderia ter dominado este setor...

Chantecler/Continental...

Outro marco do ano de 1989 foi a gravação do LP de Leandro & Leonardo pela Chantecler/Continental. A dupla vinha de uma passagem pela incipiente 3M, que fechou as portas um ano antes. A frustração tomou conta dos goianos quando souberam da notícia. No entanto, um entusiasmo inversamente proporcional avassalou Leonardo quando soube que a Continental havia comprado o arquivo e elenco da 3M:

Chegou um fax de São Paulo para Uberlândia, para o hotel, onde estava escrito que a gravadora 3M agradecia muito o trabalho da dupla Leandro & Leonardo num período de três anos de convivência com a gravadora, mas que infelizmente, pela falta de incentivo à cultura, a gravadora estava fechando e a gente estava dispensado. Aí já fiquei triste pra caramba, acabou o trabalho ali... Nós pegamos um ônibus na rodoviária de Uberlândia. O ônibus saía às cinco horas da tarde e nós fomos para lá ao meio-dia. Eu sentei bem em frente ao relógio e fiquei olhando até dar cinco horas da tarde, só de raiva. Eu disse: Não saio daqui desse banco enquanto não chegar cinco horas para irmos embora. Aí, quando chegamos em Goiânia, no outro dia, o telefone tocou. Era o Genildo, da gravadora. Ele falou que a gravadora Continental havia comprado o *cast* da gravadora 3M por causa de nós, da Sula Miranda e do Gilliard. Eu

⁷⁸³ “Festival reúne ‘new caipiras’ que vendem mais do que Guns N’Roses”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 23/01/1991, p. E-1. Guns N’Roses, *Apetite for Destruction* (WEA, 1988), Chitãozinho & Xororó, LP *Meninos do Brasil* (Polygram, 1989)

⁷⁸⁴ Idem.

⁷⁸⁵ João Mineiro & Marciano lançaram dois LPs pela gravadora: LP *Pra não pensar em você*, Polygram, 1991, 510 740-1; LP *Dois apaixonados*, Polygram, 1992 - 512 944-1.

falei: Ah, que bom, então quer dizer que agora nós somos da Chantecler, da Continental? Ele falou: “Vocês pertencem à Continental agora”. Aí eu desliguei o telefone e fiz uma festa, né? No gênero sertanejo a Continental era a melhor que tinha no país. Eu falei: Leandro, nós somos da gravadora do Milionário & Zé Rico, meu filho, não tem pra ninguém agora!⁷⁸⁶

O disco gravado pela Chantecler transformou a dupla em um sucesso nacional. E tudo aconteceu por causa de uma música, um dos maiores sucessos populares da história da música brasileira, a canção “Entre tapas e beijos”: “Perguntaram pra mim/ Se ainda gosto dela/ Respondi tenho ódio/ E morro de amor por ela/ ... / Entre tapas e beijos/ É ódio, é desejo/ É sonho, é ternura/ Um casal que se ama/ Até mesmo na cama/ Provoca loucuras”.⁷⁸⁷

A canção com um refrão pegajoso e melodia simples parecia ser destinada a ser um produto da *indústria cultural*, tramado para atender o gosto das multidões. Mas não foi assim que ela foi vista pela gravadora nem pelos artistas.

Leandro & Leonardo conheceram a composição de Nilton Lamas e Antonio Bueno praticamente por acaso. Eles estavam perto de Rio Verde, Goiás, quando foram intimados pelo compositor da música, como se recorda Leonardo:

Eu e o Leandro fomos fazer um show lá, na inauguração da rodoviária, na beira da rodovia. Naquela época não tinha camarim. Nós ficamos dentro do nosso carrinho *véio*, um corcelzinho II que nós tínhamos. Aí apareceu o Nilton Lamas na janela do carro, bateu e disse que tinha uma música muito boa para nós gravarmos. Eu falei: Ah, é? Ele falou: “Eu vou cantar só o refrão”. E cantou “Entre tapas e beijos...” Eu já abaixei o vidro mais um pouquinho, né? Eu falei assim: Você está com a fita aí? Ele falou que não, que tinha acabado de fazer a música naquele dia. Eu olhei para o Leandro e falei: Essa música vai ser sucesso! Leandro falou assim: “É, essa música é boa mesmo!” Aí o Lamas falou: “Olha, que dia desta semana vocês vão estar gravando lá em São Paulo? Eu vou lá levar”. Eu disse: Não, eu vou pegar na sua casa agora. Aí ele falou que era longe, mas eu falei que não era, que eu ia lá. Pegamos o carro depois do show e fomos lá em Rio Verde. Fizemos ele gravar num gravadorzinho pica-pau que ele tinha lá...⁷⁸⁸

Embora Leonardo diga que sabia que a música ia “ser sucesso”, há de se problematizar esta afirmação. O olhar *a posteriori* tende, com frequência, a superestimar poderes proféticos, sobretudo quando se trata de memórias dos artistas. O sociólogo Pierre Bourdieu já mostrou os perigos da história biográfica construída pelos sujeitos.⁷⁸⁹ As recordações constroem com frequência linhas biográficas coerentes e contínuas, nas quais o sujeito se coloca como onisciente e consciente de todas as variáveis possíveis, superestimando a si mesmo e subestimando o acaso e o próprio esquema de produção de sua canção.

Ao contrário do que pensa Leonardo, depois de gravada “Entre tapas e beijos” não foi vista como *a* canção que de fato merecia grandes atenções da dupla ou dos produtores. Ela

⁷⁸⁶ Entrevista ao “Showcase”, gravada em fevereiro / 1999 nos EUA - no ar pela CMT em 02 / 09 / 16 e 23.05.1999, <http://www.emnomedoamor.art.br/entrleoshowcase.html>

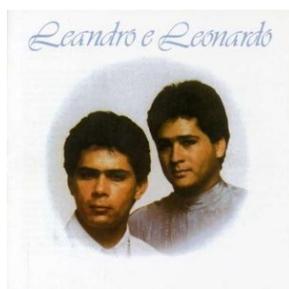
⁷⁸⁷ Além da gravação de Leandro & Leonardo, há pelo menos outras três gravações de “Entre tapas e beijos” (Nilton Lamas/Antônio Bueno) em 1989: LP *Célio Roberto*, Estrelamar, 1989, F-12.611; LP *Lindomar Castilho*, Copacabana, 1989, 613.010; Trio Explosão, LP *Meu grito*. Chororó, 1989, LPC 10.276.

⁷⁸⁸ Idem; Na entrevista a revista *Playboy* em setembro de 1992, Leandro também afirma: “Na hora vimos que era um sucesso” (p. 38).

⁷⁸⁹ Bourdieu, Pierre. “A ilusão biográfica” Amado, Janaina e Ferreira, Marieta de Moraes Ferreira. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora. 1996.

ficou como segunda música do lado B do disco daquele ano. Os produtores e os cantores apostavam na canção “Quem será essa mulher”, de Zezé Di Camargo, então um compositor em ascensão. A canção de Zezé entrou como primeira do lado A do disco daquele ano, e todo capital da gravadora *Continental* estava direcionado para ela. “Quem será essa mulher” era a “música de trabalho”, como se diz no jargão da indústria fonográfica, e chegou a fazer sucesso relativo. Mas os próprios cantores se dariam conta do descompasso entre a indústria fonográfica e o público:

Nós gravamos o terceiro disco. A música de trabalho foi uma do Zezé di Camargo que se chamava “Quem será essa mulher”. Começamos a trabalhar, fizemos muitos programas de televisão, o Bolinha dava uma força grande pra gente e saímos fazendo divulgação pelo interior de São Paulo. Chegamos a São José do Rio Preto, que é o celeiro da música sertaneja, todo mundo sabe disso. Tivemos ali uma imprensa maravilhosa que nos acolheu com muito carinho. Fomos a um programa de auditório, eu e o Leandro, e eu vi três duplas amadoras cantando “Entre tapas e beijos”. E nós estávamos trabalhando “Quem será essa mulher”. Aí eu falei: esse negócio não está errado, Leandro? O povo cantando daqui, ensaiando de cá, cantando de lá, rapaz, esse *trem* está errado. Vamos ligar para a gravadora. Ligamos e falamos que o *trem* estava errado, que a música que estava estourada no interior de São Paulo era “Entre tapas e beijos”. Então os caras falaram para nós cantarmos esta, mas também continuarmos cantando “Quem será essa mulher”.⁷⁹⁰



O enorme sucesso de “Entre tapas e beijos” deu uma nova dimensão à carreira de Leandro & Leonardo e trouxe novas possibilidades de expansão para a música sertaneja. Este disco de 1989 da dupla vendeu cerca de 1,8 milhão de cópias. A fórmula de misturar cama e baladas românticas parecia estar dando certo, e aquele sucesso seria apenas o começo. As críticas foram intensas a estética “balada de motel” da dupla, como foi chamada na época. As ofensas ficariam na memória do cantor Leonardo:

Nosso quarto CD foi um estouro. Muita gente apostava que a gente não ia repetir o sucesso do disco de “Entre tapas e beijos”, porque eu ouvia muitos críticos falando, gente invejosa falando que aquilo era um “aborto da natureza”... O povo fala, né? “Nunca mais vai acontecer”... A capa do nosso disco era feia demais, rapaz, era uma capa branca e no meio tinha uma bola parecendo um túmulo, a minha cara e a do Leandro lá no meio [foto]. Teve um compositor que eu não vou falar o nome que pegou a capa e falou: “Olha aqui a capa, a foto já é do túmulo, já morreu, isso aqui não dá mais nada”.⁷⁹¹

⁷⁹⁰ Entrevista ao programa *Showcase*, gravada em fevereiro / 1999 nos EUA - no ar pela CMT em 02 / 09 / 16 e 23.05.1999, <http://www.emnomedoamor.art.br/entrleoshowcase.html>. A audição distinta de público e indústria surpreendeu o cantor Leonardo novamente vinte anos depois. Em 2009 ele resolveu replanejar o disco de coletâneas que pretendia gravar: -Leonardo: “Eu iria regravar alguns sucessos antigos de Leandro & Leonardo de todo jeito, porque a nossa primeira idéia era fazer uma homenagem ao Leandro que teria o nome de “10 Anos de Saudade”. Depois eu desisti porque achei que as pessoas iriam achar que era um oportunismo meu. Mas fiquei com vontade de regravar algumas músicas, então nós fizemos uma pesquisa através do meu site e pedimos que os fãs indicassem quais músicas eles queriam que eu cantasse nesse novo projeto. Foram surpresa para mim as músicas que foram escolhidas. O povo lembrou de músicas que nós nem trabalhamos.” Entrevista ao site *Universo Sertanejo*, por André Piunti, Fonte: <http://www.emnomedoamor.art.br/entrleouniversosertanejo11ag09.html>, s/data, provavelmente meados anos 2009.

⁷⁹¹ Entrevista ao programa *Showcase*, gravada em fevereiro / 1999 nos EUA - no ar pela CMT em 02 / 09 / 16 e 23.05.1999, <http://www.emnomedoamor.art.br/entrleoshowcase.html>.

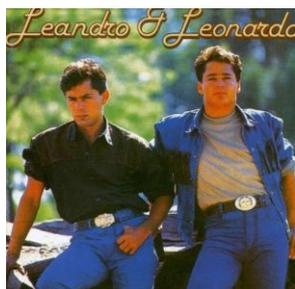
Parte da imprensa que começou a elogiar os rapazes tendeu a contrapô-los a Chitãozinho & Xororó, sobretudo por que eram considerados “menos bregas” do que os irmãos paranaenses. A revista *Interview* comentou em 1991: “Eles sempre se vestiram bem, desde os tempos difíceis do primeiro LP, de 1986, pela 3M. E no corte de cabelo nunca foram ridículos”.⁷⁹² Em entrevista à revista *Amiga* tiveram que desviar da acusação:

Amiga: A imprensa os chama de "mauricinhos". O que acha disso?

Leonardo: Não é bom andar cheirosinho, cabelo penteado, roupa limpa? Tem gente que anda suja e até a alma é suja. Acho bom ser chamado de "mauricinho". Normal. As mulheres gostam.⁷⁹³

O sucesso de “Entre tapas e beijos” fez a gravadora Chantecler repensar a carreira dos goianos e investiu pesado no disco seguinte [foto]. Em vez da capa “feia” do disco anterior, o disco seguinte tinha uma foto na qual os cantores apareciam como “modernos”, adequados a moda country que guiava a música sertaneja de então. Jaquetas com franjas, calças jeans justas, cintos com fivelas, sem chapéus. Aparições na televisão tornaram-se frequentes para divulgar o disco, especialmente em programas populares.

O lado A do disco abria com a regravação de “Cadê você”, um antigo sucesso de



Odair José, outro compositor conhecido como “cafona”, por falar de cama, sexo e amor. Leandro & Leonardo se associavam voluntariamente a uma tradição romântica-erótica que tinha em Odair José e Amado Batista uma linha evolutiva desde a década de 70 na seara popular. Mas era no lado B que estavam os maiores sucessos do ano. “Desculpe, mas eu vou chorar” era uma composição de Cesar

Augusto (com Gabriel), também produtor do disco: “Vou chorar/ Desculpe, mas eu vou chorar/ Não ligue, se eu não te ligar/ Faz parte dessa solidão”. A canção tornou-se uma das músicas mais tocadas do ano. Outra canção que tocou muito foi “Talismã”, composta pela dupla Michael Sullivan e Paulo Massadas: Só você que me ilumina/ Meu pequeno talismã/ Como é doce essa rotina/ De te amar toda manhã/ Nos momentos mais difíceis/ Você é o meu divã...”.⁷⁹⁴

Mas nenhuma delas superou o sucesso de “Pense em mim”, que foi a mais tocada do ano⁷⁹⁵: “Em vez de você ficar pensando nele,/ Em vez de você viver chorando por ele,/ Pense

⁷⁹² *Interview*, n. 144, 1991, 2ª página.

⁷⁹³ Entrevista à revista *Amiga*, nº 1337, 18 fevereiro 1992, Entrevista a Carmen Guaresmin, lido no site: <http://www.emnomoamor.art.br/entrllamiga1337.html>

⁷⁹⁴ A canção “Talismã”, de Sullivan e Massadas, já havia sido gravada no ano anterior pelo pagodeiro Elson do Forrogoode, quando obteve um sucesso regional no Rio de Janeiro. Foi com Leandro & Leonardo que a canção tornou-se conhecida em todo Brasil. Para a versão de de Elson do Forrogoode, ver LP *Alô Brasil*, RGE, 1989, 303.6168.

⁷⁹⁵ “Pense em mim” foi a música mais cantada de 1991 segundo *Veja* 01/01/1992, p. 44.

em mim, chore por mim/ Liga pra mim, não, não liga pra ele/ Pra ele! Não chore por ele”. A curta canção de Douglas Maio, José Ribeiro e Mario Soares foi composta para Roberto Carlos, ídolo dos três compositores. Um deles, Mario Soares, comentou como a canção chegou a Leandro & Leonardo, deixando claro como funcionavam as caravanas que levavam os sertanejos e cantores românticos pelo Brasil sob o comando de apresentadores de TV:

Essa música envolve uma coincidência muito grande. A canção surgiu numa conversa entre eu e mais dois amigos: Douglas Maio e José Ribeiro. A música ficou guardada dentro de uma pasta por muito tempo, assim como outras músicas que já tínhamos feito. Certo dia, durante uma apresentação na [boate] “Love Story”, em São Paulo, resolvemos cantar a música durante a apresentação. No mesmo dia, um amigo meu, que é produtor musical, me ligou e disse que queria mandar uma música dele com a minha voz para o Roberto Carlos. A justificativa dele era a semelhança da minha voz com a do Roberto, sendo assim, o rei iria gostar da canção. Eu negocieei com ele e propus que enviássemos a música dele e a minha, que era “Pense em Mim”. Pois bem, meu amigo enviou a canção e, durante o processo de produção da música em São Paulo, o Bolinha, da TV Bandeirantes, me fez um novo convite para trabalhar com ele. O Bolinha era louco para que eu trabalhasse com ele na “Caravana do Bolinha”. Como eu cantava no “Love Story”, eu não podia sair na caravana dele. No entanto, chamei um amigo meu para me substituir na boate paulistana por um determinado tempo. Pois bem, lá fui eu trabalhar com o Bolinha. Em uma apresentação no Mato Grosso, eu resolvi cantar, além de uma música do Roberto Carlos, a “Pense em Mim”. Depois da apresentação, o Bolinha disse que a música era linda e me fez um convite para fazer televisão. Durante diversos sábados cantei a música. Lembro que a música fez tanto sucesso, que, quando saíamos para algum lugar, a mulherada voava em cima de mim pedindo para cantar a música (risos). Nessa caravana, viajam comigo o Daniel, o Zezé Di Camargo, o Leonardo, enfim, toda turma da música sertaneja. Mas o Leonardo era o único que tinha “empacado” com a música. Pois bem, chegou o Natal, e lembro que o Leonardo veio me pedir, chorando, que eu deixasse ele gravar aquela canção (risos). Pouco tempo depois, o Bolinha veio me pedir para que eu deixasse os meninos (Leandro e Leonardo) gravarem a música, pois ela abriria um grande campo de trabalho para mim, também. Obviamente que aceitei o convite. Lembro que o Leonardo veio me agradecer e disse para eu passar na editora para pegar o meu dinheiro. Cheguei lá, a música já estava gravada e só faltava a minha assinatura. Depois, o Leonardo me disse que ia enviar um CD autografado para eu ouvir a canção. Quando o disco chegou e fui ouvir, não gostei. A música estava com outro tom, romântica, totalmente diferente da forma que tinha feito a canção. Liguei para o Leonardo e ele disse para eu me acostumar, que era para eu ficar sossegado (risos). Deu dois meses, a música explodiu e era o maior sucesso do país.⁷⁹⁶

O disco de Leandro & Leonardo de 1990 é o mais vendido da história da música sertaneja. As cifras variam de 2,5 a 3,1 milhões.⁷⁹⁷ Os próprios artistas não tinham como verificar a veracidade dos números, como deixaram claro em entrevista às revistas *Amiga* e *Playboy*:

Amiga: O disco anterior vendeu 2 milhões e 800 mil cópias. Como comprovar isso?

Leandro: Não tem jeito, pelo menos não da nossa parte. Não sabemos o que é prensado. Se fosse uma coisa numerada, sim. Não acredito que tenha vendido menos do que isso, mas também não falarei que vendeu mais. Fica na consciência da gravadora. Se não for o certo, um dia brigaremos.⁷⁹⁸

⁷⁹⁶ *Jornal Vicentino*, de São Vicente-SP, 16/03/2009. Site acessado em 08/10/2010: <http://www.jornalvicentino.com.br/home/2009/03/16/mario-soares/>

⁷⁹⁷ Os números de 2,5 milhões de discos é afirmado em “O vôo veloz do tomate ao estrelato” Veja, 11/09/1991. Para se ter uma ideia do que significava isso, Roberto Carlos vendera 1,3 milhão de discos aquele ano. Xuxa, 1.5 e Chitãozinho & Xororó, 1 milhão. Leonardo diz que o LP vendeu três milhões: Entrevista ao Programa *Showcase*, gravada em fevereiro / 1999 nos EUA - no ar pela CMT em 02 / 09 / 16 e 23.05.1999. <http://www.emnomedoamor.art.br/entrleoshowcase.html>

⁷⁹⁸ “Não queremos prejudicar ninguém. Só cuidamos do nosso trabalho”. Entrevista de Leandro & Leonardo a Carmen Guaresmin, Revista *Amiga*, nº 1337, 18 fevereiro 1992. Lido em: <http://www.emnomedoamor.art.br/entrllamiga1337.html>

Playboy: Quanto vocês pagam ao compositor para cantar uma música dele?

Leandro: Varia de acordo com uma estimativa que se faz de acordo com a porcentagem de venda do disco. Mas quem paga não somos nós, é uma editora que se acerta depois com a gravadora.

Playboy: E eles pagam direito?

Leandro: Você sabe como é o Brasil. Estes compositores recebem segundo uma expectativa de vendas que é feita de acordo com o disco passado. Até porque no meio artístico tem sempre alguém querendo levar vantagem. E estimativa é uma maneira de levar vantagem. Oficialmente já vendemos 7 milhões de discos, mas isso nem nós sabemos se é verdade. Os discos não são numerados.

Leonardo: Estamos na mão das gravadoras. O contrato que os artistas têm que cumprir é superleonino. Só favorece a elas. Quando você está começando tem que cumprir as regras que elas querem.

Playboy: Isso significa que vocês perderam um dinheirão com estes contratos?

Leandro: É verdade. No disco de “Entre tapas e beijos” nem sei se recebemos. Todo mundo toma dinheiro. Falaram para a gente que o disco vendeu 1 milhão de cópias. Pode apostar que vendeu pelo menos três vezes mais.

Leonardo: Isso sem falar de direito autoral, que não existe. Aí é que não tem mesmo controle.

Playboy: No direito autoral também funciona a tal da estimativa?

Leandro: Ela mesma. E o pior é que você não tem como se defender. O camarada diz que tocou tanto e paga o tanto que diz que tocou. Não tem como se defender. E não somos só nós que levamos o prejuízo. Se fosse em qualquer país do mundo, com um sucesso como “Entre tapas e beijos” não precisávamos trabalhar mais.⁷⁹⁹

Apesar de Leonardo falar que “quando se está começando tem que cumprir o que as gravadoras querem”, o dinheiro que chegava aos artistas não era pouco. O sucesso de “Pense em mim” trouxe fortuna aos cantores e compositores. Mario Soares, um dos três compositores, mudou de vida: “Consegui comprar uma casa para mim, outra para minha mãe e outras para os meus irmãos. Todo mundo ganhou sua própria casa”. A dupla também enriquecia, como relataram em entrevista à *Playboy*:

Playboy: Qual foi a primeira coisa que vocês compraram quando começaram a ganhar muito dinheiro?

Leandro: Compramos uma casa para nosso pai morar. Ele morava de aluguel.

Playboy: E para vocês?

Leonardo: Dois Santana [carro da Volkswagen]. A gente queria ter um carrão. E dois sítios, Talismã I e o Talismã II. Compramos os sítios com um pouco do sucesso de “Entre tapas e beijos” e de “Pense em mim”.

Playboy: Vocês continuam com os Santana?

Leonardo: Hoje tenho uma picape e uma Mitsubishi.

Leandro: E eu uma picape.

Leonardo: E ele tem também uma Mercedes. Até saiu nas revistas.

Leandro: Não. A Mercedes eu já vendi.

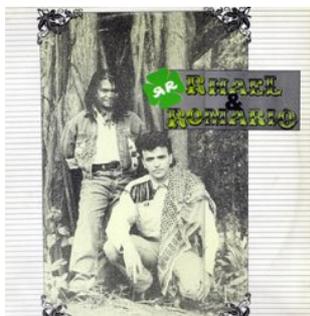
Se as canções “Entre tapas e beijos” e “Pense em mim” chegaram aos cantores de forma casual, eles não teriam a mesma sorte com o sucesso do ano seguinte, a balada “Paz na cama”: “E se de dia agente briga/ à noite a gente se ama/ É que nossas diferenças se acabam no quarto em cima da cama...”. O autor desta canção era o compositor e radialista Edson Mello, que mirou-se em “Entre tapas e beijos” como influência: “Eu sempre escutei músicas que tinham a palavra cama... até “Entre tapas e beijos” tem... Mas a cama nunca era o tema!

⁷⁹⁹ Entrevista de Leandro & Leonardo à Revista *Playboy*, setembro de 1992, p. 38.

Eu resolvi fazer como tema. Eu criei a música, mas eu tive uma dificuldade muito grande de fazer um refrão, que demorei uns dois ou três meses pra fazer. Eu tinha vários refrões e nenhum encaixava”.⁸⁰⁰ Edson Mello é um compositor que se considera “intuitivo”, pois compõe sem qualquer instrumento. O refrão de “Paz na Cama” surgiu num ponto de ônibus em Bangu, Rio de Janeiro, onde Edson morava na época. Sem papel para escrever a ideia, ele anotou a letra num maço de papel. Voltou pra casa e gravou a canção.

Por ser radialista Edson tinha contato frequentes com artistas. Ele já trabalhara na Radio Globo e era produtor e compositor. Numa desses encontros mostrou a canção para Leandro & Leonardo e novo empresário da dupla, o gaúcho Franco Scornavacca, que responderam negativamente: “Eles me falaram: ‘faz uma moda melhor... Essa música é boa, mas não tem muito a ver com o nosso estilo’. Falaram muito educadamente. Mas eu voltei derrotado pro Rio de Janeiro porque eu tinha o sonho de gravar com eles, que estavam estourados com “Entre tapas e beijos” na época”.

Através de contatos das rádios, Edson Mello conheceu a dupla Rhael & Romário, que gravava o primeiro disco, e cedeu a canção para eles. A dupla goiana que começava a carreira chamou o mesmo maestro de Amado Batista, o paulista Otavio Basso, que também fizera os arranjos de grande parte dos sucessos iniciais de Leandro & Leonardo, inclusive “Entre tapas e beijos” e “Pense em mim”.



Embora Edson Mello tenha composto a música sozinho, ele aceitou que Rhael, que também era compositor, assinasse a co-autoria da canção, prática bastante comum no meio sertanejo como forma de retribuir a graça de conseguir que a música fosse gravada. De forma que a partir de então a canção veio marcada com ambos os nomes, embora apenas Edson Mello seja o compositor. O disco foi lançado na primeira metade de 1991, por uma gravadora pequena, a Rede Independente, sem poder de fogo de uma multinacional

[foto].⁸⁰¹

A gravação de “Paz na cama” começou a tocar no Rio de Janeiro através da Radio Manchete AM, onde Mello tinha dois amigos radialistas, Paulo Bob e Jorge Baccarin. “A gente fez uma campanha muito boa no Rio de Janeiro, na Manchete AM, 105 FM, na Tupi também...”, lembra-se Edson Mello. Homem de rádio, o compositor de “Paz na cama” não

⁸⁰⁰ Entrevista com Edson Mello, Maricá, 15/09/2010. Todas as citações de Edson Mello referem-se a esta entrevista, salvo referência.

⁸⁰¹ LP Rhael & Romário, Independente Rede, 1991, 521.404.309.

nega a existência do jabá, o dinheiro dado por gravadoras e artistas para se tocar uma canção, mas ele relativiza a prática:

Olha, o sertanejo é o [gênero] que menos faz isso... E vou te dizer por que. O sertanejo tem o Brasil inteiro... Já o samba, por exemplo, é regionalizado. O axé é regionalizado. Por aí fora é tudo sertanejo, o Brasil é um país sertanejo. Então não tem como... Até porque as rádios do interior, que tocam incansavelmente as músicas sertanejas são inalcançáveis. Não tem como chegar lá, é impossível chegar a todas as pequenas rádios do Brasil. No interior não tem jabá, não! Você tem mais de seis mil municípios, umas vinte mil rádios locais... A maioria hoje é FM, então é rádio local. Então não tem como... É o *grande* Brasil, né!⁸⁰²

Não obstante a dificuldade da autopromoção, Edson Mello recorda-se que foram distribuídas 6 mil cópias do LP de Rhael & Romário, por correio. A canção já era bastante conhecida com Rhael & Romário quando Leandro & Leonardo resolveram gravá-la também. O disco já estava quase pronto quando, devido a um desentendimento com Rhael, Edson Mello aceitou que Leandro & Leonardo também gravasse a canção. “Paz na cama” entrou como última canção do lado B, também com arranjos do maestro Otavio Basso. Logo depois a canção já tinha clipe no *Fantástico*, no qual os irmãos apareciam em plena cidade de São Paulo. Em meio a prédios altos e lugares públicos conhecidos, cenas de trânsito e referências à modernidade, Leandro empunha uma guitarra branca. Não há nenhuma referência ao mundo rural.



Clipe de “Paz na cama” no *Fantástico*, em 1991.
Guitarras entre os prédios de São Paulo.

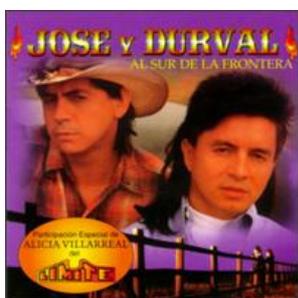
O caso de “Paz na cama” é exemplar em vários sentidos e serve para pensar os grandes sucessos comerciais de canções populares. Como os sucessos anteriores, ela deu muito lucro aos seus idealizadores. Edson Mello comprou uma casa e um carro, o Escort XR-3. Considerado um carro-esporte na época, este veículo da Ford era o sonho de consumo de vários artistas sertanejos. O compositor Antonio Luiz também comprou um assim que ganhou um adiantamento pela composição “Rédeas do possante”, incluída primeiro disco de Zezé Di Camargo & Luciano.⁸⁰³ A música sequer tocou no rádio, mas o disco vendeu muito por causa do sucesso “É o amor”. O próprio Zezé tinha como sonho um Escort XR3. Quando começou a ganhar dinheiro como compositor em fins da década de 80 foi comprar o seu: “Fui

⁸⁰² A ênfase no Brasil “grande” é do próprio Edson Mello.

⁸⁰³ Entrevista com Antonio Luiz, São Paulo, outubro de 2010.

até uma loja de carros seminovos e vi um Escort L azulzinho. Sonhava em ter um XR3, um modelo mais incrementado mas o dinheiro não dava. Comprei um bem mais simples, fui em outra loja e comprei o kit do XR3 – o aerofólio, os faróis de milha etc. – e montei um Escort XR3 falsificado, que apelidei de Denorex”.⁸⁰⁴

Carros da moda e casas: esses eram o principais bens adquiridos pelos sertanejos. No caso de Edson Mello ele diz que “Paz na cama” é, até hoje, sua “vaca leiteira”. Embora Mello tenha canções gravadas por Paulo Diniz, Evaldo Braga, Genival Lacerda, Jackson do Pandeiro, Luiz Ayrão, Sergio Mallandro e Gaviões do Forró, foi com Leandro & Leonardo que ele ganhou a sorte grande. “Paz na cama” foi gravada em mais de 20 países e rende mais do que todas as suas outras canções juntas. Há no Brasil pelo menos 26 regravações, além de



três em Portugal. Há duas versões em espanhol: “Paz en la cama” (com 16 gravações) e “Paz en este amor” (com 50 gravações) : “Eu continuo compondo e minhas músicas são gravadas, o sucesso é que não tem vindo. Hoje eu me preocupo mais em cuidar de “Paz na cama”... Essa música é uma vaca leiteira. Toda vez que eu mando uma música para uma dupla eles pedem e regravam “Paz na cama”.

Conseguir sucesso é mais difícil que acertar na loteria. Eu ganho mais dinheiro com “Paz na cama” hoje do que na época”.⁸⁰⁵ Segundo o compositor, em 2010 ele pagou cerca de 9 mil dólares nos EUA apenas de imposto de renda, o que dá ideia da sorte grande que é ter uma canção tocada mundialmente. A versão em espanhol mais famosa é “Paz en este amor”, cantada pelo mexicano Fidel Rueda. Em 2008 a música concorreu num prêmio da American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) como canção “regional” mexicana.⁸⁰⁶ A versão de Fidel Rueda é uma tradução da canção de Edson Mello, gravada com tubas, acordeom, trompa, caixa e sousafone.

Para a grande indústria americana e mexicana, a canção era ouvida com tempero do interior do México. Completa-se, de certa forma, um ciclo da música sertaneja, que de importadora de valores paraguaios e mexicanos nas décadas de 50 a 70, tornou-se na década de 90 exportadora de reformulações deste gênero. Os próprios artistas sertanejos tiveram carreira no exterior. Chitãozinho & Xororó gravaram como *José y Durval* para o mercado latino. Leandro & Leonardo e Zezé Di Camargo também fizeram versões e gravaram discos

⁸⁰⁴ Santos, Fernanda (org.). *Zezé Di Camargo & Luciano: dois corações e uma historia*. São Paulo: Ed. Abril. 2010, p. 97. Zezé faz referência ao xampu anti-caspa famoso na época devido ao comercial que dizia que ele era tão bom que “parece remédio, mas não é”.

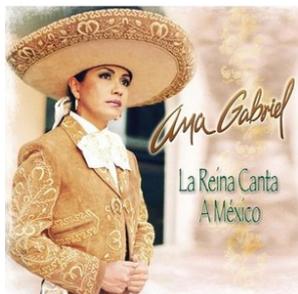
⁸⁰⁵ Entrevista com Edson Mello, Maricá, 15/09/2010.

⁸⁰⁶ <http://www.ascap.com/eventsawards/awards/latinawards/2008/mexican.aspx>

em espanhol. Embora não tenha ganho o prêmio de “melhor canção regional mexicana”, o fato de “Paz em este amor” ser indicada demonstra que não há audição única, como lembra Simon Frith:

(...) nós só podemos ouvir música como algo com valor quando nós sabemos o que e de que modo ouvir. Nossa recepção da música, nossas expectativas em relação a ela, não são inerentes à música em si – uma das razões para boa parte das análises musicológicas da música popular não acertar o alvo: seu objeto de estudo, o texto discursivo e sua construção, não é o texto que qualquer um ouve.⁸⁰⁷

Outra versão bastante famosa de “Paz em este amor” foi a da cantora mexicana Ana



Gabriel. Lançada em 1997 no disco *Com un mismo corazón*, a versão de Ana Gabriel foi gravada no estilo *ranchera*. A cantora veicula-se à tradição nortista daquele país, romântica e regional.⁸⁰⁸

Gravada de forma “tradicional”, com marichis, tololochos, violinos e violões, a incorporação de Ana Gabriel se deu pelo viés da tradição mexicana. Respaldo pela crítica internacional, o CD *Com un mismo corazón* permaneceu 35 semanas no ranking da Billboard, alcançando o primeiro lugar como álbum “regional mexicano”.⁸⁰⁹ Dez anos mais tarde, em 2007, a versão de Fidel Rueda ficou 43 semanas no ranking da Billboard, atingindo o quarto lugar na lista de canções regionais mexicanas mais tocadas.⁸¹⁰



De forma que a composição de Edson Mello conseguiu concretizar algo raro na música brasileira: apropriar-se de um gênero “importado”, reconstruí-lo e jogá-lo de novo para os países de onde foi trazido, conquistando sucesso e legitimidade local. Antes da música sertaneja, a Bossa Nova também havia conseguido tal façanha, ao importar o jazz e fazer uma releitura que agradou até os

ouvidos americanos.

Além de “Paz na cama”, três canções do LP de 1991 de Leandro & Leonardo [foto] também tocaram muito. “Sonho por sonho”, de Chico Roque e Carlos Colla, mantinha a levada romântica: “Eu não tenho tempo a perder/ Com a solidão/ Na hora em que você me quiser/ Eu vou/ Beijo por beijo/ Sonho por sonho/ Carinho por amor/ Paixão por paixão...”. Outro grande sucesso da dupla foi “Não aprendi dizer adeus”, de Joel Marques: “Não tenho nada pra dizer/ Só o silêncio vai falar por mim/ Eu sei guardar a minha dor/ Apesar de tanto

⁸⁰⁷ Frith, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996, p. 26.

⁸⁰⁸ CD *Con un mismo corazón*, Sony Music, 1997. A capa veiculada na imagem é do CD *La reina canta a México*, BMG, 2006, editado nos EUA.

⁸⁰⁹ <http://www.billboard.com/charts/latin-albums#/album/ana-gabriel/con-un-mismo-corazon/266448>

⁸¹⁰ <http://www.billboard.com/charts/regional-mexican-songs#/song/fidel-rueda/paz-en-este-amor/8656593>

amor vai ser melhor assim/ Não aprendi dizer adeus/ Mas tenho que aceitar/ Que amores vem e vão/ São aves de verão/ Se tens que me deixar/ Que seja então feliz...”. Outra canção que tocou bastante nas rádios e programas de TV foi “Não olhe assim”, do produtor Cesar Augusto e o parceiro Cesar Rossini: “Não olhe assim, não/ Você é linda demais/ Tem tudo aquilo que um homem procura/ Em uma mulher...”. Todas baladas com forte teor romântico cantavam a solidão e/ou a separação.

O alto investimento da gravadora gerou dividendos. O terceiro disco pela Chantecler foi o segundo mais bem vendido da carreira da dupla, com cerca de 2,2 milhões de cópias. Embora tenha vendido menos do que o segundo disco, este LP consolidou a carreira da dupla como a segunda dupla mais conhecida do Brasil depois de Chitãozinho & Xororó. Para entronizá-los no seio *indústria cultural*, entre abril e dezembro 1992 eles fizeram um programa mensal na TV Globo. Era o auge da carreira dos irmãos, que reclamavam do excesso de atividades em entrevista à revista Playboy:

Playboy: Nada vai mudar na fórmula Leandro & Leonardo?

Leandro: Vai mudar, sim. No ano que vem vamos modificar o ritmo da nossa pauta de trabalho, que é muito cansativo. Atualmente nós estamos trabalhando dia e noite. Mal temos tempo de comer ou dormir. É uma rotina muito difícil. Não temos sábado, domingo ou feriado. Nada. E agora com o programa não temos mais folga. Nossa vida social não existe, é só trabalho.

Playboy: Isso não acaba virando um foco de problemas e irritações que podem prejudicar vocês próprios?

Leandro: A resposta é sim. Mas o problema é que, se deixar, os nossos empresários vendem dois shows por dia. Eles não pensam no futuro, pensam no presente. Não podem esperar. É como a galinha dos ovos de ouro que eles querem matar para tirar os ovos dela em vez de esperar um por dia. É isso que nosso empresário Silvio Alves faz. Ele quer o encher o bolso dele de dinheiro à nossa custa. Mas isso no ano que vem vai acabar. Em vez de vinte shows por mês, vamos fazer dez. E vamos fazer uma nova negociação no programa. Você não pode fazer uma coisa que dá certo num ano da mesma forma no período seguinte.⁸¹¹

O sucesso fenomenal de Leandro & Leonardo não impediu que a gravadora Chantecler fosse então incorporada a multinacional Warner. Era um fenômeno mundial que se acentuava a medida que a indústria fonográfica começou a se recuperar do baque da década anterior. Os sertanejos foram fundamentais nessa rearrumação da indústria e o trabalho excessivo do qual reclama a dupla é irmã desse processo de intensa mercantilização da música.

Copacabana...

No quadro das gravadoras “sertanejas”, a Copacabana ficou em situação até pior do que a Continental/Chantecler. Com a saída de Chitãozinho & Xororó a Copacabana começou a sentir cada vez mais a crise que a indústria fonográfica vivia na virada da década. A dupla era sinônimo de venda de cerca de 1 milhão de exemplares anuais desde o sucesso de “Fio de

⁸¹¹ Playboy, setembro de 1992.

cabelo” em 1982. Em 1990 João Mineiro & Marciano também abandonaram a Copacabana e foram para a Polygram, seguindo os passos de Chitãozinho & Xororó. Em 1991 havia uma dupla em ascensão, que parecia ser capaz de alcançar o topo das vendas: era Alan & Aladim. Mas Aladim morreu tragicamente no ano seguinte, deixando na mão a gravadora e o empresário da dupla, Romildo Pereira.

De forma que desde 1990 a Copacabana buscava substitutos para Chitãozinho &



Xororó. Foi nesse momento que o cantor e compositor Zezé Di Camargo resolveu voltar ao mercado da duplas com o seu irmão Welson David de Camargo, que adotou o nome artístico de Luciano, aos 17 anos. A carreira solo de Zezé era empresariada por Romildo Pereira, que tentou coloca-lo na Copacabana depois que a 3M faliu sem conseguir fazê-lo um sucesso nacional. Em entrevista concedida, o empresário Romildo Pereira relatou que na Copacabana houve muita resistência para a contratação da nova dupla, que foram chamados de “Chitãozinho & Xororó estragados”.⁸¹² Mas como Romildo também tinha Alan & Aladim, que tinham sucesso relativamente já consolidado, pressionou a Copacabana para que aceitasse Zezé Di Camargo & Luciano.



Mas além de Zezé e seu irmão, a Copacabana apostava em vários outros artistas para tentar repetir o sucesso de Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo. A primeira tentativa sem sucesso da Copacabana foi reproduzir sistematicamente a dupla

perdida. Para isso contratou Guto & Halley, que tinham timbres muitíssimo parecidos com Chitãozinho & Xororó. A tentativa de reproduzir industrialmente timbres vocais não deu bons resultados. Guto & Halley só lançariam aquele disco, que apesar de bem gravado e com compositores em ascensão no meio sertanejo, não teve qualquer repercussão e a carreira da dupla não prosseguiu.⁸¹³

Se num primeiro momento a Copacabana de certa forma resistiu ao novo sertanejo, no início dos anos 90 teve que atirar para todos os lados para tentar repetir uma fórmula que lhe escapara das mãos. Trouxe então compositores e cantores afinados ao gênero. A compositora Fátima Leão gravou seu segundo LP em 1990, pela Copacabana. O cantor romântico Gilberto Barros, que anos mais tarde se tornaria famoso apresentador de programas populares na TV,

⁸¹² Entrevista de Romildo Pereira cedida ao autor, Outubro de 2010.

⁸¹³ LP *Guto & Haley*, Copacabana, 1989, 697.001.

se aproximou de compositores sertanejos também conseguiu gravar pela primeira vez na Copacabana. O piracicabano Gilberto Barros contou com a participação de Sergio Reis e As Marcianas em faixas do seu disco.⁸¹⁴ Além destes, a Copacabana também abriu espaço para que Darci Rossi, um dos compositores de “Fio de cabelo”, gravasse um LP pela Copacabana em 1990, depois de um jejum de cinco anos.



Mas seriam Zezé Di Camargo & Luciano aqueles que conseguiriam de fato um sucesso instantâneo. Sobretudo por causa de uma canção: “É o amor”. O LP da dupla foi lançado no dia 19 de abril de 1991 e o primeiro show profissional aconteceu dia 9 de junho em Araguaína, Tocantins. Em menos de seis meses já haviam vendido 750 mil cópias e em menos de um ano 1 milhão. Essa marca seria mantida pela dupla até o 15º disco da carreira. De forma que “É o amor” foi a porta de entrada de uma carreira extremamente lucrativa e bem-sucedida. A média de shows da dupla depois do estouro de “É o amor” era 20 por mês.⁸¹⁵ No fim do ano, foram convidados para participar do especial de Roberto Carlos, ao lado de Leandro & Leonardo. Ainda em 1991 conseguiram um especial de fim de ano na TV Globo, que foi ao ar dia 29 de dezembro, um sábado, às 16h, no qual receberam mediadores pelos quais eram gratos como Fafá de Belém, Tonico & Tinoco e artistas de sua geração como Roberta Miranda e Jean & Marcos. O especial foi filmado no teatro Imperator, no Rio de Janeiro.

A capital carioca se abria ao sertanejo, não sem resistências. Zezé Di Camargo & Luciano só tocariam no Canecão, palco de artistas consagrados da MPB, em 1994.

Se a música sertaneja conseguia novos públicos, isso acabou também fortalecendo a oligopolização crescente da indústria fonografia no Brasil: as fabricantes multinacionais incorporaram as antes “especializadas” fábricas nacionais, que sempre gravaram sertanejo. A Copacabana foi incorporada pela Sony Music em 1993, de forma que nem o enorme sucesso de Zezé Di Camargo & Luciano foi capaz de manter o capital nacional influente no setor fonográfico. A expansão do gosto sertanejo tornou possível, de certa forma, a reorganização da indústria fonográfica em crise. Ao invés do mercado ser “apenas” formatador de carreiras artísticas, o que se vê em relação à música sertaneja é que a operação de metamorfose do gosto médio operada ao longo dos anos tornou possível a mudança mercadológica. Num processo dialógico, em que se complementam e se perfazem, música sertaneja e mercado

⁸¹⁴ LP Gilberto Barros, Copacabana, 1991, 625.275

⁸¹⁵ Santos, Fernanda (org.). *Zezé Di Camargo & Luciano: dois corações e uma história*. São Paulo: Ed. Abril. 2010.

pareciam falar uma língua bastante parecida e proporcionar, gradualmente, a legitimação e institucionalização do gênero. Não sem atritos, obviamente.

Para além da indústria cultural

A mudança de plataforma, do LP para o CD, a concentração oligopolizada da indústria fonográfica, os altos investimentos no marketing e as fusões de empresas do ramo não tiveram apenas consequências deletérias para a arte, como frequentemente é apontado. Quase sempre se enfatiza a manipulação e alienação dos artistas, o controle dos grandes conglomerados e a subordinação da arte ao mercado. A história que se está contando aqui está para além disso, embora não ignore de todo o caráter no mínimo problemático de tamanha investida mercadológica.

De qualquer forma, é importante perceber que a reformulação da indústria fonográfica abriu espaço para tradições culturais que antes eram simplesmente ignoradas ou relegadas ao regionalismo. A necessidade de se transformar abriu os olhos da indústria fonográfica multinacional para tradições *já existentes* no cenário cultural brasileiro, mas até então subvalorizado. A música sertaneja foi um exemplo disso. De forma parecida, a industrialização do axé e do pagode nos anos 90 não respondeu pura e simplesmente a interesses da *indústria cultural*. O pagode foi um movimento que essencialmente descentralizou o samba carioca, razão do ódio de muitos sambistas da velha guarda do Rio de Janeiro. Só pra Contrariar, Negritude Junior, Raça Negra, Soweto, Jeito Moleque, Karametade, etc.: todos eram grupos fora do Rio de Janeiro que fizeram uma determinada leitura do samba e do pagode carioca dos anos 80. Eram grupos de sucesso local, influenciados por tradições dos anos 80, que detinham determinada legitimidade em seus lugares de origem. De forma que não foram simplesmente “inventados” pelas grandes empresas fonográficas.⁸¹⁶ A entrada na *indústria cultural* correspondeu, assim, a uma reformulação que já vinha sendo gestada localmente.

De forma semelhante, o axé começou a tomar vulto cada vez maior a medida que a *indústria cultural* dos grandes centros do Rio e São Paulo cedeu a produção das obras artísticas em troca do lucro com a distribuição.⁸¹⁷ De forma que artistas como Luiz Caldas,

⁸¹⁶ Para uma história do pagode nos anos 90, ver Trotta, *Op. cit.*

⁸¹⁷ Para Leme a tradição baiana já vinha se desenvolvendo de longa data e na década de 70 essa produção começou a se estruturar localmente através de estúdios de gravação e assessorias de marketing e publicidade musical locais. No caso baiano houve destaque para a WR, criada por Wesley Rangel, produtor de vários artistas de renome na Bahia, como Luiz Caldas, Margareth Menezes, Sarajane, Daniela Mercury e É o Tchan, dentre outros. Leme, Mônica Neves. *Que tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 23; Para a questão dos lucros crescentes da multinacionais com a distribuição, ver: Zan,

Margareth Menezes, Daniela Mercury, É o Tchan! e outros grupos baianos não foram criados pelas multinacionais, mas foram incorporados pela indústria cultural que passou a lucrar mais com a distribuição de produtos regionais (gravados e gestados localmente) do que propriamente produzindo-os. Este paradoxo é frequentemente subestimado pela bibliografia crítica das relações mercadológicas *in totum*.

Ao acusar a música sertaneja, o axé e o pagode de serem “simplesmente” comerciais, demonstra-se pouco interesse em tentar compreender determinadas circunstâncias da gênese destes movimentos. Nesse sentido, grande parte da bibliografia, acadêmica inclusive, parece pouco interessada em tentar entender os valores e problemas com os quais lidam estes artistas.⁸¹⁸ Seus dilemas não se reduzem simplesmente às vontades industriais.

Embora a indústria tenha lucrado muito com a venda destes gênero, fato é que novas dinâmicas já vinham sendo gestadas nestes cenários culturais de certa forma à margem das grandes indústrias. O que foi gestado nos anos 90 foi a nacionalização destes gêneros, antes regionais. Ao fazê-lo, a indústria conseguiu se reestabelecer, é verdade, mas não sem dialogar com estruturas já existentes na sociedade, e não simplesmente “inventando” novos gêneros e artistas, embora isso também tenha acontecido.

Feito este longo adendo, continua sendo interessante ver como a *indústria cultural* tentou fazer pressão em direção a seus próprios interesses. Não se trata de negar as vontades unicamente mercadológicas da “indústria”, mas de ver que longe de ser um sistema unívoco e com razões centralizadas, há diversas disputas envolvendo os diversos grupos no campo cultural. E há também uma tradição musical em consolidação que tem autonomia relativa frente ao mercado, com o qual ele dialoga e se atrita. Embora desigual, esse diálogo existe.

De qualquer forma, a análise das relações com a *indústria cultural* é essencial para entendermos o próprio paradoxo que a indústria fonográfica criou para si mesma. Nos anos 90 as grandes empresas do ramo tornaram-se distribuidoras, muito mais do que gravadoras de fato. O barateamento e a digitalização da música e mudança para o suporte CD descentralizou a produção cultural. O mesmo remédio da indústria fonográfica a matou. A mudança da produção para a distribuição massificada de discos pouco preocupada com as inovações, salvou a indústria da crise dos anos 80 e ao mesmo tempo *matou*-a na virada do milênio. A pirataria passou a fazer o que a indústria fonográfica fazia de forma muito mais eficaz e, sobretudo, barata: a distribuição.

José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. Grupo de Trabalho no XIII Encontro da ANPPOM. In: *Eccos Revista Científica*, nº 1, vol.3, ano 001. São Paulo: Uninove, 2001.

⁸¹⁸ Como exceção temos trabalhos interessantes sobre o axé e o pagode: Trotta, *Op. cit.* e Leme, Mônica Leme. *Que 'tchan' é esse?: indústria e produção musical dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

A música sertaneja continuou. Mesmo com a “morte” da indústria. De forma que, trata-se de ver que conjunção foi essa que tornou possível o elo mercado-música sertaneja nos anos 90 capaz de salvar momentaneamente a indústria fonográfica e consolidar (mas não criar) uma identidade capaz de se autonomizar da própria indústria que a ajudou a catalisar esta gênese. Essas são questões que serão pensadas a seguir.

Agroboys e a moda country

Uma das principais acusações que sofriam os sertanejos é a de que eles seriam simplesmente fruto da industrialização do campo e do agronegócio nas plantações, sobretudo as de soja, no interior do Brasil. A política de transformar o campo brasileiro em uma empresa lucrativa e atualizada com as cotações mundiais de fato começou com a ditadura militar e foi na década de 80 que ela começou a ser decisiva para a manutenção de uma balança comercial equilibrada para o Brasil.

Em 1991 o jornal *Folha de São Paulo* organizou uma matéria para entender quem era, o que faziam, e quais eram os hábitos daqueles que frequentavam leilões agrários no Brasil do agronegócio. Segundo a manchete da matéria, os novos ricos do campo gostavam do sertanejo: “Pesquisa desvenda preferências e hábitos do frequentador de leilões: Ele tem terras em SP, viaja de picape, come carne, bebe uísque e curte Chitãozinho e Xororó”. Ainda segundo a reportagem, esses novos ricos seriam também conservadores políticos e simpáticos a candidatos herdeiros da ditadura: “Se houvesse hoje uma eleição para presidente da República, o vencedor seria Paulo Maluf. E 64% são a favor da adoção da pena de morte no Brasil”.⁸¹⁹

Em 1992 o empresário Olacyr de Moraes, conhecido na época como o “rei da soja”, foi pela primeira vez a um show de Chitãozinho & Xororó na capital paulista. E dizia-se fã de música sertaneja: “[Em São Paulo foi o primeiro], mas no interior já fui a muitos”, disse Olacyr, cuja namorada Eliana Righi era fã assumida de Chitãozinho & Xororó.⁸²⁰ A trajetória de Olacyr de Moraes ilustra bem as implicações do agronegócio com a música sertaneja. Ele surgiu como produtor de soja após uma cheia do rio Mississippi, que prejudicou a produção estadunidense no ano de 1973, levando o cultivo do grão para a região do cerrado de Mato Grosso. O ato foi considerado pioneiro na época. Em sua fazenda Itamaraty passou a financiar a pesquisa genética e o desenvolvimento de diversos cultivos adaptados às condições peculiares do Brasil. Moraes também era dono do Banco Itamaraty (mais tarde

⁸¹⁹ *Folha de São Paulo*, Agrofólia, 26/11/1991, p. 1.

⁸²⁰ *Folha de São Paulo*, Caderno Cotidiano, 12/07/92, p. 6.

vendido ao BCN) e da construtora Constran nos anos 90. O “rei da soja” foi o mais jovem brasileiro a alcançar um patrimônio pessoal de US\$ 1 bilhão. E a música sertaneja não era o único setor em que ele se mostrava adepto da modernidade. Ele foi também o financiador do primeiro email gratuito do Brasil, o zipmail, em 1996.⁸²¹ Olacyr de Moraes viria a falir no início do novo milênio devido às atividades arriscadas nas quais se envolveu.

Os críticos culturais viam a aproximação do agronegócio com repúdio, como escreveu o jornalista Fernando de Barros e Silva na *Folha de São Paulo*, em 1991, na matéria intitulada “Onda neojeca expõe face retrógrada do país”:

É preciso lembrar que a explosão da chamada “Califórnia brasileira” nada tem a ver com uma suposta revalorização do jeca-tatu tradicional, hoje em vias de extinção. O capiau clássico hoje só é notícia depois de morto – não importa se vítima de jagunço ou acidentado num daqueles caminhões que o carrega como gado.

O neocaipirismo é antes a expressão cultural do conservadorismo vigente no país. Seus propagandistas são o agrobó – versão interiorana dos “rachadores da Rua Augusta” -, o pai do agrobó – o fazendeiro que confunde reforma agrária com instalação de cercas de neon e porteiros digitais – e o peão dos rodeios.⁸²²

Embora seja inegável que o agronegócio foi definidor de uma nova reconfiguração da riqueza no Brasil, o que é problemático é assumir a preponderância econômica como única vertente explicativa para a emergência de novos valores estéticos. De qualquer forma, grande parte da bibliografia pensa assim. Todos aqueles autores que viam a música sertaneja como “falsa música”, os quais critiquei em capítulos anteriores, articulam o discurso do agronegócio como deslegitimador da mudança estética no campo. De forma que cito apenas um destes autores, Rosa Nepomuceno, que prefere ver simplistamente e de forma direta a relação mercado-música:

A corrente musical liderada por Chitãozinho e Xororó veio traduzir esse interior brasileiro agora rico, farto, interligado *on line* ao primeiro mundo e ávido por novos ícones de cultura e comportamento. Para aguentar o tranco do peão que corcoveava na potente pick-up, do pecuarista que negociava em dólar e ia de jatinho de uma fazenda a outra, dos seus filhos universitários que falavam inglês e ouviam música internacional, e os colonos com *microsystems* na sala e antena no quintal, som sertanejo só bem acabado, com arranjos atuais, embalado por muitos *megawatts* de potência.⁸²³

Em entrevista a jornalista Marília Gabriela, Chitãozinho demarcou quando o agronegócio começou a de fato ser importante como financiador dos shows e rodeios sertanejos:

Chitãozinho: O agronegócio ajudou a gente, mas foi só na década de 80, quando começaram a acontecer as exposições de gado.

Marília Gabriela: Vamos falar honestamente. A música sertaneja deixou de ser música de gente pobre e passou a ser música de gente rica.

Chitãozinho: É exatamente isso. Eu acho que ela ficou marcada como a música desse movimento rural do Brasil que deu e dá certo até hoje.⁸²⁴

⁸²¹ “O Drama de Olacyr”, por Leonardo Attuch. Revista *IstoÉ-Dinheiro*, n. 365, ed. 01/09/2004.

⁸²² “Onda neojeca expõe face retrógrada do país”. *Folha de São Paulo*, TV Folha, 21/07/1991, p. 6-4

⁸²³ Nepomuceno, *Op. Cit.*, p. 203

⁸²⁴ Programa *De frente com Gabi*, entrevista de Chitãozinho & Xororó a Marília Gabriela, SBT, 18/07/2010.

A impressão de que a música sertaneja se explicava pura e simplesmente pelos ditames da indústria capitalista era alavancada ainda mais pelo fato de que na década de 90 o sertanejo tornou-se uma moda bastante mercadológica. Em 1990 Xororó afirmava: “Achamos que a moda country tem tudo para explodir este ano, junto com a música sertaneja”.⁸²⁵ A dupla ia além dos discos e lançava alguns produtos. Com a *Davene* lançaram a marca de xampu *Fio de Cabelo*; com a produtora Globotec acertavam produção de um vídeo sobre a história da dupla, além de calças jeans, cintos e botas.⁸²⁶

Além de produtos os mais diversos, o que mais dava renda aos sertanejos eram as roupas. O investimento dos sertanejos em grifes começou mesmo em fins da década de 80. O faturamento mensal da etiqueta Chitãozinho & Xororó era de US\$ 60 mil em 1990 e havia previsão de mais US\$ 300 mil em novos investimentos. O pioneiro havia sido Sérgio Reis, cuja primeira loja havia sido aberta em 1989. Ele projetava abrir mais cem lojas entre 1990 e 1992, e faturar US\$ 5 milhões. O normal era que os artistas ganhassem através do licenciamento de produtos de empresas com *know-how* na fabricação de roupas e acessórios. O chapéu de Sérgio Reis, por exemplo, vinha da Fábrica de Chapéus Vicente Cury Ltda., tradicional fabricante de Campinas. Sergio Reis aparecia na novela *Pantanal* vestindo as roupas de sua própria grife.

Leandro & Leonardo preferiram deixar sua marca por conta da Spryder Indústria e Comércio e uma rede de 19 lojas no país. Previam um lucro inicial de US\$ 100 mil em 1990. A cantora Sula Miranda inaugurou sua primeira loja também em 1990, na qual vendia roupas country femininas cor-de-rosa, além de 160 itens entre cosméticos, roupas, acessórios, bijuterias e calçados, distribuídos por 40 representantes regionais. O licenciamento de marcas rendia à cantora de 26 anos 7,5% sob o preço das vendas, e ela estimava alcançar até US\$ 2 milhões por mês até março de 1991. Suas lojas não poupavam no luxo: em julho de 1990 ela inaugurou a primeira loja no bairro dos Jardins, região chique de São Paulo. Mas Sula Miranda não fora a primeira a abrir uma loja country no bairro.

O pioneirismo coube à atriz Lucia Veríssimo, que em dezembro de 1988 investiu US\$ 110 mil na sua grife. Tudo começou quando ela participara de um evento no início do ano sobre a criação de cavalos da raça quarto-de-milha e se empolgou com as possibilidades do mercado em ascensão. Depois dos Jardins, a cantora abriu outra loja em Alphaville, outro bairro rico da capital paulista.

⁸²⁵ “Rancho eletrônico”, *Veja*, 31/01/1990, pp. 96-97.

⁸²⁶ Idem.; Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 36.

Para alguns artistas as vendas com as grifes suplantavam outros negócios. A comercialização da etiqueta de Sergio Reis superou a lucratividade de outras empresas do cantor, que tinha a transportadora Expresso Pantanal, a Sergio Reis Produções, a fazenda São Judas Tadeu (com 500 bois Nelore), o hotel-fazenda Pouso da Garça (MT) e uma agência de turismo. Segundo ele, um mês de show ou 30 dias de trabalho da transportadora ou a venda de 200 mil discos correspondiam a um faturamento de US\$ 300 mil, o que não alcançava o lucro mensal das lojas.⁸²⁷

Apesar de lucrarem com a moda sertaneja, os artistas frequentemente repudiavam o termo “moda”, por supor que este apontava para um fenômeno de pouca duração, temporário. Leonardo repudiava o termo “moda passageira”:

A música sertaneja, do jeito como cantamos, vai durar para sempre. Ela é a verdadeira musica verde-amarela. música de nossas raízes. Nós cantamos musica romântica e ela prevalece, porque o brasileiro é um povo sofrido, que afoga as mágoas com poesias que falam de amor e saudade. O sertanejo não é uma moda. Sempre existiu e, no passado, duplas como a de Alvarenga e Ranchinho já faziam sucesso. O sertanejo é um gênero musical que sempre vendeu bem. Só agora chegou a cidade grande.⁸²⁸

Chitãozinho & Xororó também se defendiam quando eram perguntados se a música sertaneja era uma moda: “Isso não é modismo. Nosso primeiro disco, de 1970, nunca saiu de catálogo”, dizia Xororó em 1989. Dez anos depois do início das vendas da moda country, Zezé Di Camargo parecia mais a vontade em constatar o comercialismo de sua própria marca:

O nome Zezé Di Camargo & Luciano é hoje [em 1999] uma grife. Nosso disco já sai com 1,2 milhão de cópias antecipadas, sem ter uma música tocando, ou seja, vende pelo nome. Então a gente resolveu associar produtos a esta marca. A gente tem roupas, lingerie, botas, gel para cabelo, gel pra banho, marca de café, bonecos da *Estrela*...⁸²⁹

O sucesso da moda sertaneja só foi possível porque o público apreciador do gênero foi alargado, como frisou o jornal *Folha de São Paulo* após relatar os lucros astronômicos das grifes de *cowboy*:

O público cativo da música sertaneja se concentrava na periferia das grandes cidades, no interior de São Paulo, Goiás e Minas Gerais. Por causa da geografia tão definida, não havia interesse de desenvolver grifes exclusivamente voltadas para a moda do campo.

Mas, no final dos anos 80, a nova safra musical acabou pegando o boi pelo chifre: conquistou o público jovem, as rádios FMs, as casas shows mais sofisticadas do país, a trilha sonora das novelas [sic]. E agora chega às vitrines das capitais.

No entanto, a moda não foi aceita por todos. Ao tomar as vitrines e as rádios dos grandes centros do Sudeste, houve vários tipos de resistência, como vimos. A chegada a esta parte do Brasil teve um momento crucial: os shows em casas de espetáculo tradicionalmente

⁸²⁷ Para informações sobre as grifes sertanejas, ver: “Grife sertaneja dá mais lucro que os shows”. *Folha de São Paulo*, Negócios, 3/07/1990, p. F-4; “Rancho eletrônico” Veja 31/01/1990, pp. 96-97; “Sertanejo vende mais que MPB”, *Agrogolha*, FSP, Terça 1º de janeiro de 1991, p. 1; “Cumpriu-se a profecia: as violas invadem o Sambódromo”, *Jornal da Tarde*, 27/07/1989.

⁸²⁸ “Leandro/Leonardo”, *Amiga*, nº 1323. 12/11/1991

⁸²⁹ “Leila entrevista”, CBS Brasil/SBT (Miami), 1999, sem data precisa.
<http://www.youtube.com/watch?v=5qEPQ7wYwjg>;
<http://www.youtube.com/watch?v=P4lHWoIQlAI&feature=related>

ocupadas por artistas da MPB. Em São Paulo, o Olympia e o Palace. No Rio de Janeiro, o Canecão.

Canecão, Palace, Olympia, MTV...

A ampliação de público e a aceitação da música sertaneja por parte da “alta” sociedade levou os sertanejos a tocar em novos palcos. Os primeiros a romper a barreira dos palcos das elites tradicionais foi a dupla Chitãozinho & Xororó. De 29 de junho a 3 de julho de 1988 eles cantaram no Palace. Pela primeira vez a elite paulistana via um show da dupla nos palcos principais da cidade. “Eles [o público rico] virão para ver uma coisa folclórica de que já ouviram falar, mas nunca assistiram”, disse o diretor do Palace, Fernando Altério.⁸³⁰ Antes a dupla já havia lotado os 2200 lugares do teatro Guaíra, em Curitiba, templo da música clássica e do balé no Paraná.⁸³¹

Em 1989 foi a vez de outra casa de shows paulistana, o Olympia. Segundo a *Folha de São Paulo* a procura pelos ingressos foi tão grande que os irmãos paranaenses tiveram que fazer mais quatro shows, de quinta a domingo da semana seguinte. O jornal paulistano demarcou que o show não era para classes populares, e que a lotação máxima aconteceu “apesar dos preços altos, de NCz\$ 25,00 a NCz\$ 60,00. Só para efeito de comparação: o ingresso mais barato para a ópera *Norma*, que estreou ontem no teatro Municipal, custa NCz\$ 10,00”, demarcou a *Folha de São Paulo*.⁸³²

Ainda demoraria para os sertanejos conquistarem os palcos “nobres” do Rio de Janeiro. Chitãozinho & Xororó chegaram ao Canecão em maio de 1991 e diante do sucesso retumbante, eles prometiam voltar em outubro. A manchete da *Folha de São Paulo* lamentava a invasão de um dos templos da MPB: “O caipirismo ‘contamina’ também o Rio”.⁸³³ O sucesso nacional colocava a dupla até nos palcos mais arredios. Entre 13 e 17 de julho de 1992 a dupla apresentou o programa *Check In*, da MTV, das 19h30 às 20h. No programa diário de 5 episódios eles mostravam os clipes que mais gostavam, nacionais e internacionais, e mostraram a versão filmada da canção “Página virada”, do LP *Meninos do Brasil*.⁸³⁴

Apesar das conquistas graduais, e crescentes, pode-se ter a impressão de não houve resistência à chegada dos sertanejos ao palco do Canecão, sobretudo. Pelo contrário. Para se

⁸³⁰ "Diretor do Palace quer 'abrir o leque' do público da casa. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 23/06/1988, p. A-35.

⁸³¹ “Chitãozinho & Xororó vão gravar no México”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 28/06/1988, p. 1.

⁸³² “Chitãozinho & Xororó estreiam hoje no Olympia”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 27/07/1989, p. E-7.

⁸³³ “O caipirismo ‘contamina’ também o Rio”, *Folha de São Paulo*, Agrofolha, 16/07/1991, p. 6.

⁸³⁴ Neiva, Trotta, *Op. cit.*, p. 112.

ter uma ideia do tom da crítica contra os sertanejos na época, vale lembrar a primeira vez que Leandro & Leonardo fizeram show na tradicional cervejaria de Botafogo. A dupla apresentou-se no Canecão de 16 a 20 de outubro de 1991, causando rebulição entre os críticos tradicionais. O jornalista Tárík de Souza preferiu ignorar as origens da música sertaneja e os debates mais profundos acerca das teorias estéticas para simplesmente se limitar a acusar os goianos e a *indústria cultural* e lamentar a perda da distinção de um palco “sagrado”:

Show ruim. Nasce o mauricinho brega. Instala-se o sertanejo novo rico. A República de Canapi ostenta, orgulhosa, o seu talismã. Leandro & Leonardo têm o físico e o papel para tanto, com seus currículos de ex-tomateiros que subiram a jato na vida, transformando-se em *self made boys* de uma era em que a cultura não passa de um fábrica de camisetas. O rolo compressor da unanimidade nacional - que já contemplou num passado remoto um certo Chico Buarque - confere-lhes catimbados 15 minutos de glória, embora o show do Canecão, que eles protagonizam, dure uma hora a mais, antes do bis compulsório. Mas não é fácil preencher todo esse tempo com um repertório tipo cobertor de pobre, que apela a Simon & Garfunkel (“The sound of silence” vira “Por você que canto”) e a Lupicínio Rodrigues (a toada “Felicidade”), a bordo de um instrumental de churrascaria, numa cervejaria que já recebeu acordes de Tom Jobim.

O que Tárík de Souza parecia odiar era o caráter “brega” da canção sertaneja. Para ele, as músicas de Leandro & Leonardo “relegam Roberto Carlos à samba exaltação”. Diante do sucesso sertanejo, o crítico lamentou saudosista o passado cafona do qual também foi crítico ao dizer: “saudades do brega – ao menos engenhoso – de Odair José”.⁸³⁵ Para completar, Tárík escreveu: “A dúvida é se “Pense em mim” fica melhor com a dupla ou na voz do ator Carlos Moreno no comercial do Pinho Bril, repetido três vezes nos telões”.

O jornalista fazia referência à propaganda da Bombril veiculada com a música da dupla durante a segunda metade do mês de agosto de 1991. O comercial apresentava o ator Carlos Moreno, tradicional garoto-propaganda da marca, cantando por três minutos a famosa canção, dizendo “pensar” em Pinho Bril e “não ligar” para outras marcas. O comercial foi ao ar integralmente (com três minutos de duração) na programação do *Fantástico* (18/08), do *Sabadão Sertanejo* (17, 24 e 31/08) e da novela *Ana Raio e Zé Trovão* (17, 24 e 31/08), além dos programas do *Bolinha* (17 e 24/08).⁸³⁶

O *Jornal do Brasil*, em reportagem sobre o show de Leandro & Leonardo, percebeu um fenômeno interessante após o show. Apesar de buscar autógrafos da dupla, várias artistas, políticos e admiradores ainda não bancavam integralmente a condição de fãs:

Passava das 23h30 da última quarta-feira quando, em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, mais de 2 mil pessoas cantavam de pé com as mãos para o alto uma música chamada “Pense em mim”. Os goianos Leandro & Leonardo, intérpretes deste e de outros sucessos sertanejos, assistiam embevecidos do alto do palco do Canecão ao delírio da massa de fãs ilustres e anônimos. A estreia carioca de Leandro & Leonardo derrubou a ideia de que o Rio de Janeiro era uma das poucas cidades que ainda resistia à nova ordem musical brasileira. Precedida por

⁸³⁵ “O sertão conquista o litoral”, por Tárík de Souza, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 18/10/1991, p. 7.

⁸³⁶ O comercial também foi integralmente apresentado no Programa Luiz Lauro Show (Record) no dia 17/08. Para as datas da propaganda da Bombril, ver: *Folha de São Paulo*, 17/08/1991, p. 9.

ataques maciços de lançamento de discos e execução musical nas rádios, a invasão de Leandro & Leonardo se consumou com esta temporada que a dupla faz no Canecão até domingo. Na estreia no Canecão, inúmeros cariocas famosos se misturaram com os fãs de primeira hora (...). Um detalhe, no entanto, separou seletos espectadores dos demais presentes: uma pequena multidão conseguiu entrar no camarim depois do show. Empolgados, Leandro & Leonardo foram manuseados por gente atrás de cumprimentos, fotos ao lado do ídolo e autógrafos. "Não é para mim, é para minha sobrinha", foi a frase mais ouvida no camarim, seguida de perto por "é para a filha da minha empregada" e "é para minha irmã". Depois de cantarem e dançarem durante uma hora e 10 minutos de show, colunáveis, artistas e agregados dissimulavam na hora de pedir um autógrafo. (...) Veio gente aqui atrás de mim que eu tive vontade de pedir autógrafo", contou Leonardo. (...) A dupla só conseguiu sair do camarim do Canecão às 3h da madrugada de ontem.⁸³⁷

A partir da abertura operada por Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo, outras duplas enfrentaram menos resistências para chegar aos palcos tradicionais de São Paulo e do Rio de Janeiro. O especial de fim de ano de Leandro & Leonardo em 27 de dezembro de 1991 na Globo foi filmado no Canecão, consolidando a "tomada" do Rio de Janeiro pelos sertanejos. O programa teve participação de Sérgio Reis cantando "Menino da porteira" e na plateia alguns artistas que estiveram no primeiro show em outubro, dentre eles Chico Anysio, a atriz Lady Francisco e a modelo Isadora Ribeiro.

A frequente participação dos sertanejos em especiais de televisão no início da década de 90 torna necessário algumas reflexões acerca de como este ramo da *indústria cultural* se aproximou da música sertaneja.

Sertão na televisão

A primeira rede de televisão a de fato incorporar a música sertaneja foi o SBT em meados da década de 80. Em 1986, diante do sucesso de "Majestade, o sabiá", com Jair Rodrigues, a dupla paranaense ganhou o especial *Chitãozinho & Xororó Especial*. O programa dominical de meia hora ia ao ar às 12h30, antes do *Programa Silvio Santos*. Para não atrapalhar a carreira, eles gravavam quatro programas num mesmo dia.⁸³⁸ Neste curto programa, os irmãos cantavam suas próprias músicas e convidavam duplas e conjuntos sertanejos, como Trio Parada Dura, João Mineiro & Marciano, Valderi e Mizael, Teodoro & Sampaio, Leandro & Leonardo, Gilberto & Gilmar, Alan & Aladim, dentre outros. O sucesso foi tanto que estimulou o SBT a patrocinar o disco *Sertanejo 86*, uma coletânea daquelas novas músicas que ganhavam o público nacional. O disco foi produzido em parceria com gravadora nacional Copacabana.

⁸³⁷ "O sucesso caipira na Zona sul". *Jornal do Brasil*, Caderno B, sexta, 18/10/1991, p. 1. Segundo a reportagem o show foi assistido pelas seguintes personalidades ilustres: a socialite Mirtia Galotti, ator Jorge Pontual, Benedita da Silva ("Não me obrigue a responder quem é mais popular, o PT ou Leandro e Leonardo"), Andréa Richa, Isadora Ribeiro, Beto Barbosa, Elymar Santos, Gerson Brenner, Dora Klabin, Karmita Medeiros, Clóvis Bornay, Chico Anysio e Monique Evans.

⁸³⁸ Neiva, *Op. cit.*, p. 100.

Diante do sucesso da empreitada, mais dois discos foram lançados, o *Sertanejo 88* e *Sertanejo 89*, ambas também coletâneas dos sucessos anuais [foto].⁸³⁹ Como se tratava de



uma coletânea produzida pela Copacabana ficaram de fora todos os artistas sertanejos da Chantecler/Continental. A ausência mais visível foi a de Leandro & Leonardo e Milionário & José Rico.

Em 1987 além do programa de Chitãozinho & Xororó, João Mineiro & Marciano e Milonário & José Rico também ganharam horários na grade do SBT. Os programas foram importantes para a nacionalização do gênero, como frisou Xororó anos mais tarde: “Quando nós tivemos um programa no SBT que durou quase quatro anos, com uma audiência incrível, ajudou muito a gente a projetar nossa imagem para alguns estados onde não tínhamos tanta força, como Rio de Janeiro, e [as regiões] Norte e Nordeste...”⁸⁴⁰

Além destes programas havia ainda o *Musicamp*, também no SBT.⁸⁴¹ Wagner Montes, Christina Rocha e Sonia Lima comandaram o programa. O *Musicamp* era um programa criado pela Chantecler/Continental em resposta à preferência inicial da rede de Silvio Santos pelos artistas da Copacabana. Nos dois discos lançados pelo programa (1987 e 1990) só havia artistas da Chantecler/Continental, entre eles Chrystian & Ralf, Milionário & José Rico, Matogrosso & Mathias, Duduca & Dalvan e Roberta Miranda [foto, LP de 1987].⁸⁴² A Record tentou acompanhar o SBT e criou o *Especial Sertanejo* em fins da década, aumentando a fama nacional.

A seara rural na televisão começava a entrar em moda. O sertanejo passou a tocar nas FMs constantemente e o mercado rural passava a ser explorado também no setor editorial por intermédio de revistas como *Globo rural*, *Manchete Rural* e *Guia Rural* (Editora Abril), o que fez o jornal *O Estado de São Paulo* afirmar: “o sertão virou mar... de dinheiro”.⁸⁴³

Somente em 1989 os sertanejos começaram a entrar na Globo, e mesmo assim aos poucos, tendo que dialogar com vozes internas pouco simpáticas aos novatos na emissora. A primeira entrada aconteceu em 1984, no LP *Som Brasil*, do programa global homônimo

⁸³⁹ LP *Sertanejo 88*, Copacabana, 1987, 19.004 ;

⁸⁴⁰ Programa *De frente com Gabi*, entrevista de Chitãozinho & Xororó a Marília Gabriela, SBT, 18/07/2010.

⁸⁴¹ “A explosão sertaneja”, *Jornal do Brasil*, 24/04/1987.

⁸⁴² *Musicamp*, Continental, 1987, 1.07.405.355; *Musicamp*, Continental, 1989.

⁸⁴³ O sertão virou mar de dinheiro, *O Estado de São Paulo*, 08/07/1987; Vicente, *Op. Cit.*, 2002, p. 143.

apresentado por Lima Duarte. Mas, ao contrário das coletâneas do SBT, que tinham sucessos novos dos sertanejos, a Globo preferiu músicas “antigas” do repertório das duplas. Chrystian & Ralf foram os únicos a entrar no disco de 1984. E só conseguiram espaço porque cantaram um clássico “caipira”, a canção “Pagode em Brasília”, de Teddy Vieira e Lourival Santos, originalmente gravada por Tião Carreiro e Pardinho em 1960.⁸⁴⁴ Cinco anos mais tarde, em 1989, num novo LP do programa, a Globo mostrou-se um pouco mais aberta ao sertanejo [foto]. No entanto não houve gravação de sucessos contemporâneos. Chitãozinho & Xororó entraram com “Fio de cabelo”, que na época já tinha sete anos de existência. João Mineiro & Marciano entraram com “Esta noite como lembrança”, que os próprios haviam gravado em 1980. A Globo, embora mais aberta aos sertanejos, resistia como podia.

Isto nos leva a questionar o papel da Rede Globo na construção da onda sertaneja no início dos anos 1990. De fato, a Globo não chegou a ignorar o movimento. Chitãozinho & Xororó tiveram o primeiro programa especial de fim de ano na rede do Jardim Botânico em dezembro 1990. Houve ainda outro programa em 1992, numa terça 4 de agosto, intitulado *Chitãozinho & Xororó: Planeta Azul*. Zezé Di Camargo foram incorporados em 1991, no mesmo ano de estouro de “É o amor”, num programa especial de fim de ano. Leandro & Leonardo foram os que mais intimidade tiveram com a Globo. Em 1991 tiveram um especial de fim de ano e em 1992 um programa mensal que durou nove meses. Quase sempre quando se fala dos sertanejos na Globo o senso comum recorda-se do programa *Amigos*. No entanto este começou somente em 1995, quando a música sertaneja estava em relativo descenso e em busca de institucionalização, processo que discutiremos mais adiante.

A participação dos sertanejos em programas de auditório e de fins de ano era relativamente esporádica se compararmos às trilhas de novelas da Globo, que todo dia levam cerca de 20 músicas de cada novela para dentro da casa de milhões de pessoas. Como são três novelas noturnas, há uma média de 60 músicas escolhidas pela emissora para invadir constantemente a sala dos telespectadores junto com as tramas açucaradas. Embora a emissora de Roberto Marinho não tenha ignorado de todo o movimento, em diversos momentos os diretores da programação da TV carioca optaram por colocar os grandes sucessos sertanejos à margem de seu produto mais refinado, as trilhas das novelas.

No rancho fundo: Globo e os sertanejos

⁸⁴⁴ Cp. Pagode em Brasília (Teddy Vieira/Lourival dos Santos)/Casa Branca na serra (Tião Carreiro): 78 RPM, Sertanejo, 1960, PTJ-10.113-a.

A TV de Roberto Marinho não olhou com bons olhos a popularidade da música sertaneja e resistiu o quanto pode colocar o gênero especialmente nas novelas globais, o grande produto de luxo da emissora, vendida para vários países ao redor do planeta. Dos muitos entrevistados para essa pesquisa, a maioria me disse que a Rede Globo sempre apoiara a música sertaneja e que havia sido fundamental para o sucesso do gênero. A primeira afirmação é uma meia verdade; a segunda uma falácia.

Durante o *boom* sertanejo da virada década, entre 1987 e 1994, a Globo lançou doze canções sertanejas nas trilhas sonoras de suas novelas:

- 1) *No rancho fundo*, de Chitãozinho & Xororó em “Tieta”, novela das 20hs, de 14 de agosto 1989 a 31 de março de 1990;
- 2) *Luar do sertão*, de Roberta Miranda em “Tieta”;
- 3) *Saudade*, de Christian & Ralf em "Pacto de sangue", novela de 20hs, de 8 maio a 23 de setembro de 1989;
- 4) *Nuvem de lágrimas*, com Fafá de Belém e Chitãozinho & Xororó em "Barriga de aluguel", novela das 18hs, de 20 de agosto de 1990 a 1º de junho de 1991;
- 5) *Amor clandestino*, de João Mineiro & Marciano em “Meu bem, meu mal”, 20hs, de 20 de outubro 1990 a 18 de maio de 1991;
- 6) *Você ainda vai voltar*, cantada por Leandro & Leonardo em “Felicidade”, novela das 19hs, exibida de 7 de outubro de 1991 a 30 de maio de 1992;
- 7) *Cabecinha no ombro* com Fagner e Roberta Miranda em "Pedra sobre pedra", 20hs, de 6 de janeiro a 31 de julho de 1992;
- 8) *Brincar de ser feliz*, de Chitãozinho & Xororó em “Pedra sobre Pedra”;
- 9) *Eu te amo (And I Love her)*, de Zezé Di Camargo & Luciano, em “Perigosas Peruas”, 1992;
- 10) *Pensando em minha amada*, Chitãozinho & Xororó, em “Mulheres de Areia”, 19hs, de 1º de fevereiro a 25 de setembro de 1993;
- 11) *Não olhe assim*, por Leandro & Leonardo em “Deus nos Acuda”, novela das 19hs, exibida de 31 de agosto de 1992 a 27 de março de 1993;
- 12) *Eu só penso em você (Always on my mind)*, cantada por Zezé di Camargo & Luciano (partic. especial Willie Nelson) em “Fera Ferida”, novela das 20hs, de 15 de novembro de 1993 a 16 de julho de 1994.

A primeira vista pode parecer que a música sertaneja tocava muito na Globo. No entanto, há de se considerar alguns pontos. Nesta lista há duas canções (“Eu só penso em você” e “Eu te amo”) que não foram compostas por músicos brasileiros e o processo de mediação pelo qual passaram foi diferente das outras canções. É de se considerar que ambas canções gravadas por Zezé Di Camargo e Luciano conseguiram espaço nas novelas globais porque eram versões já conhecidas do repertório internacional. A original “And I love her”, por exemplo, foi composta por John Lennon e Paul McCartney em 1965, e gravada por Zezé e seu irmão 26 anos mais tarde. Por sua vez, a original “Always on my mind” era do repertório do cantor *folk* americano Willie Nelson.

A quarta canção, “Nuvem de lágrimas”, um enorme sucesso simultâneo na voz de Fafá de Belém e Chitãozinho & Xororó, foi a porta de entrada para a música sertaneja através de um “figurão” da MPB. A dupla paranaense foi aceita na Globo pela primeira vez porque recebeu o aval abençoador de Fafá. Há de se demarcar que a modernização do som levada a cabo por esta dupla desde meados da década de 1980 não a tornou aceitável para os diretores globais. Os olhares só mudaram quando houve um aval de Fafá. Igualmente, Roberta Miranda dependeu da “mãozinha amiga” de Fagner em “Cabecinha no ombro”.

A relativa incorporação de Chitãozinho & Xororó e Roberta Miranda diz muito sobre os projetos globais no início do *onda* sertaneja. Além do aval de artistas conhecidos, eles precisaram regravar composições clássicas. Lamartine Babo e Ary Barroso eram os compositores de “No rancho fundo”, cuja primeira gravação é de 1931. O compositor Paulo Borges compôs o clássico “Cabecinha no ombro” lançada em 1957. Catulo da Paixão Cearense escreveu “Luar do Sertão” em 1914. Todas elas bem anteriores ao auge sertanejo dos anos 90 o que denota que os sertanejos tiveram que pisar no freio da modernização e se filiar a uma determinada “tradição” rural de forma a se tornar mais palatáveis aos olhos da emissora.

É espantoso, de qualquer forma, notar que Roberta Miranda não entrou na programação global através de alguma de suas inúmeras composições, mas através de compositores consagrados. Tampouco Zezé Di Camargo, outro profícuo compositor do período, conseguiu entrar na programação da rede carioca, e teve que gravar versões de sucessos internacionais. Legitimados como “caipiras” ou “estrangeiros”, o aceite de cantores sertanejos se deu mediante duas pautas: a) o esquecimento de suas trajetórias estéticas modernizadoras dentro da música sertaneja; e b) através da associação ao tradicional som do campo.

A incorporação de Chitãozinho & Xororó às trilhas da Globo aconteceu apenas em 1992, quando estes apareceram cantando canções próprias. Era o auge da música sertaneja e a Globo cedia aos poucos espaço para a dupla que tinha, à época, vinte e dois anos de carreira. Leandro & Leonardo, Chrystian & Ralf e João Mineiro & Marciano também conseguiram romper o bloqueio global com composições originais, mas em vez de regra, essas canções foram exceções. Diga-se de passagem que “Amor Clandestino” foi a única canção de João Mineiro & Marciano que entrou na programação global na longa e exitosa carreira da dupla de 1973 a 1992.

A Rede Globo foi uma tradicional apoiadora da música “caipira”. O que a emissora fazia em 1989 era nada mais nada menos que a continuação de uma política estética de

privilégio dos “caipiras” frente aos sertanejos que vinha desde a criação do programa *Som Brasil*, no início da década de 80.

Mesmo considerando todas estas canções sertanejas lançadas em trilhas sonoras globais durante oito anos, é muito pouco se levarmos em conta a enxurrada de sucessos sertanejos na virada da década. É importante notar que o sucesso das canções sertanejas aconteceu independente das vontades dos diretores da trilhas globais. Canções presentes no imaginário coletivo de largos setores populares brasileiros foram “esquecidas” pela emissora. Clássicos do repertório de Chitãozinho e Xororó como “Meu disfarce”, “Foge de mim”, “Nascemos pra cantar”, “Evidências”, “O rio”, “Somos assim”, “Meninos do Brasil”, “Deixa” e “Tudo por amor” ficaram de fora. De Leandro & Leonardo a Globo não se importou com o sucesso popular de “Entre tapas e beijos”, “Pense em mim”, “Desculpe mas eu vou chorar”, “Paz na cama” ou “Sonho por sonho”. De Zezé Di Camargo & Luciano ficaram de fora “Cama de capim”, “Coração em pedaços”, “Saudade bandida”, “Salva meu coração”, “Você vai ver” e até o mega-sucesso “É o amor”! Isto para ficar apenas nas duplas mais conhecidas!

No entanto há um fato curioso acerca da incorporação de “É o amor” pela TV Globo: ela foi relida duas vezes em trilhas da emissora, nunca pela dupla sertaneja. A primeira vez aconteceu em 1999, oito anos depois da gravação original, na novela *Suave Veneno*. Naquela oportunidade Maria Bethânia regravou a canção com bastante repercussão. A segunda vez aconteceu dezoito anos depois da gravação original, quando a emissora carioca resolveu incluí-la na trilha sonora de *Caras e bocas*, novela de 2009. Em vez da versão original de 1991, os produtores da trilha preferiram uma versão em hebraico! A versão é bastante singela e bonita, embora pouquíssimos na face da Terra sejam capazes de entender uma palavra sequer da canção, tema dos personagens Hannah e Benjamin, um casal de jovens judeus. Mais “limpas”, tanto a versão hebraica cantada por pelos desconhecidos Gê & Lilaz (em hebraico “É o amor” tornou-se “Ahava”) quanto a de Maria Bethânia são bastante sintomáticas da releitura que a MPB faz da música sertaneja. Os produtores tiraram os “excessos” do canto operístico e *vibratos* da versão original. A instrumentação estridente que tanto choca os ouvidos das classes médias cariocas também foi removida. Mais “contidas”, menos “melodramáticas”, as versões cumprem um papel bastante interessante na releitura dos clássicos da música sertaneja. Curiosamente a versão hebraica tem uma leve pegada de *reggae*, numa confusão globalizatória típica da época atual, e nem por isso menos bela.

Durante o auge da música sertaneja, entre os anos de 1987 e 1994, a Globo produziu cerca de 40 novelas, cada uma delas com trilhas nacional e internacional, sendo que cada

disco tinha de 12 a 15 canções. Cerca de 480 canções nacionais foram gravadas em 8 anos: apenas 12 foram cantadas por sertanejos, sendo 6 de fato originais.

Nos corredores da TV Globo imperava o padrão estético da MPB, razão pela qual estes artistas eram quase sempre elencados pela emissora. Em oito anos de trilhas a cantora Gal Costa teve 11 participações, Caetano 10 e Maria Bethânia 9. O pianista Cesar Camargo Mariano e o saxofonista Léo Gandelman têm mais canções (3 cada) do que a dupla Zezé Di Camargo & Luciano (2 apenas). A refinada cantora Ithamara Koorax, desconhecida do grande público, teve três oportunidades em novelas da Globo, mais do que Leandro & Leonardo (2). Mesmo morta, Elis Regina teve mais participações (2) que Chrystian & Ralf (1). A desconhecida banda “Homem de bem” teve mais participações (2) que João Mineiro & Marciano (1). Ivan Lins (6), Milton Nascimento (5), João Bosco (8) e até o então decadente Léo Jaime (5) tinham individualmente mais canções nas trilhas do que Chitãozinho & Xororó. Enquanto Zizi Possi compareceu quatro vezes nas trilhas, duplas sertanejas de enorme sucesso popular como Rick & Renner, João Paulo & Daniel e Matogrosso & Mathias, sequer foram lembradas.

O historiador Paulo Cesar de Araújo encontrou fenômeno semelhante em sua pesquisa sobre a música “brega” nos anos 1970.⁸⁴⁵ As trilhas sonoras da emissora, símbolo do “padrão Globo de qualidade”, não aceitavam artistas como Odair José, Waldick Soriano, Nelson Ned e Agnaldo Timóteo em suas faixas. Em contrapartida, a emissora do Jardim Botânico, tradicional apologeta do regime ditatorial, incorporava a MPB em suas trilhas. Este paradoxo é ainda mais impressionante se levarmos em conta que a MPB construiu seu imaginário ao longo dos anos 1970 associando-se à *resistência* a ditadura. Não se está aqui negando que a Globo tenha sido fundamental à sustentação da ditadura nem que a MPB não tenha sido *resistente*. Apenas aponta-se um paradoxo pouco lembrado pela historiografia em geral.

Nos anos 1980 a Rede Globo foi menos fugidia aos “bregas”: de Agepê a José Augusto, de Wando a Gilliard, de Gretchen a Elymar Santos, todos eles encontraram abrigo nas trilhas da emissora.

O Rock nacional também encontrou abrigo na TV Globo nos primeiros dias de surgimento do movimento. A emissora prontamente incorporou o novo gênero bem no início da década de 1980, chancelando os roqueiros em sua programação. Marina foi a primeira desta geração a ser agraciada com a incorporação global com “Nosso estanho amor”(com participação de Caetano Veloso na gravação) na trilha de “Plumas e paetês”, novela de 1980.

⁸⁴⁵ Araújo, Op. Cit., 2003.

Lulu Santos teve “Tesouros da juventude” incluída em *O amor é nosso*, de 1981. Em 1982 ele emplacou “Tempos modernos” na novela *Sol de verão*, junto com a Blitz e o hit “Você não soube me amar”. Neste mesmo ano o Barão Vermelho teve incluída a canção “Down em mim” na novela *Final feliz*. Ritchie entrou com “Menina Veneno” em 1983 na novela *Pão-pão, beijo-beijo*.

Muito atenta ao movimento que surgia, a emissora carioca incluiu os cinco primeiros artistas do Rock nacional a despontar. A inclusão de suas músicas se deu exatamente no mesmo ano de lançamento de seus LPs, o que demonstra que a Globo não estava simplesmente aproveitando sucessos consolidados, mas ajudando a forjar o Rock nacional. No entanto, a emissora carioca raramente é lembrada como uma das forças que ajudaram a criar o gênero.

Se a Globo ajudou a criar o Rock nacional, o mesmo não se pode dizer acerca da música sertaneja, cujo fortalecimento popular e mercadológico não passou de forma decisiva por trâmites legitimatórios das novelas globais. É importante frisar que as novelas globais eram importantes veículos para popularização das canções em todo território nacional em horário nobre, auxílio não contemplado à música sertaneja.

Não diria que a Globo foi contra a música sertaneja ostensivamente, afinal os sertanejos se apresentaram em programas globais como “Domingão do Faustão” e “Globo de Ouro”, assim como tiveram especiais de fim de ano produzidos pela emissora entre os anos de 1990 e 1992. A Globo não se manteve alheia à chegada do gênero às capitais do Sudeste, mas manteve discreta aceitação da música sertaneja, bastante característica de suas próprias ambiguidades. A incorporação da música sertaneja foi gradual e levou a disputas internas na emissora. O diretor geral do núcleo de eventos e programas da emissora, Aloysio Legey, lembra que não foi fácil romper o padrão Globo de especiais de fim de ano: “Em 1995 tive que lutar para convencer a cúpula da Globo a fazer *Amigos*, o primeiro especial de fim de ano com duplas caipiras [sic]. O especial teve mais audiência que os de Xuxa, Roberto Carlos e Renato Aragão”.⁸⁴⁶

O principal produto da empresa de Roberto Marinho são as novelas, exportadas para vários países. A partir de 1973 a Globo começou a inventar aquilo que ficaria conhecido como “padrão Globo de qualidade”, um requisito básico para toda sua programação. “Dr. Roberto” não queria ser um mero “alienador das massas”, como acusavam as esquerdas, mas

⁸⁴⁶ “Ouro na garganta”, *Veja*, 19/05/1999. Legey estava equivocado. Na verdade não era o primeiro especial, pois Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo e Zezé Di Camargo & Luciano já haviam tido especiais de fim de ano, embora de fato aquele fosse o primeiro especial que uniria as três duplas.

tinha pretensões “educativas”. Para atingir tal padrão os dirigentes globais começaram uma “limpeza”. É desta época a demissão de Chacrinha, visto pelos diretores como “popularesco demais”. O apresentador só voltaria à emissora uma década depois, mais limpo e contido. No campo musical o “padrão Globo de qualidade” significou a incorporação da MPB às trilhas sonoras da rede, em detrimento dos “bregas”, como enfatizou Paulo Cesar de Araújo. O padrão “educativo” de Roberto Marinho unia-se ao rigor estético da MPB. Como principais vitrines da emissora, não foi considerado de “bom tom” pelos diretores globais expor um país “sujo”, “exagerado”, “simples”, “banal” em suas novelas. É deste mesmo diagnóstico que padeceu, em parte, a música sertaneja no início dos anos 1990.

A pequena proporção de músicas sertanejas nas trilhas globais cumpre um papel fundamental na construção da noção de “bom-gosto” almejada pela empresa de Roberto Marinho. Neste mesmo pacto estavam juntos os direitistas elitistas, que haviam apoiado o golpe e a ditadura, e as esquerdas que a ela se opuseram.

Chama a atenção o fato de que o processo de virtual exclusão da música sertaneja das novelas nacionais não aconteceu somente na TV Globo. A TV Manchete produziu duas novelas de temática rural exatamente no período de auge da música sertaneja: em 1990 *Pantanal* fez muito sucesso mostrando uma parte do país até então pouco conhecida por muitos brasileiros. No ano seguinte foi a vez de *Ana Raio e Zé Trovão*, outro grande sucesso da emissora de Arnaldo Bloch.

Da primeira novela foram lançados três LPs com canções de Ivan Lins, Simone, Orlando Moraes, Sá & Guarabira, João Bosco, Maria Bethânia, Caetano Veloso e outros artistas todos ligados ao mundo urbano da MPB. O terceiro LP de *Pantanal* continha canções instrumentais regidas e compostas pelo maestro Marcus Viana, que fizeram pano de fundo às belas imagens de paisagens pantaneiras que apareciam com frequência nas telas de todo o país. Os únicos músicos rurais a aparecer nas trilhas de *Pantanal* foram Sérgio Reis e Almir Sater. No entanto cabe apontar que ambos se viam (e eram vistos pela MPB) com músicos caipiras, “verdadeiros” representantes do campo brasileiro, opositores da música sertaneja. Era clara a associação construída pela Manchete que avalizava uma construção feita ao longo dos anos 1970/80 acerca do elo MPB-caipiras.

Na novela seguinte, *Ana Raio e Zé Trovão*, a Manchete abriu espaço para uma única música de Chitãozinho & Xororo, *Cowboy do Asfalto*, um grande sucesso da dupla. Foi a única exceção. Na trilha sonora composta por dois discos com músicas nacionais, o novo gênero de Chitãozinho & Xororó ficou meio deslocado entre Chico Buarque, Lenine, Marcus Viana, Maria Bethânia, Almir Sater, Renato Borghetti, Marcus Viana, e outros. A canção

Cowboy do Asfalto, composta Joel Marques, era usada nas cenas de rodeio e nas viagens pelas estradas do país frequente para os peões do título da novela. Apesar do enorme sucesso dos sertanejos exatamente neste período, a emissora Manchete ignorou as outras canções estouradas nas rádios populares.

De forma que a incorporação dos sertanejos a programação da Globo, assim como de outras emissoras, não se deu sem idas e vindas, incorporações mediadas e atritos de gosto. E fica a sensação de que o sucesso dos sertanejos deve-se pouco a postura da emissora, que incorporou timidamente a produção sertaneja, abrindo espaço para que outras redes mergulhassem fundo na produção sertaneja.

Sabadão do Sertão: Gugu Liberato e a música sertaneja

Percebendo a ausência de grandes investimentos por parte das outras emissoras e tendo um histórico de relação com a música sertaneja, o apresentador Gugu Liberato, do SBT resolveu criar o programa *Sabadão Sertanejo* em 1991. Inicialmente tratava-se um musical de curta duração, que buscava trazer audiência para o tradicional *Viva a noite*, também apresentado por Gugu, mas acabou substituindo-o. O programa ia ao ar às 22h e tornou-se a principal janela música sertaneja na televisão brasileira. O *Sabadão Sertanejo* atingiu logo o posto de segundo programa mais visto da emissora, apenas perdendo para o *Topa tudo por dinheiro*, apresentado pelo patrão Silvio Santos.⁸⁴⁷ A boa audiência era proporcional às críticas das grandes mídias, como a feita pela *Folha de São Paulo*:

A última praga nacional é conhecida por “moda country” mas, provincianismo de lado, seu nome real é cultura neojeca. Transformado em artigo de consumo chique, bem instalado nas grandes cidades e já adequado às exigências de segmentação do mercado, o neocaipirismo é o termômetro da atual involução cultural do país. (...) Do jeca-misticismo com verniz ecológico explorado à exaustão por novelas e minisséries da Manchete [referência à novela *Pantanal*], passando pelo jeoconsumismo dos programas de TV que vendem as “últimas novidades” de Miami, há lugar para todos. A atual programação do SBT, agora incrementada pelo *Sabadão Sertanejo* dispensa comentários.⁸⁴⁸

Ao lado dos programas *Sula Miranda* e *Especial Sertanejo*, ambos na TV Record, o *Sabadão Sertanejo* era o que mais tinha uma estrutura completamente empresarial e mercadológica com os sertanejos. *Sula Miranda*, ainda no início da década, seria contratada por Silvio Santos. Mas o *Sabadão* era o único em horário nobre, alimentado pelos investimentos mercadológicos das empresas de seu apresentador.

⁸⁴⁷ *Folha de São Paulo*, TV Folha, 24/11/1991, p. 2; Audiências em 17/08/1991, *Folha de São Paulo*, TV Folha, p. 2. Em 1994 o programa ainda está entre os cinco mais visto da emissora: *Folha de São Paulo*, TV Folha, 02/02/1994, p. 3; *Folha de São Paulo*, TV Folha, 17/04/1994, p. 3.

⁸⁴⁸ “Onda neojeca expõe face retrógrada do país”. *Folha de São Paulo*, TV Folha, 21/07/1991, p. 6-4

Gugu Liberato era dono da Dominó Comério Internacional, que distribuía sucos na Europa através de Portugal, com faturamento anual de US\$ 9 milhões. Seu salário no SBT era de US\$ 50 mil, mas ele lucrava ainda mais com os espaços de publicidade no seu programa, podendo chegar a US\$ 7 milhões/ano. Gugu também era dono da Promoart, que fazia shows em caravanas em todo o Brasil. Em 1984 a Promoart criou o grupo Dominó, tendo como referência o grupo porto-riquenho Menudo, que teve vários sucessos comerciais, sobretudo as canções “Manequim” e “P da vida”. No grupo porto-riquenho, quando os integrantes atingiam 16 anos eram trocados por outros. No Dominó isso não aconteceu. Resolveu-se então criar outro grupo quando os meninos do Dominó já pareciam “velhos demais” e a Promoart criou assim o Polegar.⁸⁴⁹ Novos hits instantâneos apareceram cantados pelo vocalista Rafael Ilha, entre eles as canções “Dá pra mim”, “Ando falando sozinho” e “Ela não liga pra mim”. Gugu ainda criou o grupo feminino Banana Split, com dançarinas louras e, supostamente, cantoras. Nos shows pelo interior do Brasil a Promoart raramente levava banda ou orquestra, procurando maximizar os lucros que eram da ordem de US\$ 2 milhões em 1992.⁸⁵⁰

Essa era a estrutura que passou a incorporar os sertanejos a partir de 1991. É importante perceber que a comercialização da obra sertaneja, embora já existisse desde meados da década de 80, só se incrementou de fato na virada da década. De forma que a empresa de Gugu não foi a responsável pelo sucesso dos sertanejos, tendo muito mais surfado na onda proveitosa da moda sertaneja do que propriamente criado o gênero. Os sertanejos por sua vez conseguiram através da Promoart o *know-how* e inteligência de deslocamento para se apresentar para um público nacional, algo novo na trajetória daqueles músicos.

Além de promover shows por todo o Brasil, a Promoart juntou-se a Continental/Chantecler para a produção dos LPs coletâneas dos sertanejos. O primeiro LP *Sabadão Sertanejo* foi lançado em 1991; o volume 2 saiu no ano seguinte e a terceira edição em 1994. Mas neste, quando a onda sertaneja já dava sinais de relativo desgaste, a Promoart aceitou a entrada dos outros gêneros, entre eles o axé (Olodum, Ricardo Chaves, Banda Mel) e o pagode (Raça Negra, Só pra Contrariar, dentre outros). Como o contrato era com a Chantecler/Continental, só havia espaço para os artistas desta gravadora, estando ausentes do LP *Sabadão Sertanejo* nomes-chave do movimento, com Chitãozinho & Xororó e Zezé Di Camargo & Luciano, da Polygram e Copacabana, respectivamente.

⁸⁴⁹ “Tesouro da garotada”, *Veja*, 08/08/1990, pp. 82-83.

⁸⁵⁰ Para os lucros da Promoart, ver “O loiro dos milhões”, *Veja*, 28/10/1992, pp. 96-97.



Mas nem sempre Gugu esteve interessado na música sertaneja. Na verdade, seu interesse foi até tardio. Em meados da década de 1980, o empresário Romildo Pereira, que administrava a carreira de Leandro & Leonardo apresentou a dupla à Promoart. Como a música sertaneja ainda não estava no auge, a empresa de Gugu não deu muita bola para a dupla e rejeitou-os.⁸⁵¹ Depois de se dar conta que a onda sertaneja era consistente, a Promoart correu atrás do prejuízo e resolveu criar sua própria dupla, assim como havia criado o Dominó e o Polegar na década anterior. Os novos artistas da Promoart eram a dupla Jean & Marcos. Uma breve análise da carreira desta dupla torna possível ver os ditames da *indústria cultural* nas carreiras dos artistas, assim como perceber as diferenças entre os artistas “fabricados” diretamente pelas grandes empresas e aqueles com os quais a *indústria cultural* teve que dialogar.

Jean e Marcos eram dois meninos que não eram propriamente órfãos, pois tinham pai e mãe, mas devido a problemas familiares foram encaminhados ao orfanato Lar Irmão José em Itapevi, na Grande São Paulo, em 1982. Jean tinha 6 anos e Marcos 7. Tratava-se de um orfanato de 60 meninos na zona Oeste da cidade de São Paulo, que funcionava apenas através do recebimento de doações. Coincidentemente, Gugu Liberato começou a fazer doações ao orfanato também em 1982. Essas doações eram feitas em segredo, sem que ninguém soubesse, pois as doações não eram exibidas na televisão. Nessa época a música sertaneja ainda não chegava nem a Itapevi, e Jean e Marcos ouviam muito Michael Jackson, Kiss, Menudo e gostavam de Ney Matogrosso, como relatou Jean em entrevista para este livro. Eles só foram conhecer música sertaneja a partir da virada da década, com o início da onda sertaneja em 1989.

Em 1991 Gugu visitou o orfanato e Jean e Marcos, exibidos, resolveram cantar ao apresentador como forma de agradecer às doações, como lembra Jean: “Nós cantamos músicas do Dominó, Polegar e “Entre tapas e beijos” de Leandro & Leonardo com um violão desafinado. Ele gostou e disse que faria um teste com a gente”. Gugu buscava através da Promoart criar uma dupla sertaneja e os jovens de 15 e 16 anos pareciam ser uma boa perspectiva. Convidados a fazer um teste na sede da Promoart, na Lapa, Jean e Marcos

⁸⁵¹ “O loiro dos milhões”, *Veja*, 28/10/1992, pp. 96-97. Esta informação foi confirmada em entrevista com o empresário Romildo Pereira, São Paulo, outubro de 2010.

cantaram “Somos assim”, sucesso de Chitãozinho & Xororó. Não era certo que a dupla fosse ser contratada, diz Jean: “Éramos nós e mais 500 para fazer o teste. Tivemos que cantar mesmo. E só podia cantar uma música. De 500 saímos nós e mais um para o Polegar”.



O LP de Jean & Marcos foi gravado no Rio de Janeiro, com produção de Michael Sullivan. Os meninos nunca tinham ido ao Rio, nem viajado de avião. Ficaram hospedados no Copacabana Palace, enquanto conheciam as bases instrumentais das canções e depois colocaram as vozes. Foram no total 17 dias de gravação. Perguntado sobre a escolha do repertório, Jean foi claro: “Não tinha escolha. A gente chegou lá e já havia um repertório pronto pra gente cantar”. Entre as canções escolhidas pelos produtores havia músicas românticas inéditas de compositores associados de alguma forma a onda sertaneja (como Nino, Nil Bernardes, Ed Wilson, Michael Sullivan e Paulo Massadas) e regravações de canções do repertório de Paulo Sérgio (“Última canção”), Menudos (“Maria Isabel”) e Raul Seixas (“Medo da chuva”). Ainda havia a regravação de “Súplica Cearense”, que contou com a participação ilustre de Roberta Miranda, Sérgio Reis e Tônico & Tinoco junto com os estreantes.

Até então o projeto era vendê-los como uma dupla sertaneja, sem qualquer referência direta a questão de terem morado num orfanato. Mas então apareceu uma canção de Paulo Debétio e Paulinho Rezende que mudou a rota do marketing da empresa. Ao ouvir o relato dos irmãos sobre a vida no orfanato, Debétio compôs uma melodia e pediu que Paulinho Rezende colocasse uma letra sobre a história dos rapazes e a questão da orfandade. A letra de “Órfãos do mundo” foi precisa e também crítica à situação da infância no Brasil:

Meninos de rua somos todos anjos feridos
Perdidos nas ruas, paraíso dos esquecidos
Cansamos de tantas promessas, discursos,
Tanto amigo urso, herói de mentira
Primeiro que atira matando a semente
Do sonho da gente

Avião, trombadinha, moleque
Vulgo neguinho
Não existe em nossos caminhos
Alegria e amor
Você já perguntou nosso nome
Quis saber se dormimos com fome
Por que nós perguntamos a Deus: “quem são os homens?”
Onde está esta luz que vira se espalhar sobre nós, as crianças...

Jean relatou em entrevista que precisou de trinta minutos só para gravar o último verso, tamanha carga simbólica aquela canção tinha para ele, que engasgou várias vezes tendo que refazer o trecho. Não seria a única canção com tema complexo para o menino que

conheceu os dramas da infância no Brasil. “Anjos da rua”, de Ed Wilson e Solange de César, lançada no disco de 1993 da dupla, tinha a mesma temática:

Tem tantos meninos dormindo no braço da noite
A lua, o sereno cobrindo o eterno sonhar
Sonham ter roupa, comida, ter felicidade

Pra eles que guardam seus carros
Você dá um pedaço de pão
Mas eles precisam de vaga no seu coração
A luz da manhã beija o rosto
O sono luta contra o calor
Mas no fim do dia eles lutam com fome de amor...

Acerca destas canções, pode-se fazer um paralelo com o gênero sertanejo em geral. É comum outros segmentos acusarem a música sertaneja de ser “apenas” romântica. Essa observação se mostra relativa se analisarmos a fundo as diversas composições do gênero. Embora de fato o romantismo predominasse, outras temáticas afloravam. Não era incomum as duplas gravarem canções de protesto em relação à condição da criança no Brasil.

Matogrosso & Mathias gravaram em 1981 a canção “O filho do mundo” (Ronaldo Adriano/Marrequinho): “Quantas vezes você adormece desejando um pedaço de pão/ O motivo da sua existência é difícil da gente entender/ Por que existe um castigo tão grande pra quem não pediu pra nascer”.⁸⁵² Chitãozinho & Xororó veicularam indignação semelhante em “Os Meninos do Brasil” (Cesar Augusto/Antônio Carlos de Carvalho/José Homero), uma canção que tocou bastante em 1989-1990:

Tá vendo aquele menino, que pede um trocado
O outro que limpa o vidro do seu lindo carro
Aquele que chora de fome e mora na rua
(...)
Filhos do mundo são eles, em busca de paz
Perdidos em tantas esquinas que são quintais
Esses meninos são anjos ou marginais
Aonde estão seus brinquedos? Cadê seus pais?

Zezé Di Camargo & Luciano também fizeram seu protesto em duas canções no início da carreira, ambas compostas por Zezé. A primeira delas foi “Garoto de rua”, lançada no LP de 1992. Ela acusava a “alienação” da população frente ao drama social da infância:

Você que fica aí parado vendo televisão
De repente uma notícia forte te chama atenção
Uma cena estúpida, brutal e cruel
Mas ainda parece tão pouco
Pra mudar seu coração
Eu sou o personagem central
De toda essa história
História que você ignora
E faz que não vê
E exclui de seu consciente a vontade de um povo
Um povo que luta e que sofre pra sobreviver

⁸⁵² LP *O homem da sua vida*, Sertanejo/Chantecler, 1981, 2.11.405.446

(...)
Eu sou muito pequeno perante você
Eu sou apenas pedaço de alguém tão comum
Eu sou a ignorância da cabeça sua
Simplesmente sou, mais um garoto de rua

A indignação de Zezé parece não ter sido ouvida. Numa madrugada de 23 de julho de 1993 aconteceu um massacre de menores realizado por policiais no centro do Rio de Janeiro que ficaria conhecido como “Chacina da Candelária”. Uma das hipóteses centrais para o acontecido apontava a existência de grupos de extermínio formado por policiais que teriam sido contratados pelo comerciantes e administradores dos escritórios do Centro carioca para fazer uma “limpeza” na região. O acontecimento, que gerou muita repercussão na época, parece ter sido uma das inspirações para Zezé compor, “Bandido com razão”, lançada no disco de 1994. A canção era ainda mais forte do que a anterior, e surpreendente para um compositor usualmente romântico como Zezé:

Ele não tem culpa, ele não deve nada
Ele é uma planta, tão frágil mal cuidada
Sua cabeça está a prêmio
Anjo do mau, anjo pequeno
Bandido com razão

Ele não tem culpa, ele só quer a vida
Ele é a vergonha, da pátria esquecida
Tem que roubar tem que ser homem
Sobreviver matar a fome
Salvar seu coração

Menino de rua eu te conheço
Dignidade não tem preço
Menino de rua quer ser gente
Menino pobre, tão carente
Pede uma chance pra viver
(...)
Menino manchete de jornal
Neste país de carnaval
Falta comida pra você

Se a música sertaneja é preponderantemente romântica, estas canções fogem à regra. As músicas acima listadas tem temáticas semelhantes a algumas canções críticas da MPB. Em 1978 Chico Buarque compôs “Pivete”: “No sinal fechado/ Ele vende chiclete/ Capricha na flanela/ E se chama Pelé/ Pinta na janela/ Batalha algum trocado/ Aponta um canivete...”. Inspirado nos acontecimento de vazamento radioativo em Goiânia no ano anterior e pelo constante drama infantil brasileiro, em 1988 Gonzaguinha compôs “Meninos do Brasil”, na qual destilava sua poética politizada:

Filhos da sensatez, justiça e muito amor
Netos de boa herança, frutos da sã loucura
Fortes, sadios, lindos, pretos, brancos ou índios
Os meninos do Brasil pedem para desfilar.

Césio lá de Goiânia adora brilhar no escuro

Nana lá de Belém só brinca acima do trem
Lívia e Mirielle surfam só nas enchentes
Luizinho do São Carlos treina pra ser avião.

Jorge faz seu preparo correndo da repressão
Nina lá de Carangola limpa o nariz com cola
Chico, Tadeu e Tavinho se divertem no arrastão
Solemar voltou pra casa, quer mais filhos com seu pai.

Todos estão felizes na televisão
Estão em todos os jornais vendendo só bom humor
São parte desde rolo, querem parte deste bolo
Os meninos do Brasil tem a cara do Brasil...⁸⁵³

Como se vê a distancia poética entre MPB e música sertaneja em relação a questão da infância não era tão apartada assim.

De qualquer forma, parece haver entre os artistas emanados das camadas populares uma frequente opção pelo protesto em relação à condição da criança. Basta lembrar que quando Pelé marcou o milésimo gol em 1969 chamou a atenção para o problema infantil: “Vamos ajudar os pobres. Vamos ajudar as crianças. O povo brasileiro não pode esquecer as crianças”, disse o jogador depois de marcar o gol de pênalti.⁸⁵⁴ O “rei” cantor Roberto Carlos concordou com o “rei” do futebol, e chegou a defendê-lo na época das acusações que este sofria: “Acho muito bacana o que o Pelé fez: no momento em que marcou seu famoso gol, em vez de pensar nele mesmo, foi ao encontro dos outros. Usou todo o seu prestígio em favor das crianças pobres. Quem acha que isso é demagogia, não passa de um demagogo. Está por fora ou não saiu de dentro de si”.⁸⁵⁵

Enquanto as questões políticas são frequentemente ignoradas e os posicionamentos partidários quase sempre vividos pouco intensamente pelos artistas populares, a questão da infância com relativa frequência é abordada. Em parte porque é uma causa unânime. Quem ousaria se colocar formalmente contra as crianças? A abordagem da questão da infância leva a refletir com o historiador Paulo Cesar de Araujo, que mostrou as linhas gerais de atuação que guiam artistas populares, dentre eles Roberto Carlos:

Aos olhos da geração de 68, Roberto Carlos sempre foi um conservador, representando aquilo que o filósofo Bertrand Russell chamava "guias perdidos", ou seja, líderes que não agridem a sociedade, e rebelam-se romanticamente, sem assumir uma atitude crítica. Nesse sentido, pode-se dizer que até hoje todos os grandes ídolos de massa no Brasil foram guias perdidos. Leônidas da Silva e Orlando Silva, nos anos 30, Pelé, a partir dos anos 50, Roberto Carlos, a partir dos 60, Emerson Fittipaldi, nos 70, Nelson Piquet, Ayrton Senna e Romário nos anos 80, Ronaldo e Ronaldinho a partir dos anos 90. Nenhum deles apresenta uma visão crítica da sociedade. São ídolos que se situam basicamente em dois grupos: o dos bons moços filantrópicos (Roberto Carlos, Pelé, Ayrton Senna, Ronaldinho) e o dos *bad boys* individualistas (Romário, Nelson Piquet, Leônidas da Silva). O Brasil nunca teve, por exemplo,

⁸⁵³ “Meninos do Brasil” (Gonzaguinha) LP *Corações Marginais*, Warner Music, 1988, 00362

⁸⁵⁴ Vídeo da comemoração do milésimo gol de Pelé, exibido no programa *Esporte Espetacular*, da Rede Globo, em 25/3/2007.

⁸⁵⁵ Cap. “Todos estão surdos: Roberto Carlos e a política”. In: Araujo, Op. Cit., 2006.

um grande ídolo popular como Maradona, que defende o governo comunista de Cuba, usa tatuagem de Che Guevara e de Fidel Castro; nem como Muhammad Ali, que se posicionou como um líder do movimento negro nos Estados Unidos.⁸⁵⁶

De forma que os sertanejos são exemplos de nossos ídolos populares. Além do tópico filantrópico da ajuda às crianças, outro tema abordado pelos sertanejos era a questão ecológica. Em 1989 Chitãozinho & Xororó gravaram “O Rio” (Cesar Augusto/Mario Marcos), uma das canções famosas do repertório dos irmãos paranaenses, um lamento a poluição das águas do interior: “Rio que não tem carinho/ Qualquer dia desses vão te dar valor/ Nasce limpo e morre sujo/ Envenenam tudo, até o próprio amor/ Será que eles não percebem/ Que a natureza pede pra viver/ Enquanto vai morrendo o rio/ Nada em sua volta poderá nascer”. Em 1990 eles gravaram “Natureza, espelho de Deus”, de Paulo Debétio e Paulinho Rezende: “Eu sou a água dos rios das beiras da terra/ A dar de beber as sedentas sementes/ Eu sou a nascente, o cerrado e a serra/... /Quem envenena meus mares, me queima e desmata/ Me sangra sem pena, aos poucos me mata/ Não vê que eu sou o espelho de Deus”. O letrista Paulinho Rezende lembra de ter feito essa canção de forma “consciente”, inspirado nas canções de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira:

“Eles [Gonzaga e Teixeira] já faziam música ecológica naquela época [década de 50]: “Assum Preto”, “Asa Branca”, “Riacho do Navio”... e a gente não percebia que eles estavam falando de uma coisa que deveria ser a preocupação da humanidade. Quando eu fiz “Natureza, espelho de Deus” eu já sabia o que queria dizer e por que eu queria dizer. De alguma forma a gente estava a frente do nosso tempo. Escreva o que eu vou te falar: essa música ainda vai simbolizar e representar uma campanha maior nesse país acerca da ecologia. Pode ter certeza”.⁸⁵⁷

Seguindo essa linha, Leandro & Leonardo gravaram “Herdeiros do futuro” (Toquinho /Elifas Andreato) em 1997: “Sol e céu, luz e ar/ Rios e fontes, terra e mar/ .../ Somos os herdeiros do futuro/ E pra esse futuro ser feliz/ Vamos ter que cuidar/ Bem desse país”.⁸⁵⁸ É preciso relativizar o ineditismo de tal postura, no entanto. Basta lembrar que em 1976 Roberto Carlos gravou a canção “O progresso”, um protesto ecológico contra a matança de baleias. Reforçando a demanda, Roberto gravou “As baleias” em 1981. Em 1989 foi a vez de amplificar o espectro ecológico com “Amazônia” e “Pássaro ferido”.

Pois foi nessa onda, na qual o protesto ecológico e à condição infantil degradante também era veiculado pela *indústria cultural* sertaneja, que Jean & Marcos lançaram seu primeiro disco.

⁸⁵⁶ Araújo, Op. Cit., 2006, p. 320.

⁸⁵⁷ Entrevista com Paulinho Rezende, Itaboraí, 04/09/2010.

⁸⁵⁸ Herdeiros Do Futuro (Toquinho / Elifas Andreato), CD *Canção dos direitos da criança*, Movieplay, 1997, BS 297



A direita: primeira apresentação da dupla no *Sabadão Sertanejo*, no qual iam com frequência fora do comum para outros artistas mais “independentes”. À direita, Sérgio Reis, Tonico e Roberta Miranda participam com os jovens irmãos de mais uma apresentação no programa.

O lançamento do disco *Órfãos do Mundo* pela gravadora Copacabana foi, obviamente, no palco do *Sabadão Sertanejo*.⁸⁵⁹ Na primeira apresentação da dupla Gugu mostrou a história da dupla e levou todas as crianças do orfanato Lar Irmão José para o palco do programa. E os meninos começaram a viajar pelo Brasil inteiro com a Promoart. “Nós nunca tivemos um salário. Nosso cachê era de 30 a 60 mil dólares. A gente ganhava muito bem!”, lembra-se Jean. A ligação direta com o apresentador Gugu não os impedia de ir a outros programas, embora fosse relativamente raro que isso acontecesse. Eles participaram, por exemplo, no especial de Zezé Di Camargo & Luciano na Globo, em 1991.

A dupla lançou o segundo disco pela Harmony/Sony Music em 1993.⁸⁶⁰ Desse disco tornaram-se sucessos relativos as canções “Conta pra ela beija-flor” (Elias Muniz/Fátima Leão), “Alô e Olá” (Rick) e “Eu sou mais eu” (Ed Wilson/Solange de César).

O terceiro disco veio em 1995, já no declínio da onda sertaneja e o quarto em 1997, já sem o sucesso nacional ou a divulgação do programa do Gugu. Em 1994 o programa deixara de ser praticamente exclusivo dos sertanejos e abria as portas para outros gêneros em ascensão, especialmente o axé e o pagode. Entre 1997 o programa perdeu o sufixo “sertanejo”, passando a ser apenas *Sabadão*. Em 1999 Gugu resolveu fechar a Promoart, que já não dava o lucro esperado. A máquina da *indústria cultural* de fato aprisionava os rapazes, como se recorda Jean:

Ganhei muito dinheiro, mas não tinha férias, nem 13º, nada... Era show de terça a domingo. Cerca de 40 shows por mês... Chegou um momento que ficou chato. Mesma rotina todo dia, todo dia... Chega uma hora que você precisa parar pra descansar. Começou a ficar tão insuportável que eu não conseguia mais olhar na cara das pessoas para dar autógrafa! Eu cheguei a esse ponto! Aí calhou de um empresário do ramo cantar o meu irmão, que falou: “ou você dorme comigo, ou pára [a carreira]. Nós paramos. Quem era o empresário? No sertanejo havia três empresários: o Gugu, o Franco [Scornavacca] e esse cara. Ficamos cinco anos proibidos de cantar. Tudo que nós conseguimos em dez anos, perdemos em seis meses. Perdi em dívida, cartão...”⁸⁶¹

⁸⁵⁹ LP *Órfãos do mundo*, Copacabana, 1991, 609.001

⁸⁶⁰ LP *Jean & Marcos*, Harmony/Sony Music, 1993, 141.104/1-464420

⁸⁶¹ Entrevista de Jean ao autor, São Paulo, outubro de 2010.

Abandonado pela *indústria cultural*, Jean estava perto dos trinta anos sem ter formação alguma e despreparado para o mercado de trabalho: “Hoje os empresários não olham nem na minha cara. Mas antigamente não era assim. Se eu não cantasse ou sorrisse, era visto como metido... Se eu tivesse roubado, ou usado droga, estaria hoje na mídia. Hoje eu não converso mais com o Gugu, não sei por que. Mas gostaria de saber...”. Em meados dos anos 2000 Jean conseguiu contato com Gugu novamente, que acenou com a possibilidade de recebê-los no programa se a dupla gravasse um disco novo. Eles gravaram um disco e tentaram reiniciar a carreira, mas não conseguiram o convite do apresentador ou novos palcos para recebê-los. Em 2009 terminaram em definitivo a carreira. Em entrevista realizada em outubro de 2010, Jean fez um balanço ambíguo da *indústria cultural*:

Jean: As pessoas acham que você é máquina, que não tem direito a ficar doente... não pode pegar nem uma mísera gripe. E tem que estar sempre sorrindo. É complicada essa vida de cantor... Nós somos vítimas de nós mesmos, das nossas próprias atitudes. E ao mesmo tempo eu era um produto. Por exemplo, se eu vender uma lata de azeite, tenho que fazer o marketing, fazer um merchandising legal, então você não vai vender o azeite de fato, mas o entorno. O artista é a mesma coisa. Para você vender bem tem que explora-lo até o último centavo... Você é explorado, você é produto.

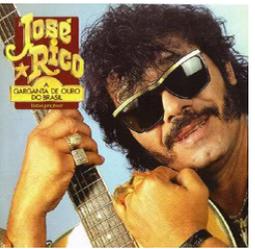
Pergunta: Jean & Marcos foram explorados?

Jean: O produto Jean & Marcos, sim, foi explorado. O ser humano Jean, não. (...) Alguma coisa Deus está mostrando... eu não consegui ainda enxergar o que ele está mostrando, mas tá bom...

A carreira de Jean & Marcos aponta para o lado cruel da *indústria cultural*, analisado na obra do alemão Theodor Adorno. Parece inegável que eles foram vendidos como produtos da forma mais simples possível, alienando-os da produção e fetichizando-se a mercadoria-música e a trajetória dos meninos órfãos.

No entanto claro também está que a carreira de Jean & Marcos era exceção no meio sertanejo, que tinha certa autonomia relativa antes entrada radical da *indústria cultural* no gênero. Desde quando começou sua história nos anos 70, a música sertaneja sempre esteve dialogando com a indústria cultural, nunca fora dela. Ela se formou dentro deste espaço restrito e com interesses próprios, mas também regida por padrões estéticos de seu próprio campo. O que aconteceu nos anos 90 foi a catalisação aceleradíssima da intervenção da *indústria cultural* nas carreiras dos artistas. Ao mesmo tempo que aconteceu a intervenção radical da *indústria cultural* no gênero, houve a transformação da música sertaneja em produto nacional, alargando seu potencial e favorecendo uma determinada institucionalização da música sertaneja associada ao mercado.

Original e cópia: os limites da indústria



Junto com Jean & Marcos houve o caso de artistas que tiveram sua carreira transformadas em plataforma de determinados interesses comerciais de forma bastante clara. A cantora Sula Miranda, cuja carreira solo começou em no LP de 1986 [foto], vendia a imagem de “rainha dos caminhoneiros” e buscava associar-se fortemente a este público. Entre 1986 e 1996 foram nove discos gravados. As músicas sensuais e as letras picantes e o pouco talento vocal da cantora parecia indicar que ela era uma das apostas da gravadora Copacabana no nicho de mercado dos caminhoneiros. Seu físico elogiado e o fato de ser irmã da cantora e bailarina Gretchen também ajudaram a transformar a paulistana Sula Miranda numa cantora country.

O duo As marcianas também iam na mesma linha de misturar beleza física e música sensual e romântica. Elas começaram a carreira em 1984 e terminaram em 1992: gravaram cinco discos. O maior sucesso da dupla foi “Vou te amarrar na minha cama”. A carreira das Marcianas eram geridas em conjunto com a de João Mineiro & Marciano (daí o nome da dupla feminina). As divergências da dupla original acabou com a carreira da “cópia”. As Marcianas também apostaram na sensualidade e malícia das letras para conseguir o sucesso. Seja como for, tanto Sula Miranda quanto As Marcianas não estavam de todo muito distantes da estética romântica-erotizada de Leandro & Leonardo, por exemplo.

A dupla Mauricio & Mauri também não existiria se não fosse os interesses diretos da *indústria cultural*. Espantados com o sucesso de Chitãozinho & Xororó em 1991, a gravadora Continental convidou os irmãos destes para montar uma dupla. Físico, estética e vozes eram muito similares aos originais. Mauricio & Mauri lançaram discos em 91 [foto], 92, 94 e 95 e 99. Apesar dos interesses fonográficos iniciais na montagem da dupla, Mauricio & Mauri completaram vinte anos de carreira, sobrevivendo a moda original que os criou, mas longe de alcançar o sucesso do original.

O auge do sertanejo nos anos 90 deu sucesso nacional a várias

duplas que tinham longas carreiras na estrada. No entanto, ao invés de ganhar muito dinheiro através da marca que consolidaram no imaginário popular, várias duplas se separaram exatamente quando a música sertaneja estava no auge. Um dos casos exemplares é o da dupla Milionário & José Rico, que depois de desentendimentos, separaram-se em 1991. José Rico lançou dois discos como cantor solo em 1992 [foto] e 1993, vendendo-se com “o Garganta de ouro do Brasil”. O parceiro juntou-se a Mathias (da dupla Matogrosso & Mathias) em 1992 e lançou com ele um único LP, sem grandes repercussões [foto].⁸⁶² Então Milionário trocou de parceiro novamente e juntou-se a Robertinho, da dupla Leo Canhoto & Robertinho, e lançaram um disco em 1993 [foto]. O LP que prometia ser histórico por unir dois medalhões da música sertaneja dos anos 70 não teve repercussão.⁸⁶³ Milionário & José Rico voltariam em 1994, quando a música sertaneja começava sua institucionalização e o auge já havia passado.

Matogrosso & Mathias também separaram-se em 1991. Tentaram a reconciliação em 1994, quando lançaram um disco, mas voltaram a se separar. Voltariam somente em 1998, perdendo também o auge da onda sertaneja.

Também o famoso Trio Parada Dura defez-se no auge da onda sertaneja em 1992, deixando órfãos os fãs de “As andorinhas”, “Fuscão Preto” e “Telefone mudo”, grandes sucessos na década anterior. Eles já haviam sofrido a saída de Barrerito dez anos antes. Depois de um acidente de avião sofrido pelo grupo em 6 de setembro de 1982, na cidade de Pinhais, estado do Paraná, Barrerito ficou paraplégico. A carreira prosseguiu, mas Barrerito sentia-se um estorvo para o grupo e em 1987 abandonou o trio. No seu lugar entrou o irmão Parrerito. O cantor, mesmo paraplégico, voltaria a gravar discos solo. Naquele ano gravou o LP *Onde estão os meus passos* [foto]⁸⁶⁴, seguindo a carreira de relativo sucesso até a morte em 1998. O Trio Parada Dura, por sua vez, se desfaria em desentendimentos em 1992. Só voltariam em 1999, passado o auge sertanejo.

Outra dupla que se separou quando tinha tudo para estar entre as mais celebradas do meio foi João Mineiro & Marciano. Eles separaram-se em 1992 e não houve dinheiro da *indústria cultural* que promovesse a reunião de ambos até hoje. Marciano seguiu carreira solo e o ex-parceiro criou a dupla João Mineiro & Mariano, razão de disputas na justiça entre os membros da ex-dupla.

⁸⁶² LP *Novos caminhos*, Alvorada/Chantecler, 1992, 2.07.405.360.

⁸⁶³ LP *Milionário & Robertinho*, Chantecler, 1993, 2.04.405.324.

⁸⁶⁴ LP *Onde estão os meus passos*, Copacabana, 1987, 12.944

Recaipirização

O auge da onda sertaneja durou mais ou menos até 1995. O meio da década foi crítico para a música sertaneja por três motivos: a) outros concorrentes populares entraram na cena; b) aconteceram os primeiros sinais de apologia da tradição por parte dos sertanejos; c) criou-se um panteão das principais duplas.

A partir de 1992 a música sertaneja começou a enfrentar gêneros igualmente populares na seara da música de massa. Entre 1992 e 1995 surgiram os grupos de pagode Negritude Junior, Katinguelê, Exaltasamba, Raça Negra⁸⁶⁵ (cujos primeiros discos são de 1992), Só pra contrariar e Art Popular (1993), Molejo (1994) e Swing & Simpatia e Os Morenos (1995). Em 1995 axé baiano surgiu com força no plano nacional, quando houve o lançamento dos primeiros discos dos grupos Terra Samba e É o Tchan. Através do sucesso cada vez mais evidente deste gênero a indústria fonográfica optou crescentemente distribuição de produtos locais. As grandes corporações multinacionais largavam a gravação e tornavam-se cada vez mais puramente distribuidoras de produtos produzidos localmente. O axé foi o grande representante dessa transformação na indústria. O formato de contrato instaurado a partir da incorporação da produção regional baiana reconfigurou a indústria fonográfica catapultando os lucros (já altos) reabilitados através da produção sertaneja.⁸⁶⁶

Foi também em 1995 que pela primeira vez uma dupla sertaneja resolveu louvar uma determinada tradição rural para a qual até então tinha desprezo ou então, mais comum, o simples silêncio. No CD *Chitãozinho & Xororó* deste ano, Chitãozinho apareceu usando chapéu de cowboy na capa do LP, chapéu não muito diferente do que Sergio Reis passou a usar a partir 1975. O disco em si, ainda é bastante “moderno”, sem apelos à tradição, e com versões de canções americanas inclusive. A dupla canta “Um homem quando ama”, versão de “Have you ever really loved a woman?”, originalmente cantada pelo canadense Bryan



Adams na trilha sonora do filme *Don Juan de Marco*, lançado naquele ano.

Poderia se dizer que o chapéu não é “de palha”, mas sim fruto de uma moda importada “de fora”. De fato, mas de qualquer forma o que ele indicará não é a valorização dos frutos da importação e a louvação do hibridismo, mas a volta às “raízes”. Foi a *primeira* vez que Chitãozinho usou chapéu na capa dos seus LPs. A dupla tem doze discos gravados depois

⁸⁶⁵ Na verdade o primeiro disco do Raça Negra é de 1991, mas o sucesso do grupo veio no ano seguinte.

⁸⁶⁶ Leme, *Op. Cit.*

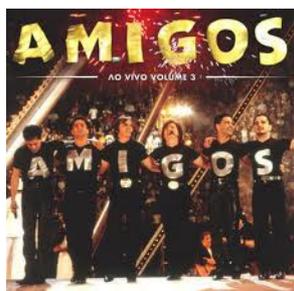
de 1995. Em todos eles Chitãozinho está de chapéu, exceto no de 1997. O chapéu antecedia sinais que ficariam explícitos no ano seguinte.



Em 1996 Chitãozinho & Xororó adiantaram-se em relação aos outros artistas sertanejos e lançaram o CD *Clássicos Sertanejos*. Como o próprio nome indica, tratava-se de um disco que remetia à “tradição”. Na capa, ambos de chapéu, pela primeira vez em 26 anos de carreira. Esta é a única capa que Xororó aparece de chapéu na cabeça em todos seus discos oficiais. O repertório do CD era composto de clássicos caipiras como “Cabocla Tereza”, “Luar do sertão”, “Saudade de minha terra” e “Cavalo Enxuto” e canções incorporadas da MPB, como “Luar do sertão” e “Asa Branca”. Era um disco cantado com convidados: do mundo sertanejo vieram Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano, João Paulo & Daniel, Chrystian & Ralf e Leo Canhoto & Robertinho. Entre os caipiras convidados estavam Sergio Reis e Almir Sater. Da MPB, Fagner, Simone e Ney Matogrosso. O disco demarcava um relaxamento das tensões do início da década. Chitãozinho & Xororó colocavam-se entre a tradição e a modernidade. Os arranjos também ajudavam na proposta de desestigmatizar a música sertaneja. Mais “acústicos”, os irmãos trouxeram de volta o acordeão, que tinha sido afastado no auge da onda sertaneja e substituído pelos teclados. O violão com cordas de aço tornou-se preponderante, calando a guitarra tão importante no início da década. Esta mudança estética é importantíssima. Chitãozinho & Xororó em 1996 já apontavam as novas direções que a música sertaneja assumiria, especialmente a partir de 2005, com o sucesso do chamado “sertanejo universitário”, cujos arranjos são, obrigatoriamente, constituídos de acordeão e violão com cordas de aço.

A revista *Veja*, que por anos foi contra a música sertaneja, começou a rever a crítica aos irmãos paranaenses em matéria intitulada “Volta à viola”:

Está virando fumaça o namoro da música sertaneja brasileira com a country music americana. *Clássicos Sertanejos*, que em duas semanas já vendeu 700 mil cópias, chama a atenção por seu repertório brasileiro até a medula – e de primeira. (...) O resultado é um disco bom de ouvir e que tem um importante papel para a memória da música popular.⁸⁶⁷



Além da atuação dos próprios artistas e da concorrência no ramo popular, um dos vetores responsáveis pela institucionalização da música sertaneja foi a *indústria cultural*. Foi em 23 de dezembro de 1995 que aconteceu o primeiro especial *Amigos* na TV Globo. Tratava-se de um programa na qual Chitãozinho & Xororó, Zezé Di Camargo & Luciano e Leandro & Leonardo cantavam suas canções

⁸⁶⁷ “Volta à viola”. *Veja*, 21/08/1996, p. 102.

mais famosas. Ao final, juntaram-se para dividir “Ave Maria”, de Gounod, a natalina “Noite Feliz” e o clássico “Menino da porteira”. Mais uma vez a canção de Teddy Vieira e Luizinho servia para amarrar a tradição. O especial fez muito sucesso e foi reapresentado em março e junho do ano seguinte.

O cantor Zezé Di Camargo & Luciano relatou que houve certo desconforto inicial com o programa, pois ele se sentia grato ao SBT e não queria criar inimizades com o apresentador Gugu Liberato:

Eu e o Luciano a principio fomos os contra ao "Amigos", fomos os últimos a ser convencidos a fazer o programa. A gente tinha muito medo, a gente não queria entrar nessa briga... Mesmo porque o horário ia bater de frente com outros amigos da gente, no caso o Gugu, a gente gosta muito do Gugu, por quem a gente tem o maior carinho. Não queríamos entrar nessa briga, ser usados para dar audiência... E tem que dar audiência... Aí foi tudo muito bem conversado na Globo, que disse que a proposta não era essa, era pra ter um espaço para mostrar todos os gêneros musicais juntos, fazer uma união da música. Então está sendo uma experiência maravilhosa. A gente tem tido lá visitas de vários outros artistas, não estamos tendo dificuldade nenhuma pra levar outros artistas. E ao mesmo tempo não há o compromisso de levar audiência... o que deixa a gente muito tranquilo. É o espaço que nós temos hoje para mostrar todos os gêneros musicais. Dá trabalho, a gente grava três vezes por semana. (...) tá dando uma média de 21 pontos, algo maravilhoso...⁸⁶⁸

Esta fala é de 1999, ano da última edição do programa. Embora seja preciso relativizar quando Zezé diz que “não há o compromisso de levar audiência”, sua fala é bastante ilustrativa. Fica claro que há uma gratidão com o apresentador Gugu Liberato, que foi o mediador que de fato abrigou o gênero muito antes da Globo abraça-los de vez. Ao mesmo tempo, Zezé expõe que a intenção do programa era “institucionalizar” o gênero. As frequentes cantorias de músicas da tradição caipira, como “Peão de estância” e “Saudade de minha terra”, antes evitadas pelos sertanejos, serviram para demarcar uma linha evolutiva antes não existente.

Ainda mais importante foi a presença dos artistas convidados. Além dos sertanejos da mesma geração como Roberta Miranda, João Paulo & Daniel, Chrystian & Ralf, houve a participação de mediadores como Fafá de Belém, além dos românticos Fabio Jr., Elymar Santos, Peninha e até do humorista Renato Aragão. Dentre os artistas da MPB que toparam a ida ao programa estiveram as cantoras Simone, Elba Ramalho e Daniela Mercury. Mais importante foi a vinda de Tônico & Tinoco e Pena Branca e Xavantinho, garantindo o elo com a “tradição caipira”.

De forma que o especial serviu, em parte, para demarcar que já não havia tanta rejeição à música sertaneja e que eles estavam sendo reconhecidos esteticamente por públicos

⁸⁶⁸ Entrevista de Zezé Di Camargo em 1999 "Leila entrevista", CBS Brasil (Miami)
<http://www.youtube.com/watch?v=5qEPQ7wYwjg;>
<http://www.youtube.com/watch?v=P4lHWo1QlAI&feature=related>

e artistas que antes os ignoravam e também pela emissora que tivera relativa dificuldade de os abrigar no início da década.

Mais importante ainda, o programa criou um panteão da música sertaneja ancorado nas três duplas que comandavam o programa. Ele serviu de forma a institucionalizar a ideia de que as três duplas que comandavam o programa estavam bem acima das outras. De fato, era verdade que estas não foram escolhidas a esmo, e que de fato eram as mais bem sucedidas comercialmente. Mas ainda não tinha havido um disco coletivo, por exemplo, nem um programa que demarcasse uma certa distinção destes artistas em relação aos outros. É bom lembrar que, para o grande público, especialmente a classe média do Sudeste que reagiu à música sertaneja no início da década de 90, Zezé Di Camargo & Luciano era igual a Gilberto & Gilmar, Leandro & Leonardo não diferia de Gian & Giovani e Chitãozinho & Xororó cantavam de forma parecida com Alan & Aladim. A clareza veio com o tempo, a continuidade do sucesso e através de programas como o *Amigos*, que por quatro anos colocou os sertanejos dentro da casa de milhões de brasileiros.

No quinto ano, em 1999, com a morte de Leandro, o nome do programa mudou, passando a ser chamado *Amigos e amigos*, mas o tom continuou o mesmo. Em vez de anual, o programa tornou-se semanal: foi ao ar aos domingos, de abril a novembro, a partir das 15h. Houve ainda o lançamento dos CDs coletivos pela gravadora global *Som Livre* com os melhores momentos de cada ano. Mais tarde ainda foi lançado outro CD intitulado *O Melhor dos Amigos 1, 2, 3 e 1999*, uma coletânea das outras coletâneas. Neste disco, além das mais tocadas do sertanejos, há clássicos da MPB, como “Andança”, “Canção da América” e “Disparada”.

Era clara a sensação de que os sertanejos estavam sendo institucionalizados. A MPB já não os rejeitava como antes e gradualmente eles foram se impondo no cenário cultural.

Outro marco importante da aceitação dos sertanejos foi a novela *Rei do Gado*. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, tratava-se de mais uma novela de gênero rural do autor especialista neste cenário. Benedito já havia escrito naquela década pelo menos duas novelas de temática rural: *Pantanal*, na TV Manchete, e *Renascer*, na Globo. *O Rei do Gado*, no entanto, trazia uma novidade que as antecessoras evitaram.

O folhetim de Benedito Ruy Barbosa veiculada de 17 de junho de 1996 a 15 de fevereiro de 1997, num total de 209 capítulos, foi um dos vetores responsáveis pela incorporação da música sertaneja à Rede Globo de Televisão. Quase todos os grandes nomes sertanejos estavam presentes na trilha sonora da novela, de Chitãozinho & Xororó a Roberta Miranda, de Zezé Di Camargo & Luciano a Leandro & Leonardo, de João Paulo & Daniel a

Chrystian & Ralf. Pela primeira vez os sertanejos entravam em definitivo no horário nobre global, ainda que misturados a nomes da MPB como Orlando Moares, Djavan, Zé Ramalho, Dominginhos e cantores “caipiras” como Almir Sater e Sergio Reis, que faziam ponta na novela como a dupla fictícia Pirilampo e Saracura. Os discos de *O Rei do Gado* tornaram-se a mais vendida trilha sonora da Globo, atingindo cerca de 1,5 milhão de cópias.⁸⁶⁹

A partir desta novela de Benedito Ruy Barbosa tornou-se relativamente normal incorporar os cantores sertanejos. No entanto cabe lembrar que em 1996 a música sertaneja já não estava tão em evidência como no início da década, apesar de ainda continuar forte. No fim das contas a Globo demorou a incorporar os sertanejos. Depois desta data tentou compensar: músicas sertanejas estiveram presentes em *Vira-lata* (1996), *O amor está no ar* (1997), *Era uma vez* (1998), *Torre de Babel* (1998-1999), *Terra Nostra* (1999-2000), *Chocolate com Pimenta* (2003-2004), *América* (2005), *Amazônia* (2007) e *A favorita* (2009), além da trilha do seriado *Carga Pesada* (2003). Em 2011 o seriado *Tapas e Beijos* ganhou uma abertura com a canção “Entre tapas e beijos” cantada pela Banda Calypso. As outras emissoras também incorporaram os sertanejos em suas novelas. Na TV Record a trilha de *Estrela de fogo* (1998-1999) era quase que integralmente composta de músicas sertanejas; o SBT produziu a novela *Amor e ódio* (2002), que tinha abertura cantada por Christian & Ralf; e na novela *Jamais te esquecerei* (2003) havia participação de Chitãozinho & Xororó na trilha, além de Chrystian & Ralf e Guilherme & Santiago.

Na segunda metade da década de 90 houve a institucionalização definitiva da música sertaneja. A relação mercadológica forjada entre os músicos sertanejos e a indústria, ao mesmo tempo que nacionalizou uma produção regional, enquadrou uma determinada identidade. Diante do refluxo do estouro inicial, os sertanejos institucionalizaram-se construindo para si próprios uma tradição que antes sequer era fruto de maiores debates.

Ao mesmo tempo que enquadrou uma determinada memória e criou um panteão dos principais artistas, a institucionalização também serviu aos sertanejos como forma dos próprios contarem sua história e fazer valer suas versões. A invenção de uma determinada memória comum e o fim da oposição direta com outros gêneros tornaram possível aos sertanejos desligarem-se, gradualmente, de memórias ofensivas a eles próprios. Por exemplo: poucos na sociedade de hoje recordam-se do apoio dos sertanejos ao governo Collor. O ex-presidente continua maculado; o apoio dos sertanejo é simplesmente ignorado: não se fala mais disso, deixou de ser uma questão.

⁸⁶⁹ <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/reidogadob.asp>

Ou ainda: grande parte do público sequer se recorda das ofensas de parte a parte lançadas no início da década. Durante a pesquisa, espantei-me ao entrevistar compositores, produtores, artistas e fãs da música sertaneja que sequer se lembravam que havia existido uma forte e duradoura oposição entre música sertaneja e a música caipira entre os anos 70 e 80. A maior parte dos entrevistados ainda se lembra das agressões sofridas, mas não se recorda que a música sertaneja também “atacava” os tradicionalistas. Os entrevistados me disseram que nunca teria havido oposição por parte dos sertanejos, e que a música sertaneja “sempre foi de paz”, “agregadora”, “sem inimigos”.

A vitimização é uma das formas mais tendenciosas de se contar a história. É justamente aí que opera a reformulação da memória dos sertanejos.

Em parte isso se explica devido ao fato de que os sertanejos foram vitoriosos: conseguiram, além de ser um produto rentável, impor uma memória e identidade na música brasileira e serem gradualmente incorporados pela sociedade. Agora, em vez de serem simples “alienígenas” na história da música popular, os sertanejos dão as cartas, inclusive para além do próprio gênero, podendo influir como contrapeso na história da música brasileira com um todo.

Isso não é pouco. O pagode romântico da década de 90 teve dificuldade de fazê-lo: este movimento não conseguiu a mesma legitimidade com a “tradição” do gênero, nem sustentação mercadológica e renovação duradoura. De certa forma, os grupos de pagode viraram iguarias de um passado não muito distante. O caso mais semelhante com o sertanejo talvez seja o do axé, que consegue se sustentar na mídia e ao mesmo tempo impor uma marca identitária que liga a invenção do trio elétrico de Dodô e Osmar na década de 50 às últimas modas de Psirico, passando pelas metamorfoses do gênero formuladas por Luiz Caldas e Ivete Sangalo.

Mas a música sertaneja talvez venha conseguindo algo que o axé tenha mais dificuldade: a legitimidade concedida por artistas da MPB.

“É o Amor”, mas não a primeira vista

Em 1999 a cantora Maria Bethânia lançou o disco *A força que nunca seca*. Embora não fosse um disco “conceitual”, havia uma preponderância de canções “rurais”. O disco abria com o clássico “Trenzinho Caipira”, música de Villa-Lobos e letra de Ferreira Gullar. Em seguida vinha “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense, clássico gravado pela

primeira vez em 1935.⁸⁷⁰ Havia ainda “Romaria”, do caipira Renato Teixeira. Ao lado destas canções, todas então já incorporadas ao padrão MPB, Maria Bethânia gravou “É o amor”, de Zezé Di Camargo. Foi grande a polêmica em torno da gravação, ainda que os sertanejos já estivessem sendo institucionalizados desde 1995. A gravação de Bethânia ao mesmo tempo serviu para catalisar esta institucionalização e trazer de volta velhos rancores.

Alguns elogiaram a gravação, sem, contudo, esconder o desgosto com a versão original. Foi o caso da revista *Bravo!*: “[A canção catada por Bethânia] traz o roubo dos manifestos, uma falsa romântica que torna algo quase estúpido, como a sertaneja “É o Amor”, um marco da interpretação”.⁸⁷¹ O jornal *Correio da Paraíba* foi no mesmo sentido: “À maneira do irmão Caetano Veloso, ela tem o poder de alquimizar um hit popularíssimo, milhões de vezes executado em AM e FM, numa canção de frescor inédito”.⁸⁷² A cantora dizia na época que era íntima da canção, e demarcou seu próprio poder de reabilitar versões de sucessos comerciais:

A primeira vez em que escutei esta música achei linda. Esta canção do Zezé Di Camargo me pegou, como “Tá Combinado” de Caetano me pegou. Eu ouço muito na minha casa o Zezé Di Camargo cantando. Meu prazer é este; pegar uma canção de qualquer autor, que me comova... que possa me trazer alguma coisa, lembrança, saudade... e contribuir um pouco para ela, tenho personalidade, então minha interpretação tem sempre a minha assinatura.⁸⁷³

No entanto, nem sempre Bethânia teve compaixão pela música sertaneja. Ela não demonstrou igual paixão pela música sertaneja, ou qualquer tentativa de relativizar toda a produção comercial e popular do Brasil, em entrevista à revista *Playboy* em 1996, apenas três anos antes da gravação de “É o amor”:

Playboy: A onda Mamonas Assassinas não pegou você?

Maria Bethânia: Tive uma pena da morte dos meninos, mas tinha uma grossura braba ali.

Playboy: E o Tiririca?

Maria Bethânia: É a prova de que o brasileiro se identifica com suas misérias: o palhaço sem dente, falando palavrão. Música sertaneja, baião, forró, xaxado, festa junina, - tudo descambou para essa coisa porca. Parece aquele filme horrível, com aquela atriz estranhíssima que ataca o Michael Douglas... [Bethânia refere-se ao filme *Assédio Sexual*, de 1994]

“É o amor” foi uma canção “comercial” como qualquer outra da música sertaneja. E que muito lucro deu ao seu autor, seja pelo sucesso popular, seja pelo uso em *merchandising*. Em 1996 a canção fora jingle da campanha do tempero Sazón em todas as redes de televisão do Brasil. Zezé havia vendido a canção para a empresa em 1991, e desde então a marca aumentou sua participação de 1,5% para 5% no mercado nacional de temperos. Em novo

⁸⁷⁰ “Luar do Sertão” (João Pernambuco / Catulo da Paixão Cearense), Singing Babies, 78 RPM, Victor, 1935, 33.925-a

⁸⁷¹ <http://www.diamanteverdadeiro.hpg.ig.com.br/musicaedrama.html>.

⁸⁷² Bethânia lança disco que vai de Villa-Lobos ao sertanejo Walter Galvão, *Jornal Correio da Paraíba*, 03/03/1999.

⁸⁷³ <http://www.diamanteverdadeiro.hpg.ig.com.br/release.html>

contrato em 1996, a empresa almejava aumentar as vendas em 50%.⁸⁷⁴ De forma que a canção, que já era associada ao comercialismo, ficou ainda mais ligada aos meandros da *indústria cultural*. Além disso, não se pode esquecer que a canção de Zezé sempre foi tachada de “brega”, por exacerbar um sentimentalismo exagerado. Bethânia teve que lidar com estas provocações em entrevista à *Folha de São Paulo*:

Maria Bethânia: Não sou craque em TV, fico perdida, assustada...

FSP: Tem a ver com o circo de horrores que tomou a TV?

Maria Bethânia: Nunca vi um programa inteiro do Ratinho. Sei da figura dele, do sucesso dele. Se agora está circense, pra mim sempre foi um pouco, até no tom que as pessoas usam. Não estou acostumada, lá em casa falo baixo, sempre falei.

FSP: Esses depoimentos são da mesma pessoa que faz sucesso com “É o Amor”, sucesso popularesco da dupla sertaneja?

Maria Bethânia: Não entendo por que você pergunta uma coisa junto da outra. Não acho que faça parte do mesmo universo. Discordo.

FSP: A música era tema da propaganda do condimento Sazón.

Maria Bethânia: Não tenho nada a ver com a propaganda do Sazón. Essa música, pra mim, é bonita. O mínimo que me resta na vida é um pouco de liberdade (ri). Todo mundo noticiou que Mariozinho Rocha, da Globo, me pediu para gravar para a novela das oito [a canção de fato entrou na trilha de *Suave Veneno* em 1999]. Era um momento em que eu ia fazer um disco olhando para o interior, para a região onde nasci, o Nordeste. “É o Amor” é uma canção que sinto que toca essa gente do interior. Faz parte do meu pensamento, não está fora de nada.

FSP: Até entre sua legião de fãs houve reações do tipo “ela não precisava ter feito isso”.

Maria Bethânia: Ficaram chocados. Mas não é uma questão de precisar, é querer. O entendimento está errado. As pessoas que se vêem refletidas na minha arte, é bobagem pensar que tenham algum controle ou conhecimento completo sobre mim. O Brasil é misturado, eu sou brasileira. Do mesmo modo que eu adoro Chico Buarque, minha sensibilidade também é tocada por uma canção que não é um primor de qualidade musical. Não fico surpreendida nem triste que algumas pessoas da minha legião se decepcionem, mas isso é uma bobagem.

FSP: Você gravaria “Pense em Mim”?

Maria Bethânia: Não. Essa não acho bonita. Fiquei comovida quando aquele menino [refere-se a Leandro] morreu, mas não acho uma música para eu cantar. Não me comove. “É o Amor”, sim. Até mudei um pouquinho da melodia, eles fazem naquele estilo deles de cantar, duas ou três notas, que não acho bonito, tirei.

FSP: Ao lado dos sertanejos, no disco, está Villa-Lobos. Qual é a unidade entre eles?

Maria Bethânia: Não sei nem se tem unidade. O Brasil e o mundo estão assim, está tudo muito desregrado. É como sinto, principalmente minha região, de índias castradas com parabólicas, computadores na seca, onde não brota nada. O Brasil sempre foi isso. É uma mistura, uma confusão. Temos Villa-Lobos, Tom Jobim, temos o sucesso de programas do Tchan, do Ratinho, o padre que canta, o homem da outra religião que faz, a mulher que dança. Não estou dizendo que isso é bom ou ruim, só que é assim. Estou apenas constatando.

FSP: Seu repertório e o de Elis Regina nunca tinham se tocaram muito. Por que gravou agora “Romaria”?

Maria Bethânia: A interpretação de Elis é única. O que faço é quase uma oração, é fora do que é a canção. Partii a canção toda pra não ter esse elo. A versão dela é definitiva. O que faço é trazer a minha assinatura. Como minha região é muito miserável e muito carente, essa canção não poderia estar fora de jeito nenhum. É comovente, com tanta miséria e dor fica difícil crer às vezes. Às vezes sou um pouco rebelde com minha fé, apesar de ter muita.⁸⁷⁵

Em entrevista ao *Jornal do Commercio* de Recife, Bethânia afirmava que a canção de Zezé Di Camargo “não é uma música sertaneja, mas sim uma canção romântica. É uma

⁸⁷⁴ “Zezé & Luciano imitam Chitãozinho & Xororó”. *Folha de S. Paulo*, 27/10/1996. Esta reportagem diz que Zezé Di Camargo & Luciano ganharam R\$250 mil reais para fazer o comercial.

⁸⁷⁵ Entrevista a Pedro Alexandre Sanches, *Folha de São Paulo*, 27 de maio de 1999.

música tão boa quanto muitas de Gonzaguinha. Eu canto as coisas que me tocam, sou bastante sincera em relação à minha música. Não tenho preconceitos. Canto o que me toca”.⁸⁷⁶

No entanto, no início da década, quando a canção foi lançada, Bethânia não fora tocada por “É o amor”. Nem por qualquer outra canção sertaneja. Na época sua afinidade dirigia-se às músicas identificadas à estética caipira. No disco *Maria Bethânia – 25 anos*, de 1990, a cantora gravou “Tocando em frente”, de Almir Sater e Renato Teixeira. Em 1992 cantou “Tempo e a canção”, também de Renato Teixeira. De forma que “o que tocava” a cantora era também mediado por um gosto médio coletivo que se metamorfoseara na segunda metade da década.

De qualquer forma, a gravação de Bethânia serviu para abrir mais portas na incorporação dos sertanejos à memória da música brasileira.

De fato. Não era mais inadmissível misturar MPB e música sertaneja. Em 2000 a atriz Marília Pêra cantou “Paz na cama” e “Pense em mim” no espetáculo teatral *Estrela tropical*, que encenou no final do milênio. O musical redundou num disco no qual as duas canções sertanejas foram gravadas ao lado de músicas de Tim Maia, Caetano Veloso, Rita Lee, Arlindo Cruz, Sombrinha e Dorival Caymmi.

Em 2006 Chico Buarque também se afeiçãoou à música sertaneja e aceitou participar da gravação da canção “Minha história” no LP de Zezé Di Camargo & Luciano daquele ano. A música havia sido gravada pela primeira vez em seu LP *Construção*, de 1971. Tratava-se de uma versão de Chico para a música dos italianos Lúcio Dalla e Paola Pallottino. Não era a primeira vez que um sertanejo regravava Chico Buarque. Chitãozinho & Xororó haviam gravado “Gente humilde” em 1990. Mas agora a eficácia da gravação era outra. Em 1990 a canção gravada por Chitãozinho & Xororó passou batido. Embora a versão com Chico Buarque de “Minha história” não tenha de fato tocado muito, ela era a ponta do iceberg de um processo de legitimação crescente da música sertaneja. Os sertanejos repetiam com “Minha história” aquilo que os caipiras Pena Branca & Xavantinho haviam feito na década de 80 para se aproximar da MPB: “Cio da terra” era também uma composição de Chico Buarque.

⁸⁷⁶ “Não tenho preconceitos. Canto o que me toca”, *Jornal do Commercio*, Recife, 28/09/99 .



Chico Buarque e Zezé Di Camargo
na gravação de “Minha História”, em 2006.

Da política formal à política do caipira

Se o romantismo sertanejo passou a ser incorporado na segunda metade dos anos 90, abrindo possibilidades de encontros de gêneros distintos, isso se deveu em parte a flexibilização de parte da crítica e artistas da MPB e do rock. Abrandados os rancores de parte a parte, os sertanejos conseguiram ser vistos para além do romantismo. Em 2002 o então candidato a presidência pela quarta vez pelo PT, Luis Inácio Lula da Silva, adotou a canção “Meu país”, de Zezé Di Camargo & Luciano em seu programa político. A dupla também apoiou o candidato vitorioso e fez vários showmícios para o petista. A canção havia sido composta em 1998, mas passara relativamente em branco nas eleições desde então, apesar do tom bastante crítico:

Tem alguém levando lucro
Tem alguém colhendo o fruto
Sem saber o que é plantar
Tá faltando consciência
Tá sobrando paciência
Tá faltando alguém gritar
Feito um trem desgovernado
Quem trabalha tá ferrado
Nas mãos de quem só engana
Feito mal que não tem cura
Estão levando à loucura
O país que a gente ama

Se por um lado a rejeição aos sertanejos se flexibilizou, por outro os próprios sertanejos abrandaram as críticas aos caipiras, e os incorporaram ao seu trabalho. Vendo-se como *tradição*, os sertanejos passaram a traduzir o caipira.



Em 2007 Chitãozinho & Xororó lançaram o disco *Grandes Clássicos Sertanejos – Acústico II* [foto]. Na verdade tratava-se de uma nova versão da proposta de reciclar as tradicionais canções caipiras, já presentes no disco de 1996 comentado páginas atrás. Dentre as reciclagens estavam a canção “No rancho fundo”, “Chitãozinho & Xororó”, “Cavalo enxuto”, “Saudade de minha terra”, dentre outras. Desta vez os irmãos

incluiram também os seus próprios “clássicos” como “Brincar de ser feliz”, “Sinônimos” e “Fio de cabelo”, além de “Vá pro inferno com seu amor”, originalmente gravada por Milionário & José Rico em 1976. A proposta de juntar artistas caipiras e da MPB também se manteve. Almir Sater tocou “Rio de lágrimas”, Zé Ramalho contribuiu com “Sinônimos” e Lulu Santos tocou guitarra em “História de um prego”. O caso de Lulu é ainda mais simbólico se lembrarmos que ele foi um dos principais opositores do sertanejo no início da década de 1990.⁸⁷⁷

Neste disco há uma fala de Chitãozinho & Xororó que sintetiza bem as mudanças na música sertaneja, que de promotora da modernização musical da música rural, tornou-se bastião de uma determinada ruralidade institucionalizada. Antes de cantar “Caipira”, uma canção gravada por eles mesmos em 1992 e composta por Joel Marques, um compositor intimamente ligado ao movimento sertanejo dos anos 90, a dupla fez o seguinte comentário:

Chitãozinho: Esta canção também é do nosso repertório, é uma canção antiga... O autor Joel Marques foi muito feliz quando ele escreveu as palavras do gosto do homem do campo, do homem da terra... Esta música se chama “Caipira”, prestem atenção!

Xororó: Na verdade a gente gravou esta música mas a gravação de anos atrás a gente falou um português assim mais... como todo mundo fala aqui...

Chitãozinho: Errado...

Xororó: Então agora a gente vai refazer porque a gente quer falar como o caipira fala. Ele fala mais ou menos assim...

Chitãozinho: Ele fala mais certo que nós. Ele é autêntico.⁸⁷⁸

Nos arranjos o violão foi substituído pela viola. A balada da gravação original tornou-se um ponteio. O solo de cordas orquestradas foi substituídos pelo acordeão. O português gramaticalmente correto e sem sotaque foi substituído pelo português do caipira:

O que eu visto *num* é linho
Ando até de pé no chão
E o cantar de um passarinho
É pra mim uma canção
Vivo com a poeira da enxada
Entranhada no nariz
Trago a roça bem *prantada*
Pra servir meu país

Sou, sou desse jeito e *num* mudo
Aqui eu tenho de tudo
E a vida *num* é mentira
Sou, sou livre feito um regato
Eu sou um bicho do mato
Me *orguio* de ser caipira

⁸⁷⁷ Em 3 de abril de 2011 Lulu Santos apareceu em flash no programa *Domingão do Faustão* fazendo um comentário sobre o artista do sertanejo universitário mais famoso até então. Lulu comparou Luan Santana à Elvis Presley, por ser interiorano e totalmente dentro da cultura de massa, e se perguntando se este “meteoro” também virará um cometa, como o “rei” americano. Foi um elogio, o tom era esperançoso. Também apareceram no programa em fashs Roberto Menescal, Ricardo Cravo Albin e o maestro João Carlos Martins, todos elogiando o artista. Ricardo Cravo Albin ainda defendeu Luan do que julgava “preconceito” em relação ao sertanejo universitário.

⁸⁷⁸ Áudio do DVD *Grandes Clássicos Sertanejos*, Som Livre, 2007.

(...)
Enquanto *arguém* fazem guerra
Trazendo fome e tristeza
Minha luta é com a terra
Pra *num* faltar pão na mesa
Às *veiz* vou na cidade
Mas *num* sei falar direito
Pois caipira de verdade
Nasce e morre desse jeito

Esse discurso de valorização das raízes não estavam presentes do começo ao auge da onda sertaneja em 1990. Até então Chitãozinho & Xororó sempre procuraram se diferenciar dessa postura de glorificação das raízes, como deixaram claro em 1988 numa entrevista à Folha de São Paulo:

FSP: Porque você acha que um público aparentemente sofisticado está frequentando shows da dupla Chitãozinho e Xororó?

Chitãozinho: Antigamente, as duplas eram muito mal produzidas, falavam português errado. A gente sempre procurou fazer um som mais moderno, mas sem fugir da interpretação mais antiga, de cantar em duas vozes.

FSP: Vocês fizeram algum curso de português para evitar falar errado a língua?

Chitãozinho: Quando a gente vai fazer o disco nós falamos português errado. Todo brasileiro fala... Mas a gente, quando vai gravar o disco, procura estudar bem a letra, corrigir os erros, mas sempre escapa um. Nós falamos uma língua popular, mas a gente procura sempre fazer legal, fazer bem feito.

FSP: Que tipo de erro de português vocês deixaram escapar?

Chitãozinho: Uma coisa que passou está na música que se chama "Terra Tombada". Tem um erro, que depois que tava gravada, não teve mais jeito. A gente tinha que falar losangos e saiu losângulos. Não sei se é pelo retângulo... Mas quando a gente foi sacar o disco já tava na praça. Isso aí é normal.⁸⁷⁹

A *recaipirização* é um processo pelo qual passaram todos aqueles artistas sertanejos que fizeram muito sucesso nos anos 90. Zezé Di Camargo & Luciano tiveram esta postura catalisada devido ao filme da dupla, *Dois filhos de Francisco*, de Breno Silveira, de 2005. O filme conta a história da dupla desde a infância de Zezé e o irmão Emival até o estouro com "É o amor" em 1991: A trilha sonora do filme lançada em CD foi produzida por Caetano Veloso e o próprio Zezé, um encontro impensável uma década antes. Entre os participantes da trilha estavam Caetano Veloso, Maria Bethânia, Nando Reis, Wanessa Camargo e Chitãozinho & Xororó. No repertório, canções identificadas à tradição caipira como "Luar do sertão", "Calix Bento" e "Tristeza do Jeca", além de canções da dupla.

O caso de "Tristeza do Jeca" é bastante simbólico. A canção foi composta em 1918 por Angelino de Oliveira e gravada pela primeira vez em 1924. Remete à personagem de Monteiro Lobato não por acaso também criado em 1918 no livro *Urupês* e em famosos artigos do então jovem escritor.⁸⁸⁰

Eu nasci naquela serra
Num ranchinho beira-chão
Todo cheio de buracos

⁸⁷⁹ "Chitãozinho & Xororó vão gravar no México", *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 28/06/1988, p. 1.

⁸⁸⁰ Alves Filho, *Op. Cit.*

Onde a lua faz clarão
Quando chega a madrugada
Lá no mato a passarada
Principia um barulhão
Nesta viola, canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Todas as vezes que um artista quis se aproximar da “tradição”, gravou esta música. Rogério Duprat a gravou em 1970; Renato Teixeira em 1971 e 1974; Inezita Barroso em 1962, 1976, 1993 e 1998 (as duas últimas em discos chamados *Alma brasileira* e *Raízes Sertanejas*); Sergio Reis em 1976 e 1977; Almir Sater em 1989; Chitãozinho & Xororó em 1996; Zezé Di Camargo & Luciano em 2003; Caetano Veloso e Maria Bethânia em 2005.⁸⁸¹

Gravar esta canção é se associar a tradição. Em 2008, Roberta Miranda a gravou no CD intitulado, não por acaso, *Senhora Raiz*. Em 2011 foi a vez do cantor Daniel lançar o seu disco *Raízes*.⁸⁸² Em 2010, este clássico foi institucionalizado por completo ao ser incluído no projeto *MPB na Escolas*, realizado pelo Instituto Cultural Cravo Albin, em parceria com a Secretaria Estadual de Educação, sob produção e supervisão de Ricardo Cravo Albin. O projeto tinha por objetivo fornecer instrumental a professores das escolas públicas do Rio de Janeiro para a inclusão da música popular brasileira nos currículos escolares enquanto importante elemento de nossa história cultural. A tradição legítima de ser ensinada é a caipira e seus elos com o mundo do campo, agora incorporado pelos sertanejos modernos.

Zezé Di Camargo percebeu a diferença no público quando associou-se de vez à tradição caipira através do filme *Dois filhos de Francisco*:

Pergunta: Ainda existe muito preconceito em relação às músicas de vocês?

Zezé: Quando a gente começou, as pessoas não entendiam, achavam que a gente cantava mal. O filme ajudou muito. Teve gente que entendeu a história e começou a olhar para a dupla de uma maneira diferente. Eu sempre soube que a música sertaneja era muito querida entre os jovens e as pesquisas comprovam isso. Às vezes eu olho para o público do nosso show e penso, “meu deus, essas pessoas se perderam, foram ver o Pepeu Gomes e vieram parar aqui”. Umas meninas de cabelo colorido, piercing, tatuagem, todas loucas pela gente.⁸⁸³

⁸⁸¹ Rogério Duprat, LP *Nhô Look: As mais belas canções sertanejas*. Fontana/Philips, 1970, FTLF 69.043; Renato Teixeira, LP *Álbum de família*, Marcus Pereira, 1971, MPL 9379 e LP *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste*, vol. 1, Marcus Pereira, 1974, 410.5011; Almir Sater, no LP *Rasta Bonito*, Continental, 1989, 1.01.404.377; Sergio Reis, LP *Retrato do meu sertão*, RCA Victor, 1976, 103.0172 e LP *O menino da porteira*, RCA Victor, 1977, 103.0202; Inezita Barroso, LP *Clássicos da música caipira*. Sabiá/Copacabana, 1962, SCLP 10503, LP *Modas e canções*, Som/Copacabana, 1975, SOLP 40565 no LP *Alma brasileira*, Copacabana, 1993, 99333, LP *Raízes sertanejas*, EMI Music, 1998, 496735 2; Chitãozinho & Xororó, no LP *Clássicos Sertanejos*, Polygram, 1996, 532 708-2; Pena Branca & Xavantinho, LP *Pingo d'água*, Velas, 1996, 11-V171; Zezé Di Camargo & Luciano, LP *Zezé Di Camargo & Luciano*, Sony Music, 2003, 2-502970, LP *2 filhos de Francisco*: Trilha Sonora do Filme, Sony BMG Music, 2005, 725082; Roberta Miranda, LP *Senhora Raiz*, Sky Blue Music/Canto Livre, 2008.

⁸⁸² CD *Senhora Raiz*, Sky Blue Music/Canto Livre, 2008; CD *Raízes*, Som Livre, 2011.

⁸⁸³ “O sertanejo universitário repetiu de ano”, dizem Zezé Di Camargo e Luciano”, em 06/11/08 , <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL847946-7085,00-O+SERTANEJO+UNIVERSITARIO+REPETIU+DE+ANO+DIZEM+ZEZE+DI+CAMARGO+E+LUCIANO.html>

A partir da construção da associação com a tradição, os próprios sertanejos foram reformulando suas opiniões acerca de si mesmos. E começaram a reconstruir suas autobiografias vendo-se como herdeiros da tradição. Zezé foi um dos que mudou o discurso de forma radical em menos de dez anos. Em 1999, ao ser perguntado sobre o que era a música sertaneja, ele advogara a modernidade:

O Brasil é um país de rótulos, né? Eu acho que o sertanejo quando se coloca para Zezé Di Camargo hoje é quase que só o rótulo mesmo. A gente está muito mais atento com o time da música mundial. Eu diria que é uma *world music*. Nesse show que a gente fez há um mês no *Olympia* e há duas semanas no *Metropolitan* eu canto Caruso, canto “Yesterday”... o Luciano canta “A média luz”, canta “Andar com fé”... Não que eu não goste de música sertaneja, afinal é minha origem, mas nós diversificamos o estilo e a maneira de se vestir...⁸⁸⁴

Zezé aponta para a amplitude da música sertaneja, e seu caráter de diversificador da música rural mesmo em fins da década de 90, quando o gênero já estava praticamente institucionalizado. Faltava a institucionalização do discurso. Em 2010 Zezé Di Camargo & Luciano lançaram o CD *Double Face*. Tratava-se de um disco duplo: o primeiro com sucessos inéditos, o segundo apenas com regravações de clássicos caipiras. Em entrevista ao jornalista Sergio Martins para um programa de internet no ano anterior, Zezé já fazia questão de se colocar como elo da tradição:

Sergio Martins: Eu já perdi a conta de todas as vezes que eu entrevistei o Zezé di Camargo & Luciano. O Zezé fazia sempre a mesma reclamação: “as pessoas me chamam de brega, de breganejo, de sertanejo romântico, mas elas se esquecem que eu tenho uma bagagem de música caipira maior que qualquer outro artista do gênero”. O *Veja Música* decidiu fazer um desafio. Eu liguei pro Zezé e falei: “já que você conhece tanto de música caipira, vem aqui, e faz um medley de música caipira pra gente”. O Zezé aceitou o desafio e aqui vocês vão ouvir ele cantando “Franguinho na panela” (Moacyr dos Santos/Paraíso), “Saudade da minha terra” (Belmonte/Goiá) e “Felicidade”. Esta [última] não é uma música caipira, é do Lupicínio Rodrigues, mas que cai bem neste estilo tristonho da música sertaneja atual. (...) Como é que a influência da música caipira na vida de vocês?

Zezé: Na minha música, na minha vida, total. O Luciano já sabe, quando bato uma nota no violão, a primeira música de que vem na minha cabeça é uma música bem sertaneja, bem raiz, lá de trás. É uma coisa que a gente, que eu cresci ouvindo, que influenciou a minha formação musical: é Liu & Léo, Tônico & Tinoco, o próprio Chitãozinho & Xororó no começo. Mas é claro que pra você fazer sucesso você tem que pegar essa influência e adaptar com coisas que você está ouvindo, que são coisas mais atualizadas, mais urbanizadas.

Sergio Martins: Uma das críticas que você fazia aos jornalistas que diziam que vocês não faziam música caipira é que eles só sabiam citar uma dupla, o Pena Branca & Xavantinho. E citavam “Cio da Terra”, que nem era deles.

Zezé: Muita gente acreditava que Pena Branca & Xavantinho foi uma dupla que teve influência na formação musical sertaneja. E, na verdade, é claro que teve uma influência nessa geração nova, mas eles beberam na fonte de Liu & Léo, Zico & Zeca, de Tônico & Tinoco. E conseguiu projetar isso dentro da MPB, no caso Milton Nascimento foi a grande alavanca deles, que os botou na mídia. E aí todo mundo achava que havia sido Pena Branca & Xavantinho que começou o sucesso da música sertaneja... O Tião Carreiro & Pardinho é quem, pra mim, são os grandes realmente, que influenciaram toda essa geração de moda sertaneja de viola.⁸⁸⁵

⁸⁸⁴ Programa *Leila* entrevista, CBS/SBT Brasil (Miami), 1999. <http://www.youtube.com/watch?v=5qEPQ7wYwjg>

⁸⁸⁵ VEJA Música, com Sérgio Martins, visto no dia 19/04/2010, gravado em 2009: <http://veja.abril.com.br/musica/zeze-di-camargo-luciano.shtml>

Apesar de desejar a institucionalização, os sertanejos advogam uma determinada linha de desenvolvimento da música sertaneja, que se choca com incorporações já introjetadas no seio da MPB. De forma que a institucionalização é um processo vivo e conflitante, no qual as disputas estão em jogo, e os dados não são jogados somente por este ou aquele artista, nem somente por interesses “escusos” da *indústria cultural*.

Quis deixar claro neste texto que a oposição “arte versus comércio” em sentido restrito não implica em negar totalmente a validade do conceito de padronização e homogeneização inerente a toda produção industrial. Não obstante, penso ser possível que as brechas e interseções deste projeto industrial e capitalista caminham juntos de outras dinâmicas que têm regras de seu próprio campo e se constituem através de uma autonomia relativa. É o que se pode compreender, por exemplo, a partir do pensamento do pesquisador Keith Negus, sinteticamente resumido no argumento de que a indústria produz cultura, mas também é, ao mesmo tempo, produzida pela cultura.⁸⁸⁶

Por estar imersa em uma rede sociocultural extensa composta também por uma série de outras instituições e sujeitos com interesses e posicionamentos diversificados, ora conflitantes, ora convergentes, a *indústria cultural* sofre cerceamentos ao constranger a sua produção através dos processos econômicos e técnicos. A indústria não tem capacidade de criar tudo que gostaria, embora trabalhe sempre com essa ambição. Questiona-se, desta forma, as ideias de homogeneização e padronização, não com a intenção de negá-las, mas de relativizá-las e procurar compreender com mais acuidade o teor das dinâmicas que conformam certos padrões existentes na música popular massiva. Da mesma forma, há limites para a potência inovadora dos artistas, que jogam dentro de um campo de regras que está para além da lógica artística pura e simples ou de suas possibilidades individuais. A música sertaneja, especialmente aquela dos anos 90, esteve dentro e, ao mesmo tempo, para além dos interesses da *indústria cultural*.

A institucionalização da música sertaneja deveu-se a processos culturais complexos. Além do que já foi dito, é preciso lembrar que a partir de 2005 esse processo se acelerou devido ao surgimento do chamado “sertanejo universitário”, fazendo com que os sertanejos da década de 90 ficassem datados e ao mesmo tempo fossem vistos como parte de uma tradição antiga para os jovens “universitários”. De qualquer forma, a própria noção de se chegar à universidade, já denota uma determinada institucionalização.

⁸⁸⁶ Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge, 1999.

“Não me deixem só”

Artistas e Era Collor

Como é antigo o passado recente! — eis a exclamação que não me farto de repetir. E, realmente, como a melindrosa de 1929 é anterior a Sarah Bernhardt. Como o Ford de bigode é mais velho do que a charrete de Ben-Hur. Aí está o óbvio que ninguém enxerga. E, no entanto, qualquer memorialista tem escrúpulo de fazer a história da véspera. Meu Deus, o que aconteceu ontem ou, menos do que ontem, o que aconteceu há quinze minutos pertence tanto ao passado defunto como a primeira audição do “Danúbio azul”.

Nelson Rodrigues⁸⁸⁷

Quando Fernando Collor de Mello abandonou a presidência da República, após processo de *impeachment* pelo Congresso, grande parte da sociedade manifestou seu repúdio ao ex-presidente. Depois de um tortuoso governo, que começou muito popular, Collor saía da presidência escorraçado por quase toda a sociedade. Passeatas organizadas pelos *caras-pintadas*, manifestações exaltadas contrárias ao “confisco” da poupança, os três planos econômicos malsucedidos, o ódio popular contra a corrupção do presidente e seus asseclas, sobretudo o empresário Paulo Cesar Farias: tudo conspirava contra o presidente. Segundo reportagens da época, cerca de 70% da população achava que o Congresso deveria aprovar o *impeachment* de Collor.⁸⁸⁸

A catalisação das passeatas contra o presidente aconteceu em grande parte devido à postura agressiva de Collor. Em cerimônia que concernia a liberação de incentivos à taxistas no dia 13 de agosto de 1992 em Brasília, o presidente sentiu-se acuado com as frequentes denúncias de corrupção, e estourou. Nem estava previsto que discursaria. Sem ter programado uma fala organizada, um Collor exaltado teve a ideia de polarizar o jogo político das ruas. O discurso para os taxistas virou uma conclamação do presidente, que pediu aos berros o apoio da população, batendo no púlpito e revivendo o tom da campanha de 1989. Collor demandou que “todo o Brasil” fosse às ruas no domingo, 16 de agosto, com as cores do Brasil:

Nós somos a maioria! (...) A maioria silenciosa, é verdade, mas uma maioria fiel e trabalhadora. A minoria atrapalha, a maioria trabalha! Nós temos, minha gente, nós temos que dar um sinal a este país de que nós somos a maioria. Nós temos que dar um sinal ao país de que as nossas cores são as cores da nossa bandeira. Essas são as nossas cores. Vamos mostrar a esta minoria que intranquiliza diariamente o país que já é hora de dar um basta a tudo isto.

⁸⁸⁷ Nelson Rodrigues. *A Menina sem Estrela: memórias*, São Paulo. Companhia das Letras, 1993, p. 232.

⁸⁸⁸ *Folha de São Paulo*, 16/08/1992.

Temos que dar um chega e um basta a tudo isto! Estas manobras só interessam àqueles cujos recalques, cujos complexos, frustrações, ódio, inveja, tudo isso articulado naquilo que chamei “Sindicato do Golpe” filiado à Central Única dos Conspiradores.⁸⁸⁹

Dezessete anos depois do ocorrido, Collor falou dos bastidores do impeachment no programa *Dossiê Globo News*. Confirmou ali que a ideia de pedir para as pessoas saírem de verde-amarelo foi tomada de supetão, em meio ao discurso espontâneo. No programa Collor fez um balanço póstumo, dizendo que a convocação foi um erro grave.⁸⁹⁰

O “erro” talvez tenha sido ainda mais grave não apenas devido ao mar de corrupção que o presidente se envolvera, mas ainda porque a convocação de Collor acontecia na mesma semana que terminava a minissérie *Anos Rebeldes*, da TV Globo.⁸⁹¹ A minissérie exibida de 14 de julho a 14 de agosto de 1992 catalisou os ânimos já acirrados da população, que viu a primeira experiência democrática pós-ditadura se esfacular na corrupção endêmica. No decorrer de setembro, auge do processo contra o presidente, Collor implorava a ajuda dos cidadãos com uma frase que ficaria famosa: “Não me deixem só!”

Diante do caos do impeachment, o *Jornal do Brasil* preocupava-se com o gosto musical do novo presidente Itamar Franco, vice de Collor, que o substituiria, e do futuro ministro da economia, Fernando Henrique Cardoso:

O gosto musical do presidente [Itamar], porém, é apurado. Prefere, principalmente quando precisa isolar-se de todos para meditar sobre determinado assunto ou aliviar um momento de tensão, ouvir cantos gregorianos em alto volume, durante horas. O que, entretanto, não o impede de gostar de Bossa Nova e de cantores e compositores como Carlos Lyra, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Chico Buarque. E de Nat King Cole, Frank Sinatra e Bing Crosby. Interiorano ou não, o fato é que Itamar Franco tem um gosto musical mais lapidado que o de Fernando Collor. A dupla Chitãozinho e Xororó (que fazia a cabeça do presidente anterior) não está entre os preferidos do presidente em exercício.⁸⁹²

Se (...) a música sertaneja deu o tom do governo Collor, este é um salto de qualidade só equiparado à presença ilustre do tucano Fernando Henrique Cardoso no primeiro escalão do time ministerial de Itamar Franco.⁸⁹³

Foi comum ao longo de todo o governo Collor o repúdio de certas camadas médias e altas do Brasil a ascensão dos gêneros musicais populares, sobretudo o sertanejo, o pagode e o axé baiano, que ganharam muita força nos anos 90. De forma que muitos manifestaram o repúdio ao governo e afogaram as mágoas da desilusão democrática através da crítica à cultura de massa e à *indústria cultural*. O debate estético foi novamente inflado no Brasil, atravessado pelas questões políticas, por paradigmas estéticos e ódios de classe.

⁸⁸⁹ Íntegra do discurso de Collor em: Folha de São Paulo, 14/08/1992, p. 6.

⁸⁹⁰ *Dossiê Globo News: Fernando Collor*, Globo News, 06/11/2009.

⁸⁹¹ Minissérie da TV Globo, escrita por Gilberto Braga, inspirada nos livros “1968 - O Ano Que Não teminou”, de Zuenir Ventura, e “Os Carbonários”, de Alfredo Sirkis. Escrita por Gilberto Braga e Sérgio Marques, com colaboração de Ricardo Linhares e Ângela Carneiro. Direção de Denis Carvalho, Sílvio Tandler e Ivan Zettel; Direção geral de Denis Carvalho

⁸⁹² *Jornal do Brasil*, 11/10/1992 Apud: Rebello, Gilson. O Brasil de Itamar. HMP Editora. Brasília. 1995, p. 55.

⁸⁹³ “Perfil cultural da República do Itamar”, *Jornal do Brasil*, 11/10/1992, Caderno B, p. 1.

Dos três gêneros, o sertanejo foi o que mais se adequou cronologicamente ao período da chamada “Era Collor”. O auge do movimento atingiu as classes urbanas médias e altas por volta de 1989, tomando de vez as rádios e programas de televisão em horários nobres. Entre 1989 e 1992 os cantores sertanejos mudaram o panorama da música nacional, atacando e sofrendo agressões estéticas e discursos inflamados.

Diante do auge do processo de *impeachment* a comparação entre os “anos rebeldes” e a geração dos anos 90 foi praticamente inevitável. Era comum se desprestigiar a nova geração que era vista como “alienada” e “individualista”, ao invés de rebelde e “consciente” como nos anos 60. Essa polarização esquemática tomava grande parte da imprensa. O *Jornal do Brasil* sedimentou esta visão ao dizer que os jovens dos anos 90 eram “bestializados”. Segundo o jornal “o individualismo e a desmobilização são as marcas dos filhos dos “anos rebeldes”, que não reagem à crise política”.⁸⁹⁴ Indagado sobre qual deveria ser o apodo dos anos 90, o compositor Aldir Blanc manifestou-se: “*Anos corruptos* ou *Anos Bregas*. É difícil decidir. Há um empate entre a corrupção e a breguice”.⁸⁹⁵ O jornal *Folha de São Paulo* foi claro ao demarcar, em 1992, a emergência do Brasil que qualificou de “profundo”:

Na era Collor, o arcaico e o pós-moderno, o popular e o erudito conviveram lado a lado não apenas na casa-grande (da Dinda?), mas também na senzala. Se o governo Collor teve espaço suficiente para abrigar de luminares como Celso Lafer e Sérgio Paulo Rouanet a toupeiras como Antônio Magri e Cláudio Humberto, a população brasileira teve de tudo um pouco, em matéria de cultura, dos grunhidos de Chitãozinho & Xororó a uma grande mostra de obras gráficas de Marc Chagall. (...) De certa forma expulso desse cenário moderno, o “Brasil profundo” veio à tona com sua face mais pobre e degradada: a breguice incurável de Leandro & Leonardo, a sordidez explícita do programa [jornalístico sensacionalista do SBT] *Aqui e agora*. Que esses produtos de gosto no mínimo duvidoso tenham conquistado amplos setores da classe média e da “elite” é um testemunho chocante do empobrecimento cultural a que chegamos. Mas, pelo menos quanto a isso, Collor não tem culpa.⁸⁹⁶

Entre os artistas da MPB o rancor foi a tônica da análise da ascensão sertaneja. O jornalista e compositor Nelson Motta louvava a cantora Daniela Mercury e via na carreira da baiana uma saída para a “crise” da música brasileira. Para Motta, Daniela era “a mais perfeita oposição ao ambiente musical jeca-romântico ainda vigente, depressivo, dedicado à história de dor-de-corno e sentimentalismo pra baixo, pra dentro, pra trás”.⁸⁹⁷ A cantora Marisa Monte, que então iniciava a carreira, afinava-se ao discurso hegemônico da MPB que a

⁸⁹⁴ “Uma geração em estado de perplexidade”, *Jornal do Brasil*, 09/08/1992, Caderno B, pp. 4-6. Diante do crescimento das manifestações crescentes da juventude pela saída de Collor entre agosto e setembro de 1992, parte da imprensa muda o tom dos discursos ao ver que os jovens de classe média atenderam ao seu pedido por mobilização e “consciência”. Um exemplo foi a revista *Veja*, que em 19 de agosto teve a manchete “Anos rebeldes” estampada na capa acerca do início dos protestos juvenis.

⁸⁹⁵ “Uma geração em estado de perplexidade”, *Jornal do Brasil*, 09/08/1992, Caderno B, p. 6. A comparação com a minissérie era de fato frequente. Em coluna em *Veja*, Elio Gaspari caracterizou a era Collor como “Anos roubados”. *Veja*, 19/08/1992, p. 23.

⁸⁹⁶ “De Xororó à ‘Grande Arte’”, por José Geraldo Couto, *Folha de São Paulo*, Caderno Especial, 29/09/1992, p. 10.

⁸⁹⁷ *Veja*, 25/11/1992, “Na fogueira do mundo”, p. 106.

abrigou, louvando a tradição rural. Marisa disse que Tonico & Tinoco eram melhores do que duplas como Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo, que, segundo ela, só cantavam “boleros e temas de amor de sempre, e isso faz sucesso”.⁸⁹⁸

Mesmo os cantores afinados a modernidade estética, também ironizavam o sucesso dos sertanejos. Em 1993, o músico de vanguarda paulistana Itamar Assumpção lançou a canção “Onda sertaneja”, ironizando as duplas do interior: “Essa onda sertaneja eu também quero pegar/ ... / Pra cantar pra todo mundo sem nem sair do lugar/ Vou morar no rancho fundo/ E se Ari Barroso ou Lamartine Babo deixar/ .../ O Brasil pra mim tá pouco, minha moda vou exportar”.⁸⁹⁹

A crítica generalizada que se fazia à música sertaneja era ao fato de ela ser “subproduto” da *indústria cultural*, destinada a “imbecilizar” as multidões pela repetição e pouca qualidade estética. Gilberto Gil manifestou essa opinião em 1993, quando a música sertaneja e o pagode estavam no auge:

Veja: Como está a música brasileira hoje?

Gil: A música brasileira é muito rica, mas numa época de indefinição do padrão de comportamento social, político e cultural, como a que se vive hoje no país, é natural que ela também esteja submetida a ciclos de baixa qualificação. Houve aquela volta súbita para o interior, para o que se chamou de sertanejo, num predomínio da música de baixa qualidade.

Mesmo os tropicalistas, como Gil, não tiveram muita dificuldade em apelar para os conceitos tradicionais da *indústria cultural* quando do auge da música sertaneja. A dificuldade de antropofagizar a música sertaneja nos anos 90 aponta as dificuldades e limites das possibilidades antropofágicas do movimento baiano fora do cenário original dos anos 60 e 70.

O problema é que os tropicalistas, ao adotar o tom de simples denúncia da *indústria cultural* se aproximavam dos discursos mais reacionários das classes médias tradicionais que sempre tiveram dificuldades de incorporar as “loucuras” dos baianos e o flerte com a cultura de massa por eles apontada. Tomando a bolha de sucesso daqueles anos como sintoma pura e exclusivamente da *indústria cultural*, até os tropicalistas flertaram perigosamente com os grupos tradicionais da MPB. Não custa lembrar que foram os tropicalistas os primeiros a chamar a atenção da MPB para a obra de Roberto Carlos, um cantor massivo, visto como comercial, romântico e banal nos anos 60, assim como os sertanejos na década de 90

No início *collorido* da década, a classe média-alta mais tradicionalista preferia se associar às distinções de classe e estética cada vez mais simples e demarcadora de status musical e/ou posição social. Os tropicalistas ficavam parecidos com, por exemplo, o

⁸⁹⁸ *Veja*, 14/10/1992, p. 96.

⁸⁹⁹ “Onda Sertaneja”, LP *Bicho de 7 Cabeças vol.II*, Itamar Assumpção e as orquídeas do Brasil, Baratos Afins, 1993, BA-054.

conservadorismo da revista *Veja*, com a qual tiveram diversas pendengas e embates ao longo de anos. Em 1991 a revista dizia com rancor: “Infelizmente, o que mais se ouvirá no Brasil não é Mozart, mas Chitãozinho e Xororó”.⁹⁰⁰ Ou parecidos com a socialite Danuza Leão que também rejeitou de cara os sertanejos. Em 1992 Danuza lançou um livro de etiquetas que ficaria relativamente conhecido, o *Na sala com Danuza*. No lançamento ela foi convidada a um programa de TV no qual apareceria ao lado de Leandro & Leonardo. Negou-se a aparecer ao lado dos sertanejos, preferindo ir sozinha ao programa de Hebe Camargo no SBT.⁹⁰¹ Danuza não via a “breguice” sertaneja como parte possível de sua etiqueta.

Além de Gil, outros tropicalistas foram na mesma onda do discurso que via nos sertanejos pura e simplesmente frutos da *indústria cultural*. Em entrevista de 1991, Caetano Veloso se aproximou das socialites das classes altas e das revistas de classe média com os quais sempre se debateu:

Veja: A sua geração de compositores é mais talentosa do que os novos nomes da MPB?

Caetano: Não simpatizo com a nostalgia. Me senti muito bem quando o Chico, no programa do Jô Soares disse que a música popular brasileira está melhor hoje do que há vinte anos. Fiquei louco com o novo disco dos Titãs, adoro Barão Vermelho, *Nouvelle Cuisine*, Marisa Monte. O problema é que, como nos anos 50, o rádio está tocando muito lixo, um comercialismo grosseiro. Mas a música já passou por isso e atravessará os anos 90”.⁹⁰²

A postura de crítica simplista à *indústria cultural* não era exclusividade de Caetano e Gil. Sergio Dias, ex-guitarrista dos Mutantes, não conseguia ver cenário possível em 1992 para além da “manipulação” da *indústria cultural*:

... O mais importante disso tudo eu acho que é importante as gravadoras deixarem o espaço aberto para música nova surgir e não saírem atrás de mercado, né! Por exemplo, agora virou sertanejo né! Eles não conseguem fazer as coisas que eles querem vender, vender, então eles vão atrás de onde o povo está comprando! Agora o sertanejo está dando certo no Brasil, todas as companhias lançam sertanejo, criam bandas...⁹⁰³

O tropicalista Tom Zé também demonstrava a subestimação da cultura de massa em declaração em 1996 ao comentar o livro “Moda de Viola”, do folclorista (e adorador da música “caipira”) Romildo Sant’Anna:

Esse seu trabalho, a “Moda de Viola”, é muito pertinente, muita gente deveria se interessar por esse universo. Eu acho que ele é necessário, que comecem a aparecer críticos que, mas sofisticadamente, estabeleçam as divisões, os compartimentos, pra poder esse tipo de música ter também um desenvolvimento. E não se arrebate somente pela glória de ser *pop*, repetitiva e chã, como já começa a ser pelas vedetes que fazem essa música sertaneja de hoje. A Moda Caipira tem outras qualidades muito mais sutis. A Moda Caipira é como um feixe de nervos e sensibilidades que advêm dessa alma brasileira tão rica em invenções.⁹⁰⁴

Se os adeptos da modernidade adotavam a crítica à *indústria cultural* como norma, os nomes da MPB mais associados à música tradicional chamavam a atenção para a “diluição”

⁹⁰⁰ Reportagem sobre Mozart "O ouro do gênio", *Veja* 15/05/1991, p.91. cc p13.

⁹⁰¹ “O estilo da leoa”, *Veja*, 16/09/1992, p. 74.

⁹⁰² Entrevista de Caetano Veloso à *Veja*, 20/11/1991.

⁹⁰³ Arnaldo Baptista e Sérgio Dias - Entrevista (Programa Ney Gonçalves Dias) - TV Aberta (1992). http://www.youtube.com/watch?v=tR_PQCZKMG8&feature=related

⁹⁰⁴ Colóquio realizado em 24/03/1996. Sant’Anna, *Op. Cit.*, p.369.

da obra de arte. Foi o caso de Chico Buarque que, numa entrevista para a *Folha de São Paulo* em 1994, viu semelhanças entre o pagode o sertanejo e louvou o tempo da arte “íntegra”, da qual ele próprio faria parte:

Folha: O que você acha destes novos grupos de pagode? Eles seriam os Leandro & Leonardo do samba?

Chico: Eles fazem um samba mais produzido, em todos os sentidos. É resultado de um trabalho de gravadora, é produzido visualmente. Mas eu não tenho nenhuma antipatia por esse tipo de samba.

Folha: A diluição do samba não te incomoda?

Chico: Acho que a música popular, o samba e mesmo a música sertaneja estão sujeitas à diluição, estão sendo diluídos o tempo todo. Eu não vou comparar esses grupos a João Gilberto ou ao Paulinho da Viola. O problema é que a diluição da diluição da diluição acaba numa coisa muito rala. E cansativa também. As pessoas sempre perguntam por que a minha geração continua. Eu acho que naquela época não havia essa velocidade toda na substituição de um produto por outro. Não havia nem mesmo a noção de música como produto. Era um trabalho bastante amador. Não existia essa visão de mercado que existe hoje.

Folha: E o "Samba da Barata"? Você gosta? [Referência ao pagode “A Barata” do grupo mineiro Só Pra Contrariar, lançado em 1993]

Chico: Eu acho muito engraçado (risos). Visivelmente, ele tem muito mais humor do que a canção sertaneja. Além disso, a canção sertaneja sofreu um desgaste ainda maior por causa do uso político que fizeram dela, que acabou gerando uma antipatia muito grande. Mas até que eu não achava muito ruim quando um deles começava a cantar "Rancho Fundo" e o outro já emendava uma terça no vocal. Em princípio, eu não acho nada muito ruim em música. A coisa ruim vem em torno dela.⁹⁰⁵

O que estava em torno da música sertaneja?

A música sertaneja sofreu no auge da fama com a acusação de ser a trilha sonora da malfadada “Era Collor”. Esta acusação se perdeu ao longo do tempo e poucas pessoas lembram-se nos dias de hoje desse debate. Em parte isso se explica pelo fato de os sertanejos terem se tornado um grupo vitorioso na música popular, tendo conseguido se estabelecer e forjar uma história para si próprios que silenciou-se sobre este episódio. De qualquer forma, penso ser importante resgatar este período de forma a melhor compreender as contradições do governo Collor, os planos econômicos formulados por seu ministério e sobretudo a memória que se tem do período, que frequentemente cai no simplismo debitário das lutas pelo *impeachment* em 1992.

Collor e sertanejos

A associação que se fazia na época entre Collor e os sertanejos tinha várias origens. Em parte essa associação se deveu ao estilo midiático do presidente.⁹⁰⁶ Especialmente no começo do mandato Collor aparecia nas televisões, jornais e revistas fazendo exercícios

⁹⁰⁵ “Chico redescobre a música em *Paratodos*”, por Carlos Calado, *Folha de São Paulo*, 10/03/94.

⁹⁰⁶ “Nesse recorte temporal, a espetacularização ou teatralização da política brasileira, atinge o paroxismo, de maneira que os *media* assumem um posto peremptório quanto ao desenlace dos acontecimentos daquele período”. Santos, Anderson dos. *Revista Veja e Fernando Collor: o espetáculo na política brasileira* (1988-1992). Associação Nacional de História – ANPUH, XXIV Simpósio Nacional de História – 2007, p. 5.

físicos, andando de jet-ski no lago Paranoá, lutando Karatê, pilotando caças super-sônicos, camuflado de soldado na Amazônia, mergulhando em submarinos da marinha...⁹⁰⁷ Esta postura de autoexibicionismo e busca de uso da mídia em torno de si foi muito criticada na época. Em fotos de reportagem da *Folha*, Collor aparece dentro de avião supersônico *Mirage 3* da FAB, servindo de copiloto e usando o capacete de comandante supremo das Forças Armadas.⁹⁰⁸ Impressionado com a vida espetacular do presidente brasileiro, o presidente americano George Bush chamou-o de “Indiana Collor”, fazendo referência ao personagem de Harrison Ford que marcou o cinema americano.⁹⁰⁹ O tom estrambólico do governo era criticado do por muitos que viam o presidente como símbolo de um Brasil emergente e “brega”.

O jornal *Folha de São Paulo* expressou essa crítica ao veicular a seguinte manchete em 1992: “A modernidade de shopping Center - Em vez de colocar o Brasil no Primeiro Mundo, Collor virou um mostruário de badulaques chiques de Miami”. A relação dos emergentes sociais com a cidade de Miami era frequente. E os sertanejos se enquadravam nesta imagem, como disse Xororó: “Viajo uma vez por ano para o exterior. A cidade que tenho ido com mais frequência é Miami. Eu gosto para caramba de lá”.⁹¹⁰

Justamente neste período, os sertanejos também estavam na mídia, aparecendo na televisão, sendo vendidos pelas grandes multinacionais, ganhando muito dinheiro com shows e discos, criando moda e tomando espaço e mercado da MPB e do rock nacional. O estilo exagerado do governo do presidente logo ficaria associado à “breguice” dos sertanejos. Houve na época a associação direta entre os malefícios da indústria cultural e o governo de



estilo hiperbólico por parte de uma determinada elite sociocultural.

Em parte a associação à Collor deve-se também à participação de artistas sertanejos em campanhas eleitorais, às quais as duplas se ligavam por questões profissionais e quase nunca por questões ideológicas. Isso foi explorado durante o auge do processo de impeachment do presidente. Em matéria intitulada “Os gogós eleitorais”, publicada na mesma *Veja* em que mostrou pela

⁹⁰⁷ Oliveira, Francisco de. *Collor: a falsificação da ira*. Rio de Janeiro: Imago. 1992, p. 60.

⁹⁰⁸ *Folha de São Paulo*, Caderno Especial, 29/09/1992, p. 10.

⁹⁰⁹ Fonte: Ribeiro, Renato Janine. “A política como espetáculo” IN: *Anos 90: Política e Sociedade no Brasil*, de Evelina Dagnino (org), p. 36

⁹¹⁰ Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 49.

primeira vez fotos dos famosos jardins da Casa da Dinda [foto], cujas obras haviam sido pagas com dinheiro sujo, a revista apontou os artistas que faziam músicas para políticos.⁹¹¹ Curiosamente, só foram mencionados artistas “bregas”, sertanejos e do axé, com a exceção do grupo Fundo de Quintal. Os cantores Peninha, Eduardo Araújo e Silvinha e o Trio Los Angeles, que faziam shows para o PMDB paulista, estavam “voltando ao cartaz graças aos showmícios”, dizia a revista. No auge da fama Zezé Di Camargo & Luciano cobravam 25 mil dólares por show. Zezé parecia consciente de que os sertanejos eram usados politicamente: “Ninguém aguenta mais ouvir promessas falsas. Levar artistas é a única maneira de reunir gente na praça”. Não estavam sozinhos: Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo ganharam 35 mil dólares do PSDB de Brasília nas eleições de 1992. Fábio Júnior, o grupo Chiclete com Banana e a cantora Patrícia também faziam aparições constantes em comícios eleitorais. No palanque de Paulo Maluf naquele ano subiram o grupo Fundo de Quintal e Sidney Magal. O cantor de “Sandra Rosa Madalena” demonstrava gostar das oportunidades abertas com o mercado das eleições: “É um ótimo negócio. Faço isso há anos, para candidatos de partidos diferentes, ganho um bom dinheiro e me divirto”.⁹¹² Magal, que também animava os comícios do PST, cobrava um cachê de 2500 dólares por show, e fechou um pacote de 32 apresentações, totalizando 80 mil dólares. Chitãozinho & Xororó já haviam feito comício para Maluf em 1989.

De fato, era comum que músicos populares fizessem propaganda política. E parte deles não escondia certa soberba em relação a questão financeira. Em setembro de 1992, em meio às confusões do *impeachment* de Collor, depois de Leandro & Leonardo fazer campanha para o PSDB de Fortaleza e o PRN de Curitiba, o empresário da dupla, Franco Scornavacca, dizia: “Aqui é que nem supermercado: pagou, levou”.⁹¹³ A dupla Zezé Di Camargo & Luciano era mais cautelosa. No contrato da dupla havia uma cláusula na qual o político se comprometia a não abraçá-los nem tirar fotos com eles.

O cantor Amado Batista, outro que sempre fez muita campanha eleitoral lembra-se de campanha anteriores: “Eu me lembro que nas eleições de 1986 eu fazia 5 shows por dia. Fazia um às 16h, outro as 20h, depois fazia mais três forrós em São Paulo. Eu Terminava as 6 da manhã quebrado”.⁹¹⁴ Nesta mesma eleição Milionário dizia que ia votar Maluf, enquanto Chitãozinho & Xororó apoiaram a candidatura do empresário Antonio Ermírio de Moraes ao

⁹¹¹ Veja especulara que o dinheiro sujo usado nos jardins da Casa da Dinda foram da ordem de 2,5 milhões de dólares. *Veja*, 09/09/1992, pp. 20-21.

⁹¹² “Os gogós eleitorais”. *Veja* 9/09/92, pp. 94-95.

⁹¹³ “Os gogós eleitorais”. *Veja*, 9/9/1992, p. 94.

⁹¹⁴ Amado Batista - Entrevista ao programa “TodaMúsica” em abril de 2000 <http://www.youtube.com/watch?v=xYfmwFXqMFs&tracker=False&NR=1>

governo do estado de São Paulo pelo PTB.⁹¹⁵ Mesmo depois da derrota, os irmãos defendiam o candidato derrotado, garantindo que trabalharam para Ermírio de Moraes por questões ideológicas:

Folha de São Paulo: Nas últimas eleições para governador, vocês fizeram show para o candidato Antônio Ermírio de Moraes. Vocês vendem shows para qualquer político?

Chitãozinho: Já fizemos shows para qualquer político. Era só pagar que a gente tocava. Hoje a gente assume uma posição, a gente tem que ter uma personalidade política, escolher um candidato e assumir aquele lado político. Para assumir um compromisso com algum político hoje, a gente tem que conversar muito com ele, saber das intenções. Sabemos que o nosso público vai votar nele só por causa do show. Com o Antônio Ermírio foi assim. Nós votamos nele. Hoje tem que ser uma pessoa digna para a gente vestir a camisa.⁹¹⁶

Leandro & Leonardo não fizeram campanha para Collor, mas já haviam conseguido eleger candidatos em Goiânia, e não tinham problemas em fazer showmícios, como declaram em 1992 à revista *Playboy*:

Leandro: Não temos nada contra cantar em comício, até porque campanha política paga bem. Já subimos em muito palanque. Em 1986 mesmo, quando nós ainda não éramos tão conhecidos, fizemos campanha para o Nion Albernaz [do PMDB e que se elegeu para prefeito de Goiânia]. Foi com o dinheiro que ganhamos lá que pudemos vir para São Paulo. E sempre recebemos direito.

Playboy: Então vocês sobem no palanque de quem pagar mais?

Leonardo: Cantamos para qualquer candidato. O dinheiro é o mesmo. E cantar é o nosso trabalho. Não podemos misturar as coisas. Não tem que ter paixão nisso, paixão é na cama. Profissionalismo é profissionalismo.⁹¹⁷

O apoio a candidatos era comum, sobretudo entre os cantores muito populares, que poderiam atrair a simpatia ao político contratante. A cantora Alcione também foi simpática a um político contrerrâneo em eleições anteriores, como relatou: “Acontece que eu cantei em campanha para o Sarney desde menina, no Maranhão, quando ele ainda era candidato a deputado. Eu e também o João do Valle. O fato de ser amiga do presidente me trouxe muitas críticas, mas nunca usei desta relação para meu benefício. A nossa amizade ultrapassa as coisas da política. Gilberto Gil apoiou a luta pelos cinco anos do mandato de Sarney”.⁹¹⁸ Alcione fazia referência ao fato de Gil ter admitido a extensão dos mandatos de Sarney, que originalmente teria apenas quatro anos, quando da reformulação do mandato presidencial na votação da Constituição de 1988.

⁹¹⁵ “Os reis sertanejos”. *Veja*, 24/09/1986.

⁹¹⁶ “Chitãozinho & Xororó vão gravar no México”, *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 28/06/1988, p. 1. Aos dois jornais de Brasília a dupla declarou basicamente a mesma coisa: “A meta é conquistar o mundo da música”, *Correio Brasiliense*, 2/2/1988; “Chitãozinho & Xororó”, *Jornal de Brasília*, Caderno 2, p. 1. Curiosamente, e talvez devido a derrota de Ermírio de Moraes, Chitãozinho dizia que via situação política em 1988 de forma “nublada”.

⁹¹⁷ Entrevista à *Playboy*, setembro, 1992, p. 104.

⁹¹⁸ *Jornal O Globo*, Segundo Caderno, 27/09/1992, p. 1. O romancista Jorge Amado também foi patrulhado por ter dedicado um livro ao presidente José Sarney em 1988. E defendeu-se das acusações: “Tem muita gente que esculhamba sem ter lido nada do que escrevi. Tive um livro muito atacado: “O sumiço da santa”. Foi dedicado ao ex-presidente José Sarney. O Sarney é meu amigo (...). Você pode não gostar do livro (...) mas não pode achá-lo ruim porque eu dedico a alguém”. *Isto É*, 29/07/1992, p. 72.

Como se vê, era comum os showmícios na política brasileira. Mas nenhum dos novos sertanejos chegou a fazer campanha para a candidatura de Fernando Collor. A memória incômoda do apoio ao presidente, embora raramente seja lembrada, ainda se faz presente, mas sem nenhuma repercussão. Em entrevista a jornalista Marília Gabriela em 2010, Chitãozinho tentou se desvincular do ex-presidente:

Na realidade a gente não apoiou... não foi um apoio. É que uma vez o Gugu foi fazer um programa na casa da Dinda e nós fomos participar deste programa. E aquilo deu uma manchete muito grande que nós estaríamos apoiando... Era uma festa e tal... Na verdade a gente conhecia o Collor, mas era uma amizade só, a gente nunca chegou a apoiá-lo no palco e a pedir votos pra ele... A gente respeitava, como respeita até hoje. Na realidade nós apoiamos de participar e falar foi o FHC, e o Antonio Ermírio de Moraes na época da campanha para governador.⁹¹⁹

Embora em 2010 Chitãozinho “não se lembre” do apoio a Collor, em 1989 eles fizeram campanha para o candidato, com o próprio disse à revista *Playboy* em abril de 1990:

“Fizemos o último [comício] do Collor, no encerramento da campanha em Belo Horizonte. Eu acho que a gente tem de acreditar na pessoa e não só cantar simplesmente pelo dinheiro. (...) Acho que o Collor está no caminho certo, eu agiria por aí também, sem ter compromisso com partido nenhum, totalmente independente. O compromisso dele é com o povo”.⁹²⁰

Outros sertanejos que também participaram da campanha para o candidato Collor foram Milionário & José Rico.⁹²¹ Mas a associação entre o presidente eleito e os sertanejos não se devia simplesmente às campanhas políticas. Parecia haver uma sintonia entre o gosto do presidente e a música sertaneja.

Em parte a associação aos sertanejos deve-se ao fato de o presidente manifestar com frequência o seu apreço pelo novo gênero, à semelhança dos presidentes militares, diga-se de passagem. Em entrevista à revista *Veja* de março de 1992, Collor dizia assistir o programa *Sabadão Sertanejo*, apresentado por Gugu Liberato no SBT.⁹²² A primeira-dama também demonstrava conhecer bem os sucessos sertanejos, como demarcou o jornalista Fernando Barros e Silva, da *Folha de São Paulo*:

Nem mesmo a primeira-dama Rosane Collor escapou do atual turbilhão caipira. Há duas semanas, durante o almoço de aniversário para sua chefe de gabinete na LBA, Eunícia Guimarães, a primeira-ama emplacou ao microfone os hits “Nuvens de lágrimas” e “Pense em mim”. Rosane foi acompanhada na cantoria por 114 distintas senhoras que compareceram à festa no Palácio da Alvorada. (...) A onda neojeca não deixa de ser pedagógica, pelo menos aos que acreditavam na modernidade atlética via jet ski que foi prometida para o Brasil.⁹²³

⁹¹⁹ Programa *De frente com Gabi*, entrevista de Chitãozinho & Xororó a Marília Gabriela, SBT, 18/07/2010.

⁹²⁰ Entrevista de Chitãozinho & Xororó à revista *Playboy*, abril de 1990, p. 51.

⁹²¹ *Veja*, 15/11/1989.

⁹²² Entrevista de Collor a *Veja*, 25/03/1992;

Veja: O senhor vê televisão, novelas?

Collor: Novelas, dificilmente. Só tenho tempo de ver televisão no fim de semana.

Veja: E gosta de quais programas?

Collor: Gosto de ver *TV Animal* e o *Sabadão Sertanejo* [ambos do SBT].

A revista *Veja* demarcou novamente na edição de 8 de abril de 1992 (p. 25) que o presidente assistia o programa sertanejo de Gugu Liberato.

⁹²³ “Onda neojeca expõe face retrógrada do país”. FSP, *TV Folha*, 21/07/1991, p. 6-4. A associação da primeira-dama aos sertanejos era frequente. Outro exemplo é a seguinte matéria: “Na semana passada, as portas de um

Mas o fato que selou a associação do presidente aos sertanejos foram as duas visitas a Casa da Dinda, residência não-oficial a qual o presidente preferia ao Palácio da Alvorada. Em 1992, ano em que o governo se afogava em acusações de corrupção, os sertanejos fizeram pelo menos duas visitas ao presidente e a primeira-dama, sempre levados pelo apresentador Gugu Liberato, que capitaneava o programa *Sabadão Sertanejo* e era dono da *Promoart*, caravana que levava artistas pelo Brasil, dentre eles vários sertanejos.⁹²⁴ A primeira das visitas aconteceu em meados março de 1992, quando Gugu levou seu programa aos quintais da Casa da Dinda: “Nós viemos realizar o *Sabadão Sertanejo* aqui em Brasília por que estamos completando esta semana dois anos de governo do presidente Collor. Nós quisemos fazer uma visita surpresa! [Trata-se de] um presente que nós quisemos dar ao casal Rosane e Fernando Collor de Mello”⁹²⁵. Estavam presentes vários sertanejos, entre eles Chitãozinho & Xororó, Sula Miranda e artistas da *Promoart* como Jean & Marcos, Dominó, Polegar, Marcelo Augusto. O cantor Jean se recorda: “Eu nem ligava pra política, só queria saber do dinheiro que eles pagavam por show. Foi legal, até andei de *jet ski* no lago em frente a Casa da Dinda”.⁹²⁶



Foto à esquerda: comemoração dos dois anos de governo em março de 1992. Sula Miranda, Gugu, Rosane, Fernando Collor, Chitãozinho & Xororó.
Foto à direita: Leonardo e Chitãozinho batem palmas em frente ao bolo com o desenho da bandeira, no aniversário do presidente em 8 de março de 1992.

reformado Alvorada foram abertas para um acontecimento no mínimo inusitado. Cerca de 100 senhoras sentaram-se diante de pratos sofisticados (...) para comemorar o aniversário de Eunícia Guimarães, secretária particular da primeira-dama Rosane Collor. (...) O arremate da festa - coro de senhoras entoando Leandro e Leonardo e Chitãozinho & Xororó - fez crescer a impressão de que o barato, de fato, pode sair caro". "Parabéns, Eunícia", coluna de Josias de Sousa, *Folha de São Paulo*, 08/07/1991, p. 2. "O *backing vocal* era composto por Lucia Leoni Ramos e Pepita Rodrigues. Engrossado depois por todas as luluzinhas presentes. Os grandes hits foram "Nuvem de lágrimas" de Chitãozinho & Xororó e "Pense em mim", de Leandro & Leonardo. No final a pergunta de Hebe Camargo ficou no ar: 'vai pro trono ou não vai'". "Aniversário no Alvorada tem champanhe, Chanel e cantoria: Primeira-dama dá festa no Palácio e canta música de Chitãozinho & Xororó", por Joyce Pascowitch. *Folha de São Paulo*, 06/07/1991, p. 6.

⁹²⁴ A *Promoart* e o *Sabadão Sertanejo* tinham tradição de fazer campanha política. Em 1992 a candidata do PDS à Prefeitura de Ribeirão Pires, Luzia Grunho, participou das gravações do programa *Sabadão Sertanejo*, apresentado por Gugu Liberato, no SBT e que foi ao ar em julho daquele ano. Luzia Grunho, conhecida amazona, pode ser vista à caráter no palco do programa. *Folha*, 18/07/1992 Cad. *Folha ABCD*, p. 2.

⁹²⁵ Programa *Sabadão Sertanejo*, 15/03/1992.

⁹²⁶ Entrevista de Jean ao autor, São Paulo, outubro de 2010.

A segunda visita a Collor foi mais marcante, e se tornaria decisiva para a construção da associação ao presidente. Gugu levou novamente os sertanejos à Casa da Dinda num sábado, 8 de agosto de 1992. Tratava-se da celebração do aniversário de Collor coordenada pelo empresário Wigberto Tartuce, do ramo da construção civil e proprietário da *Radio Atividade* de Brasília, que ofereceu ao presidente uma festa de aniversário antecipada. Fretou dois jatinhos, alugou três ônibus e carregou para a Casa da Dinda as duplas sertanejas Leandro & Leonardo, Dalvan, Maurício & Mauri, Chitãozinho & Xororó, Jean & Marcos, a cantora Beth Guzzo, o colunista social Ibrahim Sued, dentre outros. Segundo dizia Tartuce, os artistas compareceram “espontaneamente” e o custo de da festa de Cr\$ 80 milhões iria para a *Rádio Atividade*, especializada em música sertaneja. Tartuce trouxe um bolo de 50 kilos com o desenho da bandeira nacional em verde e amarelo. Leandro & Leonardo e Chitãozinho & Xororó cantaram parabéns ao presidente e cumprimentaram-no efusivamente. O noticioso “A semana do presidente”, espécie de resumo da vida semanal do governante supremo da nação veiculado pelo SBT aos domingos desde a ditadura, anunciou com orgulho a presença dos sertanejos nas comemorações. No final a voz de Lombardi puxou saco do presidente: “Que Deus lhe dê muita dignidade e sabedoria para que você continue governando nosso país”. No mês seguinte viriam passeatas decisivas que levariam à queda do presidente.

As comemorações do aniversário de Collor não parariam por aí. No domingo, dia 9 de agosto o cantor Fábio Júnior apareceria na Casa da Dinda. Famoso na época devido ao personagem Jorge Tadeu, da novela *Pedra sobre Pedra*, Fábio Júnior também se esbaldaria na famosa cachoeira da Casa da Dinda, trabalho de jardinagem realizado pela *Brasil's Garden* cujos serviços foram pagos com cheques fantasmas frutos da lavagem de dinheiro do assessor de Collor, o empresário Paulo Cesar Farias. Desviando-se das patrulhas, Fábio Junior dizia-se apoiador da CPI e evitou misturar política e musica: “Só fui dar um abraço no Fernando”.⁹²⁷

Segundo Paulo Debétio, compositor de “Nuvem de lágrimas” e na época produtor de cantores sertanejos na gravadora multinacional Polygram, o apoio de Gugu Liberato a empresários parceiros tinha uma explicação. Na época Gugu estaria interessado na concessão de um canal de televisão e o governo Collor dava sinais de que iria concedê-lo ao apresentador. Para o produtor, Gugu estaria apoiando o presidente naquele momento delicado com a intenção de contruir boas relações com os homens do governo que lhe concederiam o canal, e que afinal não veio a se concretizar.⁹²⁸

⁹²⁷ “Mandato no balcão”, *Veja*, 12/08/1992, p. 20; *Veja*, 19/08/1992, p. 63.

⁹²⁸ Entrevista de Paulo Debétio ao autor, Rio de Janeiro, em 13/09/2010.

Mas não se tratava simplesmente de uma negociata de Gugu Liberato. Alguns sertanejos se mostravam de fato afinados ao governo Collor. A dupla Leandro & Leonardo ainda confiavam no presidente em setembro de 1992, mês da queda de Collor, mesmo depois de várias denúncias de corrupção, como disseram em entrevista à revista *Playboy*:

Playboy: Vocês votaram em quem para presidente?

Leandro: Fernando Collor de Mello. Nos dois turnos

Playboy: Votariam de novo em Collor?

Leandro: Eu votaria.

Leonardo: Eu também. Ele é um cara decente. O problema são as pessoas que cercam o Collor. E a corrupção que é muito grande em quase todo o país. Inclusive no meio artístico.⁹²⁹

Não obstante o apoio dado à Collor, nesta entrevista Leandro & Leonardo também mostravam-se conservadores em relação a questão agrária brasileira, posicionando-se contra uma possível mudança no cenário rural brasileiro:

Playboy: Agora que vocês são proprietários rurais, o que pensam da reforma agrária?

Leonardo: Não tem que ter. Eu sempre trabalhei como meeiro com o meu pai. Agora que comprei um sítiozinho de 8 alqueires com o esforço do meu trabalho, não posso concordar que alguém que nunca tenha feito nada venha e pegue um pedaço de terra. Eu acho que reforma agrária é demagogia.

Playboy: Então vocês concordam com o Ronaldo Caiado [, ex-candidato à presidência da República pelo PSD em 1989 e líder da UDR, que combate a reforma no campo]?

Leonardo: Eu gosto dele como pessoa. A mulherada também.

Leandro: Ele é um bom sujeito. Conhecemos o Caiado outro dia numa festa.

Leonardo: Mas ele é contra ou a favor da reforma agrária?

Playboy: Contra.

Leonardo: Ah, bom... Se ele fosse a favor ele ia ter que dividir muita fazenda lá em Goiás [risos].⁹³⁰

Em 1988 Chitãozinho & Xororó se colocavam de forma menos reacionária em relação ao tema espinhoso da reforma agrária:

Folha de São Paulo: Vocês cantariam num comício de um candidato da UDR, que é contra a reforma agrária?

Chitãozinho: Não. Nós somos a favor da reforma agrária, desde que ela seja bem executada. Não pode dar terra para quem não vai produzir. Tem que haver um acerto para que o pobre não seja tão massacrado. Reforma agrária é uma coisa perigosa, mas somos a favor. Meu pai sempre foi um sem-terra. Nós somos povo e queremos que as coisas aconteçam de bem para todo mundo.

FSP: A dupla tem alguma música que fale em reforma agrária?

Chitãozinho: Não. Mas a gente não se prende a um comportamento de só falar coisas bonitinhas. De repente, se tiver um assunto que envolva a gente, nós podemos até gravar.⁹³¹

Não obstante as opiniões de Chitãozinho acerca da reforma agrária, o apoio dado ao presidente no momento em que ele estava perdendo a quase totalidade do suporte político que ainda o sustentava no poder custou caro aos sertanejos. Ao longo de alguns anos eles ficariam marcados pela pecha de serem adesistas de um governo “usurpador” das poupanças dos cidadãos brasileiros.

⁹²⁹ Entrevista de Leandro & Leonardo à *Playboy*, setembro, 1992, p. 39 e p. 104.

⁹³⁰ Idem, p. 104.

⁹³¹ “Chitãozinho & Xororó vão gravar no México”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 28/06/1988, p. 1.

A memória coletiva acerca do período Collor é hegemonicamente a memória daqueles anos de embate com o governo, dos caras-pintadas. Frequentemente veicula-se a ideia de que o governo “usurpou” um direito do cidadão ao “confiscar” as poupanças de grande parte da população, rompendo um pacto de liberdades individuais e direitos constituídos. No entanto, a diabolização do Plano Collor apaga o apoio inicial que este teve em variados setores da sociedade, inclusive em alguns das esquerdas. Uma memória simplista criou-se acerca do governo Collor, que frequente subestima as mutações da sociedade e a mudança de posições num curto período de tempo.

A bibliografia sobre o governo Collor é relativamente escassa e pouco analítica. São frequentes ainda as grandes reportagens e textos que versam sobre opiniões pessoais, pouco críticas a memória coletiva negativa que se tem do período. Penso ser interessante a análise do relacionamento dos artistas com este político, desde as eleições, para podermos entender as tendências existentes na bibliografia sobre o tema, de forma a melhor analisar as metamorfoses da sociedade brasileira.

Artistas e eleição de 1989

Tendo sido a primeira depois de vinte anos de ditadura, a eleição de 89 foi um marco na história nacional recente. Depois de quase trinta anos sem pleitos presidenciais, grande parte da sociedade brasileira se mobilizou para eleger aquele que seria o primeiro presidente da *Nova República*. A eleição de 89 foi, de certa forma, *sui generis*, pois diferente de todas as outras que se seguiram, elegeu unicamente o presidente da nação. Em todas as outras eleições posteriores, as eleições presidenciais se misturaram às eleições para deputados federais, senadores e governadores. De forma que a eleição de 89 possibilitou que a sociedade concentrasse toda a discussão política em torno do cargo do presidente da nação, para o bem e para o mal.

Cabe lembrar também que a eleição de 89 foi a que mais teve candidatos concorrentes no primeiro turno desde a reabilitação da democracia no Brasil: vinte e dois homens e uma mulher se candidataram ao cargo mais importante do Brasil.⁹³² Diante das possibilidades da

⁹³² Lista dos candidatos à presidente e vice com o resultado da urnas no primeiro turno de forma decrescente: 1º - Fernando Collor de Mello/Itamar Franco (Movimento Brasil Novo-PRN/PSC/PTR/PST) - 20.607.936 votos (30,57%); 2º - Luiz Inácio Lula da Silva/ José Paulo Bisol (Frente Brasil Popular - PT/PSB/PC do B) - 11.619.816 votos (17,18%); 3º - Leonel Brizola/Fernando Lyra (PDT) - 11.166.016 votos (16,51%); 4º - Mário Covas/ Almir Gabriel (PSDB) - 7.786.939 votos (11,51%); 5º - Paulo Salim Maluf/Bonifácio de Andrada (PDS) - 5.986.012 votos (8,85%); 6º - Guilherme Afif Domingos/Aluizio Pimenta (Aliança Liberal Cristã - PL/PDC) - 3.271.986 votos (4,83%); 7º - Ulysses Guimarães/Waldir Pires (PMDB) - 3.204.853 votos (4,74%); 8º - Roberto Freire/Sérgio Arouca (PCB) - 768.803 votos (1,13%); 9º - Aureliano Chaves/Cláudio Lembo (PFL) - 600.730 votos (0,88%); 10º - Ronaldo Caiado (União Cidade-Campo - PSD / PDN) - 488.872 votos (0,72%); 11º -

nova democracia, praticamente todos os grupos econômicos e políticos lançaram candidatos próprios, evitando as coligações que marcariam as eleições presidenciais posteriores.

Grande parte dos artistas encontravam-se divididos entre os partidos que se colocavam como *resistência* ao regime ditatorial, sobretudo PT, PCB, PDT e PSDB. À direita, os grupos econômicos e políticos pareciam divididos, o que possibilitou a ascensão de um candidato até então pouco conhecido no cenário nacional, o alagoano Fernando Collor.

Chamado de “filhote da ditadura” por Leonel Brizola, Collor fez carreira política em Alagoas em partidos ligados aos ditadores.⁹³³ De tradição familiar de políticos e ricos senhores locais, começou a ganhar destaque a partir de meados de 1987 quando alguns meios da imprensa começaram a dar destaque para seu mandato como governador de Alagoas. Diante da proximidade das eleições, seu nome era o único à direita do espectro político que de fato decolava nas pesquisas. Mas entre os artistas o apoio de Collor era exíguo.

Por sua vez, o candidato do PCB, Roberto Freire, ganhou o apoio da “musa das Diretas”, Fafá de Belém, do roqueiro Lulu Santos, da então novata Adriana Calcanhoto e do cantor Tim Maia.⁹³⁴ O programa político de Roberto Freire contava com os atores Ítala Nandi, Malu Mader e Raul Cortez e era produzido por Zelito Viana. O romancista Jorge Amado, apesar de ter votado em Freire, “torcia por Mario Covas”.⁹³⁵ O candidato do PSDB também ganhava o apoio de Jô Soares, Fausto Silva, Nelson Motta e da cantora Daniela

Affonso Camargo Neto (PTB) - 379.262 votos (0,56%); 12º - Enéas Carneiro (PRONA) - 360.574 votos (0,53%); 13º - José Alcides de Oliveira ("Marronzinho") (PSP) - 238.379 votos (0,35%); 14º - Paulo Gontijo ("PG") (PP) - 198.708 votos (0,29%); 15º - Zamir Teixeira (PCN) - 187.160 votos (0,27%); 16º - Livia Maria (PN) - 179.896 votos (0,26%); 17º - Eudes Mattar (PLP) - 162.336 votos (0,24%); 18º - Fernando Gabeira (PV) - 125.785 votos (0,18%); 19º - Celso Brant (PMN) - 109.894 votos (0,16 %); 20º - Antônio Pedreira (PPB) - 86.100 votos (0,12%); 21º - Manoel Horta (PDC do B) - 83.280 votos (0,11%); 22º - Armando Corrêa (PMB) - 4.363 votos (0,01%). O apresentador Sílvio Santos teve sua candidatura invalidada por conta de irregularidades nos registros do PMB.

⁹³³ Brizola chama Collor de “filhote da ditadura” no programa Cara a Cara de Marília Gabriela; Lula chama Collor de “herdeiro da ditadura”, Conti, Mario Sergio. *Notícias do Planalto: a imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999, p. 171 e p. 201.

⁹³⁴ Fafá: “Foi meu primeiro voto para Presidente. Disse isso ao Lula e ele ficou arrasado. Roberto é impecável, sério”. “Fafá de Belém diz que PT não pode mais sustentar imagem de 'santa no bordel'”. *Folha Online*. Página visitada em 01/08/2008. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u82746.shtml>; Para o voto de Adriana Calcanhoto, que na época se dizia militante e cabo eleitoral do PCB, ver: *Veja*, 18/04/1990, p. 83. O voto de Lulu foi declarado em: *Jornal do Brasil*, 14/10/1989, Cad. B, p.1. O cantor Tim Maia parecia em dúvida, mas dava indicações de apoio a Freire: “Eu votaria no Afif Domingos... ou então no Roberto Freire, mas aqui no Brasil comunista não ganha, não adianta votar nele! Eu gostaria de votar em mim mesmo, do Partido Liberal Geral, mas não deixaram eu me inscrever, né! (...) o Brizola não fez um bom trabalho lá no Rio, eu sou carioca... o Ulysses tá velho... eu votaria no Roberto Freire”. Fonte: Tim Maia no Jô Soares Onze e Meia, Globo, 1989. <http://www.youtube.com/watch?v=n0d7ZMNzFZs&feature=related>.

⁹³⁵ *Isto É*, 29/07/1992, p. 71.

Mercury.⁹³⁶ Covas ganhou também o apoio de Lima Duarte, que na época ainda apresentava o “Som Brasil”, na TV Globo, da atriz Cassia Kiss e do maestro Tom Jobim.⁹³⁷

Leonel Brizola, do PDT, ganhava o apoio de vários artistas. A cantora Marina Lima, as atrizes Maria Lucia Dahl e Fernanda Torres, o ator José Mayer e o músico João Nogueira o apoiavam.⁹³⁸ Cazusa também era simpático ao líder trabalhista, como expressou em entrevista à revista *Visão*: “O crescimento do PT fortaleceu as forças progressistas. O Brizola já não é mais a única solução, não é mais só ele o salvador da pátria. A esquerda, de um modo geral, é muito elitista. O Brizola, não. É aquele paizão, que sabe falar como povo, que sabe acarinhar pessoas. Agora cresce o PT, e o leque fica mais aberto”.⁹³⁹ O programa de Brizola contou com aparições de Gilberto Gil, Beth Carvalho, Barbosa Lima Sobrinho e Antonio Calado.⁹⁴⁰ Caetano Veloso também ia com o líder trabalhista:

“Eu tenho simpatia pelo Brizola. Mas poderia até votar no Roberto Freire pelo prazer de votar num candidato do Partido Comunista, que esteve tanto tempo na ilegalidade. É uma questão difícil. O Brizola, por exemplo, eu gosto do que ele fala da Austrália, como um modelo de um capitalismo moderno, que serviria ao Brasil. Mas ele tem um lado populista, essa coisa de defender as estatais, que não me agrada. Brizola ainda não esclareceu muitos pontos em sua campanha, mas há algo que aumenta minha simpatia por ele: o ódio que a direita tem dele. Porque um homem da direita oficial, inteligentíssimo como o Roberto Campos (quando o vejo ele falar na TV, acho um show de bola), tem horror a Brizola? Não é só ideologia. É claro que há interesse em que as coisas permaneçam como estão”.⁹⁴¹

Outro artista que se dizia entre Freire e Brizola era o roqueiro Lobão.⁹⁴² Caetano e Lobão tinham outro ponto em comum: espinafravam o candidato do PRN, Fernando Collor de Mello. Segundo Lobão, “Collor é um canastrão, fala mal. É um ‘Jânio’ de anteontem. Foi prefeito biônico, malufista, votou 5 anos para Sarney, fez tudo que não devia fazer, tem todas as alianças mais nefastas e ‘colloridas’ possíveis”.⁹⁴³ Segundo Caetano: “Não sou do tipo que diz ‘vamos reforçar o Brizola porque o Collor pode ganhar’. E daí, se ele ganhar? Na minha opinião, ele é muito indefinido. Faz-se passar por uma direita moderninha, mas, no fundo, não se define. Seria até legal se surgisse uma centro-direita, ultramoderna, firme, com muito pique, muita força, muita clareza. Não acho que seja o caso do Collor”.⁹⁴⁴

⁹³⁶ Para o voto de Jô Soares, ver: Jô Soares, Programa *Roda Viva*, 26 de Março de 1990, RODA VIVA e Conti, *Op. Cit.* p. 327; Para o voto de Fausto Silva, ver *O Pasquim*, 24/08/1989; Nelson Motta explicitou seu voto em: Motta, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 420; Para o de Daniela Mercury, ver: “Na fogueira do mundo”, *Veja*, 25/11/1992, p. 108.

⁹³⁷ *Isto É*, 20/09/1989, p. 39. Para o apoio de Lima Duarte, ver: Ridenti, *Op. Cit.*, 2000, p. 352.

⁹³⁸ Maria Lucia Dahl vota em Brizola, apesar de ter tido caso com Collor quando era prefeito. *Pasquim* 07/09/1989; Fernanda Torres, Programa *Roda Viva*, 27 de Janeiro de 1992, TV Cultura; para o apoio de João Nogueira, *O Globo* 15/11/2009, p. 13.

⁹³⁹ Revista *Visão*, n. 49, 07/12/1988.

⁹⁴⁰ *Isto É*, 20/09/1989, p. 37.

⁹⁴¹ Entrevista com Caetano Veloso: *Isto É Senhor*, 28/06/1989, p. 10.

⁹⁴² “O Lobão e o cordeiro”, *Isto É Senhor*, 23/08/1989, p. 106.

⁹⁴³ *Idem*

⁹⁴⁴ Entrevista de Caetano Veloso, *Isto É Senhor*, 28/06/1989, p. 10.

Mas foi na disputa do segundo turno entre os candidatos Lula e Collor que os artistas se alinharam de forma mais clara e militaram pelos projetos que acreditavam. Em programas de televisão do lado de Lula estiveram os atores Antonio Fagundes⁹⁴⁵, Paulo Betti, José Mayer (com o lenço vermelho brizolista), Paulo José, Leandro Hassum, Roberto Bonfim, Hugo Carvana, Armando Bógus, Reginaldo Farias, Jonas Bloch, Guilherme Karan, Sergio Mamberti, Antonio Calmon, Felipe Camargo, Claudio Marzo, Paulo Betti, os músicos Sivuca, Tom Zé, Francis Hime, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan, Wagner Tiso, João Nogueira, Gal Costa, Chico Buarque, MPB-4, Jards Macalé, Elba Ramalho, Beth Carvalho (também de lenço vermelho) as atrizes Joana Fomm, Betty Faria, Cristina Pereira, Luciana Braga, Lídia Brondi, Lucélia Santos, Cláudia Abreu, Carla Marins, Marieta Severo, Tássia Camargo, dentre outros. Todos apareceram no programa do candidato Lula cantando o jingle da campanha: “Tanta gente a trabalhar/ De repente essa clareza pra votar/ Quem sempre foi sincero, de confiar?/ Sem medo de ser feliz/ Quero ver chegar/ Lula lá/ É a gente junto/ Lula lá/ Valeu a espera/ Lula lá/ Meu primeiro voto pra fazer/ Brilhar nossa estrela”. Além destes, a atriz Fernanda Torres, o comediante Jô Soares e o maestro Tom Jobim declaram voto em Lula.⁹⁴⁶

Repercussão grande teve o apoio dado por Lobão a Lula na tarde de 17 de dezembro no programa “Domingão do Faustão”, na Rede Globo. Poucas horas antes de terminar a votação do segundo turno da eleição presidencial, Lobão e sua banda entraram no palco e fizeram “boca-de-urna”, o que era proibido. Usavam camisetas e adesivos do PT. Lobão discursou a favor de Lula, buscando votos no oeste do Brasil, onde a diferença de fuso horário “esticava” a votação. Como o programa era ao vivo, a emissora de televisão não teve como reagir a tempo. “Olha que os homens vão tirar a Globo do ar...”, alertava, preocupado e irônico, o apresentador Fausto Silva. A Globo não foi tirada do ar. Lobão, entretanto, ganhou uma geladeira da emissora do Jardim Botânico, ficando proibido de se apresentar por alguns anos na TV carioca.⁹⁴⁷

⁹⁴⁵ Se Fagundes tornou-se apresentador do programa político de Lula, em 1982 ele não estava tão afinado ao partido, quando chegou a dizer: “Tenho simpatia pelo PT, pq foi um partido organizado de baixo para cima, e isso é bonito. Mas desconfio da eficácia do PT. (...) O Lula é uma pessoa extraordinária, mas eu não votaria nele pq nunca iria me representar. Ele viu uma peça de teatro na vida, em companhia da sogra, que foi um espetáculo do Costinha. Ele não vai ao cinema, não vê TV e não lê muito porque não tem tempo (...) em favor dos atores não vai fazer nada”. Entrevista de Antonio Fagundes à *Veja*, 21/04/1982, p. 9.

⁹⁴⁶ Para o voto de Jô Soares, ver: Conti, *Op. Cit.*, p. 327; para o de Fernanda Torres, *Programa Roda Viva*, 27 de Janeiro de 1992, *TV Cultura*; Para o apoio de Jobim, ver: *Isto É*, 14/02/1990, p. 8.

⁹⁴⁷ Dapieve, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34. 1995 (1ª reimpressão, 2004), p. 52

Grande parte do elenco da Globo apoiava o petista. E o programa eleitoral da coligação de Lula deliberadamente imitava o formato da emissora carioca.⁹⁴⁸ Seu programa chamava-se “Rede Povo”; havia quadros intitulados “Povo Repórter”, que prometia fazer um trabalho investigativo sobre “como banqueiros ganhavam com a inflação”; em “Povo de Ouro” prometia-se mostrar as músicas que iriam tomar conta da campanha eleitoral. A chacota e a paródia eram o tom do marketing político da coligação encabeçada por Lula e apoiada no segundo turno por brizolistas, e várias facções da esquerda, inclusive o PSDB. O programa político de Lula apoiava-se na cultura de massa, procurando “politizar” seu discurso. O ator Sergio Mamberti aparecia no vídeo chamando para o comício sob o grito de ordem “A praça é nossa” e cantava: “Vem pra praça você também! – paródia do jingle da Caixa Econômica Federal muito famoso na época.”⁹⁴⁹

Os globais compravam o discurso das esquerdas. Em determinado momento da campanha, o programa de comédia TV Pirata montou um quadro na qual a atriz Cristina Pereira interpretava uma repórter que cobria um acidente ecológico no litoral: “Depois de encalharem, focas, tartarugas e baleias, um ‘filhote da ditadura’ encalhou nesta madrugada. O que houve, Fernandinho?”, perguntava ela ao filhote da ditadura, interpretado pelo ator Guilherme Karan.⁹⁵⁰

Segundo o jornalista Mario Sergio Conti, autor do livro *Notícias do Planalto*, existiram divergências internas do PT em relação ao marketing eleitoral em 1989. Diante da mudança estética do programa, sobretudo no segundo turno, Lula cresceu cerca de 100% nas pesquisas. É claro que o apoio de Covas, Brizola ajudou a alavancar ainda mais a candidatura do PT. No entanto o que se quer frisar aqui é que a ideia de parodiar a Globo não foi bem visto por correntes internas do partido e nem por seu principal aliado, o PC do B. Na época houve disputas internas no partido devido essa linha irônica e debochada da cultura de massa assumida pela direção partidária.⁹⁵¹

A participação dos atores globais nas campanhas e mobilizações políticas geraria problemas para a emissora carioca. Um dia depois do último debate do segundo turno, realizado quinta-feira, 14 de dezembro, a Globo fez um resumo dos “melhores momentos” em dois de seus noticiários, o *Jornal Hoje* e o *Jornal Nacional*. As duas versões foram

⁹⁴⁸ Conti, *Op. Cit.*, p. 204-7.

⁹⁴⁹ Para a propaganda política de Lula, ver: Conti, *Op. Cit.*, primeira metade do livro.

⁹⁵⁰ Conti, *Op. Cit.*, p. 227.

⁹⁵¹ Para as disputas internas do PT, ver: Conti, *Op. Cit.*, pp. 207-12. Não deixa de ser curioso, no entanto, que o marqueteiro responsável pela eleição de Collor em 1989 foi o mesmo contratado pelo PT em 2002, o baiano Duda Mendonça. Conti, *Op. Cit.* 1999, p. 92 Talvez por isso, a eleição de 2002, que finalmente levou Lula ao poder, foi muito acusada na época de ser exageradamente “marqueteira”. No entanto não foi o pleito de 2002 que inaugurou esses debates entre as esquerdas na *Nova Republica*, e sim o de 1989.

questionadas. A primeira por apresentar um equilíbrio que não teria havido, e a segunda por privilegiar o desempenho de Collor. Em 16 de dezembro, entre as 17h e 19hs de um sábado anterior a votação dominical, vários artistas da Globo e outros de fora fizeram um protesto em frente sede da emissora no Jardim Botânico, Rio de Janeiro. A mobilização se deu a partir do boato de que a Globo não divulgaria a última pesquisa de intenção de voto do Ibope, que apontaria uma vantagem de dois pontos para Lula. Entre os slogans, os artistas gritavam: “vai ter, vai ter, vai ter que divulgar, o Lula já passou e a gente vai ganhar”, e “Divulga, seu Marinho, não seja tão mesquinho”. Entre os artistas estavam Chico Buarque, Paulo Betti, Marieta Severo, Joana Fomm, Tonico Pereira, Felipe Camargo, Francis e Olivia Hime, Augusto Boal, Vera Holz, Stela Freitas, Cristina Pereira, Norma Benguell, Bia Seidel, Carla Marins e Tássia Camargo e mais 500 pessoas, segundo noticiou o *Jornal do Brasil*. Os artistas ainda tentaram, através de uma comissão, entregar à direção de jornalismo da Rede Globo um documento de protesto “contra a parcialidade do Jornal Nacional”.⁹⁵² Mais tarde, depois das eleições, a Globo mudaria os contratos com seu elenco, impedindo seus artistas pudessem aparecer no horário gratuito se estivessem trabalhando em programas da emissora na época de campanhas eleitorais.⁹⁵³

Do outro lado da trincheira, havia aqueles artistas que se posicionaram a favor da candidatura de Fernando Collor. O programa do candidato alagoano também era apresentado por atores globais, entre eles Claudia Raia, Mayara Magri e Alexandre Frota.⁹⁵⁴ O apoio a Collor foi feito de forma entusiasta por Claudia Raia, que dava várias entrevistas louvando-o. Quando da posse do presidente a atriz declarava: “Chorei de emoção durante toda a cerimônia [de posse]. Foram tantas as lágrimas que dariam para encher o lago Paranoá”.⁹⁵⁵ Outra que se destacou no apoio efusivo ao candidato foi Marília Pera. Ambas atrizes teriam problemas na época do impeachment.

Além destes, a cantora Simone e a escritora Rachel de Queiroz apoiaram a eleição de Collor.⁹⁵⁶ É interessante constatar que, de certa forma, as eleições de 89 racharam os apoiadores das Diretas. A cantora Simone havia participado efusivamente do processo em 1984, onde chegou a cantar “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, em

⁹⁵² “Artistas fazem protesto em frente à TV Globo”, *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, Domingo, 17/12/1989, p. 2.

⁹⁵³ Conti, *Op. Cit.*, p. 278.

⁹⁵⁴ Conti, *Op. Cit.*, p. 144.

⁹⁵⁵ *Jornal do Brasil*, 16/03/1990, p. 14.

⁹⁵⁶ Para o apoio de Simone, ver Ridenti, *Op. Cit.*, 2000, p. 352. O caso de Marília Pêra e Rachel de Queiroz serão debatidos em seguida.

praça pública. Cinco anos mais tarde estava ao daquele que era considerado pelos esquerdistas o “filhote da ditadura”.⁹⁵⁷

Houve também casos estranhos no apoio a Collor. A cantora Elba Ramalho mudou de lado do primeiro para o segundo turno. Ela havia aparecido do lado de Collor nos primeiros programas dizendo “o Brasil vai mal”, e desejando mudanças.⁹⁵⁸ No segundo turno, atendendo as pressões da classe artística, Elba apareceu entre os petistas que cantaram a canção “Lula lá”. Houve o caso de artistas que não apoiaram o candidato diretamente, mas tinham um histórico de apoio à Collor. Foi o caso de Martinho da Vila, que em 1981 fez a canção “Só em Maceió”, na qual citava Collor entre as belezas do Estado de Alagoas.⁹⁵⁹ Martinho retribuía ao então prefeito de Maceió as passagens que havia obtido para servir de divulgador turístico da cidade:⁹⁶⁰

Alagoas, Alagoas
Há lagoas
Ganga Zumba pra onde foi
Foi pra lá das Alagoas
E um bom "pega de boi"
Só tem lá em Alagoas
Rifle de papo amarelo
Se encontra em Alagoas
Pra encontrar Fernando Mello
Tem que ir em Alagoas
E manga rosa da boa
É coisa lá de Alagoas

Populismo X sertanejos

Collor ganhou a eleição com 53% dos votos válidos, enquanto Lula obteve 47%. Após os resultados, o maestro Tom Jobim fez um balanço das eleições para a revista *Isto É*:

Tom: O Brasil é um país tão curioso que todos que eu conheço votaram no Lula, inclusive eu e minha família votamos, e ganhou o Collor. O que eu pude observar é que os ricos votaram no Lula e os pobres votaram no Collor, aquelas populações pobres do Nordeste votaram no Collor
Isto É: Porque o sr. acha que os ricos votaram no Lula e os pobres no Collor?

Tom Jobim: Porque o Brasil é um país de cabeça para baixo.

Isto É: Mas o que o senhor espera do novo presidente?

Tom Jobim: Eu vou esperar tudo dele, é claro. Eu não vou fazer oposição ao presidente eleito, pelo contrário, vou torcer para que ele acerte alguma coisa, porque se o cara for ficar sempre na oposição fica aquele negócio ibérico: *hay gobierno, soy contra*. Se o cara ficar sempre contra, não anda, como é que ele vai governar com todo mundo contra ele, é uma tragédia.⁹⁶¹

As condições da vitória, com grande parte da população pobre tendo votado no novo presidente e a grande quantidade de setores urbanos e artísticos tendo apoiado o candidato

⁹⁵⁷ Kotscho, Ricardo. *Do golpe ao planalto*. Companhia das Letras. São Paulo. 2006, p. 122.

⁹⁵⁸ Idem, p. 144.

⁹⁵⁹ LP *Sentimentos*, BMG, 1981.

⁹⁶⁰ Conti, *Op. Cit.*, p. 85 ; Ribeiro, Renato Janine *A sociedade contra o social : o alto custo da vida pública no Brasil - ensaios*. São Paulo: Cia das Letras. 2000, p 114.

⁹⁶¹ *Isto É*, 14/02/1990, p. 8

perdedor, deu margem à construção de uma teoria presente tanto na academia quanto na sociedade. Segundo esta ideia largamente difundida, a eleição de 1989 teria tornado visível ainda mais a divisão de classe e a polarização ideológica presente na sociedade brasileira. Collor representaria a volta do líder *populista* carismático a dominar e alienar as massas. Esta análise era referendada na época por analistas políticos, e seria mais tarde avalizada por teses acadêmicas acerca do período.⁹⁶²

O primeiro acadêmico a demarcar a queda em popularidade dos partidos de centro, sobretudo o PMDB, nas primeiras eleições democráticas, e a gradual polarização política entre direita e esquerda foi o cientista político Bolívar Lamounier. Antes mesmo das eleições presidenciais, ele já constatava que o eleitor se afeiçoava crescentemente a polaridades políticas distintas. Em 1989 Lamounier constatava que 32% dos municípios brasileiros eram controlados por partidos à direita do espectro político; 26% município pelo centro, com claros sinais de queda; e 24,1% das cidades eram administradas por partidos à esquerda.⁹⁶³

⁹⁶² Grande parte da imprensa optou pela análise ideológica e enxergou no confronto Lula-Collor uma disputa ideologicamente *polarizada*. O colunista Ricardo Noblat, do Jornal do Brasil, escreveu: “O confronto com Lula no desfecho da sucessão presidencial vai conferir um grau de ideologização à campanha que poderá ser desconfortável para Collor”. Noblat, Ricardo. *Céu dos Favoritos: o Brasil de Sarney a Collor*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1990, p. 294. Já o cientista político Olavo Brasil de Lima Jr., do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (Iuperj), referindo-se aos índices de voto à esquerda e à direita no segundo turno de 1989, escreveu: “Tais fatores seperestimam o posicionamento de esquerda e da direita, pois não consideraram as posições de centro, no caso da disputa presidencial, que foi mais polarizada, em virtude da natureza do cargo, da existência de dois turnos e da própria radicalização da campanha eleitoral”. Lima Jr., Olavo Brasil. *Democracia e instituições políticas no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Loyola, 1993, p. 139. Ver também: “O voto ideológico na eleição de 1988 e na Campanha presidencial”. Cadernos de Conjuntura. Rio de Janeiro: Iuperj, 1993. Apud: Singer, p. 52. A revista *Veja* também comprava a tese da polarização ideológica e do *populismo collorido*: “Ele conseguiu falar alguma coisa que fez sentido ao universo do Brasil dois”, “Os dois brasis”, *Veja*, 01/11/1989; O jornal *Folha de São Paulo* também demarcou o conservadorismo popular: “Na reta final, o candidato do PRN partiu para o tudo ou nada, tentando captar o voto desorganizado e explorando uma cultura ingenuamente conservadora e paternalista que povoa os setores mais pobres e marginalizados da sociedade brasileira”. *Folha de São Paulo*, 17/12/89, p. Diretas-18. Luiz Carlos Bresser-Pereira (ex-ministro da economia de Sarney e ministro da Administração Federal e Reforma do Estado em todo o primeiro mandato presidencial de FHC) também via em Collor um líder do “populismo”: “O desafio que a candidatura de Mário Covas enfrenta neste momento é o de conseguir popularizar-se sem apelar para o discurso populista. Dessa maneira poderá o candidato do PSDB superar Brizola e conseguir passar para o segundo turno. Até o momento a campanha presidencial vem sendo dominada por dois candidatos populistas. Collor representa o populismo de direita, cujo modelo foi definido por Jânio nos anos 50. É um populismo baseado na mensagem moralista, no combate à corrupção. O populismo de esquerda é encarnado por Brizola. Ao invés de prometer a eliminação da corrupção, promete o desenvolvimento nacional e a distribuição de renda. Os dois populismos são personalistas e mágicos: não há partidos nem idéias ou programas atrás dos candidatos; existe apenas o candidato (que no caso de Collor não tem nenhuma nitidez) e uma promessa mágica de solução de todos os problemas. Fonte: *Isto É Senhor*, 6/9/1989. Este ponto de vista foi reproduzido por Nelson Motta: “Com a derrota de Covas, enfrentei o segundo turno entre o que via como um populismo de direita e um de esquerda, os dois desastrosos para o Brasil. Collor era odioso, com seu olhar maníaco, a arrogância autoritária das velhas oligarquias, o apoio da elites mais retrógradas. Lula seria a subida ao poder da velha esquerda atrasada e populista, um passo atrás no movimento liberal do mundo, no início do processo de globalização. Frustrado, votei em branco. Motta, *Op. Cit.*, 2000, p. 420

⁹⁶³ Lamounier, Bolívar. *Partidos e utopias*. São Paulo: Loyola, 1989; Lamounier, Bolívar. *Depois da transição: Democracia e eleições no Governo Collor*. São Paulo: Loyola, 1991.

Partindo das premissas de polarização ideológica analisadas por Lamounier, o cientista político André Singer analisou diretamente as eleições de 1989. Em 1990, num livro organizado por Lamounier, Singer escreveu o artigo “Collor na periferia: a volta por cima do populismo”, cujas ideias centrais seriam referendadas em sua tese de doutorado intitulada “Direitas e esquerdas no eleitorado brasileiro”, defendida no Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo em 1998. Para Singer, “Collor foi eleito graças ao apoio que recebeu dos mais pobres e menos escolarizados. Se dependesse dos brasileiros mais ricos e com maior nível educacional o presidente da República hoje [em 1990] chamar-se-ia Luiz Inacio Lula da Silva”.⁹⁶⁴ Uma consequência natural do pensamento de Singer é que a educação e a riqueza leva à concientização de esquerda, o que é bastante questionável. Para Singer, Collor teria se apresentado como justiceiro no início da campanha, moralizador da república, caçador de marajás e propondo uma reforma do Estado, o que teria atingido inicialmente uma parte da classe média. No entanto, a partir do segundo turno, Collor teria se mostrado claramente conservador, com discurso abertamente anticomunista:

Uma das grandes indagações sobre o pleito de 1989 será a de por que esse eleitorado de baixa renda aderiu de modo tão firme a Collor. Tendo começado por atrair a classe média, parte significativa desta abandonou-o assim que ficou claro o caráter aventureiro da candidatura. [sic] Entre abril e novembro, o apoio de Collor entre eleitores que haviam chegado à universidade cai de 37% para 9%. Em compensação, no mesmo período, sobe de 14% para 33% entre os que não haviam ido além do primeiro grau.⁹⁶⁵

A explicação que Singer encontra para o apoio das classes mais pobres e dos menos escolarizados é o fato de Collor se mostrar um candidato “populista”, volúvel, ora conservador, ora reformador:

Vale notar o fato de que em países de forte desigualdade social, como o Brasil, há sempre um espaço aberto para o surgimento de uma direita populista, a qual não possui as mesmas características da direita conservadora, isto é, não tem um discurso contrário às transformações sociais. Distingui-se da esquerda pelo modo de mudar. (...) Collor, com seus apelos aos “descamisados” ocupou o espaço dessa direita populista.⁹⁶⁶

O sociólogo Chico de Oliveira também constatou uma mudança no candidato durante o pleito que o elegeu presidente, enfatizando a polarização de classe: “Na passagem do primeiro para o segundo turno, o programa de Collor se metamorfoseia de demagogo e messiânico em neoliberal. A guerra de classes havia sido declarada”.⁹⁶⁷ A caracterização da eleição de Collor como polarizada ideológica e socialmente traz alguns problemas, sendo o

⁹⁶⁴ Singer, André. “Collor na periferia: A volta por cima do populismo?” In: Lamounier, Bolívar. *De Geisel a Collor: o balanço da transição*. São Paulo: editora Sumaré, 1990, p. 136.

⁹⁶⁵ Singer, André. *Esquerda e direita no eleitorado Brasil: a identificação ideológica nas disputas presidenciais de 1989 e 1994*. São Paulo: Editora da USP, 2002, p. 59.

⁹⁶⁶ Singer, *Op. Cit.*, 2002, p. 70.

⁹⁶⁷ Sobretudo o capítulo: “A herança do marajá superkitsch” IN: Oliveira, Chico. *Collor: a falsificação da ira*. Rio de Janeiro: Imago. 1992, p. 157.

principal deles o fato de que o conceito de populismo é usado praticamente indiscriminadamente, fora de seu contexto original e servindo aos interesses mais diversos.

No caso de Singer, o termo “populismo” é usado para caracterizar uma “falsa” esquerda, e para desmerecer a experiência política brasileira durante o período democrático de 1946-1964, quando, para o autor, não teríamos tido uma esquerda “de verdade”: “A divisão entre esquerda e direita não era o eixo da disputa política antes de 1964, como de certo modo veio a ser depois de 1989”.⁹⁶⁸ Esta afirmação é quase absurda, e pouco serve para se compreender o próprio cenário golpista que por diversas vezes tentou interromper a experiência democrática de 1946-1964.

Outro problema do conceito usado por Singer, retomando as questões trabalhadas aqui no Cap. 5, é que frequentemente retira-se do cidadão comum sua autonomia, atribuindo adjetivos associados à alienação política. Segundo esta visão autoritária, Singer afirma: “Tendo-se em conta que há uma forte correlação entre baixa renda e posicionamento à direita, é preciso indagar se, quando um eleitor pobre se coloca à direita do espectro, sabe o que está fazendo. Ou seja, em que medida ele alcança o significado abstrato do seu posicionamento”.⁹⁶⁹ Singer parece pouco preocupado com outros cálculos políticos que não os racionais e lineares do pensamento político tradicional, e mostra-se disposto a tachar de “alienado” todos aqueles desviantes e/ou pobres e pouco escolarizados.

Esse ponto de vista de Collor como um líder populista é referendado em grande parte da bibliografia sobre o tema. A filósofa Marilena Chauí insiste no uso deste conceito no artigo “Raízes teológicas do populismo brasileiro: teocracia dos dominantes, messianismo dos dominados”, publicado no livro “Anos 90: política e sociedade no Brasil”, organizado por de Evelina Dagnino.⁹⁷⁰ Para a filósofa da USP, a categoria ainda seria válida nos anos 90 pois o populismo no Brasil poderia ser pensado segundo uma matriz teológico-política, que funcionaria como uma mitologia fundadora tanto para as classes dominantes, quanto para as classes dominadas. Segundo Chauí, a própria organização da sociedade brasileira é, e sempre foi, autoritária - verticalizada e hierarquizada -, havendo assim uma retroalimentação entre

⁹⁶⁸ Singer *Op. Cit.*, 2002, p. 19. O desprezo pela democracia entre as ditaduras varguista e militar deixa claro no discurso de Singer um claro apego aos valores correntes entre os petistas de ser ver como “a verdadeira esquerda”, desprezando-se outras culturas políticas. De forma que desprestigiar o período de lutas trabalhista foi a forma encontrada pela nova esquerda pós-ditadura de se ver como “renovadora”, buscando começar sua história “do zero”. Vale lembrar que Singer foi porta-voz da Presidência da República no primeiro governo Lula, de 2003 a 2007, quando acumulou a função de Secretário de Imprensa do Palácio do Planalto.

⁹⁶⁹ Para as duas citações, ver Singer, *Op. Cit.*, 2002, p. 19. A tese de Singer é corroborada por Conti, *Op. Cit.*, p. 275.

⁹⁷⁰ Chauí, Marilena. “Raízes teológicas do populismo brasileiro: teocracia dos dominantes, messianismo dos dominados” In: Evelina Dagnino (org.) *Anos 90: política e sociedade no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1994.

sociedade e mitologia-política. Esta tragédia apontada pela filósofa impediria a concretização do ideal liberal-democrático de política no Brasil, baseada nas noções de cidadania e representação, quanto a impossibilidade de sustentação do valor socialista da justiça social. Estaríamos ainda presos à matriz renovada do *populismo*, tragédia para os “conscientes”, e messianismo para os condenados, pobres e mal-educados.⁹⁷¹

Seguindo esta linha, o texto “A reemergência do populismo no Brasil e na América Latina”, do cientista social Décio de Azevedo M. Saes, presente no mesmo livro, procura analisar a volta deste fenômeno político em todo o continente latino-americano. Saes busca caracterizar o *populismo* dos anos 90 como “neoliberal”, que se distinguiria do *populismo* “clássico”. Este novo *populismo* se apoiaria nos processos de redemocratização e pluripartidarismo, no autoritarismo, e na ênfase (já tradicional mas catalistada) do individualismo na política latino-americana, fruto de um “imperialismo da vida privada sobre a vida pública”. A distinção básica entre o *populismo* “clássico” e o *populismo* dos anos 90 era, para Décio Saes, o fato deste ser anti-estatizante e de promover o desmonte do Estado.

Paradoxalmente, na abordagem de Décio Saes o conceito de *populismo* ganha tamanha abordagem teórica que passa a significar o oposto do que era no passado. Vargas fora estatizante e desenvolvimentista; Collor era neoliberal e prtizador: mas ambos seriam *populistas*. Sem precisão histórica, fruto de abordagens assumidamente teológicas e numa certa preguiça para se analisar novos fenômenos sobre outra ótica, o conceito de *populismo* pode ser tudo e nada ao mesmo tempo. Essa prática, aliás, é compartilhada por grande parte da imprensa até os dias de hoje. De Vargas a Anthony Garotinho, de Perón a Collor, de Cárdenas a Chavez, de Fujimori a Lula: todos seriam populistas, não importando seu espectro político, histórico ou mesmo a nova conjuntura dos tempos atuais.⁹⁷²

⁹⁷¹ Para uma crítica desta perspectiva ver texto de : “É impossível, para quem trabalha com pensamento social brasileiro, não sentir o eco de vozes que, muito antes dos anos 50, na verdade desde os inícios do século, diagnosticavam o caráter insolidário de nossa sociedade e nele plantavam as raízes de um inevitável (embora, talvez, transitório) forte Estado autoritário. Se para alguns destes pensadores este diagnóstico era também um desejo a ser realizado, para outros ele era um tormento a ser evitado, *não se sabia bem como*”. Gomes, Angela de Castro. “*O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito*”. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 31-58.

⁹⁷² Em diversos setores, sobretudo na imprensa (mas também na academia, com frequência) aponta-se o populismo em todo canto. O filósofo Roberto Romano corrobora a tese de que o populismo é um conceito praticamente a-histórico: “O presidencialismo esta repleto de personagens messiânicos que viviam de propaganda: Getulio Vargas, Jânio Quadros, Fernando Collor e, agora, Luiz Inacio Lula da Silva. Eles conseguiram descer fundo na consciência popular com ajuda de muita publicidade. Getulio é lembrado até hoje como “pai dos pobres”, porque criou um órgão chamado DIP, o Departamento de Imprensa e Propaganda, que organizou uma campanha altamente”. *Veja*, 29/09/2010, p. 78. O economista Eduardo Giannetti também seguiu esta linha: “Se o episódio Collor é página virada, o fenômeno que ele tipifica está longe de sê-lo. Colapso do populismo? Não é preciso ir longe. Observe, caro leitor, ao redor: Venezuela, Argentina, Bolívia, Equador... Suspeito que o alerta (...) permanecerá por muito tempo atual. “Prefácio” de Eduardo Giannetti. In: Melo, Carlos. *Collor: o ator e suas circunstâncias*. São Paulo: Editora Novo Conceito. 2007. O sociólogo Emerson Urizzi

A abordagem seguiu avante ao longo dos anos. Para Renato Janine Ribeiro, a política do “espetáculo” exercida por Collor colocava a população como passiva, mero espectadora, “a quem se prodiga o fascínio mas se nega a ação”.⁹⁷³ O sociólogo Chico de Oliveira concorda que Collor tinha um discurso demagogo e messiânico, alienador das massas.⁹⁷⁴ Em 1998 Olga Tavares fez um balanço semiótico do presidente Collor e proferiu o veredicto: “Fernando Collor veio, então, resgatar o espírito do populismo, calcado nas suas características básicas, e, ao mesmo tempo, veio instaurar um novo populismo, mesclado aos anúncios de modernização com base neoliberais”.⁹⁷⁵ O economista Eduardo Gianetti, do Ibmec de São Paulo, insistiu nesta análise: “Ao contrário do que se poderia imaginar à primeira vista, o fenômeno Collor tem história: ele não representa uma coisa apartada da tradição política brasileira (...). Collor faz parte de um padrão recorrente e pertencente a uma linhagem clara no tocante ao seu estilo de liderança e ao modo de fazer política: o *populismo*”.⁹⁷⁶ O cientista político Carlos Melo, também do Ibmec paulista e autor de uma tese sobre o governo Collor, corrobora esta tese:

“Parece razoável classificar Fernando Collor de Mello no interior desse grupo de presidentes [Getúlio Vargas, Jânio Quadros e João Goulart]. (...) Várias características de Collor permitem associá-lo ao populismo. Pretender governar acima dos partidos, estabelecendo relação direta com a massa – mantendo-se até avizinhar-se a crise que o derrubou – são apenas duas dessa características. De comum com Getúlio, Jânio e Jango, havia a crença de que o poder

Cervi também compactua com a validade do conceito de *populismo* em tempos recentes: “Consideramos a atualização do termo populismo em neopopulismo e a necessidade de retomada dos debates sobre o tema de fundamental importância porque a política na sociedade moderna oferece condições ideais para o sucesso de neopopulistas. O que são a mediatização das esferas públicas e a personalização das campanhas políticas para ficar em apenas dois exemplos, senão elementos favoráveis ao surgimento do neopopulismo? Ocorrências históricas em vários países latino-americanos nos anos 80 e 90 têm desmentido a tese do processo de evolução contínua da organização política. Apesar da consolidação do Estado nacional, a cultura política personalista e a incapacidade das elites em atender demandas sociais, somadas às condições citadas anteriormente, têm recriado as condições sociais necessárias para os fenômenos neopopulistas, em uma espécie de movimento pendular da história”. Cervi, Emerson Urizzi. “As sete vidas do populismo”. In: *Revista de sociologia e política*. Nº 17:151-156, Nov. 2001, p. 155.

⁹⁷³ Ribeiro, Renato Janine. “A política como espetáculo”. In: Evelina Dagnino (org.) *Anos 90: política e sociedade no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1994, pp. 31-40. *Revista de sociologia e política*. Nº 17:151-156, Nov. 2001, p. 155.

⁹⁷⁴ Sobre tudo o capítulo “A herança do marajá superkitsch” IN: *Collor: a falsificação da ira*. de Oliveira. Francisco de. Imago. RJ. 1992 (p. 157). Esta ideia do espetáculo como encenação *populista* prolifera ainda na academia. A tese de Danilo Martuscelli sobre o PT na era Collor é ilustrativa: “Do lado conservador, Collor apresentou um programa de caráter nitidamente neoliberal, estruturando-se na tese do Estado mínimo como solução para a crise brasileira. Em sua campanha, atacou os “privilégios” do alto funcionalismo público, o “Estado cartorial”,⁵ além dos monopólios, e sustentou um discurso populista, apoiando-se em motes que tinham fácil penetração e aceitação no seio das classes trabalhadoras, tais como: “caça aos marajás” e apelo aos “descamisados”. Martuscelli, Danilo Enrico. *A crise do Governo Collor e a tática do PT*. Dissertação de Mestrado em Ciência Política. Unicamp, Campinas. 2005, p. 12.

⁹⁷⁵ Tavares, Olga. *Fernando Collor: o discurso messiânico: o clamor ao sagrado*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 109. A abordagem semiótica de Olga Tavares, focada nos discursos e campanhas de Collor a impede de ver a chegada deste discurso na sociedade e sua leitura. Tanto Olga Tavares quanto André Singer citam Francisco Weffort como referência teórica. Tavares, *op. Cit.*, p. 17; Singer, *Op. Cit.*, 1990, p. 150.

⁹⁷⁶ “Prefácio” de Eduardo Giannetti. In: Melo, Carlos. *Collor: o ator e suas circunstâncias*. São Paulo: Editora Novo Conceito. 2007.

presidencial tudo podia a partir da expressão da personalidade do presidente da República e do apoio popular conquistado”.⁹⁷⁷

De forma que a classificação do governo Collor como “populista” é quase tão hegemônica quanto imprecisa. Às vezes serve mais para caracterizar um estilo de governo, outras para demarcar a alienação do povo ou a demagogia com os “descamisados”. Na maior parte das vezes serve simplesmente para criticar um governante que ficou marcado como uma “herança maldita”.⁹⁷⁸ Como percebeu o historiador Jorge Ferreira, “o populista é o adversário, o concorrente, o desafeto. O populista é sempre o Outro. Trata-se de uma questão eminentemente política e, muito possivelmente, político-partidária, que poderia ser enunciada da seguinte maneira: o *meu* candidato, o *meu* partido, a *minha* proposta política não são populistas mas o *teu* candidato, o *teu* partido, e a *tua* proposta política, este, sim, são populistas. Populista é sempre o Outro, nunca o Mesmo”.⁹⁷⁹

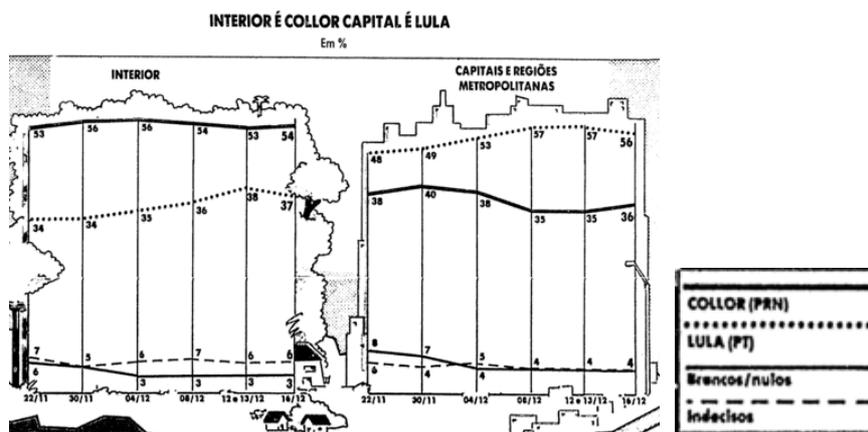
A conceituação de Collor como populista traz de volta uma série de questões que já eram problemáticas para se compreender a herança varguista, e ainda mais para se analisar os anos 90. Mas há um ponto em comum nos dois *populismos*: a semelhança entre ambos é a ideia de que os camponeses são sujeitos com pouca autonomia intelectual para escolher os candidatos “corretos”. Se para Weffort, os migrantes haviam sido os responsáveis pela desarticulação política das esquerdas nos anos 60 e 70, na década de 90 encontrou-se outros camponeses igualmente culpados: os sertanejos. Eles teriam caído no engodo “populista” do novo presidente, reforçando a teoria trágico-teocrático-messiânica de Marilena Chauí.

Reforçando a tese ideológico-classista referendada pela academia, o jornal *Folha de São Paulo* publicou uma pesquisa do Instituto Datafolha em 17 de dezembro de 1989, dia do pleito nacional, na qual referendava a ideia dos “dois Brasis”. Só que desta vez os “dois Brasis” não eram o das divisões de classe, mas o urbano e o rural. A pesquisa mostrava que o interior iria votar majoritariamente em Collor enquanto o setor urbano votaria com Lula.

⁹⁷⁷ Melo, *Op. Cit.*, p. 59.

⁹⁷⁸ A expressão é de Daniel Aarão acerca do legado do “populismo” na história do Brasil. Ver: Reis Filho, Daniel. “O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita”. In: Ferreira, *Op. Cit.*, 2001, p. 353-354.

⁹⁷⁹ Ferreira, Jorge. “O nome e a coisa: o populismo na política brasileira”. In: Ferreira, 2001, p. 124.



Fonte: Pesquisa Datafolha, publicada na *Folha de São Paulo*, Caderno Diretas, p. 18, 17/12/1989,

Mais uma vez incorporava-se a tese de que os camponeses seriam conservadores. Não se quer aqui negar a importância destas pesquisas ou mesmo a existência de algumas características “populistas” na eleição do governo Collor. O que se quer ver é o que frequentemente não é dito pelo discurso político. Quais valores incorporados estão contidas dentro da concepção de *populismo*? Que grupo são passíveis de serem colocados à margem do jogo político através da utilização deste conceito operacional? Claro está que os sertanejos, embora tenham de fato tido participação na sustentação do regime, foram também “empurrados” a esta postura diante do quadro político que se construía. Enquanto os “bem-pensantes” e “educados”, segundo Singer, estavam do lado da esquerda de Lula, os sertanejos ficaram tachados de adesistas, conservadores, espetaculosos, kitsch, mal-educados, exagerados e bregas, assim como seria o presidente eleito.

No entanto, estas imagens não dão conta das ambiguidades vividas pela sociedade durante o início do mandato do presidente eleito, quando diversos setores tiveram que lidar com a radicalidade do Plano Collor I. Diante da nova conjuntura, diversos setores que tradicionalmente faziam oposição a Collor, revisaram suas posições, inclusive alguns personagens do PT e do PDT. Longe ser visto como “usurpação”, o aprisionamento das poupanças foi visto como um passo radical, mas necessário, pela maioria absoluta da população. Collor viveu uma popularidade intensa nos primeiros meses de seu mandato.

Ippon no dragão da inflação

Em 16 de março de 1990 foi implantado o Plano Econômico Brasil Novo, popularmente conhecido como Plano Collor. O grande alvo do novo plano era a inflação, que chegava na casa dos 80% ao mês. Alvo de falidos planos anteriores, como o Plano Cruzado (1986), Plano Bresser (1987) e o Plano Verão (1989), a inflação crescia corroendo a atividade financeira brasileira, trazendo lucros para alguns e impossibilitando o crescimento

sustentável da economia. Era consenso que quem ganhasse as eleições teria que promover reformas consideráveis para debelar o problema.

Inflação e Desemprego em 1990		
<small>Fonte: Lamounier, Bolívar. <i>Depois da transição</i>. São Paulo: Loyola, 1991, p. 35.</small>		
Meses	Inflação (IGPI-DI)	Desemprego na Grande São Paulo (Seade)
Janeiro	71,9	6,9
Fevereiro	71,7	8,1
Março	81,3	9,3
Abril	11,3	10,6
Maio	9,1	11,6
Junho	9,0	12,1
Julho	13,0	11,9
Agosto	12,9	11,1
Setembro	11,7	10,2
Outubro	14,2	9,6
Novembro	17,5	9,4
Dezembro	16,5	9,4

Um dia depois da posse, Collor informou à sociedade as medidas de seu plano econômico, idealizado e gestado através da ministra da Economia, Zélia Cardoso de Melo, que liderava a equipe econômica com os economistas Antônio Kandir (Unicamp – Secretário de Política Econômica do Ministério), Ibrahim Eris (presidente do Banco Central), Edgard Pereira (Unicamp) e Eduardo Modiano (PUC-RJ).

As medidas principais eram o congelamento de aluguéis e mensalidades escolares, mudança da moeda para o cruzeiro, assim como o tabelamento dos preços. Isso, no entanto, já havia sido feito no Plano Cruzado, sem sucesso. A inovação real do plano Collor foi o congelamento da poupança de todos os cidadãos com mais de 50 mil cruzeiros em caixa, o que equivalia a cerca de 1250 dólares. As cifras seriam transferidas para o Banco Central, sob a alcunha de Depósito Especial Remunerado (DER), o purgatório dos cruzados, onde ficariam por 18 meses, e seriam devolvidas a partir de 16 de setembro de 1991, em 12 parcelas mensais sucessivas, atualizadas monetariamente pela variação do Bônus do Tesouro Nacional Fiscal (BTNF), acrescidas de 6% ao ano.⁹⁸⁰ O objetivo era evitar que a liquidez monetária no mercado criasse inflação pela demanda descontrolada que não era acompanhada pela produção industrial.

O plano era claramente recessivo. E primava pela intromissão do Estado na economia. Vários economistas e jornalistas compararam-no ao plano econômico de 1948 que estabilizou

⁹⁸⁰ “Vinte anos de plano Collor: Características e lições, Gilmar Mendes Lourenço, *Análise Conjuntural*, v.32, n.3-4, mar./abr. 2010.

o marco alemão, descontrolado desde o fim da Segunda Guerra Mundial.⁹⁸¹ Isto porque também o governo alemão usou de medidas radicais e intromissão nos direitos individuais para regular a economia. De fato, em poucos momentos da história houve medidas tão radicais na economia. Apesar disso, ou talvez por isso mesmo, não foi como “usurpação” que as medidas foram vividas pela maioria da sociedade brasileira.

Depois do impeachment do presidente Collor até os dias de hoje, prevaleceu a ideia de que o governo “confiscou” a poupança, “roubando” uns dos direitos mais sagrados do cidadão. Essa memória, entretanto, é debitária da luta pelo impeachment do presidente, e não dá conta da empolgação inicial de diversos setores da sociedade em resposta às medidas de Collor.

Em primeiro lugar é importante frisar, como fez o cientista político Bolívar Lamounier, que havia na sociedade, na imprensa e entre os economistas, um forte senso de “executivismo”, ou seja a ideia de que era preciso um homem “forte” para dar conta do drama inflacionário brasileiro. Esta personalidade nova, dura, forte, deveria ser capaz de passar por cima dos diversos *lobbies* políticos e econômicos em nome do fim da inflação. Na imprensa, vários economistas expressaram este ponto de vista. Ainda em 1988 o jornalista Carlos Alberto Sardenberg buscava este homem nas páginas do *Jornal do Brasil*:

...Tudo considerado, só tem um jeito. Como se trata de um problema nacional, o exemplo tem de vir de cima, do presidente da República. Não um presidente qualquer, muito menos um eleito indiretamente e para a vice-presidência. Tem de ser um presidente eleito pelo voto direto e por uma avalanche de votos. Um presidente que, durante a campanha, diga explicitamente como vai resolver, concretamente, a questão do funcionalismo e da burocracia. E um presidente que faça isso imediatamente, nos primeiros dias, desfechando um processo irreversível de reforma. Ou revolução administrativa. Se demorar um mês e, sobretudo, se formar uma comissão para encaminhar o assunto, pode esquecer. Estará tudo perdido.⁹⁸²

No fecho desta matéria, Sardenberg relatava um desabafo do então ministro da Fazenda, Maílson da Nobrega: “Perguntaram a ele se vislumbrava alguma chance de se consertar a administração pública. E o ministro: ‘Só quando se eleger presidente um desses loucos que tenha prometido acabar com a festa’”. Poucos dias depois, na *Folha de São Paulo*, o jornalista Gilberto Dimenstein também soprava o mesmo diapasão:

Se você fosse indicado ministro da Fazenda, qual seria sua primeira medida para baixar a inflação? A pergunta foi feita ontem ao economista Afonso Celso Pastore, que respondeu instantaneamente: ‘Trocar o presidente’. Ele acredita que, sem um presidente decidido a brigar

⁹⁸¹ O ex-ministro Delfim Neto disse à época: “O discurso do presidente Collor no Congresso, no dia 15/03, é uma peça extraordinária do ponto de vista econômico. Ao ouvi-lo, tivemos a impressão de estar em Freiburg ao tempo de Walter Eucken. Nunca antes um político brasileiro, na Presidência, expressou um crença tão forte na economia de mercado, o regime que produziu a moderna Alemanha Ocidental”, in: “Collor e Freiburg”, *Folha de São Paulo*, 21/03/1990: Apud: Lamounier, Bolívar. *Depois da transição: democracia e eleições no governo Collor*. São Paulo: Edições Loyola, 1991, p. 31. O ex-ministro da Economia de José Sarney, Bresser-Pereira, também apontou semelhanças com o caso alemão, ver: Bresser-Pereira, Luiz Carlos. “As incertezas do Plano Collor”. *Revista Brasileira de Economia* 45(especial), janeiro 1991: 83-96, p. 90.

⁹⁸² “Um louco contra a burocracia”, *Jornal do Brasil*, 30/06/1988, p. 26. Lamounier, *Op. Cit*, 1991, p. 26.

com burocratas, empresários, dirigentes de estatais, governadores e candidatos, os rombos orçamentários não diminuem”.⁹⁸³

O ex-ministro Bresser Pereira também estava de acordo com a necessidade de um homem cuja legitimidade desse a força necessária para conduzir o processo: “Para sair da crise mais grave que o capitalismo já atravessou, precisamos de um estadista que deve tomar medidas que desagradarão empresários, trabalhadores e a classe média”.⁹⁸⁴ O economista João Paulo de Almeida Magalhães escrevia no mesmo tom quatro meses antes das eleições:

Um exame frio e objetivo não permite detectar qualquer causa estrutural na crise econômica brasileira pós-80. Tivemos apenas um misto de políticas erradas e relutância em adotar a amarga medicação necessária. (...) [Numa] perspectiva mais ampla, não temos qualquer problema que não possa ser resolvido por uma liderança consciente e corajosa do tipo que, segundo se espera, será implantada no país em 1990.⁹⁸⁵

Esta postura de supervalorização do executivo foi bem entendida pelos acessores de Fernando Collor. No último debate com Lula, em 14 de dezembro de 1989, Collor foi indagado sobre como pretendia fazer as reformas econômicas. Demarcou então de onde surgiria a força necessária para efetuar um plano radical:

Basicamente nós iremos ganhar, a partir do momento que ganharmos a presidência da República, a confiança e a credibilidade da nação. Pois numa eleição como essa, num sistema de dois turnos, com o eleito com 2/3 do eleitorado brasileiro, naturalmente se revestirá de uma autoridade jamais conferida a um presidente da República.

Depois de eleito, Collor usava de seu jeito exagerado e direto para enfatizar a necessidade e a legitimidade do seu plano. O “executivismo” tão desejado pela sociedade se expressava em Collor através de frases que ficariam famosas. Antes do lançamento do Plano ele frisava que deixaria “a direita surpresa e a esquerda perplexa”. Dizia também que tinha apenas “uma bala na agulha” e que teria que dar um *ippon* (golpe de judô que encerra a luta), para exterminar o “dragão da inflação”.⁹⁸⁶ A metáfora da bala foi novamente usada em 18 de março para justificar a radicalidade do plano: “Eu estava em uma floresta e tinha apenas uma bala para acertar o tigre. Acertei em cheio. É agora ou nunca. Quando disse que era vencer ou vencer, estava certo”.⁹⁸⁷ Outra frase que ficaria famosa, esta proferida pelo ministro do trabalho, Rogério Magri, buscava louvar o *ippon* do presidente. Num erro de português que ficaria famoso, Magri falou em 20 de março que o plano era “*imexível*”.⁹⁸⁸

Uma bala, muitos atiradores

⁹⁸³ “Pastore dá receita contra inflação”, *Folha de São Paulo*, 23/07/1988. Lamounier, *Op. Cit.*, 1991, p. 27.

⁹⁸⁴ *Folha de São Paulo*, 28/07/1988, Apud: Lamounier, *Op. Cit.*, p. 27.

⁹⁸⁵ « Pessimismo sem motivo », *Jornal do Brasil*, 18/07/1989, p. 27.

⁹⁸⁶ “Vinte anos de plano Collor: Características e lições”, Gilmar Mendes Lourenço, *Análise Conjuntural*, v.32, n.3-4, mar./abr. 2010

⁹⁸⁷ Aparição de Fernando Collor na Rede Globo, 18/03/1990, Apud: *Jornal do Brasil*, 19/03/1990, p. 2.

⁹⁸⁸ Para a frase de Magri em 20/03/1990, em Brasília, ver *Jornal do Brasil*, 25/03/1990, p. 12.

Assim que foi proclamado, o Plano Collor conseguiu unir grande parte da sociedade num projeto comum. Penso ser importante perceber esse apoio por vários motivos: a) o apoio dado ao Plano Collor foi muito maior do que o obtido nas eleições; b) grande parte das esquerdas foram seduzidas pelo Plano que prometia punir parte da elite especuladora; c) o apoio ao Plano aponta outra memória não hegemônica em relação a Collor, que não aquela da época do *impeachment*, quando o presidente foi diabolizado; d) o Plano presidencial foi um projeto autoritário e excepcional, mas que, no entanto, foi vivido pela sociedade como “necessário” e “justo” no seu início; e) ele torna visível a mudança da opinião pública em relação ao governo; f) deixa claro que o posicionamento da opinião pública depois do *impeachment* foi tão parcial e pouco problematizador de seu tempo quanto a posição de apoio quase integral ao Plano.

A grande imprensa do Sudeste apoiou o Plano desde o começo, vendo-o como um remédio necessário para se exterminar a inflação, considerada um mal maior.⁹⁸⁹ Mesmo órgãos de tradição liberal, como a revista *Veja* e o jornal *O Estado de São Paulo*, não viram problemas na intromissão do Estado nas poupanças individuais. Em grande parte isso se explica pelo fato de o Plano Collor ter iniciado no Brasil as primeiras medidas do neoliberalismo, com abertura de mercados aos importados, diminuição do Estado, flutuação cambial, demissões voluntárias, suspensão de subsídios, fechamento de instituições públicas de fomento (como a Embrafilme), aposentadorias para enxugar a máquina estatal e privatizações. Não deixa de ser paradoxal, no entanto, que o neoliberalismo tenha que tomar o Estado para fazer valer seu plano anti-estatal. E que a mídia liberal apoie as intromissões naquilo que é mais sagrado para a teoria da qual é filiada, o indivíduo.

Para o jornal *O Estado de São Paulo*, o Plano Collor “revolucionava” a economia. O jornal paulista aplaudiu com entusiasmo o discurso de posse do presidente (16/3), criticou o intervencionismo do choque (17/03) e sustentou, a partir daí, uma posição favorável, porém cautelosa. A revista *Veja* também foi simpática:

O caos provocado pela explosão inflacionária, pelas remarcações alucinadas de preços e pela destruição da moeda, avalia-se em todos os cantos, só poderia ser atacado com medidas duras. Com sacrifícios. Com um plano que mexesse com hábitos econômicos de há muito estabelecidos. As medidas vieram na sexta-feira passada. Foram duras, exigem sacrifícios e colocaram de pernas para o ar velhas tradições da economia brasileira. Collor fez o que se esperava e fez o que praticamente todos pediam – e mesmo assim provocou um susto enorme nas mesmas pessoas que reclamavam medidas radicais.⁹⁹⁰ Quem reclama hoje das medidas do pacote econômico, que foram injustiçados – pois o governo lhes confiscou o que economizaram de maneira lenta e sacrificada – não deveria

⁹⁸⁹ Para o apoio da grande mídia ao Plano Collor, ver Conti, Mario Sergio. *Notícias do Planalto: a imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das letras. 1999.

⁹⁹⁰ “Carta ao leitor”. *Veja* 21/03/1990.

perder de vista que poderia estar hoje numa situação ainda muito pior. A economia brasileira, acometida de males profundos e explosivos, só poderia ser tratada com um plano de choque.⁹⁹¹

A *Folha de São Paulo* demarcou que o plano deveria ser efetivado “custe o que custar” em numerosos e enfáticos editoriais. Em vários deles apontou que o mal maior era a inflação:

Mais uma vez, é necessário lembrar que a ameaça hiperinflacionária trazia consigo um montante ainda maior de sacrifícios – e não apenas sacrifícios, mas a iminência de um desestruturação completa da economia, da estagnação total do país, da turbulência social e política. Cumpra enfrentar com máxima coragem essa ameaça. O plano afasta-a claramente. (...) Terá de persistir, com ainda maior radicalidade, no propósito de mudar por completo o perfil do Estado brasileiro.⁹⁹²

A revista *Manchete* seguiu a mesma linha do “mal maior X mal menor”: “Qual a melhor opção: inflação ou recessão?”.⁹⁹³ O jornal *O Globo* foi ainda mais enfático. Num editorial intitulado “Imperativo Moral”, o jornal louvava as medidas: “Agora pela primeira vez, das palavras passou-se a ação concreta”.⁹⁹⁴

Em coluna na revista *Manchete*, o escritor Carlos Heitor Cony aderiu ao salvacionismo do Plano. Era comum no início do governo dizer que uma pessoa *colloriu* para fazer referência à adesão ao projeto do presidente, mesmo não tendo votado nele.⁹⁹⁵ Foi o que aconteceu com Cony, para quem Collor regularizaria a vida econômica brasileira:

O plano Collor é sério, está bem amarrado e deverá produzir resultados que salvarão a cara e a coragem do país, embora tenha o custo que estamos pagando nesses primeiros dias de implementação. Evidentemente que não sou técnico nem entendo de economia nem das leis de mercado. Mas tenho – como disse em crônica anterior, e tratando de assunto mais agradável – um bom nariz e sinto que o Plano Collor cheira bem e cheirá melhor se for cumprido sem vacilos do governo. Considero-me insuspeito para afirmar e tal. Não votei no atual presidente e, por hábito, quase que por vício, não costumo confiar em governo algum. Acho que a sociedade só será feliz e justa no bendito dia em que o Estado for abolido – e só não sou anarquista graças a Deus.

Apesar disso, considero o Plano Collor – ou outro nome que venha a ter – a melhor a solução jamais tentada para regularizar nossa vida econômica e financeira. Tenho algumas dúvidas sobre o custo social do programa, mas admito: botar a economia em ordem mais cedo ou mais tarde dará resultados positivos sobretudo no campo social.⁹⁹⁶

⁹⁹¹ *Veja*, 28/03/1990, p. 50

⁹⁹² « Editorial », *Folha de São Paulo*, 17/03/1990, p. 2. Em outra oportunidade, em 20/03, sob o título de “No fio da navalha”, o jornal dizia: “Qualquer flerte com a ilusão de que é possível transitar para uma economia não inflacionária sem nenhum ônus recessivo fará com que o programa caia por terra”. E três meses depois, no mesmo tom: “A política de estabilização do governo Collor tomou um rumo diferente do previsto pelas autoridades a partir do insucesso da reforma monetária. Com a conversão descontrolada de cruzados novos em cruzeiros, o governo não teve alternativa senão apelar para uma política de forte contenção da demanda, com o intuito de evitar uma nova espiral inflacionária (...). Não restam dúvidas de que se instala uma forte, profunda – e lamentavelmente inevitável – tendência recessionista na economia (...). O governo deve se munir de uma forte determinação para conter a espiral de preços; mesmo que a custo de uma forte queda nos níveis de renda e emprego (“O caminho da recessão”, *Folha de São Paulo*, 02/07/1990). Apud: Lamounier, *Op. Cit.*, 1991, p. 30.

⁹⁹³ *Revista Manchete*, 31/03/1990, p. 14.

⁹⁹⁴ “Editorial”, *O Globo*, 17/03/1990.

⁹⁹⁵ Outro que aderiu às medidas foi dramaturgo Mauro Rasi, que dizia ter “collorido”, mas não se tornou um conservador: “Na falta do que conservar, conservo a mim mesmo”. *Isto É*, 17/01/1990.

⁹⁹⁶ *Revista Manchete*, 7/04/1990, p. 19.

Os jornais e revistas davam vazão a uma expectativa positiva da sociedade em relação ao plano. Muitos empresários, mesmo que “surpresos” com o Plano, ainda sim aceitavam as mudanças promovidas pelo presidente, favorecendo o tom de “união nacional” contra a inflação. O empresário Antônio Ermírio de Moraes sintetizou as opiniões:

O Plano Collor é corajoso. Não podíamos continuar como estávamos. (...) Eu acho que o governo partiu do pior para o melhor. (...) Inicialmente o plano tem que ser recessivo, falando francamente. Não é possível um combate à inflação sem que alguém sofra um pouco. Sim, haverá uma recessão. (...) Este plano deverá ter colhido seus frutos até o primeiro semestre desse ano. Espero que tenhamos o segundo semestre dentro de um nível da normalidade. Se não for, a situação exige muita preocupação.⁹⁹⁷

Seguindo esta linha de pensamento, Andrade Vieira, presidente do Bamerindus definiu o Plano como um “calote necessário” e fez votos para que o Congresso aprovasse as medidas:

Temos que passar por este sacrifício, ainda que seja pesado, e parece que para o sistema bancário será muito pesado, mas desde que tudo isso não seja inútil, vale a pena. (...) É melhor que o Lula na presidência. Aí sim a economia do país iria se desestruturar totalmente. O socialismo do Lula é o comunismo, que não deu certo. O sacrifício valerá a pena desde que eliminada a inflação.⁹⁹⁸

Na mesma linha, Luiz Burlamaqui, diretor da Associação Comercial de Minas Gerais defendeu o Plano Collor: “Lula não ousaria nem 30% disso. Não ser de esquerda é o trunfo de Collor”.⁹⁹⁹

Os donos de supermercados, que tiveram preços tabelados, não ousaram protestar como em outras épocas. Abraham Szajman, presidente da Federação de Comércio do Estado de São Paulo se confessava um otimista moderado: “Este pacote é de uma violência sem precedentes na historia brasileira, mas talvez seja um custo que todos nós tenhamos de pagar para, efetivamente zerar o déficit público e a partir daí gerar novos empregos e investimentos”¹⁰⁰⁰ Roberto Demeterco, vice-presidente da Associação Brasileira de Supermercados (ABraS) deu “nota 10” para o Plano: “o governo precisa de apoio para combater a inflação, que estava insuportável para todos”.¹⁰⁰¹

Os jornais da época estavam cheios de apoio entusiastas de pequenos burgueses, que viram com bons olhos o “executivismo” do presidente, como demarcou o jornal *Folha de São Paulo*:

Nas elites, porém, nem todos se deixam abalar. “Para fazer um omelete é preciso quebrar os ovos” observa a empresária Marina de Sabrit. “Dou todo apoio a estas medidas corajosas”. Quem também gosta da situação é o decorador Antonio Henrique Claro Ferreira: “O choque me abalou, mas numa boa. Finalmente alguém acaba com aquela ‘commédia dell’arte’ de cortar três zeros e toma uma atitude inteligente.

⁹⁹⁷ Revista *Manchete*, 14/04/1990, p. 14.

⁹⁹⁸ *Folha de São Paulo*, 17/03/1991, p. B-11.

⁹⁹⁹ *Jornal do Brasil*, 17/03/1990, p.1.

¹⁰⁰⁰ *Manchete* 31/03/1990, p. 10-11.

¹⁰⁰¹ *O Estado de São Paulo*, 17/03/1990.

Sergio Arno, dono do restaurante *La Vecchia Cucina*, afirma que as medidas tornaram-no fã ardoroso de Fernando Collor: “Alguém tinha que fazer o que ele fez”, diz, mesmo sabendo que os cerca de NCz\$ 2 milhões que tem no *over* serão cozidos em fogo brando por 18 meses¹⁰⁰²

Os poucos empresários reticentes foram ironizados pelo “comandante” Fidel Castro, que ainda se encontrava em solo brasileiro na semana seguinte à posse, para a qual havia sido convidado. Fidel ofereceu “cem dólares emprestados” aos empresários insatisfeitos com o congelamento da liquidez.¹⁰⁰³

Sem precisar do dinheiro de Fidel, empresários evangélicos de todo o país não só concordaram com as medidas econômicas do governo Collor, como foram capazes até de “orar” por elas com todo fervor religioso. Os 3.500 industriais e comerciantes evangélicos filiados à Associação de Homens de Negócio do Evangelho Pleno (AdHoNEP) promoveram no dia 18 de março, simultaneamente, na capital da República e em outras 130 cidades brasileiras, um *Clamor pela pátria*, para pedir a Deus que abençoasse o presidente e seu pacote. “Não queremos nem saber se essas medidas estão certas ou erradas. Queremos apenas que Deus as abençoe, pois reconhecemos que Ele é o verdadeiro Senhor desta nação”, dizia o comerciante Eduardo de Aguiar, distribuidor do Leite Anapolino em Brasília, membro da Igreja Batista e presidente da instituição evangélica no Distrito Federal. “Como empresário, claro que fui atingido pelo pacote, pois tinha dinheiro no *over*. Mas acredito que o princípio é correto, por que o Plano Cruzado errou ao deixar tanto dinheiro sobrando na praça, o que provocou o desabastecimento. De qualquer forma, se Deus não estiver com ele, o Plano não vai dar certo”, ressaltou. Enquanto isso, os fiéis oravam com os braços erguidos em direção ao palácio do Planalto e à Esplanada dos Ministérios, “para que o governo esteja liberto do espírito das trevas”, como pregava o pastor Antonio Joaquim, da Igreja Nova Vida. “Lula é ateu e comunista”, afirmou Aguiar, que esperava ter o presidente Collor no próximo jantar da entidade, no dia 28 de abril.¹⁰⁰⁴

Em julho de 1990, quando o recrudescimento inflacionário já era evidente, 56% dos 846 empresários ouvidos pelo jornal *Gazeta Mercantil* ainda diziam que o bloqueio da poupança e de outras aplicações financeiras havia sido “essencial” para derrubar a inflação; 65% deles votariam de novo em Collor para a presidência.¹⁰⁰⁵ Os jornais e revistas da época fizeram pesquisa semelhante e perguntaram aos populares nas ruas do país a opinião sobre o plano. A grande maioria da população apoiava-o, e com o passar das primeiras semanas este apoio aumentou. Numa pesquisa realizada pelo Datafolha em março de 1990, 81% dos

¹⁰⁰² *Folha de São Paulo* 17/03/1990, Economia B-23

¹⁰⁰³ A frase foi proferida no dia 19/03. E republicada no *Jornal do Brasil* em 25/03/1990, p. 12.

¹⁰⁰⁴ “Evangélicos perdem, mas apóiam”, *Jornal do Brasil*, 19/03/1990, p.2.

¹⁰⁰⁵ Lamounier, *Op. Cit.*, 1991, p. 118.

brasileiros apoiavam o Plano Collor. O limite de Cr\$ 50 mil da poupança e da conta corrente também teve apoio da maior parte da população 60% contra 34%. Mesmo entre os que tiveram seu dinheiro retido (35% dos entrevistados), 52% aprovaram a medida e 45% a desaprovaram.



Pesquisa Datafolha, publicado na Folha de São Paulo, 23/03/1990, B-1.

A esperança dos setores populares com o novo governo era evidente. E o tom era muito parecido com os editoriais do grandes jornais. O trabalhador Francisco Galvão, de São Paulo, dizia: “Começa um novo governo. Não nos iludamos pensando que as novas medidas não irão doer. Se não cooperarmos, o presidente eleito não terá sucesso. Seja bem-vinda a dor se for para consertar, justificar e dar condições de vivermos em paz”. A dona de casa paulista, Satiko T. Oliveira expressava-se no mesmo tom: “Não adianta esperar soluções só dos governantes, é preciso que a população aprenda a colaborar com as medidas implantadas e que saiba exigir os seus direitos”.¹⁰⁰⁶ O feirante Nivaldo Leandrino dizia: “O plano é excelente. Tenho NCz\$ 90 mil no over, mas se é para melhorar não me incomodo de perder. (...) O Collor é corajoso, é mesmo o cabra macho das Alagoas. Tenho fé. Vai dar certo”. O comerciante da Favela de Vila Prudente em São Paulo achava que o plano podia não funcionar, mas o apoiava: “Pra mim tá tudo bom. A poupança que tenho só dá para comprar dez quilos de açúcar. Mas acho que não vai dar certo porque Collor mexeu com quem tem dinheiro”. A perspectiva de se punir as grandes riqueza animava os esperançosos. O executivo Lúcio de Castro Pinto estava disposto a fazer sua parte: “Levei um grande susto

¹⁰⁰⁶ Para os comentários de Francisco Galvão e dona Satiko, ver: “Painel do leitor”, *Folha de São Paulo*, 17/03/1990, p. 3.

porque confiscaram cerca de NCz\$ 1,5 milhão que eu tinha para construir minha casa. Não vou me queixar, desde que os grandes empresários e os especuladores também não sejam poupados. Eles sempre arrumam uma saída”.¹⁰⁰⁷ Outro que não viu problemas na contenção da poupança foi o piloto de Fórmula 1, Nelson Piquet, como lembrou-se em 1993:

Veja: Como você encarou o impeachment do ex-presidente Fernando Collor, que foi seu amigo de adolescência em Brasília?

Piquet: Quando soube que o Fernando era candidato e depois virou presidente, fiquei alegre. Nossa geração estava tomando conta do país. (...) Quando Collor tomou o dinheiro de todo mundo, eu tinha acabado de vender dólares e perdi muito dinheiro. Mas achava que, se era pelo bem do Brasil, tinha mais é que tomar mesmo. Cheguei a pensar que este país ia mudar. Quando começaram as denúncias, fiquei meio desorientado.¹⁰⁰⁸

Os que discordavam do Plano normalmente invocavam o mesmo argumento levantado pela dona de casa Sônia Quintans: “O Collor jogou sujo. Disse que o Lula iria dar o calote e mexer na popança, mas foi ele quem fez. Perdi uns NCz\$ 20 mil, mas acho que o Congresso não vai aprovar. Mesmo se passar, não vai dar certo”.¹⁰⁰⁹

As opiniões dos empresários e populares eram referendadas por economistas de variadas linhas teóricas. Confrontados com o Plano, economistas liberais, desenvolvimentistas, direitistas e esquerdistas tiveram que reformular seus pontos de vista. A maioria discordava da “dose”, mas não do “remédio”. O liberal Roberto Campos disse sentir-se “moderadamente otimista”.¹⁰¹⁰ Para o desenvolvimentista Delfim Netto, economista da ditadura, o pacote lançado pelo governo ganharia com algumas correções, mas este “tinha de ser feito” e apontava “na direção correta”.¹⁰¹¹ O economista Joelmir Beting afirmou que o plano vinha a contento de demandas sociais: “O desafio não é técnico”, escreveu. “O desafio é político. (...) O choque cavalgar de agora é um teste político para a velha indignação retórica de

¹⁰⁰⁷ Para as opiniões populares, ver: <http://economia.estadao.com.br/especiais/o-plano-collor-nas-paginas-do-estadao,92880.htm>

¹⁰⁰⁸ Entrevista Nelson Piquet, *Veja*, 07/04/1993.

¹⁰⁰⁹ Para as opiniões populares, ver: <http://economia.estadao.com.br/especiais/o-plano-collor-nas-paginas-do-estadao,92880.htm>. Quase vinte anos depois do bloqueio das poupanças, Collor negou que tivesse mentido quando disse em campanha que não iria bloqueá-las. Segundo sua memória, um tanto quanto parcial, ele diz que só ia debelar a inflação com um “ipon”. Collor se recorda que a ideia surgiu num encontro com Mario Henrique Simonsen (convidado por Collor), o economista André Lara Resende, e homem de mercado Daniel Dantas. Diz que foi o André que propôs congelar a liquidez. Segundo Collor a ideia surgiu assim: André Lara Resende virou-se para o “ministro [Simonsen] e falou: ‘isso pode ser politicamente difícil ou impossível de se fazer, mas tecnicamente não é a saída?’ O ministro disse: ‘tecnicamente sem dúvida é a saída, mas não vamos nem entrar nisso por que é politicamente inviável.’ Começou a tomar forma em mim a ideia de que teríamos de dar uma enxugada da liquidez. Nunca passou pela cabeça atingirmos a poupança. Nos passou nós irmos em cima aos títulos ao portador. Mas o mercado é muito esperto. Começou a haver um movimentação de capitais saindo dessas aplicação de títulos ao portador e indo em direção à conta corrente e a poupança. Aí não houve outra maneira que não a de generalizar o bloqueio dos ativos. Foi a primeira vez na história econômica mundial que aconteceu”. A autocrítica do ex-presidente em 2009 foi: “O Plano foi tecnicamente amparado, mas foi um ato de um voluntarismo muito grande e de coragem, sobretudo”. Fonte: Dossiê Collor, *GloboNews*, Edição 06/11/2009.

¹⁰¹⁰ *Jornal do Brasil*, 17/03/1990, p.1.

¹⁰¹¹ *Veja* 21/03/1990, p. 62.

todos nós diante da crise. Todos clamavam pelo ajuste da economia a ferro e fogo”.¹⁰¹² O ex-ministro de Sarney, Luiz Carlos Bresser-Pereira louvava o plano: “Continuo com uma avaliação positiva do plano do ponto de vista econômico. Considero-o coerente e progressista, combinando de maneira equilibrada ortodoxia e heterodoxia. (...). Não há dúvida que para eliminar a hiperinflação, que já alcançara 80% ao mês, seria inevitável uma recessão. O ajuste fiscal que se impunha e ainda se impõe é, por definição, recessivo”.¹⁰¹³

Seguindo a linha autoritária daqueles liberais que não tinham muito problemas em romper a fé do livre-mercado para acabar com a inflação, o Plano Collor ganhou apoio até no exterior. O escritor e candidato a presidente do Peru, o literato Mario Vargas Llosa, apoiou o Plano e, com a popularidade em alta de Collor, Llosa esperava alavancar sua candidatura contra Alberto Fujimori, para quem finalmente perderia a corrida eleitoral de 1990. De qualquer forma fica claro que diversas facções da direita apoiaram o Plano, dos liberais até os desenvolvimentistas autoritários da ditadura, como Delfim Netto.

Mas não apenas as direitas apoiaram o Plano Collor.

Os economistas de partidos das esquerdas também foram inicialmente favoráveis ao Plano, embora alguns discordassem de sua “radicalidade”. O economista José Serra, então deputado pelo PSDB, também divergia da dose, mas não do remédio: “É uma clara overdose para não permitir que o tiro contra a inflação saísse errado. Collor tinha, de fato, apenas uma bala no revólver e, por isso, ocorreu o excesso. Esse excesso é mais fácil corrigir do que se houvesse abundância”.¹⁰¹⁴

O economista César Maia, então principal responsável pelo programa econômico do PDT, causou alvoroço e divisão do partido ao elogiar o plano. Maia disse na época que “nem Lula faria igual” e que o plano era “bem montado e bem estruturado”. Ele e alguns setores do PDT apenas divergiam quanto a punição dos pequenos poupadores, mas achavam correta a intromissão do Estado na poupança.¹⁰¹⁵ Por causa “divisionismo” criado no PDT, Maia e os

¹⁰¹² *Folha de São Paulo*, Economia, 23/03/1990, p. 2.

¹⁰¹³ Bresser-Pereira, Luiz Carlos. “As incertezas do Plano Collor”. *Revista Brasileira de Economia* 45 (especial), janeiro 1991: 83-96.

¹⁰¹⁴ *Folha de São Paulo*, Economia, 23/03/1990, p. B-5.

¹⁰¹⁵ “Para o economista César Maia, do PDT, o plano é bem montado, bem estruturado. Ele faz apenas algumas ressalvas: ‘Eu teria criado uma regra para os pequenos poupadores saberem que, no caso deles, haveria a possibilidade de terem suas aplicações liberadas progressivamente. Ou seja, sacariam agora um pouco, daqui a 15 dias mais um pouco, e assim sucessivamente nos prazos de 30, 45, 60 dias etc. Também definiria em Medida Provisória os limites da política monetária do governo daqui para a frente, para a sociedade saber que, se resistisse às medidas, o país mergulharia na recessão. Se aderisse, seria mais fácil passarmos por este processo com um mínimo de sacrifício. É a política monetária que sinaliza isso.” *Revista Manchete*, 31/03/1990, p. 10-11; “A proposta de aprovar o pacote, defendida pelo deputado federal César Maia, não tem apoio no partido. A tendência majoritária até sábado era condenar o pacote, mas alguns deputados federais apostavam ontem que o PDT acabaria escolhendo o caminho de lutar no Congresso para mudar pontos que considera negativos e que são

apoiadores do plano foram criticados por Brizola, líder máximo do partido.¹⁰¹⁶ César Maia contrariou Brizola, retrucando: “Acho que ele está exagerando. A abertura da economia é até saudável para a economia do país”.¹⁰¹⁷

O PT também não bateu de frente com o Plano, e buscou consertar o que julgava “excessos”. A professora Maria da Conceição Tavares, economista ligada ao PT, demarcou que o Plano tinha apelo popular e atacava as grandes poupanças: “[O plano Collor] tecnicamente é bom, é engenhoso, mas há buracos na questão cambial. O plano foi colocado de forma autoritária (...) Elas [as medidas] tem apelo explícito ao povão, mas não agradam a classe média (...) Não estamos apostando no caos e não iremos engrossar passeatas na Avenida Paulista de empresários e banqueiros insatisfeitos”.¹⁰¹⁸ A repressão à especulação agradou grande parte das esquerdas.

O principal assessor econômico do PT, Aloizio Mercadante¹⁰¹⁹, ia mais longe na defesa dos pequenos poupadores, mas assumiu que o programa de seu partido não poderia fugir de uma proposta que também promoveria recessão num primeiro momento punindo os especuladores, como mostrou o *Jornal do Brasil* na matéria “PT aplaude o programa”¹⁰²⁰:

muitos. A única exceção feita por eles diz respeito à parte do reajuste fiscal. ‘Mesmo a parte fiscal, que tem pontos bons, consideramos tímida’, disse o deputado Vivaldo Barbosa. Para ele, o Plano Collor deveria conter a tributação de heranças e um aumento maior do imposto de renda para pessoas jurídicas. (...) A grande queixa dos pedetistas diz respeito ao limite de Cr\$ 50 mil para saque nas cadernetas de poupança. ‘Somos contra este confisco anticonstitucional. Se o governo tiver que tomar esta medida, que pegue o grande capital e não o pequeno poupador’, acrescentou Vivaldo. (...) O programa de privatização também foi duramente atacado pelo PDT. ‘Eles entregaram toda a decisão sobre as privatizações nas mãos da comissão de privatização, que poderá vender o que quiser, a não ser a Petrobras. “PDT não sabe se rejeita pacote” *Jornal do Brasil*, 19/03/1990, p. 2.

¹⁰¹⁶ “O PDT não vai brigar com Cesar Maia, nem ele vai brigar com o PDT. Quem apostar nessa hipótese vai quebrar a cara. Não há a menor comparação. Cesar Maia não é Jose Colagrossi e Saturnino não é Sebastiao Nery” comparou Brizola, lembrando ex-pedetistas que deixaram o partido depois de acirradas polêmicas com ele. *Jornal do Brasil*, 04/03/1990, p. 4.

¹⁰¹⁷ *O Globo*, 21/03/1990, p. 5

¹⁰¹⁸ “Economistas do PT fazem suas ressalvas mas elogiam medidas”, *O Globo*, 18/03/1990, p. 7.

¹⁰¹⁹ O apoio indireto de Mercadante ao plano ficou marcado na memória do ex-presidente. Em 2009 ele citou este apoio em entrevista ao repórter Geneton Moraes Neto do canal GloboNews:

“*Geneton*: Lula teria caído se confiscasse a poupança?

Collor: Eu vou me valer de um depoimento dado pelo hoje senador Aloisio Mercadante que procurou a ministra Zélia e falou: este era o plano dos nossos sonhos. Só que nós tínhamos uma certeza: se o Lula tivesse sido eleito e implementasse essas medidas o governo cairia.” Fonte: Dossiê Collor, *GloboNews*, Edição 06/11/2009.

¹⁰²⁰ O posicionamento do PT na oposição foi relativo. Chico de Oliveira diz que o partido ficou “embaralhado pela opinião de seus economistas, afinal produzidos nas mesmas universidades que seus colegas” (p. 58). “Collor: a falsificação da ira” de Francisco de Oliveira. Imago. RJ. 1992. Chico Oliveira constata que o PT foi “embaralhado” pelo Plano. O autor evita a noção de que o PT apoiou simplesmente o Plano em linhas gerais. De qualquer forma a oposição direta do PT demorou a ganhar corpo: “Via de regra, até o surgimento das denúncias de Pedro Collor sobre o envolvimento de PC Farias e do presidente da República em casos de corrupção, no final de maio de 1992, o PT manteve a postura de não defender o *impeachment* de Collor”. (...) “Apenas no início de julho, após o depoimento de Francisco Eriberto França, que relatou os depósitos feitos por empresas de PC Farias na conta bancária da secretária particular de Collor, Ana Acioli, as investigações tomaram novo impulso, e o PT decidiu colocar o *impeachment* como questão da ordem do dia.” Martuscelli, Danilo Enrico. *A crise do Governo Collor e a tática do PT*. Dissertação de Mestrado em Ciência Política. Campinas: Unicamp. 2005, p. 90 e 94. Estes autores preferem vitimizar o partido que analisam.

“Nossa preocupação é que o pacote acabe concentrando capital e internacionalizando demais a economia. Ele trata desiguais de forma igual e vamos propor emendas que corrijam isso”, disse Mercadante, antecipando que o PT vai defender a intenção do governo nos leilões cambiais. “Vamos sugerir, também modificações nas novas regras de poupança. Quem tem na poupança a única fonte de rendimentos ou, por exemplo, estava poupando para adquirir casa própria, deve ter direito de sacar”, disse o economista. Ontem à tarde, na TV Manchete, Mercadante dialogou ao vivo com a ministra Zélia Cardoso de Mello: “Faríamos a mesma coisa. A senhora está de parabéns. Posso garantir que nossa bancada no Congresso fará tudo para aprovar as medidas”. (...) “Achamos que a política fiscal prevista no programa é adequada e não vamos agora fazer coro com os descontentes, que não aceitam o fim da especulação financeira”.¹⁰²¹

O então deputado do PDT, Saturnino Braga, foi ainda mais longe na coluna “Apoiar não significa aderir” publicada no *Jornal do Brasil*. Saturnino defendia o Plano Collor que, segundo sua opinião, era uma tentativa inédita na história do Brasil de taxar as grandes riquezas:

“O choque da sexta-feira foi o primeiro embate de uma longa batalha (...) Mas convenhamos, começou bem. Em primeiro lugar, nada vazou. Pela primeira vez, os espertos de sempre não tiveram a informação privilegiada e ano puderam proteger-se. E a verdade é que, pela primeira vez, um plano de combate à inflação foi posto na conta dos 10% mais ricos do país que podiam e deviam pagar. Alguma injustiça foi cometida, inevitável numa ação de envergadura revolucionária, mas a justiça geral foi tão maior, tão predominante, tão arrasadora, tão extraordinária que não sobra margem de reclamações; os próprios especuladores se recolheram. Um governo de esquerda não teria proposto algo tão contundente; não teria condições políticas de fazê-lo: de uma só cajadada desvalorizar pelo confisco a dívida interna, acabar com o déficit público que era o giro dessa dívida, estancar a inflação de um só golpe, eliminar a grande fonte de corrupção que era o anonimato e os caixas dois, recompor as finanças do Estado para deflagrar um bom programa de investimentos sociais, convenhamos, eram as nossas propostas. Isto nos obriga a apoiar o Plano Collor. Neste momento algo há que tem de falar mais alto do que preconceitos e interesses partidários restritos: é o interesse nacional”.¹⁰²²

As expectativas eram de fato grandes. Tendo lançado o Plano sob a forma de medida provisória, o presidente esperava que o Congresso as aprovasse. Por isso, no dia 16 de março, dia do lançamento do Plano, saiu a pé junto todos os seus ministros do Palácio do Planalto até o Congresso para entregar as medidas e pressioná-lo por sua aprovação. Foi a primeira vez que um presidente fez o percurso de quatro minutos a pé.

Martuscelli afirma que “o temor de um novo golpe político dos setores de direita no Brasil era um fator que levava o campo majoritário do PT a adotar uma posição moderada em relação ao Governo Collor” (p. 84). O autor exime o PT de qualquer responsabilidade por não ter criticado o Plano. Constrói-se aos poucos uma imagem vitimizadora do partido, que será muito adequada ao período do *impeachment*, quando toda sociedade adotará para si esta imagem simplista.

¹⁰²¹ “PT aplaude o programa”, *Jornal do Brasil*, 19/03/1990, p. 2; *Veja* 28/03/1990, p. 37. Em outra reportagem, Mercadante mantém as críticas ao baixo limite de valor retido nas poupanças, mas concorda com o plano, tendo apenas críticas pontuais. “Para o principal assessor econômico do PT, Aloizio Mercadante, alguns pontos do Plano Brasil Novo – como o controle financeiro, a política fiscal e a taxação de ganhos especulativos – coincidem com a proposta dos trabalhadores. Suas críticas se concentram no confisco da poupança: ‘A poupança é um direito adquirido e não pode ser mexida. É uma forma de vida e não de lucro. Como ficam os aposentados, pensionistas e outras tantas pessoas que são obrigadas a viver dela?’. ‘E eu que ia mexer na poupança, não é?’, ironiza o ex-candidato Luis Inacio Lula da Silva. O presidente da CUT, Jair Meneghelli, vê outro ponto fraco: a política salarial. ‘O salário será outra vez confiscado (...)’” *Revista Manchete*, 31/03/1990, p. 10-11

¹⁰²² “Apoiar não significa aderir”, *Jornal do Brasil*, 21/03/1990, p. 11.

No Congresso as medidas seriam logo aprovadas, mas alguns deputados da base governista queriam ir além. O deputado Basilio Villani (PRN-PR) chegou a propor a criação de painéis pelo Brasil que mostrariam os deputados e senadores que se colocassem contra o programa: “Esses painéis são um instrumento de informação e pressão válido. O povo tem que estar informado da atuação daqueles que o representam”.¹⁰²³

Ao contrário do que comumente recorda a memória coletiva, o período inicial do governo Collor, e sobretudo o congelamento da poupança, foram muitos bem vistos pela sociedade, prontas para louvar medidas radicais, não se importando em abstrair direitos individuais para obter ganhos na luta contra a inflação. As críticas positivas ao Plano em 1990 foram inversamente proporcionais às críticas que derrubariam o presidente dois anos depois.¹⁰²⁴

Expectativas frustradas e bodes expiatórios

Há uma relação direta entre a alta expectativa da sociedade diante do novo governo e a própria desilusão causada pela incapacidade de se efetivar o plano a longo prazo. A partir de meados de 1990 já havia clareza que a bala de Fernando Collor havia falhado em exterminar o “dragão” da inflação. O estilo messiânico de Collor e o fato de o Plano que prometia “começar de novo” a história do Brasil ter falhado, desencadeou um processo de revisão que recaiu sobre o próprio presidente e sobre aqueles que o apoiaram. As denúncias de corrupção que vieram *a posteriori*, confirmaram e consolidaram a transformação de sua imagem diante

¹⁰²³ “Painel vai apontar quem esta contra Plano Collor”, *Jornal do Brasil*, 22/03/1990, p. 3. O deputado Basílio Villani tentava, através dos painéis, criar um instrumento de pressão do qual já tinha sofrido. Em 1988, quando o plenário da Assembléia Nacional Constituinte aprovou o presidencialismo e os cinco anos de mandato para o presidente José Sarney, os partidos de esquerda e entidades da sociedade civil, como sindicatos e a Ordem dos Advogados do Brasil, espalharam pelas capitais brasileiras painéis que acusavam os parlamentares que patrocinaram a aprovação. Na época, o deputado Basílio Villani havia sido uma das vítimas do placa: “é fogo. O pessoal vem em cima mesmo. Fui muito cobrado. Me deu muita mão-de-obra explicar porque estava votando contra um sistema de governo que sempre defendi”, recordou Villani.

¹⁰²⁴ Houve poucas e fracas críticas ao plano. Aqui sintetizo algumas. Gabeira, do PV, foi um deles: “A ministra Zélia Cardoso se iguala à esquerda autoritária na concepção cientificista que tem da realidade (...) Todas as vezes que seu plano é questionado, ela responde que é um projeto com uma grande coerência interna baseado no diagnostico científico de uma crise profunda, destinado a produzir pequenos distúrbios momentâneos, mas uma grande prosperidade no futuro. Injustiças? É possível que existam, mas lembrem-se que os atingidos são apenas os 10% da população. A revolução tb se apoiava nesses mesmos argumentos. Análise científica da realidade, um sistema coerente de idéias e um projeto global para construir o futuro. Banhos de sangue foram dados em nome dessas pretensões.”; “O que é isso, companheira”. Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, 25/03/1990; “Todos, sem exceção, perderam. Somente o governo ganhou, porque vai conseguir combater a inflação, embora utilizando os recursos e as angustias de todos nos’. A avaliação é do ex-ministro da Fazenda Octavio Gouveia de Bulhoes, que acrescenta: ‘Dizer que com as medidas o governo esta atacando somente os ricos é uma balela. Esta atacando todo mundo junto, todos os contribuintes. E que não se diga que apenas 10% foram afetados. Mesmo que isso fosse verdade, é sempre bom estar atento ao fato de que, às vezes, este 10% representam o núcleo das atividades que imprimem o progresso ao país. Se este núcleo for desmantelado com punições severas, desmantela-se junto o país’”. Revista *Manchete*, 31/03/1990, p. 10-11

da sociedade, metamorfose que já se configurava a partir dos primeiros sinais de fracasso do Plano Collor I, em meados do segundo semestre de 1990.

O Plano Collor II, de 31 de janeiro de 1991, voltou aos moldes dos planos do governo Sarney, com mais congelamento de preços e limitações diretas do que medidas de alcance inovador e radical. Um ano após o bloqueio das poupanças, a Justiça e renomados juristas começaram a se manifestar frontalmente contra a medida.¹⁰²⁵ Começaram a surgir nos jornais reportagens que se espantavam com o apoio popular ao presidente no início do mandato menos de um ano antes. Jornalistas como Jânio de Freitas surpreenderam-se na *Folha de São Paulo* de 21 de abril de 1991 como a própria imprensa havia sido “conivente” com medidas “inconstitucionais, ilegais e imorais”.¹⁰²⁶ A sociedade começava a se desvincular no presidente, e gradualmente se colocar como vítima, usurpada na poupança, iludida pelo estilo “messiânico” do líder, roubada pela corrupção endêmica dos governantes. Em 1992 esta reconstrução do imaginário social estava praticamente completa e a mobilização social pelo *impeachment* catalisou esta memória negativa acerca do governo Collor.

Diante da mudança rápida da mentalidade coletiva, alguns ficaram para trás, e foram penalizados por lembrarem a esta mesma sociedade que ela havia sido uma entusiasta do regime. Os cantores sertanejos foram alguns deles e veremos no capítulo seguinte mais sobre a penalização que sofreram por parte de alguns setores musicais brasileiros e as consequências práticas desta recriminação à música sertaneja.

Gostaria, no entanto de abordar o caso de duas atrizes que apoiaram Fernando Collor desde o primeiro turno entusiasticamente, de forma que não conseguiram ser esquecidas pelo grande público: Marília Pêra e Cláudia Raia.

Marília Pêra apoiou a ascensão de Collor, quando grande parte dos atores da Globo apoiaram Brizola, Freire e Lula. Sua posição foi sentida de forma contundente pelas esquerdas artísticas, sobretudo por que Marília era um dos símbolos da *resistência* à ditadura militar. Ela fora uma das atrizes e atores que haviam sido sequestrados e torturados por membros do Comando de Caça aos Comunistas em 17 de julho de 1968, quando o grupo de vinte homens invadiu o teatro Ruth Escobar em São Paulo, armados de socos-ínglês, revólveres e cassetetes. Naquela ocasião os radicais do CCC espancaram barbaramente os atores, despiram Marília Pêra e o ator Rodrigo Santiago e obrigaram-lhes a irem para a rua:

¹⁰²⁵ Lamounier, *Op. Cit.*, 1991, p. 119.

¹⁰²⁶ *Idem.*



“O público estava atônito. Ninguém nos ajudou. (...) Lembro-me de que eles gritavam que faziam aquilo para eu deixar de ser imoral no palco”.¹⁰²⁷

Durante o governo Collor, Marília viveu um exílio voluntário, especialmente com o crescimento das denúncias ao presidente e da falência do Plano econômico: “Eu fiquei péssima quando vi que ele estava acabando com o teatro, com o cinema, com o maior desprezo pela cultura, e cheguei a conclusão: ‘bom, eu estou mesmo ferrada, não tenho mais saída, todo mundo tinha razão’”.¹⁰²⁸ O ator Paulo Betti, apoiador de Lula nas eleições, foi um dos que rompeu com a atriz em 1989: “Na época eu fiquei triste em ver que, aquela que considero uma das maiores atrizes brasileiras, não estava do nosso lado”, disse Paulo Betti, que só viria a fazer as pazes com ela em 1994, quando ambos trabalharam juntos na minissérie global *Incidente em Antares*. “Fiquei feliz de poder reencontra-la e de mostrar que não era um inquisidor”.¹⁰²⁹

O cerceamento de Paulo Betti e outros artistas a Marília Pera durante os anos Collor transformou a atriz, segundo suas próprias palavras, “numa concha, trancada dentro de casa”. Segundo a atriz se recorda, ela dera o apoio a Collor em troca de comida para o Retiro dos Artistas [sociedade beneficente carioca que cuida de artistas idosos e inválidos] e classificou anos mais tarde sua própria atitude “de uma retardada em política”. O temor pessoal era grande: “todas as vezes que vou a algum lugar, penso que vão achar que eu não presto porque votei no Collor”, confessava Marília. Sua revisão acerca do apoio a Collor era ambíguo, contudo: “Não me arrependi, mas jamais faria isso de novo”.¹⁰³⁰

Em maio de 1992 Marília começou a encenar um novo monólogo sobre a mesquinha intitulado “Quem matou a baronesa?”. Segundo o jornal *O Globo* a atriz estava pronta para ser “reincorporada”:

É possível que esta personagem mesquinha reconcilie Marília Pêra com o público e com os artistas que aderiram em massa à candidatura de Luiz Inácio da Silva, do PT, à Presidência da República. No material de divulgação de *Quem matou a baronesa?*, Marília Pêra repete, por exemplo, que foi espancada pelo Comando de Caça aos Comunistas durante as apresentações de Roda viva, em 1968, embora nada entendesse de comunismo ou de capitalismo. Agora, ainda sem querer comentar a política de Collor, Marília Pêra declara apenas que, para ela, a política cultural do governo “está péssima”.¹⁰³¹

¹⁰²⁷ Ventura, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1988, p. 236.

¹⁰²⁸ “Nascida para viver de arte”. 2º Cad, *O Globo*, 03/07/1999, pp. 1-2.

¹⁰²⁹ Idem.

¹⁰³⁰ Idem.

¹⁰³¹ “O que aconteceu com Marília Pêra?”, *Jornal do Brasil* Caderno B, p. 1, 02/05/1992.

A atriz Claudia Raia, embora tenha se sentido pressionada, virou-se de forma menos autopunitiva do que Marília Pera. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1991, Claudia Raia tentou justificar o apoio à campanha do presidente, com o qual chegou a subir em palanques e participou de vários comícios [vide foto de 1989]. Claudia era amiga da família desde quando Collor fora um obscuro candidato a governador de Alagoas, e era íntima da primeira-dama aquém chamava de “Rô” ou “loirinha”:¹⁰³²

Edmar Pereira: Cláudia, você disse que o seu apoio não custou nada ao presidente Collor. Agora, ele custou alguma coisa a você? Você se sentiu patrulhada na época, você sente ainda patrulhada, alguma porta deixou de se abrir para você por causa desse apoio? Como foi o comportamento geral, você acha que diminuiu a sua relação com as pessoas, ficou pior, ou melhor, isso teve alguma alteração?



Cláudia Raia: Não, eu sou uma pessoa pública. Qualquer posicionamento que eu tome na minha vida, se eu disser no jornal que eu gosto mais do preto do que do branco, isso cria polêmica, é evidente, porque os que gostam do branco vão ficar loucos da vida comigo, lógico. (...) A partir do momento que eu apoiei o presidente Fernando Collor, é evidente que os que não apoiavam não concordaram com o meu posicionamento, mas também não houve esse patrulhamento, porque o meu apoio a ele era bastante convicto, bastante sólido. Eu não o apoiei somente na campanha presidencial, sou amiga dele há muitos anos. Meu primeiro apoio foi quando ele era candidato a deputado federal em Alagoas. Então eu já o apoiava há muitos anos... então [foi] um patrulhamento normal, digamos assim, nada absurdo. Nem eu falei sobre isso, nem fiz um dramalhão em cima disso, porque isso evidentemente iria acontecer. Então eu não posso ficar reclamando que as pessoas estão

me patrulhando, se eu apoiei um candidato à Presidência da República. Logicamente isso iria virar uma polêmica, mas não foi nada grave assim não.

Edmar Pereira: Você quis ser a "Marília Pera - parte dois"?

Cláudia Raia: Não, eu sou a "Cláudia Raia - parte um".¹⁰³³

A patrulha daqueles que buscavam bodes do governo Collor continuou sobre a atriz. No início de 1992 a AIDS ainda era uma doença grave e uma das principais mudanças visíveis era o emagrecimento repentino. A atriz que emagrecera para fazer um musical foi acusada pelos boatos de ter a doença. Um médico chegou a dizer publicamente que ela tinha a doença ao que ela retrucou: “Nunca estive com este médico”.¹⁰³⁴ Os boatos só terminaram quando ela apresentou publicamente um atestado de que era soro-negativo.¹⁰³⁵ Por coincidência ou não, a cantora Fafá de Belém, que era acusada de “trair” a MPB ao gravar os sertanejos, também foi acusada de ter AIDS.¹⁰³⁶ A atriz teve frequentes mudanças de peso ao longo da carreira, o que gerou os boatos. Até o próprio presidente foi alvo de boatos

¹⁰³² “O triunfo do exagero”. *Veja*, 11/04/1990, p. 50

¹⁰³³ Entrevista: Cláudia Raia, Segunda-feira, 8 de Abril de 1991, *Programa Roda Viva*, TV Cultura.

¹⁰³⁴ “O susto de Claudia Raia” *Veja*, 12/02/92

¹⁰³⁵ “A fogueira da maldade”, *Veja*, 19/02/1992, pp. 58-65

¹⁰³⁶ “A fogueira da maldade: O Brasil mergulha numa onda de boatos que mexe com a vida de artistas, chega ao Planalto e desaba no pregão da bolsa” *Veja*, 19/02/1992, pp. 58-65.

maldosos de que estaria “doente” pois perdeu 12 quilos ao longo dos dois anos de governo, perdendo o porte atlético.¹⁰³⁷

Os boatos, no entanto, não tinham vítimas escolhidas a esmo. Coincidência ou não, Claudia e Fafá eram vistas como apoiadoras do presidente. A primeira, de fato era; a segunda, não. Fafá era assim vista devido às gravações sertanejas.

A escritora Rachel de Queiroz também teve de lidar com o fato de o governo Collor ser visto como “filhote da ditadura”. Rachel havia sido apoiadora entusiasta da ditadura e foi indagada sobre as continuidades do regime autoritário na democracia. Depois de criticar o PT de “stalinista” e chamar Brizola de “figura arcaica, um caudilho”, ela foi indagada pelo dramaturgo e escritor Caio Fernando Abreu no Programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1991:

Caio Fernando Abreu: Rachel, eu me dou o direito de discordar do que você disse do PT e do Brizola. Você não acha que o Collor está dando continuidade ao que havia de mais lamentável no golpe militar de 64 que você ajudou?

Rachel de Queiroz: Não. Você está dizendo isso.

Caio Fernando Abreu: Não, estou perguntando.

Rachel de Queiroz: No golpe em que ajudei, não. Ajudei o Castelo. O resto não. No AI-5 não tive a menor participação...

Caio Fernando Abreu: Depois do AI-5, você não acha que o Collor está dando continuidade a isso?

Rachel de Queiroz: Eu lhe dou a liberdade de achar ruim o Collor e todos os outros, como você está me dando a liberdade. Não discuto...

Caio Fernando Abreu: Não, eu queria me limitar a essa pergunta: você não acha que o Collor dá continuidade à deturpação?

Rachel de Queiroz: Você está dizendo isso e você não diria isso...

Caio Fernando Abreu: Tenho uma interrogação aqui.

Rachel de Queiroz: Você está dizendo isso numa televisão oficial, quer dizer que há um grau de liberdade muito maior, que nós devemos... desde o Sarney que nós temos essa liberdade.

Caio Fernando Abreu: É o mínimo.

Rachel de Queiroz: Não é o mínimo, não.

Caio Fernando Abreu: Acho que é o mínimo, liberdade.

Rachel de Queiroz: Não é o mínimo, não, porque você é muito jovem, você não passou os tempos piores.

Caio Fernando Abreu: Tenho 42 anos e estive preso em 68.

Rachel de Queiroz: Pois então não aprendeu com o tempo, porque passamos tempos muito piores.

Caio Fernando Abreu: Acho que estou aprendendo coisas.

Jorge Escosteguy: Por favor... [interrompendo Caio].

Caio Fernando Abreu: Bom... [abre os braços, desistindo de continuar a discussão]¹⁰³⁸

Brasil “profundo” e emergente

Collor representou para uma determinada memória a volta de um Brasil “profundo”, rural, cafona, corrupto, autoritário. O apego do presidente a valores considerados *kitsch* ou “bregas” aproximava-o de um Brasil que não era aquele com o qual setores das esquerdas

¹⁰³⁷ “A doença do suspense”, *Veja* 12/02/1992, p. 18.

¹⁰³⁸ Rachel de Queiroz, Programa *Roda Viva*, TV Cultura, 1 de Julho de 1991.

gostavam de se identificar. A imagem de “filhote da ditadura” consolidada ajudou a associar o governo ao novo gênero que “surgia” no início da década. O estilo de governo messiânico e salvacionista, embora uma demanda social, forjou duas possibilidades autoexcludentes: ou revolveria todos os problemas da nação, ou seria incapaz de coisa alguma. Esse diapasão político ajudou a catalisar outras críticas estéticas que já existiam acerca da música sertaneja.

No entanto é importante frisar que a sociedade não apenas repudiou o governo. Pelo contrário, na época seus atos mais autoritários foram vistos, hegemonicamente, como “necessários”. O período inicial do Plano Collor nos leva a pensar as metamorfoses da memória coletiva e a necessidade de se criar certos “bodes-expiatórios” sociais, de forma a exorcizar certos períodos da história nacional.

Se a música sertaneja conseguiu sobreviver a estas críticas isso se deve a sua própria força cultural, que conseguiu impor-se e criar um novo campo de consenso na música brasileira. Apesar de ainda sofrer repúdio por parte de alguns setores, os artistas sertanejos já foram, em grande parte, incorporados ao cenário musical brasileiro, apesar das resistências que não conseguem mais voz como no início da década de 90. É sobre essas críticas fortes, sobretudo oriundas da MPB e do rock à música sertaneja, e as consequências desta prática, que versará o próximo capítulo.

O rock errou

Rock nacional e música sertaneja

*Eu chorava de amor/ E não porque sofria
Mas você chegou, já era dia/ E não estava sozinha
Eu tive fora uns dias/ Eu te odiei uns dias
Eu quis te matar
Uns dias (Herbert Vianna)*

*Chove lá fora / E aqui.../
Tá tanto frio/ Me dá vontade de saber/
Aonde está você/ Me telefona/
Me chama/ Me chama/ Me chama
Me chama (Lobão)*

*Pense em mim/ Chore por mim/
Liga pra mim/Não, não liga pra ele/
Pra ele.../ Não chore por ele
Pense em mim (Leandro e Leonardo)*

Durante uma aparição no programa Domingão do Faustão do dia 13 de setembro de 1992, em meio a crise do processo de impeachment de Fernando Collor, Lulu Santos fez o seguinte discurso para uma exaltada platéia:

A última vez que eu estive neste programa (...) era um dia antes das eleições para presidente [em 1989] e eu manifestei junto com a audiência e platéia a minha vontade eleitoral e cantei: Olê, olê, olá, Lula, Lula! [público canta junto] Infelizmente nem todo o Brasil respondeu a essa coisa progressista que o Rio de Janeiro tem, onde o candidato do PT teve na época 70% da votação. E acabou o país investindo na caretece de achar que aquele rapaz que tinha uma aparência dita bonitinha, com aquela gravatinha, iria trazer algum benefício para esse país. Foi caretece da parte da gente ter votado nele, de ter acreditado naquele discurso. Porque era simples: a gente tinha um homem louro, alto, rico, extremamente rico, de classe dominante e do outro lado um brasileiro que fala mal, que se expressa com dificuldade, mas que é o mais legítimo representante do povo brasileiro. [aplausos] Infelizmente o povo brasileiro pendeu para o outro lado. Como essa coisa agora está demonstrando claramente que pode vir a acabar do jeito que eu sempre imaginei que ia acabar... Fausto, quando houve o confisco da poupança... (...) Na hora que aquele homem tomou o que me era justo, o que me era de direito e só ia me devolver 12 meses depois em 18 prestações eu fiquei tão deprimido, tão deprimido, que eu tive uma sensação clara: isso acaba ou em *impeachment* ou em tiro na boca ou em tiro na têmpora... ou alguma coisa drástica vai acontecer! [aplausos e gritos] No momento eu estou me sentindo com a tranqüilidade dos profetas: eu sempre percebi que isso ia acabar mal. Uma última coisa (...). A gente fez duas escolhas mais ou menos naquela época. Eu me lembro bem que saía nos jornais na época, normalmente na Folha de São Paulo, que o atual presidente da república (...) dizia que quando ele chegasse ao poder ele iria instituir o que ele chamava de “o ministério da vingança”. Naquela época os artistas que eram da minha geração, do meu feitio como Lobão, Paralamas, Legião, enfim do Rock nacional e as pessoas, os artistas de forma geral, os cineastas, os diretores de teatro, Chico [Buarque], Caetano [Veloso], [Gilberto] Gil, quem fosse, todos: não deram apoio à candidatura deste presidente. Quem deu apoio a candidatura, eu não vou falar nomes, mas foram as pessoas filiadas ao que se chama música sertaneja, que eu chamo de música “breganeja”. Eu tenho pavor a esse tipo de música, embora eu ache que haja espaço para tudo, e pra tudo que for desejado, acima de tudo, pelo público. [Com dedo em riste] Eu só queria lembrar a vocês que a gente desejou... a gente não... houve quem desejasse Fernando Collor e houve quem desejasse essa música sertaneja. Eu acho que a

música sertaneja foi a trilha sonora dessa malfadada administração. Eu gostaria que uma fosse embora junto com a outra!

A repercussão do discurso foi instantânea. Os cadernos culturais dos jornais e revistas do país repercutiram o episódio. Lulu se expressava de forma agressiva acerca de Collor e dos sertanejos, com um discurso muito comum na sociedade, especialmente entre as esquerdas, setores médios, e artistas da MPB e do Rock nacional. A impaciência do cantor com a música sertaneja deve-se muito ao fato de que duplas como Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano e Chitãozinho e Xororó “tomaram” parte do mercado fonográfico que antes era público do Rock nacional.

Outros artistas do Rock nacional também demonstraram inconformismo com a estética sertaneja e os associaram, direta ou indiretamente, à “era Collor”. Fernanda Abreu, que começava carreira solo depois de cantar na Blitz, foi taxativa: “É terrível que as rádios só toquem essas músicas sertanejas e bregas. Não gosto do ritmo, acho limitado, as letras das músicas parecem todas iguais e não consigo distinguir uma dupla da outra”¹⁰³⁹. Os Paralamas do Sucesso, embora se dissessem “eccléticos” odiavam música sertaneja e preferiam os caipiras: “[não gostamos] nada de Chitãozinho e Xororó, que é coisa americanizada, meio *country*; mas [gostamos de] coisa do tipo ‘aonde a vaca vai, o boi vai atrás’, que é engraçada e bem sertaneja”¹⁰⁴⁰. Buscando bodes-expiatórios, João Barone, baterista do grupo, penalizou as gravadoras multinacionais: “A culpa é das gravadoras, que são covardes, não investem, e assim não há chance de aparecerem coisas novas”¹⁰⁴¹. O cantor Luciano, irmão de Zezé di Camargo na dupla de sucesso, se recordou das batalhas com os roqueiros: “Na década de 80 eu curti rock brasileiro, Titãs, RPM, Capital Inicial, Ultraje a Rigor. Continuo escutando essa turma do rock. [No entanto] quando surgimos no mercado, tinha gente dentro do rock que achava que tinha que detonar só porque nós éramos outro estilo”.¹⁰⁴²

Significados sertanejos do rock

Em 1992 a queda da popularidade e das vendas do rock nacional era óbvio. Bandas como Legião Urbana, que vendera 737 mil unidades do LP *As quatro estações* (1989), se contentava com “apenas” 291 mil do disco *V* (1991). O Paralamas do Sucesso vendiam cada vez menos e seu último LP, *Grãos* (1991) não passou da marca dos 91 mil unidades. Os Titãs passaram de 273 mil de *Go back* (1989), para 192 mil de *Ó Blesq Blom* (1990) e apenas 78

¹⁰³⁹ *Veja*, 14/10/1992, p. 97.

¹⁰⁴⁰ *Visão*, nº 10, 08/03/1989

¹⁰⁴¹ *Veja*, “Rock em queda”, 12/08/1992, p. 90.

¹⁰⁴² <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/sou+de+uma+geracao+que+gosta+de+falar/n1237636238126.html>. Site IG Último Segundo, acessado às 16h, 21/07/2010.

mil de *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991). Lobão havia vendido 406 mil unidades de *Vida Bandida* (1987), passou a vender 133 mil de *Cuidado!* (1988) e apenas 117 mil de *Sob o sol de parador* (1989). O Ultraje a Rigor caiu de 330 mil do LP *Sexo!* (1988) para 200 mil de *Crescendo* (1989); em seguida mais um tropeço nas vendas: 70 mil do LP de covers lançado em 1990.¹⁰⁴³ O fenômeno independia da popularidade da banda, e também atingia grupos “menores”. O Biquini Cavado via sua obra vender cada ano menos: de 70 mil unidades de *Cidades* (1986) para 60 mil de *A Era da incerteza* (1987) e 40 mil do LP *Zé* (1989).

Com o aumento da crise, cabeças começaram a rolar. Grupos como Zero e Plebe Rude tiveram quedas nas vendas na ordem de 50% e foram simplesmente demitidos pela gravadora Odeon.¹⁰⁴⁴ Depois de vender apenas 20 mil unidades de *Eletricidade* (1991), o Capital Inicial esfacelou-se a partir da saída do vocalista Dinho Ouro Preto. Sem gravadora, os restantes lançaram o LP *Rua 47* (1994) de forma independente e sem repercussão. Os Titãs sofreram a baixa de Arnaldo Antunes em 1992, uma das principais cabeças da banda. Amedrontados com a queda nas vendas, os Paralamas do Sucesso relançaram os antigos sucessos na coletânea *Arquivo*, de 1990. Mas o mercado já estava saturado de coletâneas do grupo. Em 1987 já havia sido lançado o LP *D*, com os principais sucessos. Mas os artistas, pressionados pelas quedas da vendagem, aceitaram fazer mais uma coletânea menos de três anos após a primeira. Para diminuir os efeitos das perdas no Brasil, os Paralamas procuraram expandir sua produção pela América Latina e conseguiram fazer sucesso na Argentina com os antigas canções. Nesse período eles tornaram-se de fato a única banda brasileira popular entre os argentinos e fizeram contatos com músicos daquele país, como Fito Paez, Charly Garcia e a banda Sumo.¹⁰⁴⁵ No Brasil, os Paralamas só voltariam a serem populares em 1995, quando lançariam *Vamo batê lata*, outra coletânea de sucessos gravados ao vivo.¹⁰⁴⁶ Definitivamente, era um período de vacas magras. Era a terceira coletânea em sete anos.

Retrato da crise econômica que o país vivia e de problemas da indústria fonográfica, a queda das vendas no mercado fonográfico foi da ordem de 35%. No entanto a crise foi pior para as bandas de rock que tiveram uma queda de 60% a 70% nas vendas.¹⁰⁴⁷ Apesar da crise geral, o axé baiano e a música sertaneja assumiram a liderança de vendas no mercado

¹⁰⁴³ « Adeus à rebeldia », *Veja*, 30/05/1990, p. 80.

¹⁰⁴⁴ « Adeus à rebeldia », *Veja*, 30/05/1990, p. 81.

¹⁰⁴⁵ O músico Charly Garcia, um dos mitos do rock argentino, já havia tocado piano na faixa “Quase um segundo” do LP *Bora Bora* (1988) dos Paralamas. Na verdade os primeiros shows de repercussão dos Paralamas em território argentino começaram com a turnê do LP *Selvagem?*, em fevereiro de 1986, mas o início da década de 1990 foi essencial para consolidar este elo.

¹⁰⁴⁶ O disco *Vamo batê lata* incluiu quatro músicas inéditas gravadas em estúdio que trouxeram os Paralamas a tona: “Uma brasileira”, “Saber amar”, “Luis Inácio (300 picaretas)”, “Esta tarde”.

¹⁰⁴⁷ “Rock em queda”, *Veja*, 12/08/1992, p. 90.

brasileiro. Leandro e Leonardo venderam 2 milhões de unidades do seu disco de 1991. Chitãozinho & Xororó vendiam sempre uma média de 1,5 milhão de cópias. Diante das ofensas de Lulu Santos aos sertanejos, Chitãozinho ironizou a decadência dos roqueiros: “Se ele já não vendia discos, vai vender menos ainda. Eu, por exemplo, não compro mais”.¹⁰⁴⁸

O grande *boom* da música sertaneja aconteceu com o disco “Meninos do Brasil” de Chitãozinho e Xororó, lançado em 1989. Menos de 1 ano depois já havia vendido 1 milhão de cópias.¹⁰⁴⁹ O LP de 1990 de Leandro e Leonardo, que contem a música mais cantada do Brasil no ano seguinte, *Pense em mim*¹⁰⁵⁰, vendeu cerca de 2,5 milhões de unidades¹⁰⁵¹. O LP de “Entre tapas e beijos”, do ano anterior, catapultara as vendas da dupla.

A alta vendagem não era novidade para os sertanejos desde o início da década de 80. A primeira vez que Chitãozinho e Xororó romperam a barreira dos 1,5 milhão de discos vendidos foi com o LP *Somos apaixonados*, de 1982.¹⁰⁵² Em 1990 eles já contavam com mais de 20 milhões de LPs vendidos em vinte anos de carreira e 13 LPs.¹⁰⁵³

A novidade era que o sucesso começava a tomar as capitais e parte do público de classe média. Outra novidade era que o rock nacional, que havia sido produto comercial de grandes lucros da indústria fonográfica na década anterior, começava a não vender tanto. Isso foi crucial para o rancor da geração roqueira dos anos 1980 para com a música sertaneja. A postura “ideológica” e a proposta estética eram embaralhados pelos interlocutores, amplificando o debate.

Alguns meses mais tarde Lulu voltou ao programa do Faustão, onde aliviou um pouco as críticas, mas continuou condenando a “ideologia” das duplas sertanejas:

Faustão: Você viu a polêmica, a confusão que deu, meu?

Lulu: Eu achei super bacana, super positivo aquilo por que...

Faustão: Agitou o mercado...

Lulu: Agitou tudo, né... por que se fosse uma discussão inútil eu acho que não teria durado os três meses que durou... (...) E evidentemente que cada um se manifestou com o que tinha achado daquilo. Uma discussão polêmica como essa, evidentemente que racha: há quem ache aquilo e há quem não ache aquilo. Eu acho que isso que é o mais importante: a gente aprender a discutir. (...) Eu preciso dizer que aquelas pessoas da música sertaneja são músicos, são cantores brasileiros, cantam em português... Então eu reconheci num texto de jornal que teve um pequeno deslize ético da minha parte de ter me colocado publicamente em relação à estética deles... isso é um outro problema. Era só uma questão ideológica. Mas de outra forma, eles são músicos brasileiros, eles representam o desejo do povo brasileiro. Então eles estão endossados. [aplausos]

¹⁰⁴⁸ *Veja*, 23/09/1992, p. 69

¹⁰⁴⁹ “Rancho Eletrônico”, *Veja* 31/01/1990. CC p.17.

¹⁰⁵⁰ Segundo coluna da revista *Veja*, *Pense em mim* foi a música mais cantada do Brasil em 1991. *Veja*, 01/01/1992, p. 44

¹⁰⁵¹ «Adeus à rebeldia», *Veja*, 30/05/1990, p. 80; “O vôo veloz do tomate ao estrelato” *Veja*, 11/09/1991

¹⁰⁵² “Os caipiras voam alto – Chitãozinho e Xororó”, *Manchete*, 03/03/1990, pp. 65-69.

¹⁰⁵³ “Os caipiras voam alto – Chitãozinho e Xororó” *Manchete* 03/03/1990, pp. 65-69.

Faustão: O reconhecimento público de um cara (...) na televisão mostra o caráter, a sensibilidade... e quem conhece o Lulu sabe como ele é! A mim não me surpreende que ele venha aqui e tenha falado isso... o que não significa que ele mudou completamente de lado. Não é bem isso!

Lulu: Absolutamente...

Faustão: Para bom entendedor um risco quer dizer Francisco, viu!

Lulu: Eu mantenho absolutamente tudo o que eu disse a nível ideológico (...).

Apesar das correções de Lulu Santos ao debate, é interessante perceber como esse imaginário perdurou na música popular. A bibliografia sobre o rock nacional compra esta versão de que a música sertaneja foi a trilha sonora do período Collor¹⁰⁵⁴. O jornalista Arthur Dapieve, autor de um dos livros pioneiros sobre o rock nacional – *BRock: o rock brasileiro dos anos 1980* –, publicado em 1995, é claro ao fazer a ponte entre a “era Collor” e a estética sertaneja:

Quando Fernando Collor assumiu a presidência em 1990, houve uma significativa mudança nas relações entre economia e política. Com ele, subiram ao poder 35 milhões de eleitores conservadores, a maioria do interior do país. Collor à frente, eles externaram apreço pela chorosa música sertaneja de duplas como Leandro & Leonardo, Chitãozinho & Xororó, Zezé di Camargo & Luciano. Concessionária de serviços públicos, a mídia foi atrás. E mais do que nunca, o BRock¹⁰⁵⁵, de esquerda pró-Lula, se tornou a oposição, o inimigo a ser combatido. Ele foi sacado da mídia, substituído pelas duplas sertanejas.¹⁰⁵⁶

Essa idéia é compartilhada por Nelson Motta, compositor de um dos maiores sucessos de Lulu Santos, “Como uma onda”, do LP *Ritmo do Momento*, de 1983. Motta viu-se sem emprego no início dos anos 1990 quando trabalhava em gravadoras multinacionais como lançador de talentos:

A música sertaneja dominou as ruas e a classe média, foi a trilha sonora das festas do poder em Brasília e em São Paulo. As peruas da “República de Alagoas” dançavam e sonhavam com Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo. Uma foto emblemática do governo Collor mostra o presidente e a primeira-dama Rosane, alegres e sorridentes, cercados por 60 duplas sertanejas na Casa da Dinda. Para um garoto de classe média de Copacabana dos anos 50 não poderia haver suplício maior do que ouvir 60 duplas caipiras cantando em terças ao mesmo tempo. Para um jovem libertário de 68 não haveria horror maior do que imaginar o Brasil sob o estilo, a ideologia e a rapinagem do governo Collor.

¹⁰⁵⁴ Embora modesta se comparada a bibliografia sobre MPB ou sobre o samba, a bibliografia do rock nacional mantém um tom muito parecido: é muito descritiva e pouco crítica. Quase sempre o tom é louvatório e condescendente com a geração “heróica” do rock nacional, salvo raras exceções: Alexandre, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 1980*. São Paulo: DBA. 2002; Estrella, Maria. *Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Outras Letras. 2006; Mello, Luiz Antonio. *A onda maldita: como nasceu e quem assassinou a Fluminense FM*. Rio de Janeiro: Ed. Xamã; 1999; Marchetti, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: A história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad. 2001. Duó, Eduardo. *Cazuza*. Coleção Vozes do Brasil. São Paulo: Martin Claret. 1990; Alzer, Luiz André & Claudino, Mariana. *Almanaque anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2004; Dapieve, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34. 1995 (1ª reimpressão, 2004); Dapieve, Arthur. *Renato Russo: o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006; Vasco, Júlio & Guima, Renato. *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande – MS: Letra livre. 1996.

¹⁰⁵⁵ *BRock* foi o termo criado por Dapieve quando escrevia no 2º Caderno de *O Globo* na década de 80 para nomear o movimento que surgia. Aqui neste trabalho não se usarei este termo por discordar da retórica louvatória de Dapieve sobre o movimento. Igualmente, não se usará o termo Rock Brasil, de autoria de Jamari França, que escrevi no *Jornal do Brasil* na mesma década, pelos mesmos motivos. Alternativamente, usarei o termo rock nacional.

¹⁰⁵⁶ Dapieve, *Op. Cit.*, 1995, p. 202.

Os sertanejos não têm culpa de nada, além do mau gosto. Fazem a música que o Brasil quer, a que eles gostam, o som dos “anos Collor”. A música ingênua e melancólica do próspero interior de São Paulo, de Minas e de Goiás se urbaniza e se eletrifica, enche estádios, voa de jatinhos e vende milhões de discos. As estrelas da MPB dificilmente conseguem que seus discos toquem no rádio, seus shows perdem público, muitos direcionam sua carreira para o exterior. As gravadoras só pensam em sertanejos, eles são as grandes estrelas dos programas populares de televisão. A vida na [gravadora] Warner estava insuportável. Durante toda a minha vida musical busquei a diversidade e a tolerância, explorei à exaustão as possibilidades de harmonizar contrastes, sempre me orgulhei de não ter preconceitos e de ser capaz de gostar de música de qualquer gênero e de qualquer lugar, de qualquer época. Mas a onda sertaneja era demais, não havia ali nada que eu gostasse. Nem no Brasil em que estávamos vivendo. (...) Abri o coração em um artigo furibundo de meia página, publicado ao mesmo tempo em *O Globo* e na *Folha de S. Paulo*, denunciando a pobreza rítmica, melódica, harmônica e poética da onda sertaneja e saudando a chegada do samba-reggae da baiana Daniela Mercury, como uma Iansã vingadora, uma guerreira de espada na mão e pernas de fora, abrindo uma clareira de luz e alegria no meio das trevas *colloridas*. Não era só a música, o Brasil estava insuportável, muitos amigos estavam debandando. Comecei a planejar a retirada, a imaginar uma pequena gravadora na Europa ou nos Estados Unidos, para produzir, promover e distribuir internacionalmente a música brasileira de que eu gostava — e que naquele momento parecia mais admirada e querida no exterior do que no Brasil. (...) À noite embarquei para Nova York. Para começar tudo de novo.¹⁰⁵⁷

Esses comentários de Nelson Motta parecem ser críticos para a própria biografia do produtor-compositor-jornalista. Motta sempre foi um artista que dialogou com a cultura de massa. Nos anos 60 Motta foi um dos primeiros a apoiar o movimento de Caetano e Gil e a ele é atribuído a disseminação do epíteto tropicalismo, com “ismo” no final.¹⁰⁵⁸ Foi colunista de jornal, dono de boates na Zona Sul carioca, adepto da *disco music* no final dos anos 70, inventor das Frenéticas, apoiador do rock nacional e compositor ao lado de Lulu Santos, dentre outros. No entanto, para Motta, “a onda sertaneja era demais”.

Essa memória que penaliza a música sertaneja está bastante enraizada na bibliografia e, embora essa percepção tenha mudado na sociedade de uns tempos pra cá, ela é ainda é hegemônica nos livros sobre o rock nacional. A bibliografia do rock nacional é bastante clara ao demarcar um espaço está mais perto do “bom-gosto” da MPB do que da “breguice” da música sertaneja. Em parte por que o público leitor gosta de se ver como parte de uma elite estética e repudiam quase tudo que for massivo, apesar dos claros paradoxos que isso pode ter com a própria história do rock nacional.

Grande parte da bibliografia sobre o rock foi escrita por jornalistas que raramente se propuseram a investigar a fundo as implicações de suas afirmações, e grande parte peca por

¹⁰⁵⁷ Motta, *Op. Cit.*: 2001, p. 425-429.

¹⁰⁵⁸ O manifesto-blogue tropicalista de Nelson Motta foi lido na época como fundador do movimento. Caetano o cita em seu livro autobiográfico: “O inevitável ismo se lhe juntou quase imediatamente. Nelson Motta, um letrista carioca da nossa geração, amigo querido nosso e de toda a turma da segunda geração da bossa nova no Rio, iniciando-se então no jornalismo (e na TV), escreveu um texto em que batizava o movimento com esse nome de “tropicalismo” e, extraído da própria palavra um repertório de atitudes e um guarda-roupa folclórico (...). Eu, que me resignara a “Tropicália” por falta de opções que surgissem a tempo - e que julgara que a canção afinal não seria tão afetada pelo título -, engolia mal esse xarope tropicalista”. Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, pp. 191-192. Para o manifesto de Motta, ver: Nelson Motta. “A cruzada Tropicalista”. Coluna “Roda Viva”, *Última Hora*, RJ, 5/2/1968

associar instantaneamente o rock à MPB, dando-lhe legitimidade e conferindo prestígio, sem problematizar o que isso acarreta à memória do próprio movimento. A incorporação do rock nacional aos padrões da MPB resultou no repúdio da então nascente música sertaneja.

No entanto é raramente lembrado que a entrada do rock no cenário musical brasileiro não aconteceu sem atritos. Pelo contrário, houve agressões mútuas entre artistas já consolidados da MPB e os novatos. O novo gênero era visto como “banal”, “alienado”, “comercial” e esteticamente “débil”: a mesmas infâmias usadas contra a música sertaneja anos mais tarde. Só a partir da segunda metade da década de 80 o rock foi incorporado à MPB, quando roqueiros passaram a ser vistos como “politizados” e os intercâmbios com a MPB tornaram-se mais visíveis, assíduos e desejáveis. A maior parte da bibliografia parece consciente deste processo de luta, mas não dimensiona esta dinâmica no cenário musical brasileiro e o significado desta incorporação gradual do rock. E, ainda por cima, a bibliografia incorpora sem críticas a associação dos roqueiros à “resistência” ao regime, sem perceber que esse é um dos elos que unem e ao mesmo tempo legitimam o rock frente aos mitos da MPB. Quando passou a ser louvado como “resistente” e ganhou status cultural, as qualificações de “alienado”, “comercial” e “banal” para o rock perderam o sentido. Estes mesmos argumentos passaram então a ser direcionados para a música sertaneja, que gradualmente ficou associada ao governo Collor.

Apesar da bibliografia sobre o rock ainda não ser numerosa quanto a sobre MPB ou samba, o movimento não foi ignorado pela academia. Mas em grande parte os pesquisadores incorporaram o referencial dos jornalistas acerca da relação rock-MPB, valorizando mais as sintonias entre os dois movimentos do que as desavenças e a gradual incorporação. O pesquisador Carlos Sandroni deixou claro este ponto de vista: “A sigla MPB passou a ser adotada de modo mais amplo. (...) Seu sentido restritivo do início se diluiu, permitindo que, quando nos anos 1980 o rock nacional ganhou novo alento, seus representantes fossem considerados, sem maiores problemas, como parte integrante da música popular brasileira”.¹⁰⁵⁹ A antropóloga Santuza Cambraia Naves também vê o Rock nacional dos anos 80 como descendente natural das batalhas da MPB: “A tropicália rompe com a MPB inserindo o rock, e posteriormente, faz nascer o movimento *ploc*, que nada mais é do que o rock nacional oitentista. E a partir de certo momento o *ploc* flerta com a MPB. Cazuza fez

¹⁰⁵⁹ Sandroni, Carlos. “Adeus à MPB”. IN: Cavalcante, Berenice, Starling, Heloísa; M. M., Eisenberg, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

uma Bossa Nova. Isso faz com que o conceito do MPB se alargue muito”.¹⁰⁶⁰ As historiadoras Samantha Quadrat e Eliana Ramos valorizam o rock através da lógica da *resistência* à ditadura, tão cara aos atores do próprio movimento. O imaginário da resistência foi justamente o elo que permitiu a MPB incorporar o rock, de forma que o trabalho das pesquisadoras, mais do que problematizar o gênero musical, avaliza sua incorporação.¹⁰⁶¹ De forma geral a bibliografia acadêmica segue a linha dos jornalistas memorialistas, e raramente se torna crítica em relação ao significado da incorporação do rock como linha evolutiva da MPB.¹⁰⁶²

Diante das semelhanças entre os discursos de cientistas sociais e jornalistas, cabe a pergunta: porque aqueles pouco conseguem se diferenciar destes? Arrisco-me a formular a seguinte hipótese: o estudo da música popular foi visto pela academia como um assunto “menor” durante muitos anos. As Ciências Sociais no Brasil até a década de 1970 se preocupava muito com as questões sociais e, especialmente, econômicas. Havia uma ambição de dar conta da realidade de um país desigual e achava-se na época que esta era a forma de responder ao enigma brasileiro. Dessa forma, a pesquisa sobre a cultura, incluído a música popular, tornou-se um tema “menor”. Aproveitando o vácuo acadêmico, os jornalistas começaram a escrever a história da música popular. Uma geração de jornalistas se constituiu nesta empreitada: Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, João Maximo, Tárík de Souza, Mauricio Kubrusly, Regina Echeverria, Ana Maria Bahiana, entre outros. Quando os cientistas sociais se voltaram para a música popular defrontaram-se com uma bibliografia já existente e da qual lutaram para se distanciar mas encontraram dificuldades constantes, especialmente no que se refere aos marcos geracionais e de “gosto” em relação à música popular.

¹⁰⁶⁰ Entrevista com a Profa. Santuza Cambraia Naves (Departamento de Ciências sociais PUC-RIO). Revista História Agora, 19/03/2009. Entrevista acessada pelo site da revista no dia 27/07/2010, as 21h: http://www.historiagora.com/index.php?option=com_content&task=view&id=124&Itemid=60

¹⁰⁶¹ Quadrat, Samantha. *El Brock y la memoria de los años de plomo en el Brasil democrático*. In: Jelin, Elizabeth; Longoni, Ana (Org.). *Escrituras, imágenes u escenarirose ante la represi*. 1 ed. Madrid: Siglo XXI, 2005, p. 93-117; Ramos, Eliana Batista. *A contra-hegemonia proclamada pela juventude brasileira nas canções de rock dos anos 80*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, violência e exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. CD-Room; Silva, Heitor da Luz. *Rock, rádio FM e Rio de Janeiro: uma análise das estratégias de incursão da Fluminense ‘a maldita’ e da Cidade ‘a rádio rock’ no domínio das guitarras*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Mídia. UFF. 2008

¹⁰⁶² Ribeiro, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora: Identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “Rock Brasileiro dos anos 80”*. Dissertação de mestrado. UFRJ. Rio de Janeiro. 2005; Saldanha, Rafael Machado. *Estudando MPB Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso*. Dissertação apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos. 2008, p. 26; Alves, Luciano Carneiro. *Flores no deserto: a Legião Urbana em seu próprio tempo*. Dissertação de História apresentada ao PPGH da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG, 2002.

De forma que o debate deste capítulo será, majoritariamente, com a bibliografia feita em grande parte por jornalistas, embora não somente. Especialmente porque foi a partir dos trabalhos destes profissionais que se criou certas noções fundamentais para o imaginário da sociedade brasileira, incluído aí grande parte de acadêmicos. Em temas relativamente recentes, como o rock dos anos 80, ou mesmo a música sertaneja dos anos 90, a hegemonia dos jornalistas tende a ser preponderante, o que leva a necessidade de dialogar com estes.

Parte da bibliografia jornalística sobre o rock é bastante precisa em delimitar objetos: os livros tratam normalmente de trajetórias de bandas ou artistas individuais. A pena da biografia frequentemente pesa demais e as obras tendem a ser meramente legitimadoras de determinados artistas vistos, aos olhos de hoje, como “louváveis”. Poucos problematizam o fato de que a própria escrita de um livro sobre um assunto antes renegado aos literatos é em si legitimadora de determinados movimentos e certos artistas.

Outra parte da bibliografia cai em erro semelhante, mas tem metas mais ambiciosas, buscando fazer um painel dos anos 1980. No entanto, raramente sequer falam do sucesso popular dos sertanejos, silenciando-se sobre sua existência musical fundamental durante a década. É o caso do livro de Guilherme Bryan, *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira dos anos 80*¹⁰⁶³. Embora almeje falar da cultura jovem do país, Bryan apenas disserta sobre o movimento roqueiro das grandes capitais e as vanguardas artísticas da época, como o grupo de teatro “Asdrubal trouxe o trombone” ou Arrigo Barnabé e a vanguarda paulistana. O sertanejo parece para Bryan, em seu silêncio revelador, algo não pertencente a “cultura jovem”. Sequer uma linha é mencionada à dupla Chitãozinho e Xororó, que começou a fazer muito sucesso a partir do LP *60 dias apaixonado* (de 1979), cuja canção homônima tocou no rádio de muitos jovens, especialmente das periferias e do interior do país. Nada é falado sobre o estrondoso sucesso de “Fio de cabelo”, de 1982. Chitãozinho e Xororó não mereceram espaço no livro de Bryan porque não cabem nos padrões de legitimidade propostos pelo autor, que reproduz como “cultura jovem” o padrão das classes médias e altas do Brasil.

No entanto, raramente se percebe que a história da música sertaneja diz muito sobre a legitimação do rock na sociedade brasileira. Defendo neste capítulo que o rock nacional só foi definitivamente incorporado a música de “bom gosto” no cenário nacional ao longo e por causa das disputas da MPB e do rock com música sertaneja. Estas batalhas foram

¹⁰⁶³ Bryan, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira dos anos 80*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2004.

fundamentais para que as arestas entre os artistas da MPB e do rock nacional fossem aparadas e o discurso fosse unificado em torno da noção de legitimidade cultural.

Ditadura do banquinho e violão

Em agosto de 1987, três meses depois de descobrir que tinha Aids, o cantor Cazuza ganhou o prêmio de melhor letrista de MPB pela Associação Brasileira de Discos. Naquela oportunidade ele dividiu o prêmio com Chico Buarque. Feliz com a comparação, Cazuza declarou: “Foi o máximo, a partir daquele momento percebi que era do *primeiro time* da MPB, não estava mais na reserva.”¹⁰⁶⁴

A noção de que os artistas associados à MPB representam uma elite estética torna frequente a comparação com os gramados. A referência a titulares e reservas demarca uma diferenciação na aceitação de certos artistas dentro do rótulo MPB. O movimento dos anos 1980 conhecido como rock nacional teve que brigar muito para ser aceito sob as asas da MPB, ganhando status e legitimidade. A frase de Cazuza denota isso.

No entanto, grande parte da bibliografia naturaliza a entrada do rock nacional como se fosse simplesmente uma questão de mérito. O que pretendo mostrar não é a “linha evolutiva” do rock nacional, mas as “dissonâncias” de um movimento em sua trajetória e as condições de possibilidade forjadas socialmente para que pudesse finalmente ser incorporado pela sociedade brasileira e à MPB.

O rock nacional foi um movimento muito diversificado, que ia de bandas com influência punk até ao pop mais explícito. No meio disso tudo bandas de reggae, ska, new wave... Uma infinidade de matizes e diferenças. Por isso mesmo o debate entre os jovens do rock nacional era muito intenso, o que levava a desavenças e acusações mútuas. Havia uma divergência básica que levava os roqueiros a acusar uns aos outros de ser muito “pop” ou muito “comercial”. Para alguns, havia de se fazer rock “puro”, sem misturas. Arnaldo Antunes sofreu a patrulha da turma do rock quando resolveu inovar na música *O que*, do LP *Cabeça Dinossauro*, de 1986: “Foi a primeira fusão de bateria eletrônica, scratches e guitarras. Todo mundo nessa época era meio purista. Rock tinha que ser feito só com guitarras. Criei as programações e ficamos uma semana trabalhando unicamente nela.

¹⁰⁶⁴ Duó, Eduardo. *Cazuza* (coleção Vozes do Brasil), São Paulo, Martin Claret, 1990, p. 52, 78 e 98 (grifo meu). Esse tom hierarquizador é freqüente na MPB. Uma reportagem de *O Globo* homenageia Elton Medeiros com a manchete “No primeiro time”, *O Globo*, 2º Cad., 29/07/2005

Naqueles tempos, isso era um absurdo e a gravadora não podia saber. Acabou que a música virou um sucesso”.¹⁰⁶⁵

Também havia rivalidades entre roqueiros de diferentes lugares. Se Brasília ficou ligada ao cenário de bandas punk, roqueiros paulistas reprovavam cariocas que faziam rock “de bermuda”, ou seja, mais comercial. O guitarrista Edgar Scandurra da banda paulistana Ira! contou como, partindo das desavenças iniciais, o rock começou a se entrosar e ganhar identidade, fortalecendo o discurso que, nos dias de hoje, vê uma linearidade no passado:

Era óbvio que éramos mais carrancudos que os cariocas. Sem suingue, sem humor, sem aquela leveza. Claro, um roqueiro que pode surfar todo o dia deve ter uma cabeça bem diferente daquele que acorda e vê concreto o tempo todo, poluição. Na verdade, eu tinha a impressão de que os cariocas eram meninos mais ricos e com melhor estrutura familiar do que os de São Paulo. Eu via o Barão, os Paralamas, todos me pareciam... bons garotos. Me lembro de quando encontrei Leo Jaime no Carbono 14 [bar do bairro do Bixiga em São]. Aquele ambiente estranho, na iminência de chegar a polícia, Joy Division no telão, neguinho caindo na escada com agulha na veia, e eu vejo Leo Jaime com uns amigos, a uma mesa, conversando. Reconheci, fui lá conversar com ele, mas dentro de mim eu pensava: “O que esse cara está fazendo aqui no templo pós-punk, dos sérios e carrancudos?” Com o tempo, as máscaras foram se quebrando. Quando eu conheci o Lobão, no primeiro andar do Hong Kong, ou quando Leandro, dos Miquinhos [Amestrados], me emprestou sua guitarra Fender Telecaster para que eu gravasse meu primeiro disco, começamos a ver que, mesmo fazendo um som mais comercial, no Rio de Janeiro havia muita gente bacana. Fica claro hoje que estávamos no mesmo barco, radicais ou não, comerciais ou não.¹⁰⁶⁶

Apesar de todas as divergências iniciais havia um elo que ligava quase todas as bandas: o discurso contra a MPB. Principalmente no início dos anos 1980 a disputa entre o rock e os adeptos MPB eram freqüentes e parecia não haver meio termo possível entre os dois movimentos.

Em todas as regiões do país onde o rock surgia, abria-se uma fratura com a MPB. Na Bahia não foi diferente. Marcelo Nova, líder do Camisa de Vênus, cuspiu num pôster de Pepeu Gomes durante um show no Teatro Vila Velha em Salvador em 1982.¹⁰⁶⁷ Estava aberta uma fratura na música baiana. Uma das acusações que se fazia ao rock era de ser simples cópia da música estrangeira, sem se preocupar em “abrasileirar” o som. O Camisa de Vênus, um grupo de punk, mostrava-se pouco afeito a concessões.

¹⁰⁶⁵ “Dos primórdios”. O Globo, Segundo Caderno. 29/07/2006

¹⁰⁶⁶ Heitor, *Op. cit.*, p. 47, nota 52, apud Alexandre. *Op. cit.*, 2002, p.159. Para artistas que construíram sua carreira através da imagem “alternativa”, é essencial manter esta oposição entre o Rio e São Paulo. É o caso do vocalista João Gordo, do Ratos de Porão, que mesmo depois de o rock nacional abolir as rivalidades regionais, ou talvez por isso mesmo, ele ainda trabalhava com estas categorias, como explicitou em entrevista à revista *Veja* em 1991:

“*Veja*: Onde vocês se colocam no panorama do rock nacional?

João Gordo: Do lado de fora. O rock nacional é falso, artificial, pasteurizado. As bandas são cópias das que existem no exterior, e os caras se julgam deuses, uns gênios. Até respeito os Titãs, por exemplo, mas o som deles nunca soa verdadeiro. O Lulu Santos eu odeio: faz rock para carioca. Paralamas também não gosto: é reggae para carioca”. Fonte: Entrevista João Gordo, *Veja*, 03/07/1991.

¹⁰⁶⁷ Bryan, *Op. cit.*, p. 89.

Ao ofender Pepeu Gomes, também baiano, Marcelo Nova feria a trajetória do guitarrista dos Novos Baianos, grupo que surgiu na esteira do tropicalismo nos anos 1970. Moraes Moreira, ex-integrante do grupo, tomou as dores de Pepeu e da MPB:

Veja: O que você acha dessa nova geração que surge no RJ e SP?

Moraes Moreira: Eu gosto do rock (...) mas acho importante que, como fizeram os Novos Baianos, essa nova turma procure uma solução brasileira para o rock, numa linguagem que seja nossa. Acho que não tem sentido, nessa altura, os grupos simplesmente imitem o rock estrangeiro.

Veja: Você se refere a algum grupo especial?

Moraes Moreira: É apenas um conselho que dou aos novos, pelo que tenho ouvido no rádio.¹⁰⁶⁸

Chico Buarque também era favorável ao princípio tropicalista de Moraes Moreira, ou seja, de que o rock deveria ser nacionalizado. O curioso é que Chico, que nos anos 60 foi visto como opositor “natural” do tropicalismo, nos anos 80 virou defensor da fusão estética como forma de salvaguardar o que restava de música brasileira, como se constata na entrevista de 1985:

Chico: Eu escuto o rock que os garotos fazem. Mesmo porque toca no rádio o tempo todo. Acho que tem de haver uma mudança radical de geração para geração. Existe uma distância muito grande entre as raízes deles e nossas.

O Globo: Há alguma forma de modificar este quadro?

Chico: Acredito que sim. Se hoje eles fazem rock, devem continuar fazendo rock. A partir de uma revalorização do Brasil como projeto, eles mesmos vão poder encontrar um rock mais brasileiro e caminhos novos até a nível internacional. O rock brasileiro é diferente, mas as referências mais fortes, hoje, ainda são dos grupos lá de fora. Há um desequilíbrio que deve ser corrigido. Há um manancial de ritmos e expressões populares que podem ser resgatados pelo pessoal de guitarras e do rock. A minha geração bebeu muito da música americana. Nas minhas músicas há coisas do blues, do jazz. Mas tem a mistura feita aqui, genuína e moderna. Não proponho uma volta às raízes ao folclore.¹⁰⁶⁹

Dois anos antes, em 1983, Chico já reclamava do rock como produto da *indústria cultural*, que tocava toda hora no rádio. No início do movimento, Chico não demonstrava disposição com fusões. Em entrevista a jornalista Marília Gabriela, o compositor preferiu louvar a tradição a falar do rock:

Marília Gabriela: Você gosta de rock?

Chico: Não especialmente... Não sou muito ligado, não sou da geração do rock. Agora, procuro ouvir de tudo... Outro dia fui ouvir uma coisa que há muito tempo não ouvia... o pessoal da antiga, do samba, que está muito esquecido, né? Eu fui ver um show do Marçal e do Monarco. E ninguém sabe quem é Marçal e Monarco! Coisa maravilhosa! (...) Eu ouço muita coisa dos nossos irmãos latino-americanos também... tem muita coisa pra ouvir... sabe... então ouvir soh rock... Eu tenho um pouquinho esse problema de ligar o rádio e ouvir rock aqui, ali e ali... uma coisa um pouco parecida uma com a outra. Tudo a mesma batida... isso tudo enjoa! Não pode ser uma coisa só!¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁸ *Veja*, 09/02/1983, p. 4.

¹⁰⁶⁹ “Chico vai passando para o clima da Nova República”, *O Globo*, 04/02/85.

¹⁰⁷⁰ Vídeo de 1983, no programa “Ponto de Encontro”, TV Mulher, Rede Globo. Chico Buarque entrevistado por Marília Gabriela:

<http://www.youtube.com/watch?v=nU0XBZAQ7sg&playnext=1&list=PLF0F24C3E9F890445&index=8>

Em 1988 Chico mantinha esta posição: “Eu me interesso pelo rock na medida em que ele vá sendo assimilado ou que ele assimile também elementos de música brasileira. Porque senão a música brasileira vai ficar sempre a reboque da música de fora. Acho que, assim como podem entrar elementos de rock na minha música, o rock nacional tem de assimilar elementos da música brasileira, rítmicos ou harmônicos. Pode se criar uma coisa

Essa cobrança por nacionalizar o rock internacional parte da MPB era a reciclagem do projeto tropicalista, o que desagradava os roqueiros mais radicais, que viam o movimento baiano como por demais institucionalizado no panteão musical do bom gosto. De qualquer forma havia uma relação inicial pouco cordial entre MPB e rock. O roqueiro Marcelo Nova viveu essa tensão, e advindas de seu próprio ídolo, o cantor Raul Seixas:

Eu só fui conhecer Raul Seixas em 1983. Era um show do Camisa de Vênus no Circo Voador. E Jussá, que é a pessoa que organizava os eventos do Circo, disse: “olha, o Raul vai vir ver vocês!”. Eu achei que ela estivesse brincando porque o Raul falava mal do rock brasileiro indiscriminadamente! E para minha surpresa ele apareceu! E eu na maior cara de pau o convidei a subir no palco e ele aceitou!¹⁰⁷¹

O temor de Nova não era infundado. Raul Seixas era de fato um crítico feroz do Rock nacional. Em 1988 chamou os Paralamas do Sucesso de “parachoque do fracasso”.¹⁰⁷²

Herbert Vianna, por sua vez, atacava Maria Bethânia em 1983:

Outro dia eu ouvi no rádio a Maria Bethânia cantando “como se fosse o sol desvirginando a madrugada/ quero sentir a dor dessa manhã” [“Explode Coração”, de Gonzaguinha]. Você já viu alguém sentir isso? A garotada não entende. Dizem que o rock atual é limitado, que as gravadoras estão dando espaço para isso deixando de lado a verdadeira música brasileira. Não é verdade, não existe música mais brasileira do que “Sou boy”, do Magazine”.¹⁰⁷³

A medida que o rock se tornava popular, era cada vez mais crítico ao *status quo* da MPB. Em 1985 Roger, do Ultraje a Rigor, se chocava de frente: “A MPB tradicional esta se repetindo, o publico sente isso e os músicos iniciantes também. (...) Aqui o rock chegou com o fim ditadura. O samba não serviria como trilha sonora dessa época que vivemos porque é um gênero conformista, que exalta a miséria”¹⁰⁷⁴

A cantora Marisa Monte, então uma adolescente que assistia aos shows de Rock na Zona Sul carioca, lembra do racha que havia entre MPB e o novo movimento: “Na época já existia o movimento do rock (...) eu ia no Morro da Urca, via todos eles, mas sabia que não era minha onda ficar naquela linguagem restrita (...). Havia na época uma cisão, do tipo: ‘a MPB acabou! Agora é só rock!’”¹⁰⁷⁵

inteiramente nova. O Brasil é capaz de uma contribuição musical a nível universal, porque a música brasileira é universal, é muito forte - você pode colocá-la no primeiro time da música universal. O próprio rock nacional, quando for mesmo brasileiro, vai ter condições de sair por aí, ser exportado e de arrebentar”. Entrevista com Chico Buarque, Revista *Bizz*, abril/1988.

¹⁰⁷¹ “De lá pra cá – Raul Seixas”, TvE, 08/06/2009. Marcelo Nova viria a gravar um disco com Raul em 1989: LP *A panela do diabo – Raul Seixas e Marcelo Nova*, WEA, 1989.

¹⁰⁷² (*O Globo*, 08/09/1988) apud Teixeira, Rosana da Câmara. “Kig-há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas” Faperj. 7 Letras. RJ. 2008. não sei página.

¹⁰⁷³ Entrevista de Herbert Vianna na Revista *Duas Rodas* em 1983, citada em: França, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: Vamo batê lata*. São Paulo: Ed. 34. 2003, p. 55.

¹⁰⁷⁴ *Veja* 14/08/1985, p. 6. Anos mais tarde, em depoimento em 1995, Roger foi fiel a esta memória: “A gente não gostava daquilo que tocava no rádio, basicamente MPB”.Dapieve, *Op. Cit.*, 1995, p.106

¹⁰⁷⁵ *Revista Bravo*, Nov. 98, p. 73

A MPB foi, de certa forma, o alvo preferencial desta geração. No início dos anos 1980 o então jornalista e músico amador Renato Russo escreveu um *press release* para seu primeiro show:

[O rock] é um movimento original e anárquico que pretende acabar com os falsos modismos. É a moda levada ao extremo: antimoda, antiestética, antitudo. Mas aqui é bem mais fácil controlar a juventude oferecendo válvula de escape ideal e não uma música que faça todos pensarem e questionarem as hipocrisias construtivas de uma sociedade falsa, à beira da autodestruição atômica. Há-há. Música discoteca não fala desse jeito. E a MPB parece estar mais preocupada com cama e mesa e a sensação das cordilheiras. E o pessoal que faz letras espertas não gosta de tocar rock no Brasil. O que fazer? Será que estão todos satisfeitos? Rock é uma atitude, não é moda. É a música da África. Não é música americana. Tem no mundo inteiro.¹⁰⁷⁶

O primeiro e único LP dos Voluntários da Pátria, chamado *Cadê o socialismo?* saiu com um release onde o grupo pedia: “O LP, situado no atual marasmo da MPB, merece ser tratado seriamente”.¹⁰⁷⁷ Clemente, integrante fundador da banda punk de Brasília Os Inocentes foi enfático: “Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. (...) Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata”.¹⁰⁷⁸

Uma das formas identitárias fundamentais iniciais para o rock foi se afirmar como anti-MPB. Em 1988 o guitarrista dos Titãs, Marcelo Fromer, se sentiu incomodado com uma pergunta de Jô Soares de que o rock seria repetitivo, e atacou a MPB:

Jô Soares: O rock tem rimas repetitivas, não?

Fromer: Eu acho uma coisa, sem querer tomar postura defensiva quanto ao rock... em todas áreas tem isso. A MPB mesmo, é uma coisa super gasta, super repetitiva. Eu toh falando que isso é uma coisa super genérica na música. Acho inclusive que algumas bandas de rock tentam mudar essa forma habitual que já tinha por aí!¹⁰⁷⁹

Os críticos favoráveis a MPB reagiam e a briga amplificava-se. Em texto publicado no caderno cultural Ilustrada, na *Folha de São Paulo* de 24 de junho de 1984, Arnaldo Antunes defendeu o vocalista Nasi, do Ira!, quando este foi acusado de “fascista” por críticos tradicionais do movimento: “Há tempos que os senhores José Ramos Tinhorão e Maurício Kubrusly vêm representando o papel de repressores do rock nacional, em nome de uma cultura de raízes brasileiras – idéia ridicularizada já há cinqüenta anos por Oswald de Andrade (...). Agora os dois brincam com fogo demasiado quente. A completa ignorância sobre o

¹⁰⁷⁶ Dapieve, *Op. Cit.*, 2000, p. 63.

¹⁰⁷⁷ Bryan, *Op. Cit.* p.220.

¹⁰⁷⁸ Depoimento de Clemente a Alexandre, Ricardo. *Op. cit.*, 2002, p. 60.

¹⁰⁷⁹ Titãs no programa Jô Soares *Onze e Meia*, SBT,1988, s/data precisa: <http://www.youtube.com/watch?v=So25nhTgzGo>

assunto, mascarada por uma consciência crítica esquerdizante, fez com que a canalhice não soltasse só asneiras, mas também acusações graves”.¹⁰⁸⁰

Realmente a crítica à MPB era comum. Mas nem sempre os artistas da MPB se colocavam como “opositores”, pelo contrário. As reclamações dos roqueiros encontraram eco em Rita Lee, que em 1982 apoiou o surgimento do rock nacional dizendo que este poderia ser o fim da “ditadura do banquinho e violão”.¹⁰⁸¹

Mesmo depois de 1985, quando a resistência ao Rock nacional foi gradualmente diminuindo, e vice-versa, ainda era possível ver críticas dos roqueiros ao *status quo* da MPB. Na faixa “Nome aos bois” do LP *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, de 1987, os Titãs listam grandes malfeitores da história: de ditadores como Garrastazu Médici, Hitler e Pinochet a apresentadores de TV como Flávio Cavalcanti.¹⁰⁸² No meio deles está o bossa-novista Ronaldo Bôscoli.¹⁰⁸³ No final dos anos 1980, a crítica agressiva à MPB ainda acontecia. Ed Motta, sobrinho de Tim Maia que começava carreira naquele ano, disse: “não ouço MPB. Ela é muito ruim”.¹⁰⁸⁴ Andreas Kisser, guitarrista do Sepultura, banda brasileira de sucesso internacional que então começava, dizia: “a MPB é muito chata”.¹⁰⁸⁵

Esta agressividade acontecia porque o rock encontrou inicialmente dificuldade de entrar na programação das rádios. As primeiras bandas a se firmar no cenário cultural, como o Barão Vermelho, tiveram problemas para tocar pois os programadores achavam o som muito “pesado” e “não-comercial”.¹⁰⁸⁶ Outros achavam o som “quadrado”, sem a ginga e suingue que possuía a “música brasileira”.

Em 1990, o “maestro soberano” Tom Jobim, mesmo depois de mais de oito anos de rock nacional ainda não o havia incorporado, tachado por ele de “quadrado”:

Isto É: O que o senhor está ouvindo agora?

Tom Jobim: O pessoal também me pega para me fazer de anti-Cristo, o Tom Jobim odiaria o rock. Não é verdade isso, não tenho tempo para odiar o *rock*. Meu filho mais velho vai fazer 40 anos e sempre escutou *rock*. O *rock* é mais antigo que a Bossa Nova. Depois eu tive uma filha, que também já tem 30 e poucos anos, e ela ficava ouvindo *rock*. Agora tenho filhos muito jovens, tenho uma filha de dois anos e meio e tenho um filho de dez anos. Então, na minha casa o que se escuta realmente é *rock and roll*. E essa música *heavy metal*, música marcial, negócio inglês mesmo. E nós temos esse ritmo maravilhoso que é o ritmo brasileiro, que ginga, que tem swing. Enfim, vamos ver como é que vai ficar no futuro.¹⁰⁸⁷

¹⁰⁸⁰ Bryan, *Op. Cit.*, p.225.

¹⁰⁸¹ *Veja*, 23/06/1982. Apud: Bryan. *Op. Cit.* p. 112.

¹⁰⁸² “Nome aos bois” (Nando Reis / Arnaldo Antunes / Marcelo Fromer / Toni Bellotto), LP *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987) Warner Music 670.4033.

¹⁰⁸³ Bryan, *Op. Cit.* p.374

¹⁰⁸⁴ Apesar disso a revista *Veja* advoga sua inclusão na MPB: “o dom que Ed Motta possui fez dele uma das boas promessas da MPB atual”. *Veja*, 28/03/1990, p. 50.

¹⁰⁸⁵ “Sucesso fora”. *Isto É* 02/08/1989.

¹⁰⁸⁶ Roberto Frejat relata o desconforto dos programadores no documentário “Por toda a minha vida: Cazuza”, 19/11/2009. Rede Globo, 21h30.

¹⁰⁸⁷ *Isto É*, 14/02/1990, p. 8.

Se em 1990 ainda era possível ver acusações mútuas, no começo dos anos 1980 isso era regra. De fato essa resistência inicial foi muito comum. No entanto, um dos primeiros a quebrar o preconceito foi o apresentador Chacrinha que, depois de uma apresentação do Barão no seu programa em 1983 escreveu em sua coluna de jornal: “Modéstia à parte, quem deu a primeira força ao conjunto Barão Vermelho – o Cazuza tá de prova – foi o Chacrinha aqui. Quando a turma ainda não era sucesso nem vendia discos, o Velho Guerreiro lançou-a no *Cassino* [programa de Chacrinha na Globo]. Verdade ou mentira, dona Jandira?”¹⁰⁸⁸

Com o aumento das vendas do rock nacional ao longo da década, a crítica pró-MPB batia na tecla de que este era “banal”, feito por jovens de classe alta e média (o que era verdade) e “mercadológico”.¹⁰⁸⁹ E acusavam as duplas de fazerem cópias das canções estrangeiras. Os Paralamas do Sucesso eram com frequência acusados de serem clones do grupo inglês The Police.¹⁰⁹⁰ As bandas punks eram vistas como cópias do movimento inglês, sem nenhuma especificidade que valesse nota. Mesmo no meio de 1988, em pleno mês do Hollywood Rock, um dos grandes eventos de rock no Brasil que mostravam a vitalidade e popularidade do movimento, um jornalista da revista *Visão* se perguntava: “os melhores espetáculos desses últimos meses foram de músicos com mais de vinte anos de estrada (...). Claro, Caymmi, Tom, Caetano e Chico já são eternos. Mas cadê os novos ídolos? O show de Chico deslumbra. Mas a pergunta que deixa assusta”.¹⁰⁹¹

A pergunta assustava porque aos olhos da MPB parecia que, além de trazer a música “banal” à tona, o rock nacional era também “alienado”. Essa era uma crítica freqüente aos roqueiros. Filhos de classe alta e média, a origem social dos artistas era freqüentemente usada para criticar suas obras, contribuindo para a idéia de uma elite “vendida”, adoradora dos símbolos imperialistas e de músicas “banais”. Embora essa fosse uma batalha que já acontecera com a Tropicália nos anos 1960, o grande sucesso dos roqueiros dos anos 1980 reativou velhos rancores.

De fato, a origem dos principais protagonistas do rock nacional era de classe média-alta. Uns eram filhos de empresários (Cazuza), outros filhos de políticos (Roberto Frejat, Sergio Britto), militares (Lulu Santos, Herbert Vianna, Paulo Ricardo Medeiros), funcionários

¹⁰⁸⁸ *Amiga*, Dezembro de 1983. Apud. Bryan, *Op. Cit.* p.196

¹⁰⁸⁹ Rock é banal e, “embora tivesse começado com ‘certo talento’, hoje é produzido em série”. “A ressaca da besta”, *Veja*, 06/11/1985. CC p5. Para uma problematização do mercado e MPB, ver minha dissertação: Alonso, *Op. Cit.*, [no prelo]

¹⁰⁹⁰ França, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: Vamo batê lata*. São Paulo: Ed. 34. 2003, p. 62.

¹⁰⁹¹ *Visão*, nº 3, 20/01/1988, pp. 32-3. O curioso é que o mesmo jornalista que fez reportagem de duas páginas sobre Hollywood Rock elogiando Paralamas, Lulu Santos e Titãs, pergunta-se “cadê os novos ídolos?”.

públicos (Renato Russo), diplomatas (Bi Ribeiro, Dinho Ouro Preto), professores universitários (Arnaldo Antunes, André Mueller, irmãos Fê e Flávio Lemos).

A crítica que acusava o rock de música “alienante” era compartilhada por grande parte do público que havia forjado a idéia da MPB como música *resistente* à ditadura.¹⁰⁹² Para estes o rock vinha embaralhar a luta da redemocratização trazendo garotos “alienados” ao cenário cultural num palco antes tomado de artistas “conscientes” da *resistente* MPB. Durante o primeiro *Rock in Rio*, em 1985, até a igreja católica associada à Teologia da Libertação resolveu pegar no pé do rock nacional. Dom Eugenio Sales, cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, um dos criadores das Comunidades Eclesiais de Base e da Campanha da Fraternidade, se prestou a censor da nova música (então não tão nova assim): “O festival se realiza em um período de recessão econômica. Milhões estão sendo gastos. Uma música alienante e provocatória: as consequências de ordem moral e social devem preocupar pais e mestres”.¹⁰⁹³ No entanto, a agressividade do rock ainda iria aumentar. No ano seguinte os Titãs lançaram a faixa “Igreja”, que provavelmente horrorizou o cardeal: “Eu não gosto do terço/ Eu não gosto do berço/ De Jesus de Belém/ Eu não gosto do papa/ Eu não creio na graça/ do milagre de Deus/ Eu não gosto da igreja/ eu não entro na igreja/ Não tenho religião”.

A acusação de alienação incomodava os roqueiros, especialmente porque, associados à sua classe social de origem, eles eram vistos como mantenedores do *status quo* “imperialista” da ditadura. É importante lembrar que até a metade da década de 1980 os críticos associados à MPB dominavam os cadernos culturais de jornais e revistas destas classes. As acusações desta crítica incomodavam tanto que Renato Russo sentiu necessidade de se defender num encarte lançado junto com o LP *Que país é este 1978-1987* (1987), desvinculando a banda da acusação de serem alienados e “filhotes da ditadura”:

[“Que país é este”] nunca foi gravada antes porque sempre havia a esperança de que algo iria realmente mudar no país, tornando-se a música então totalmente obsoleta. Isto não aconteceu e ainda é possível fazer a pergunta do título, sem erros. Jimmy Page dizia que o bom rock não se aprende na escola. Outros atacam: “para ser roqueiro basta pendurar uma guitarra no pescoço e sair por aí, fazendo a música mais primaria do mundo”. Oras, mas é este mesmo o espírito da coisa! O ataque continua: “O rock é isso mesmo, um bate-estaca, a coisa mais elementar que existe, mais primitiva, menos inventivo que pode acontecer. O rock não é novidade, é uma imposição, uma ditadura. É um sistema estético com a intenção de embotar a cabeça do jovem. Sim, pois se você fica com aquele bate-estaca o dia inteiro na cabeça, você se esquece da realidade que o cerca, de coisas realmente importantes”. Dois apartes aqui. Realmente o rock

¹⁰⁹² A MPB construiu, não sem fraturas e incongruências, uma trajetória autolouvatória que se legitima através de três pilares básicos: a) a idéia de “bom-gosto”, herdeira da Bossa Nova; b) a resistência à ditadura; e c) crítica ao “mercado cultural”, como estivesse fora dessa lógica. Para uma problematização das implicações desta memória autolouvatória ver: Alonso, Gustavo. *Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Editora Record [no prelo]

¹⁰⁹³ Bryan, *Op. cit.* p. 258

não pode ser novidade já que é uma forma musical que nasceu em 1955, não tem mais de trinta anos portanto. Bate-estaca ou não, juvenil ou não, preste atenção à letra de “Que país é este”. Não nos parece coisa de gente que se esqueceu da realidade que a cerca. Comparar o rock com ditadura? Que país é este? Quem é Jimmy Page?

Apesar das ofensivas e contra-ofensivas entre rock e MPB, paralelamente a este processo acontecia também a incorporação. Gradualmente o rock passou a ser cada vez mais aceito, especialmente a partir do momento que conseguiu desfocar o ataque de “alienado” e impor a idéia de que também era *resistente* à ditadura militar. Ao mesmo tempo as aproximações estéticas entre alguns nomes da MPB do rock, e vice-versa, parecem ter facilitado este processo. Essas parecem ter sido a porta de entrada do rock para se tornar legitimamente “nacional” e ser gradualmente incorporado à MPB.

Disputas no papel

Os primeiros críticos favoráveis ao movimento, no início dos anos 1980, já louvavam os roqueiros pela “consciência” da ditadura militar no Brasil. A crítica Ana Maria Bahiana, uma das que primeiro incorporou positivamente o Rock dos anos 1980, aceitou o novo movimento pelas lentes da *resistência*. Quando a banda Acidente conseguiu seu primeiro LP independente, *Guerra civil*, no final de 1981, a jornalista não deixou passar em branco. Escrevendo sobre o disco na Revista *Som Três* de janeiro de 1982, a Bahiana imaginava o que passava pela cabeça dos integrantes do grupo: “Olha, foda-se a MPB, nós gostamos mesmo é de rock’n’roll, nós só ouvimos rock’n’roll a vida toda, então é isso que nós sabemos e queremos fazer (...) a gente tá é puto da vida com o jeito que as coisas estão, com a hipocrisia, com a safadeza, com as empulhações e tá é louco para falar uma porrada de coisas a respeito, desse modo aí que a gente gosta”.¹⁰⁹⁴ Ela os compreendia, apesar de não concordar, algo raro no início da década.

Embora o rock negasse a MPB num primeiro momento, gradualmente se impôs a idéia de que era possível este ser incorporado à MPB. Embora a crítica pró-MPB continue forte, gradualmente abriu-se as portas nos principais jornais e revistas das capitais para a aceitação do rock.

O crítico musical Arthur Dapieve tornou-se jornalista do *Caderno B* do *Jornal do Brasil* em meados da década de 1980, quando o diário passou por uma grande reformulação. Sob o comando de Zuenir Ventura a partir de 1986, o *Caderno B* se modernizou. Passou a publicar com frequência textos de personalidades da música e incorporou o rock, antes odiado. A incorporação de jovens jornalistas à proposta modernizante dinamizou o jornal

¹⁰⁹⁴ Dapieve, *Op. cit.*, p. 28.

carioca. Entre os jornalistas que escreviam no Caderno B reformulado de Zuenir Ventura estavam Luis Antonio Mello (da rádio Fluminense – uma das grandes responsáveis pelo *boom* do Rock nacional), Arthur Xexéo, Jamari França, Tárík de Souza, Heloísa Buarque de Hollanda, Yan Michalski, Macksen Luiz, Carlos Drummond de Andrade, Luiz Carlos Mansur (com a coluna *Rocks & Toques*) e o próprio Dapieve.

Arthur Dapieve tornou-se um defensor em tempo integral do movimento. Para catalisar a força dos roqueiros, nomeou o movimento de BRock: “Uma matéria minha dizia que o então novo rock havia tomado o lugar da velha canção de protesto numa série de passeatas estudantis. Por associação de idéias com a campanha *O Petróleo é nosso*, me veio à cabeça essa sigla, que usava o *BR* dos postos Petrobrás como forma de nacionalizar o rock, até então visto como vassalo do capitalismo internacional”.¹⁰⁹⁵ Dapieve associava o rock ao protesto e, portanto, à *resistência* à ditadura. Nacionalizar era *resistir*. A nacionalização do gênero se dava pela via aberta pela MPB. “O BRock ajudou a rejuvenecer o Caderno B dos anos 80. Até então, ele era um caderno com uma visão mais conservadora da cultura (embora com um pé no CPC). Rock lá era música de alienados. Ajudamos a mostrar que o rock pode ser revolucionário em qualquer idioma”, avaliou Dapieve celebrando sua própria participação.¹⁰⁹⁶

O batismo do movimento era algo fundamental para os apoiadores. No mesmo *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, dois articulistas criaram termos distintos para tentar da conta daquela nacionalização. Enquanto Dapieve usava BRock, Jamari França preferia chama-lo de Rock Brasil na sua coluna *Rock clips*. Ambos, embora disputassem o batismo, viam o movimento com bons olhos.¹⁰⁹⁷ Como lembra Foucault, o discurso, ou seja, o poder de nomear, tachar, descrever, falar, é o lugar *no qual* se luta e também pelo *que* se luta. Renomear é dar outro valor.

Se o Rock se tornava aceitável para o jornal mais tradicional do Rio de Janeiro, o mesmo não se pode dizer sobre a música sertaneja. No início da década de 1980 o jornalista político do *Jornal do Brasil*, Ricardo Kotscho, ficou espantado com o sucesso de Chitãozinho e Xororó por todo o país e propôs uma reportagem ao editor Zuenir Ventura:

Num *frila* [reportagem *free-lance*] que fui fazer no Sul, acompanhando as andanças de uma dupla sertaneja desconhecida, pelo menos para mim, assisti ao surgimento de um novo fenômeno musical. A dupla atendia pelo nome artístico de Chitãozinho e Xororó. Viajavam num ônibus branco sem luxos e por onde passavam atraíam multidões, que cantavam junto com eles seu primeiro sucesso: *Fio de cabelo*. Propus a história ao meu amigo Zuenir Ventura, mestre de todos nós, mas ele não quis nem saber: “Lá vem você com essa história de caipira

¹⁰⁹⁵ Bryan. *Op. cit.* p. 360.

¹⁰⁹⁶ Bryan. *Op. cit.* p. 361.

¹⁰⁹⁷ Bryan. *Op. cit.* p. 361.

paulista. Aqui no meu caderno, não”. Num fim de semana em que velho Zu estava de folga, tramei a publicação da matéria com seu adjunto, Paulo Adário, caipira de São Paulo (...).¹⁰⁹⁸

De fato, após essa matéria inicial Kotscho fez algumas reportagens sobre a música sertaneja. Numa das reportagens mais eloquentes, no entanto, intitulada “A explosão sertaneja”, a matéria do experiente repórter era aberta com fotos de Milionario & José Rico e Chrystian & Ralf. Ao lado do texto, antes da frase inicial, havia o desenho de um pingüim (de geladeira) e as palavras “Brega”, de forma a demarcar aos leitores do jornal “a fria” que era a

tal onda sertaneja [foto].¹⁰⁹⁹



Com o Rock nacional embasado pelos jornais da grande capital, Dapieve tornou-se figura simpática aos roqueiros. Com o declínio do movimento ao longo da década seguinte, Dapieve não tardou a fazer o inventário do gênero, sendo *BRock – O Rock brasileiro dos anos 80* a primeira obra a descrever a história do rock nacional, valorizando a postura *resistente*.

Rock vai à universidade

Em meados dos anos 1980 a incorporação do rock ganhava força em vários setores, embora de forma pontual e bastante lenta. Até na academia o rock ganhava seus adeptos, embora ainda encontrando muita resistência. Numa entrevista à revista *Veja*, em 1984, o historiador da USP Nicolau Sevcenko demonstrou simpatia pelo rock. Em relato Da revista *Veja*, onde se pode constatar o tom do debate na época, ficou claro o apoio do professor:

Semanas atrás, um representante do centro acadêmico da Faculdade de Moema, em São Paulo, interrompeu uma aula de História Moderna para dar um aviso aos colegas. Em breve, todos iriam ouvir música nos intervalos das aulas, e ele queria recolher preferências entre as seguintes alternativas: música latino-americana, popular brasileira, clássica ou sertaneja. “Rock não?”, intrometeu-se o professor. A discussão que se seguiu – o aluno investido contra “essa música alienante, estrangeira e de baixa qualidade”, e o mestre defendendo o rock com igual paixão – já seria suficientemente curiosa, não fosse o professor uma das mais brilhantes estrelas emergentes nos meios universitários paulistas. Trata-se de Nicolau Sevcenko, 30 anos, professor também da USP, PUC e, a partir do próximo ano, contratado em tempo integral pela Unicamp.

Segundo Sevcenko o rock poderia substituir a força da MPB da década anterior. Constatando que o Brasil viveu na década anterior duas ditaduras – “uma que se organizava através da repressão e outra que se articulava como uma proposta unitária de resistência” – Sevcenko via no rock dos anos 1980 a possibilidade de alternativas libertárias e crítica a perda

¹⁰⁹⁸ Kotscho, *Op. cit.*, 2006, pp. 147-8. A matéria a qual se refere Kotscho foi realizada no festival *Discovisão*, promovido em Canela, Rio Grande do Sul, em 1983. A matéria contudo, não foi encontrada. As referências foram encontradas na matéria da nota seguinte. Encontrei a seguinte reportagem: “Zé Bettio: o misterioso artista mais bem pago do país”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 24/04/1987, p. 53.

¹⁰⁹⁹ *A explosão sertaneja*, *Jornal do Brasil*, 24/04/1987.

da contundência da MPB. A lente da valorização do rock é menos a música e mais seu uso político:

Veja: Na geração que está emergindo, haverá quarenta pessoas para preencher as cadeiras da Academia [Brasileira de Letras]?

Sevcenko: Na contracapa daquele disco *Tropicália* [1968], o maestro Rogério Duprat dizia algo como: ‘Um dos riscos que vocês correm, baianos, é o de ficarem ricos. Será que vão sobreviver?’ Ficaram ricos e não sobreviveram. Há uma geração com uma proposta nova. Vai ficar rica e sobreviver? Eu gostaria de apostar que sim, mas isto implica que não assuma os compromissos que levam ao enriquecimento, à vida fácil e à acomodação.

Veja: Os baianos então não sobreviveram?

Sevcenko: Parcialmente, não é? A contundência foi perdida. Falavam muito mais ao seu tempo nos anos 1960 e 1970 do que hoje.

Veja: Em quem você aposta no futuro da música brasileira?

Sevcenko: Por falta de divulgação, conheço mais os paulistas – Arrigo e Paulo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê Spíndola, os grupos Premeditando o Breque, Rumo, Língua de Trapo. Além deles há os punks, os grupos Camisa de Vênus, Ira!, Ratos de Porão, Os Inocentes. São os independentes, os jovens ainda estão fora da máquina.

Veja: Sinceramente, dá para colocar um disco desses dez, vinte vezes na vitrola, como se fazia, por exemplo, com João Gilberto?

Sevcenko: Não, é outra coisa. Acho que eles são matrizes de algo novo que está surgindo e, felizmente, ainda não sabemos aonde vai dar. (...)

Veja: É preciso estar fora do sistema, portanto, para falar livremente?

Sevcenko: As produções mais criativas, aquelas que me parecem transmitir com maior riqueza, contundência e precisão às experiências históricas (...) sempre partiram de elementos que estiveram numa posição, se não de marginalização econômica, pelo menos de marginalização cultural. (...) O que é o rock? É uma música que veio das fímbrias da sociedade e, quando pega os jovens, pega aqueles elementos da sociedade que ainda não entraram nela, estão sendo preparados para isso, portanto é o seu último gesto de rebeldia, de reação. É uma tentativa de resistência, uma tentativa para entrar e não ser devorado.¹¹⁰⁰

O rock passava a ser gradualmente associado à resistência nas suas mais diversas formas, inclusive na luta contra a ditadura. Não obstante, o discurso do professor Sevcenko ainda não era consenso dentro das universidades. Talvez seu tom agressivo respondesse às próprias disputas dentro da academia acerca do “valor” do rock. Em uma conferência em 1988, o também professor da USP Joaquim Alves de Aguiar, proferiu opiniões completamente contrárias ao rock no Brasil:

É precisamente pela vertente [diluidora e inócua] que chegaram ao *rock* brasileiro, já pálidos, os reflexos da rebeldia original (americana). Totalmente consumíveis, por mais que tentem, as bandas nacionais esbarram num paradoxo: de um lado, a descrença generalizada (pessimismo) do poder da palavra, afetando qualquer poder de impacto nas letras das canções; de outro, a euforia própria do ritmo alegre, e por vezes violento, que define o espírito do *rock*. Este gênero de canção, que explode nos meios de comunicação de massa brasileiros num momento em que já perdeu o poder de força no meio onde surgiu, sobrevive relegado unicamente ao consumo imediato. As bandas nascem e morrem sem que ninguém perceba, embora o ritmo continue firme nos rádios e na televisões do país.¹¹⁰¹

Em 1986, o cientista social e professor da UFRJ Carlos Nelson Coutinho, talvez o mais célebre disseminador das ideias de Antonio Gramsci no Brasil, repudiava o rock baseado

¹¹⁰⁰ *Veja*, 25/01/1983, p. 5-8.

¹¹⁰¹ A palestra de Joaquim Alves Aguiar foi proferida no encontro “Brasil: o trânsito da memória”, na Universidade de Maryland, entre 17 e 19 de abril de 1988 e publicado em livro mais tarde. Ver: Sosnowski, Saúl & Schwartz, Jorge. *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1994, p. 153.

na assertiva de que era preciso “conservar a necessária distinção entre a alta da baixa cultura”. Para o pensador gramsciano, “somente através da alta cultura (e, muito em particular, da grande arte) é possível ao indivíduo elevar-se à autoconsciência de sua participação humana”.¹¹⁰² Coutinho ecoava as posições do filósofo Sergio Paulo Rouanet que comparava o nascimento do rock no Brasil à gênese do nazismo:

Veja: O senhor escreveu que o rock poderia ser encarado como uma manifestação do irracionalismo. Porquê?

Rouanet: Usei o rock apenas como um exemplo. Ele é uma forma de arte que tem o poder de aglutinar os grupos da contracultura. Ele propicia uma coesão dos jovens que contestaram o sistema. A poesia ou a escultura, por exemplo, não propiciaram essa coesão.

Veja: Qual o valor do rock, então?

Rouanet: Acho até simpático. O perigo está em coisas como o *Movimento dos Jovens*, que surgiu na Alemanha no início do século. Era um movimento muito simpático: os jovens se reuniam para passear na floresta, para adorar Odin debaixo de um carvalho, cantando canções belíssimas. Ocorre que esse movimento foi aproveitado pelo fascismo. O *Movimento dos Jovens*, em si, não era fascista, mas ele tinha toda uma ideologia de volta à natureza, de rejeição de um sistema tecnocrático, impessoal, anônimo e mecânico que foi tranquilamente apropriado pelo fascismo. O nazismo propunha voltar ao solo, às realidades primárias, combatendo o cosmopolitismo, a cultura urbana judaica e o capital parasitário. Houve uma série de afinidades eletivas que se estabeleceram naquela ocasião. No Brasil, não sei se essas afinidades estão acontecendo. O que noto é que hoje os jovens curtem o rock de maneira semelhante à que os jovens do começo do século curtiam as canções românticas alemãs.¹¹⁰³

Os veredictos de Joaquim Aguiar, Coutinho e Rouanet são bastante duros, tingidos de cores *adornianas*. Seja como for, a própria entrada da intelectualidade no debate denotou, nos anos 80 a legitimidade do rock como tema (também) dentro da academia. Para o bem e para o mal, o rock virou tema digno de debate e as questões giravam em torno da *resistência* (Aguiar, Rouanet e Sevcenko) e a questão estética (Coutinho, Rouanet).

Durante o primeiro *Rock in Rio* de 1985 essa discussão ganhou mais peso, ao mesmo tempo que, para horror de Sevcenko, entrava nas “malhas do sistema”. O *Rock in Rio* foi realizado durante a eleição de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral do Congresso Nacional, quando o candidato do MDB venceu Paulo Maluf, do PDS. O grupo Barão Vermelho, através do vocalista Cazuzza, foi um dos que melhor conseguiu capitalizar a idéia da *resistência* para o rock nacional. Durante a empolgante apresentação da banda no *Rock in Rio*, envoltos em bandeiras e alterando versos de “Pro dia nascer feliz” por “pro Brasil nascer feliz”, a banda mudava pontos de vista daqueles que viam a juventude como apática, indiferente aos acontecimentos da época. Roberto Frejat, integrante do Barão Vermelho, buscou se integrar a essa memória legitimadora da trajetória de sua banda:

[O *Rock in Rio*] foi um momento muito importante até para a história do rock no Brasil. Foi muito marcante, porque a campanha pelas eleições diretas era um show, na verdade, político.

¹¹⁰² Coutinho, Carlos Nelson . “Dois momentos brasileiros da escola de Frankfurt” (pp. 81-98). “*IN: Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*”. EP&A Editora. RJ, 2000. O artigo foi originalmente escrito e divulgado em 1986, e republicado em 2000 no livro citado.

¹¹⁰³ “Páginas amarelas: Sergio Paulo Rouanet”. *Veja*, 29/01/1986, p.6

No momento em que aquilo foi abortado, de qualquer jeito, o Tancredo ainda era a voz da mediação, do diálogo, ou seja, sabíamos que, dali em diante, as coisas melhorariam. Não gostaria de ser pretensioso, mas lembro de claramente falar: ‘Cazuza, vamos aproveitar *Pro dia nascer feliz* hoje para dedicar ao Brasil. Esse é um momento que a gente está feliz pra cacete’. E aí, na hora, ele mandou aquilo. Foi muito bonito.¹¹⁰⁴

Nos dias de hoje, todos querem se integrar à memória da oposição à ditadura.

Sacramentada, a idéia de que o rock também foi “resistência” ao regime militar tornou-se consenso na bibliografia. Assim Guilherme Bryan escreveu em seu livro de 2003: “Comprovava-se o equívoco de quem imaginava, (...) que o gramado do *Rock in Rio* abrigaria jovens desinteressados e alienados. Encerrando o regime militar, o novo presidente foi saudado com entusiasmo pelos presentes”.¹¹⁰⁵ A historiadora Samantha Quadrat demarcou em seu artigo sobre o movimento: “De certo modo o rock ocupou um espaço vazio para esta geração, um espaço sem distinção de classes sociais. Foi um período em que as metáforas que havia usado a MPB para criticar o regime militar, ferindo assim a censura, não chegavam ao público jovem, que buscavam mensagens claras e diretas, unidas a ritmos fortes, pesados, acelerados”.¹¹⁰⁶ Dapieve também seguiu a mesma linha:

Outro aspecto importante a considerar na trajetória do BRock é seu relacionamento com a conjuntura político-econômica brasileira. Ponto pacífico: o rock não teria sido possível sem o processo de redemocratização. (...) Teria sido impossível fazer um rock (in)descendente, cantado em português, sob a violenta censura. Por outro lado, o uso forçado do cachimbo deixara a boca da MPB torta. Quando a vigilância foi abrandada, ela teve dificuldades de se livrar de seus antigos artifícios de sobrevivência – linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido – e falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano.

No entanto, esses pontos de vista legitimadores reproduzem integralmente o discurso dos principais nomes do rock Brasil, quase sem nenhuma crítica. Nos dias de hoje todos querem se associar a essa memória heróica.¹¹⁰⁷ Revistas, jornais, livros, programas de

¹¹⁰⁴ Bryan, *Op. Cit.*, p. 262

¹¹⁰⁵ Bryan, *Op. Cit.* p. 262

¹¹⁰⁶ Quadrat, Samantha Viz. “El Brock y la memoria de los años de plomo en el Brasil democrático”. In JELIN, Elizabeth e Longoni, Ana (orgs.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 (tradução minha)

¹¹⁰⁷ Como lembra o historiador Daniel Aarão Reis, as esquerdas derrotadas parecem ter conseguido impor uma memória que *vitimiza* a sociedade perante o governo ditatorial. Esta visão *vitimizadora* das esquerdas se configura tão hegemônica que é capaz de fazer com que grandes empresas de comunicação que apoiaram largamente o golpe de 1964 e a ditadura reformulem seus pontos de vista nos dias de hoje, passando a se identificar hipocritamente com a *resistência*. Aliás, na própria sociedade poucos são aqueles que não se reconhecem ou não se identificam com a *resistência* ao regime militar. Elaborou-se a própria a ideia de *resistência* ao regime militar. Mas nenhum dos grupos guerrilheiros tinha como plano defender a volta de João Goulart, presidente democraticamente eleito, ou o retorno aos cânones da democracia derrubada em 1964. Planos de tomada do poder por vias não-democráticas foram frequentemente reconstruídos pela memória coletiva como *resistência*. A existência de uma esquerda que pensava num golpe não justifica, por outro lado, o discurso igualmente autoritário dos “guardiões da *democracia*” militares e setores conservadores. Do contrário continuaríamos reafirmando o mito da *resistência*, transferido de lado ideológico.

O caso da ditadura entre os anos 1970/1980 e a volta de grande parte dos exilados políticos consolidaram uma visão que a sociedade já vinha construindo para si mesma: a de que nada teve a ver com a ditadura. Para exaltar a luta e legitimar a volta dos ex-guerrilheiros no processo de abertura política, a luta armada passou a ser chamada de *resistência democrática*. A ideia de defesa da sociedade frente ao regime tornou

televisão são quase sempre uníssonos em reproduzir a *resistência* dos roqueiros dos anos 1980. Aqueles que mais conseguiram se atrelar a ela foram os roqueiros de Brasília, bandas como Capital Inicial, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Plebe Rude.

Em um recente programa de TV sobre a geração roqueira de Brasília, em celebração aos 50 anos da cidade, a Rede Globo associou diretamente Rock e *resistência*, com o aval dos integrantes das bandas. Obviamente a emissora carioca silenciou-se sobre sua participação contra a “resistência” democrática nos idos da luta pela eleição direta para presidente:

Sob o signo da juventude, com o regime militar agonizando, Brasília viu a votação da emenda das *Diretas Já* e a turma do rock também estava lá.

"A gente ia pra casa. A caminho sai o resultado e ficamos sabendo que a emenda [das *Diretas Já*] tinha sido rejeitada. Não tinha passado no Congresso e declara-se em Brasília um estado de exceção", lembrou Dinho Ouro Preto, do Capital Inicial.

"Aquele general, o Newton Cruz, com um cavalo, não sei se um cavalo ou camburão, ele parava na frente dos carros com um chicote e chicoteava os carros: 'Pára, pára', ele gritava. Era bizarro", lembrou Dado Villa-Lobos, do Legião Urbana.

"No caminho a gente vendo todo mundo protestando, as buzinas todas", contou Dinho. "O buzinaço se estendeu durante a noite na cidade".

"Ninguém nunca antes na geração da música popular brasileira teve como falar sobre isso de maneira tão explícita", afirmou João Barone dos Paralamas do Sucesso.¹¹⁰⁸

Essa visão do Rock nacional como *resistência*, ao lado das incorporações estéticas, abriu as portas para a incorporação via MPB.¹¹⁰⁹ Não à toa artistas associados a MPB que se destacaram no cenário cultural nacional após a década de 1980 não têm dúvidas de louvar o Rock como memória da *resistência*. É o caso de Marisa Monte e Zélia Duncan:

Marisa Monte: É que o rock no Brasil foi um movimento de retomada de liberdade de expressão e de jovem entrando novamente no mercado da música. Então precisava-se daquela linguagem, daquela estética do rock, não podia ser falado nem murmurando, tinha de ser gritado mesmo “A gente somos inútil”, “a gente não quer só comida”. Eu me lembro que era uma grande emoção poder falar aquilo, porque até 1980, não se podia falar nada. O movimento rock teve essa importância. Depois que esse primeiro momento passou, aí a coisa pode se acalmar.¹¹¹⁰

Zélia Duncan: Nada mais natural do que o rock and roll nascesse forte em Brasília, tinha tudo a ver. Você cantar essas coisas olhando para o Congresso Nacional dá uma legitimidade e uma força que não vai te dar você olhando para o Pão de Açúcar.¹¹¹¹

Essa memória do Rock como resistente parece não dar conta das sutilezas de sua incorporação. Se de fato o rock protestava contra o regime, contra a censura, contra os

possível esquecer o espírito ofensivo que tivera a guerrilha urbana. Assim, a sociedade poderia se reencontrar com a democracia ao fim de um “período de exceção” ditatorial. Nas palavras de Daniel Reis, “a sociedade brasileira viveu a ditadura como um pesadelo que é preciso exorcizar, ou seja, a sociedade não tem, e nunca teve a ver com a ditadura”. Para a citação, ver: Reis Filho, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000, p. 9. Sobre a questão da resistência, ver: Daniel Aarão Reis Filho, “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”, in Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Patto Sá Motta. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

¹¹⁰⁸ “Música Urbana - Brasília 50 anos”. *Jornal da Globo*, Rede Globo, 22/04/2010.

¹¹⁰⁹ Não é o objetivo deste texto comprovar a veracidade ou não da resistência. Para isto existe a bibliografia já apontada, capaz de mostrar os diversos atos de rebeldia dos roqueiros frente à ditadura. Interessa-me mais o processo de incorporação do Rock e sua nacionalização via percepção do discurso da resistência.

¹¹¹⁰ *Revista Bravo*, Nov. 98, p. 73.

¹¹¹¹ “Música Urbana - Brasília 50 anos”. *Jornal da Globo*, Rede Globo, 22/04/2010.

ditadores, seguindo os passos da MPB, também era fato que ele ia sendo incorporado pelas mesmas portas pelas quais a MPB foi sendo socialmente legitimada.

Se a MPB foi incorporada à sociedade de forma ambígua, paradoxal, num lento processo de idas e vindas, o mesmo aconteceu com o rock.¹¹¹² A incorporação da MPB à sociedade deveu-se também, por exemplo, às trilhas da Rede Globo. Uma das principais esferas de divulgação e promoção dos cantores, compositores e intérpretes da MPB foram as novelas globais.¹¹¹³ Se o grupo O Globo apoiou a ditadura dos primeiros até os últimos dias, o mesmo não se pode dizer sobre as suas trilhas sonoras das novelas. Nelas havia espaço para Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Gonzaguinha, Maria Bethânia, Gal Costa, e outros. A “odiada” Globo contribuiu para a vendagem dos discos da MPB e foi fundamental na criação da noção de “música de qualidade”, tão enfatizada pela memória da MPB. Ao menos em questão musical, a Globo incorporou os opositores do regime que tanto apoiava. O mesmo aconteceu com o Rock, que conseguiu entrar nas novelas, não apenas da Globo mas também da TV Manchete e outros canais.

Há de se chamar atenção para o fato de que a TV Globo prontamente incorporou o rock nacional, chancelando músicos do gênero em sua programação, antes mesmo da MPB mudar seu ponto de vista hegemônico sobre o gênero. Marina emplacou “Nosso estanho amor” (com participação de Caetano Veloso na gravação) na trilha de *Plumas e paetês*, novela de 1980. Lulu Santos conseguiu que “Tesouros da juventude” fosse incluída em *O amor é nosso*, de 1981. Em 1982 ele colocou “Tempos modernos” na novela *Sol de verão*, junto com a Blitz com “Você não soube me amar”. Neste mesmo ano o Barão Vermelho teve incluída a canção “Down em mim” na novela *Final feliz*. Ritchie entrou com “Menina Veneno” em 1983 na novela *Pão-pão, beijo-beijo*.

Muito atenta ao movimento que surgia, a emissora carioca incluiu os cinco primeiros artistas do rock nacional a despontar. A inclusão de suas músicas se deu exatamente no mesmo ano de lançamento de seus LPs, o que demonstra que a Globo não estava simplesmente aproveitando sucessos consolidados, mas ajudando a forjar o rock nacional. No entanto, a emissora carioca raramente é lembrada como uma das forças que ajudaram a criar o gênero.

Isso em parte se deve ao imaginário da *resistência* à ditadura e ao mercado, discurso fundamental que possibilitou a associação do rock à MPB. Curiosamente também a MPB

¹¹¹² Para a lenta incorporação, expurgos e silêncios internos da MPB, ver: Alonso, *Op. cit.* [no prelo].

¹¹¹³ Para o relacionamento entre MPB e TV Globo, ver Araújo, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não. Música popular cafona e ditadura militar*. Record. Rio de Janeiro. 2003, p. 301-2; e Alonso, *Op. cit.* [no prelo], p. 265-7.

deve muito aos programas televisivos de massa que surgiram em meados da década de 1960, nos quais os festivais musicais se tornaram ponto de inflexão da memória sobre o gênero.

A relação do rock com a TV Globo não foi linear, havendo fluxos e refluxos. Em 1986, por exemplo, o Capital Inicial em seu primeiro LP ofendia a emissora na canção *Psicopata*: “Sempre assisto à rede Globo/ Com uma arma na mão/ Se aparece o Francisco Cuoco/ Adeus televisão”.¹¹¹⁴ Apesar da animosidade de parte dos roqueiros fica clara a aceitação do rock por parte da emissora do Jardim Botânico desde o começo do movimento. Todos os grupos de Rock-pop entraram na TV e capitalizaram suas vendas. De Ritchie a Legião Urbana, de Lulu Santos a Barão Vermelho, de Ira! a Lobão.¹¹¹⁵ Há de se notar, contudo, que há um crescimento exponencial das rocks nacionais nas trilhas da Globo após 1985. Isso se explica pois foi na virada da década que começou a se tornar hegemônico, inclusive para a MPB, a ideia de incorporar o rock.

¹¹¹⁴ *Psicopata* (Flavio e Felipe Lemos, Loro Jones e Pedro Pimenta)

¹¹¹⁵ **Barão Vermelho**: “Largado no mundo” na novela *Partido Alto* (1984); “Quem me olha só” (Arnaldo Antunes e Frejat) em *O outro* (1987).

Brylho: “Garota do ano” na novela *Um sonho a mais* (1985).

Buana 4: Música “Eu só quero ser feliz” em *Top model*, da Globo (1990).

Capital Inicial: “Musica urbana” em *Roda de foto* (1986); “Prova” em *Armação Ilimitada* (1988).

Cazuza: “Brasil” cantada por Gal Costa em *Vale Tudo* (1989); “Faz parte do meu show” também em *Vale tudo*.

Eduardo Dusek: “Amor e bombas” em *Bebê a bordo* (1988), “Nem tanto tempo assim” em *Sassaricando* (1987) e “Castigo” em *Fera radical* (1988).

Engenheiros do Hawaii: “Infinita Highway” na trilha sonora de *Armação Ilimitada* (1988).

Evandro Mesquita: em primeiro disco solo teve a música “Trata-me Leão” incluída no musical da TV Globo *Cida, a gata roqueira* (1986); “Gago apaixonado” (Noel Rosa) em *Kananga do Japão*, da Manchete (1989), e “Sinto saudade” em *Sassaricando*, da Globo (1988); “Sinto saudade” na novela *Brega e chique* (1987); “As roupas e o mundo no chão” (parceria com Vinícius Cantuária) em *Sassaricando*; “Andar no céu” em *Armação Ilimitada* (1988).

Heróis da Resistência: “Doublé de corpo” em *O outro*, da Globo.

Ira !: “Flores em você” na trilha de *O outro*, da Globo.

Ultraje a Rigor: “Terceiro” em *Armação Ilimitada* (1988)

Kid Abelha: “Amanhã é 23” em *O outro*.

Kiko Zambiacchi: “Alguém” em *Roda de Fogo*.

Legião Urbana: “Meninos e meninas” em *Rainha da Sucata*, de 1990; “Que país é este?” em *Armação Ilimitada* (1988)

Léo Jaime: “Adoro” em *Bebê a bordo* (1988); « Conquistador barato » em *Bambolê* (1987); “Gatinha manhosa” em *Armação Ilimitada* (1988).

Lobão: “Corações Psicodélicos” em *Um sonho a mais* (1985); “Rádio Blá” (blábláblá... eu te amo), novela *Brega e Chique* (1987).

Lulu Santos: “Tesouro da juventude”, em *O amor é nosso* (1981); “Condição” em *Corpo santo*, da Manchete (1987); “Um pro outro” em *Brega e chique* (1987); “A cura” em *Fera radical* (1988); “Tudo bem” em *Selva de pedra* (1986).

Magazine: Regravação de “Comeu” de Caetano entrou como abertura em *A gata comeu* (1985); “Adivinhão” entrou em *Amor com amor se paga* (1984).

Marina: “Pra começar” abertura de *Roda de Fogo* (1986); “Por querer” em *Armação Ilimitada* (1985).

Paralamas: “Você” do Tim Maia na voz dos Paralamas na trilha de *Roda de Fogo* (1986); “Lanterna dos afogados” em *Rainha da Sucata* (1990).

Ritchie: Ritchie fez participação com Caetano na faixa “Shy moon”, influída em *Velô*, que entrou em *Um sonho a mais* (1985); “Tudo que eu quero (tranquilo)” em *Eu prometo* (1983).

Titãs: “AA UU” na trilha de *Hipertensão* da TV Globo (1987); “Família” na trilha de *Corpo santo*, da Manchete (1987).

Mesmo entrando de cabeça no mercado, muitos roqueiros continuaram fazendo discurso de *resistentes* nos anos posteriores. Não custa lembrar que, como a MPB, o rock gosta de se ver como *resistente* não apenas à ditadura, mas também às manipulações do mercado. Ambos foram movimentos que aconteceram em sociedades massificadas, e por isso mesmo tiveram que dialogar com o mercado. No entanto, os discursos raramente enfatizam isso, preferindo os louros da resistência sem problematizações. Em entrevista para o livro de Guilherme Bryan, de 2003, o guitarrista do Ira!, Edgar Scandurra, fez um balanço autolouvatório da resistência ao mercado, mesmo tendo sido veiculado por uma novela da Globo:

Acho que a coisa mais legal foi uma conquista que tivemos de respeitabilidade tanto de crítica como de público. (...) Conseguimos reconhecimento nacional sem exposição tão comercialóide da nossa imagem. Entramos no horário nobre da Globo (música “Flores em você” na trilha de *O outro*, da Globo [1987]) combatendo todas as formas de jabá e playback. A gente se recusava a fazer show de graça para rádios e conseguiu, de repente, disco de ouro, trilha de novela e uma abertura grande no mercado de shows, graças a nossa teimosia.¹¹¹⁶

A apropriação do discurso da *resistência* cumpre uma função. A legitimidade deste conceito transforma o rock em mais um ciclo da linha evolutiva da música brasileira e, herdeira da MPB, com passaporte de entrada nos círculos de legitimação social. A incorporação, no entanto, aconteceu pouco a pouco e foi um processo paralelo ao repúdio.

Alguns contaram com a sorte. O grupo Ultraje a Rigor ganhou o respaldo de Ulysses Guimarães em 13 de janeiro de 1984. Neste dia o velho político se irritou com declarações do porta-voz do general-presidente João Figueiredo, Carlos Átila, de que o comício pelas Diretas Já em Curitiba só serviria para desestabilizar o processo sucessório. Ulysses prometeu mandar-lhe o compacto com *Inútil*, então sucesso do grupo, de presente: “Ele que repita isso, que toque o disco e fique ouvindo”, disse Ulysses ao porta-voz de Figueiredo.¹¹¹⁷ Foi a glória da banda que havia lançado um compacto e sonhava com o LP, só lançado no ano seguinte, com o aval de Ulysses.

Outros provocaram o regime. A Plebe Rude gravou *Vote em branco*: “Imagine uma eleição onde ninguém fosse eleito/ Já estou vendo a cara do futuro prefeito/ Vamos lá, cara/ seja franco/ Use o poder de seu voto/ Vote em branco”. Além de compor contra o regime, era comum os roqueiros protestarem contra a censura. Não custa lembrar que esta se tornou mais rígida, e sobretudo mais moralista, ao longo da Abertura, como mostrou o historiador Carlos Fico, ao contrário do que o senso comum pensa.¹¹¹⁸ No início dos anos 1980 ficou célebre a

¹¹¹⁶ Bryan, *Op. Cit.*, p. 334

¹¹¹⁷ Bryan, *Op. Cit.* p. 246. Entrevista com Roger, *Veja*, 14/08/1985, p. 5.

¹¹¹⁸ O historiador Carlos Fico realizou uma pesquisa na qual analisou cartas enviadas à censura. Na grande maioria dessas cartas, sujeitos comuns escreviam pedindo a proibição de determinadas obras. Isso demonstra que, mesmo decadente, a ditadura ainda era vista com legítima por grandes setores da sociedade. Mais incrível

censora Solange Hernandez, chefe do Departamento de Censura Federal em Brasília. Foi ela a grande responsável pela censura do filme *Pra frente, Brasil* em 1982, só liberado depois de um ano de lutas do diretor Roberto Farias.¹¹¹⁹ Inspirados na censora carrasco, Leo Jaime e Leoni fizeram uma versão do reggae *So lonely* de Sting, do The Police. Leo Jaime já havia sido censurado em seu primeiro LP *Phodas C*, de 1984, vendido coberto com um plástico preto por causa de dona Solange, que percebeu o trocadilho infame do título.¹¹²⁰ Irritado, Leo Jaime contra-atacou. Na versão tupiniquim debochada, *So lonely* virou *Solange*: “Eu tinha tanto pra dizer/ Metade eu tive que esquecer/ E quando eu tento escrever/ Seu nome vem me interromper/.../ Solange, Solange, Solange/ É o fim, Solange”.¹¹²¹ A censora despertava ódio nos músicos do rock especialmente por seu moralismo. Depois de ter os versos de *Revoluções por minuto* proibidos para execução pública (“agora a China bebe Coca-cola/ aqui na esquina cheiram cola”), o líder do RPM, Paulo Ricardo, foi agressivo com a censora: “talvez ela devesse trabalhar numa sex-shop para se liberar um pouco”.¹¹²² Dona Solange Hernandez pendurou as tesouras em 1984, por pressão da luta pela redemocratização.

Se a *resistência* era um caminho para legitimação do rock, outra trilha era ganhar a benção de um “figurão” da MPB. Isso em parte foi possível pelas proximidades estéticas que de fato haviam entre algumas personagens da MPB e do rock. O grupo Barão Vermelho foi um dos primeiros a ganhar aval de um nome já consagrado: Ney Matogrosso. O cantor gravou a canção *Pro dia nascer feliz* do então desconhecido grupo carioca no LP *Pois é* (1983). Até então o som do Barão era visto como “pesado” demais pelas rádios. Segundo Frejat: “O Ney provou que o Barão podia tocar no rádio, que foi uma coisa assim que, de uma hora para outra, estalou nas pessoas: ‘Ih, isso é Barão Vermelho, o Ney está cantando e está tocando no rádio? Então o Barão também pode’. E, daí em diante, começamos a fazer parte de um cenário convencional da música brasileira”.¹¹²³ O “estalo” que diz Frejat é justamente a

ainda, a pesquisa do historiador revelou que o número de cartas escritas ao DCDP (Departamento de Censura e Diversões Públicas) aumentou quando do início da abertura, a partir de meados dos anos 1970 e foi aumentando à medida que esta foi avançando. Percebe-se assim que a sociedade não foi simplesmente refém do autoritarismo da caneta vermelha. Segundo o historiador: “Curiosamente, não foi durante o período admitido como o de auge da repressão (governos da Junta Militar e de Emílio Médici) que houve mais cartas pedindo censura, tanto quanto também não foi nessa fase que houve mais censura. A maior parte das cartas (quase metade) concentra-se entre os anos de 1976 e 1980, portanto, após a posse do governo da “abertura política” de Ernesto Geisel, adentrando o de João Figueiredo”. Fico, Carlos. “‘Prezada Censura’: cartas ao regime militar”. *Topoi* 5 (setembro 2002). Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p. 251-286.

¹¹¹⁹ Para as polêmicas de dona Solange Hernandez e o lançamento do filme *Pra frente, Brasil*, ver: “Um murro na memória”. *Veja*, 31/03/1982, pp. 72-76; “Entrevista – Roberto Farias: o cinema da coragem”. *Veja*. 16/02/1983, pp. 3-6.

¹¹²⁰ Bryan, *Op. cit.*, p. 212.

¹¹²¹ LP *Sessão da Tarde*, de 1985.

¹¹²² “Bye, bye, Solange”, *Folha de São Paulo*, 01/03/1984.

¹¹²³ Bryan, *Op. cit.*, p. 201.

mediação via MPB, que legitimou o grupo. As semelhanças estéticas de Cazuza e Ney Matogrosso tornaram possível a incorporação. De 1983 a 1988, Ney gravou uma canção de Cazuza em quatro, dos cinco discos lançados nesse período.¹¹²⁴

Esta prática de legitimação perdurou, e tornou-se a tônica da memória sobre o período. No filme *Cazuza – O tempo não pára*, de 2005, ouve-se o áudio de Caetano Veloso cantando *Todo amor que houver nessa vida*, legitimando o surgimento da banda. Na película, o pai de Cazuza, João Araújo (vivido na tela por Reginaldo Faria), passa a gostar mais da música do filho por intermédio da gravação de Caetano. O curioso é que há um erro factual aí. A gravação de Caetano só foi feita em 1986, no LP ao vivo *Totalmente demais*. Nada é falado sobre Ney Matogrosso. De qualquer forma, ela representa para os diretores o aval de uma grande estrela da MPB, a legitimação de Cazuza no início da carreira. O filme reforça os laços MPB-Rock, numa narrativa muito comum após a década de 1980. Não obstante, o erro factual não aponta uma completa inverdade, já que Caetano de fato elogiou o disco na época¹¹²⁵ e cantou em shows a canção *Pro dia nascer feliz* (logo depois gravada por Ney Matogrosso). Em fins dos anos 80, Caetano se vangloriava de ter “descoberto” o Barão:

O disco de rock brasileiro que mais me toca é o primeiro do Barão Vermelho. É o que mais me impressionou quando saiu. O disco é lindíssimo, é assim fundo-de-garagem, muito mais do que os que hoje são produzidos para parecerem fundo-de-garagem. É mesmo, foi gravado em duas noites, é lindo.¹¹²⁶

A mesma estética que atraiu Caetano e Ney Matogrosso, o som “fundo de garagem”, a “sujeira” e o espontaneísmo do rock nacional, foi o que causou repúdio do novo gênero em parte da MPB. O baiano, especialmente, mostrava-se aberto a nova estética e flertou de forma direta com a estética roqueira no disco *Velô*, de 1984, no qual foi acompanhado por teclados, baixo, guitarra, bateria, flautas e percussão.¹¹²⁷ Mesmo apoiando o rock nacional, Caetano não era consenso entre os jovens músicos da nova geração. O vocalista Roger debochou da incorporação tropicalista em 1985: “A maioria dos músicos brasileiros de rock não tem uma atitude rock, não sabe muito bem do que se trata. (...) O próprio Caetano Veloso, quando tenta fazer um rock em cima de seus grandes poemas, como ‘Podres poderes’, por exemplo,

¹¹²⁴ “Pro dia nascer feliz “ (Frejat/Cazuza, LP *Pois é* (1983) Barclay/Ariola 815 743-1; “Por Que A Gente É Assim?” (Roberto Frejat / Cazuza / Ezequiel Neves), LP *Destino de aventureiro*. Barclay/Ariola, 1984, 823 776-1; “Fratura (Não) Exposta” (Pisca / Cazuza), LP *Bugre*, Barclay/Ariola, 1986, 829 427-1; “Tudo É Amor” (Laura Finocchiaro/Cazuza), LP *Quem não vive tem medo da morte*, CBS, 1988, 138308.

¹¹²⁵ “Insubmisso”. *Isto É*, 16/08/1989.

¹¹²⁶ Chediak, Almir. *Songbook Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Lumiar. 1989, p. 30.

¹¹²⁷ Para uma discussão sobre o disco de Caetano, ver: Naves, Santuza Cambraia. *Velô, de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009 (Coleção língua cantada).

não consegue”.¹¹²⁸ A canção “Podres poderes” era justamente faixa de abertura do LP *Velô*, uma das mais tocadas do disco em 1984.

As metamorfoses estéticas de Caetano poderiam aproximá-lo, como de fato aconteceu, da nova geração que surgia. Ele e Gil, que sempre estiveram abertos às modernidades estéticas e ao diálogo com a cultura de massa poderiam tocar os roqueiros dos anos 80 de forma mais fácil do que os sambistas puristas da tradição, por exemplo. E de fato isso aconteceu. Herbert Vianna, que, assim como Gil, se interessava pelo reggae, ska e sons caribenhos, percebeu essas aproximações estéticas ao lembrar na década de 90 esse período:

Olha, eu acho que, entre alguns aspectos [do contato com a MPB], um muito interessante... Primeiro, a presença e a instabilidade que criou. Os mais inteligentes foram para as danceterias da época com suas bandas e disputavam o mesmo espaço que a gente. Isso era espetacular. O caso mais notório foi do Caetano e do Gil, que nunca, em nenhum momento, para nada de novo, eles viraram e disseram não. E como foi na época. Porque muita gente disse isso, não sei o quê, não vai durar, isso é sub música, não sei o quê lá. Mas isso é uma bobagem, que não deve ser discutida por pessoas inteligentes.¹¹²⁹

O curioso é perceber que, não obstante as metamorfoses estéticas dos baianos, nem todos viram a estética de Caetano como aproximativa. Assim como Roger, o cantor Lobão não se sentia atraído pela poética do baiano, que via como ofensiva na época. Anos mais tarde, já nos anos 2000, em conversa com o próprio Caetano Veloso publicada na revista *Trip*, Lobão relatou o desconforto que compartilhava nos anos 80 com Cazuza:

Eu falava muito com o Cazuza. Sabe, Caetano, eu não ia para a sua casa por isso. Ficava com muita curiosidade, mas achava que tinha que sair da sombra de vocês. Pensava nos seus versos em "Podres poderes" [Será que apenas os hermetismos pascoais/ (...)/ Nos salvam, no salvarão dessas trevas/ E nada mais] e dizia: “As trevas somos nós, Cazuza! Isso é uma sacanagem!” Interpretei isso!¹¹³⁰

Poucos foram os nomes da MPB que antes de 1985 deram apoio ao rock nacional, e que este apoio fosse sentido como tal pelos roqueiros. Roger, do Ultraje, expressou rancores com a MPB: “O que eu não entendo é a atitude pedante da maioria dos grandes astros [da MPB] com relação aos roqueiros de sucesso. O próprio Chico Buarque, por exemplo, nem me olhou na cara na gravação do LP *Nordeste Já*. Não entendo porque essa distancia, esse pedestal em que eles se colocam. Parece que tem medo de cair e se seguram uns nos outros”.¹¹³¹

Apesar das magoas de parte a parte, houve mediações entre rock e MPB além dos baianos. Nelson Motta, tradicional nome da MPB, compôs com Lulu Santos o maior clássico do seu repertório, “Como uma onda”, em 1982. Na letra, outra ligação com a MPB: Nelson

¹¹²⁸ *Veja*, 14/08/1985, p. 8.

¹¹²⁹ Programa *Roda Viva*, TV Cultura 15/5/1995.

¹¹³⁰ “Um tapinha não dói”, Revista *Trip*, julho/2001.

¹¹³¹ Entrevista com Roger, *Veja*, 14/08/1985.

Motta se inspirou no poema “Dia da criação”, de Vinicius de Moraes, para fazer os versos “a vida vem em ondas como o mar”.¹¹³²

Apoiado por Chacrinha, que a definia como “a voz feminina mais bonita dos últimos tempos”, Paula Toller do Kid Abelha cantou com Chico Buarque a canção *Dueto* em especial na TV Bandeirantes em 1984, dirigido por Roberto Talma.¹¹³³ Um grande nome da MPB abria as portas e a legitimidade para a cantora. Gil e Caetano também pavimentaram o caminho para Ritchie, que em 1983 fazia muito sucesso com *Menina veneno*. Ritchie fez acréscimos na canção *Tempo rei* de Gil e este gravou em seu disco *Raça Humana*, de 1984. Ritchie fez ainda participação com Caetano na faixa *Shy moon*, incluída no LP *Velô*, do mesmo ano.¹¹³⁴ Barão Vermelho e Blitz também conseguiram o aval supremo da música clássica. Em 15 de setembro de 1985 fizeram um show com a Orquestra Sinfônica Brasileira.¹¹³⁵ De forma que a relação da MPB com o rock nacional foi ambígua, entre a “resistência” ao novo gênero e a sua incorporação. O grande questão que está sendo apontada aqui é, que houve ambiguidade no início desta relação, a memória tolheu aproximação relativa, em nome da identidade comum entre os dois gêneros.

No ano de 1985, especialmente após o *Rock in Rio*, mega concerto realizado na Cidade do Rock na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, o rock passou a ser mais aceito pelas principais figuras da MPB, e vice-versa. A Blitz gravou a canção “Show bizz” no disco *O corsário do rei*, trilha da peça musicada por Edu Lobo e Chico Buarque naquele ano.¹¹³⁶ Léo Jaime dedicou seu LP *Sessão da Tarde*, de 1985, à Erasmo Carlos.¹¹³⁷ Um ano depois, Roberto Carlos elogiou o rock nacional: “O Herbert Vianna faz música muito boas. As letras do Ultraje a Rigor são fantásticas. Também gosto muito do Vinícius Cantuária e do Lulu

¹¹³² Bryan, *Op. cit.* p. 189. Além disso, o LP *Tudo Azul* de Lulu Santos (que tem sucessos como “Tudo Azul”, “Tão bem”, “O último romântico” e “Certas coisas”) contou com participações de Erasmo Carlos, Rita Lee, além dos roqueiros Ritchie, João Penca e seus Miquinhos Amestrados.

¹¹³³ Bryan, *Op. cit.* p.231

¹¹³⁴ Bryan, *Op. cit.* p.242

¹¹³⁵ Bryan, *Op. cit.* p.249.

¹¹³⁶ “*Show Bizz*” (Chico Buarque / Edu Lobo), LP *O corsário do rei – trilha sonora da peça teatral*. (1985) Som Livre 530.012. O fato de os compositores terem chamado a Blitz para cantar esta canção, que é uma crítica à indústria cultural, não parece ter sido fortuita. O grupo carioca é o único dos anos 80 a participar da trilha, ao lado de Nana Caymmi, Fagner, Gal Costa, Lucinha e Ivan Lins, entre outros, todos de gerações anteriores. Não parece ter sido à toa que justamente a Blitz, um grupo acusado na época de ser “comercial”, tenha sido elencado para cantar essa canção, num misto de provocação e ironia de Chico e Edu. Tal atitude já teve paralelo na obra de Chico Buarque. Em 1968 ele escreveu a peça *Roda Viva*, um petardo contra a Jovem Guarda e a “comercialização” dos artistas e da música. A interpretação de que a peça fora um petardo contra a ditadura, em parte devido à montagem de José Celso Martinez, encobriu o texto original, mal conhecido e de fato relido, mesmo porque desde sua proibição em 1968 nunca mais foi republicado, apesar da redemocratização. De qualquer forma, fica claro que a intenção do texto era muito mais criticar a Jovem Guarda do que a ditadura.

¹¹³⁷ Bryan, *Op. cit.* p. 296

Santos”.¹¹³⁸ Lobão teve sua canção “Me chama” regravada por ninguém menos que João Gilberto, o pai da Bossa Nova, em 1986.¹¹³⁹ Se Lobão era “abençoado” pela MPB, também dava seus passos em direção à ela. Num LP sintomaticamente intitulado *O rock errou*, de 1986, Lobão convidou Elza Soares para dividir os microfones em “A voz da razão” (Lobão/ Bernardo Vilhena).¹¹⁴⁰ Firme no processo de aproximação com a música brasileira, Lobão desfilou tocando tamborim pela escola de samba Mangueira, durante o carnaval carioca de 1987. Aliás a própria canção título “O rock errou” (Lobão/ Bernardo Vilhena) era um petardo que aproximava os dois mundos, revendo a questão da “alienação” roqueira:

Dizem que o rock andou errando
 Não valia nada, alienado
 E eu aqui na maior das inocências
 O que fazer da minha santa inteligência
 Será que esse é o meu pecado, porque
 Errou, errou, errou, errou
 Eu sei que o rock errou
 Acho que é melhor passar a borracha
 Ninguém é perfeito você não acha?
 (...)
 Vivemos num país bem revistado
 Uma nova volta ao passado
 Muito louco anda solto
 De colarinho, é claro
 Se eu respiro inspiro mais cuidado
 Desse pobre coitado, porque
 Errou, errou, errou, errou
 Eu sei que o rock errou

Em meio a gritos no final da canção Lobão grita: “A ditadura continua/ e ela errou! A



Africa do Sul e o apartheid/ ela errou!”. Lobão distanciava-se da alienação. A aproximação Rock-MPB seguia em frente. Em 1988 a cantora Leila Pinheiro regravou “Tempo perdido”, do Legião Urbana, no disco *Alma*. Leila foi até a Ilha do Governador, onde morava Renato Russo e se

surpreendeu com um fato: “Descobri que nascemos no mesmo ano, 1960. Pensava que Renato fosse um pouco mais novo”.¹¹⁴¹ O fato de Leila gravar normalmente MPB e Renato rock faz parecer que eram de gerações diferentes. Como afirma o francês Jean Sirinelli, a *geração* é menos fruto das idades dos sujeitos históricos e mais uma memória compartilhada e

¹¹³⁸ Entrevista de Roberto Carlos, *Veja*, 12/02/1986, p. 6.

¹¹³⁹ João Gilberto gravou *Me chama* para a trilha sonora da novela Global: *Hipertensão Nacional*, Som Livre, 1986.

¹¹⁴⁰ LP *O rock errou*. RCA Victor. 1986, 103.0665

¹¹⁴¹ “Em novo disco, Leila Pinheiro canta canções de Renato Russo” por Antônio Carlos Miguel. O Globo online, publicada em 10/07/2010. <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2010/07/09/em-novo-disco-leila-pinheiro-canta-cancoes-de-renato-russo-917108581.asp>. Em 2010 Leila lançou “Meu segredo mais sincero”. Tacacá Music. Só com músicas de Renato Russo.

identidades comuns. É bem provável que Leila Pinheiro se visse como mais velha pois andava entre mais velhos.

Ainda em 1986 Caetano Veloso gravou a canção *Totalmente demais*, de Arnaldo Brandão, da banda Brylho, e nomeou seu LP ao vivo com o mesmo nome.

Caetano deglutia o rock nacional, mas também era antropofagizado pelos roqueiros. No começo de 1986 começou a circular pelas rádios do país uma versão pirata, ao vivo, de “London, London”, original de 1971, então na voz de Paulo Ricardo do RPM. Rapidamente tornou-se a mais pedida nas rádios do país. Tratava-se de uma canção que constava no show do grupo, mas que até então não havia sido gravada. A gravadora CBS decidiu capitalizar o sucesso inesperado e lançou o LP ao vivo de uma banda que até então só tinha um disco lançado. *Radio Pirata ao vivo* já chegou às lojas com 250 mil cópias vendidas.¹¹⁴² No auge da fama, o grupo foi convidado a aparecer no semanal *Chico & Caetano*, da TV Globo, e a música foi gravada no LP do programa, em meados de novembro de 1986.¹¹⁴³

Sorte parecida não teve Renato Russo, que também apareceu no programa de *Chico & Caetano*, mas não teve música gravada no LP.¹¹⁴⁴ A Legião Urbana então ainda começava a carreira e o movimento de assimilação do rock apenas começava a ganhar força. No entanto a aproximação com a MPB era algo já bastante consensual, mesmo para uma banda de origem punk como o Legião Urbana. Nos shows, Renato Russo e seus amigos tocavam com frequência a canção “Juízo Final”, de Nelson Cavaquinho.¹¹⁴⁵

Selvagens?

Mais do quaisquer outros, existem dois personagens fundamentais dos anos 80 que conseguiram fazer a ponte entre o rock e a MPB e serem reconhecidos por isso: Herbert Vianna e Cazuza. Como o processo de incorporação do rock pela MPB é frequentemente naturalizado, esses personagens raramente são analisados de forma crítica. Aqui se pretende ver as tensões deste processo.

A incorporação dos Paralamas do Sucesso e, principalmente de seu compositor, Herbert Vianna, à MPB deve-se inicialmente à Gilberto Gil. Foi ele o primeiro a validar o trabalho da banda, fazendo uma série de shows com os Paralamas ao longo de 1985.¹¹⁴⁶

¹¹⁴² Dapieve, *Op. cit.* p. 122.

¹¹⁴³ Dicionário Globo, p. 851. Não seria a última relação do RPM com a MPB na curta carreira da banda. O derradeiro LP do RPM (intitulado *RPM* mas mais conhecido como *Quatro coiotes*) conta com o tamborim de Bezerra da Silva em “O teu futuro espelha essa grandeza” (assinada pelos quatro RPMs). Bryan, *Op. cit.* p. 385

¹¹⁴⁴ Bryan, *Op. cit.* p. 327

¹¹⁴⁵ Bryan, *Op. cit.* p. 326

¹¹⁴⁶ Bryan, *Op. cit.* p. 337

Destacando-se num tipo de som entre o *ska* e o *reggae*, os Paralamas ganharam o aval de Gil que vinha fazendo um trabalho muito parecido. Em 1983 Gil lançara a canção *Extra*, do LP homônimo, numa levada próximo ao *reggae*; em 1984 estourou nas rádios com *Vamos fugir*, do LP *Raça Humana*; no ano seguinte foi a vez do sucesso *Nos barracos da cidade*, do LP *Dia dorim noite neon*. Todas essas canções estavam muito próximas do que os Paralamas já vinham realizando desde o primeiro disco, *Cinema mudo*, de 1983.

Há de se demarcar que, se Gil deu aos garotos as bençãos de um mito da MPB, os novatos deram o aval da continuação da modernidade tropicalista a Gil. Através dos Paralamas, o baiano pode chegar a um público jovem que tinha dificuldade de se ver espelhado nos ídolos das gerações anteriores. Em shows com a banda ficava claro a identidade de Gil com a modernidade dos anos 80 e a manutenção do diálogo tropicalista com a cultura de massa.

De forma que, por tudo isso, não foi estranho quando Herbert Vianna ligou para Gil em 1985 pedindo a parceria numa canção para o disco *Selvagem?*¹¹⁴⁷ Gil estava em Florianópolis e aceitou a proposta. Logo em seguida recebeu o sedex de Herbert com a gravação instrumental da música. Era a canção *A novidade*, que só este ganharia este nome depois de Gil entrar na parceria. A letra de “cunho social” foi o aval perfeito para incorporação dos Paralamas aos ouvidos dos aficionados da MPB: “A novidade veio dar a praia/ Na qualidade rara de sereia/ Metade, o busto de uma deusa maia/ Metade, um grande rabo de baleia// Ó, mundo tão desigual/ Tudo é tão desigual/ Ó, de um lado este carnaval/ Do outro a fome total”. Não custa lembrar que o imaginário que se tinha do *reggae* era o da “alienação”. A canção era provocativa por polemizar questões sociais num ritmo considerado, pelos críticos, comercial. Segundo Gil:

Fui pro hotel e botei a fita no gravador. Depois de uma quatro passadas, saí anotando. Eram mais ou menos duas da tarde. Às três horas eu estava ligando pro estúdio já para passar a letra. Foi uma coisa assim: bum! A letra veio como um tiro certo, absolutamente de chofre, inteira. E de um modo surpreendente até pra mim, porque, mesmo sem tempo pra qualquer avaliação crítica no dia seguinte, resultou no que eu acho um dos meus melhores textos – pela escolha e pela maneira de tratar o assunto, pela concisão e pela elegância da construção. O quarto do hotel dava para o mar, e eu estava escrevendo na mesinha de frente para a janela, com a visão do mar ao fundo. Daí a idéia da sereia que vinha dar à praia. (...) O tema da desigualdade sempre fez parte do modo de inserção da minha geração na discussão nos problemas da sociedade; do nosso desejo de expressá-los. Universitário por excelência, o tema é portanto anterior e recorrente em meu trabalho. Está em “Roda”, em “Procissão”, em “Barracos”. Agora, em “A novidade”, a imagem da sereia é que dá a partida para o tratamento da questão: a novidade é essa. Pode-se imediatamente pensar no Brasil, mas é sobre o Terceiro Mundo em geral; mais: sobre todo o “mundo tão desigual”, mesmo, de que fala o refrão.¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁷ Gil já havia feita uma versão da música “Óculos”, de Herbert Vianna, para inglês: *Glasses* (Herbert Vianna, vs. Gilberto Gil), música inédita. Rennó, Carlos. *Gilberto Gil – Todas as letras*. Cia das Letras. São Paulo. 2003, p. 370

¹¹⁴⁸ “A novidade”: *Idem*, p. 371.

Gil abriu as portas para os Paralamas. O LP *Selvagem?*, de 1986, foi justamente o disco que catalisou o processo de incorporação da banda à MPB. Isso foi percebido à época pelos críticos que adoraram o tom *blasé* de “Melô do marinheiro”, e a temática “social” de “A novidade” e, especialmente, a crítica social de “Alagados”: “Alagados, Trenchtown, Favela da Maré/ A esperança não vem do mar/ Nem das antenas de TV/ A arte de viver da fé/ Só não se sabe fé em quê”.¹¹⁴⁹ Para a crítica positiva, a canção ligava as raízes originais dos Paralamas, a Jamaica (Trenchtown era um favela da capital Kingston), ao Rio (favela da Maré) e Salvador (Alagados), enfim ao Brasil.

De fato aquele era um disco no qual os Paralamas, aparentemente, abraçavam a MPB e se aproximavam da temática brasileira. Além da parceria com Gil em “A novidade”, o baiano participou dos vocais de “Alagados”. A sintonia com a MPB prossegue. Ao fundo, bem baixinho, quase inaudível, João Barone e Bi Ribeiro falam no meio da gravação: “Essa música é pros negões do Brasil: Jorge Ben, Paulinho da Viola, Tim Maia...”.¹¹⁵⁰ Incrementando os elos com a MPB, os Paralamas regravaram “Você”, antigo sucesso de Tim Maia. O crítico de *Veja*, Luis Antonio Giron valorizou o grupo colocando-o no pedestal: “Com *Selvagem?*, o grupo formado há três anos mostra que, se misturados com talento, o rock e a MPB dão origem a uma música bela e criativa”.¹¹⁵¹

Herbert Vianna, no entanto, na época de lançamento do disco discordou da avaliação da maioria dos críticos que o associavam os Paralamas à MPB: “As pessoas falaram que a gente estava indo contra a proposta inicial do rock e que nosso disco seria uma tentativa de aproximação com essa MPB tradicional. Discordo redondamente”.¹¹⁵² O que gerava polêmicas era o uso pioneiro de instrumentos percussivos “nacionais” no rock nacional. O flerte com as batucadas brasileiras, sobretudo o samba, catalisou a audição positiva do disco. Mas também gerou polêmicas. O baixista Bi Ribeiro lembrou que muitos acharam que os Paralamas estavam abandonando o rock: “Eu me lembro que nas entrevistas das outras bandas tinha que passar nesse assunto (da mudança estética) e todas tacavam pedra: Titãs, Ira, Barão! Falavam: 'Tamborim? Tamborim não tem nada a ver! Isso não é rock!' Mas a gente nunca falou que era rock!”¹¹⁵³

¹¹⁴⁹ “Alagados”, demonstrava a “crescente consciência social daqueles três filhinhos de papai”. Dapieve, *Op. cit.*, p. 85

¹¹⁵⁰ França, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso - Vamo bate lata*. Rio de Janeiro. Ed. 34, 2003, p. 93.

¹¹⁵¹ *Veja*, 14/05/1986, Bryan, *Op. Cit.*, p. 338.

¹¹⁵² *Jornal do Brasil*, 30/07/86. Bryan, *Op. Cit.*, p. 338; França, *Op. Cit.*, p. 110.

¹¹⁵³ “A história do disco “Selvagem?” - Os Paralamas do Sucesso, documentário. Post de 05/01/2008. <http://www.youtube.com/watch?v=i3oVwo5dR8o&feature=related>

Há de se demarcar, contudo, que a própria interpretação da banda acerca do LP variou. Na época do lançamento do LP os Paralamas não se viam aproximando-se da música brasileira. No release do disco assinado pelos três integrantes em abril de 1986 não há qualquer menção à música brasileira, mas sim a *dubs*, *grooves*, *riffs* jamaicanos e africanos. E deixaram claro: “*Selvagem?* é um disco sem truques. Não estamos em busca de raízes ou conciliações. Estamos estimulados pela experiência de abrir uma porta e dar com uma sala maior que a que estamos”.¹¹⁵⁴ Defendendo o disco, acusado de “esquecer o rock”, em entrevista à Radio Cidade em 1986, Herbert Vianna afirmou as fusões intencionais do disco: “Existe uma caça constante à próxima sensação inglesa e a imprensa brasileira está nessa. E com isso fechou espaço para muita coisa que está acontecendo no resto do mundo, como o reggae da Jamaica e a música africana. (...) Quem pode definir o que é rock? (...) O rock para mim sempre foi e continuará a ser uma antropofagia geral. É catar tudo que passa pela frente, pegar e misturar. Até integrantes de outras bandas dizem que não gravamos nenhum rock.¹¹⁵⁵ Isso pra mim só tem uma palavra: ignorância”. E defendeu a fusão radical com o reggae: “O reggae é uma das expressões musicais mais importantes do século e pouquíssimas pessoas, especialmente da crítica, conhecem o básico do reggae. Muita gente fala, mas quase ninguém sabe da carreira de Bob Marley. Como um país pequeno, pobre e dependente como a Jamaica colocou uma música no mundo com tanta força”.¹¹⁵⁶ O reggae entrava via *antropofagia*.

Por outro lado, críticos como Luis Carlos Mansur discordavam da eficácia da *antropofagia* dos Paralamas na revista *Roll*: “Claro que dessa vez eles forçaram a mão em direção ao reggae mais cru e explícito, radicalizando suas propostas. Mas não é nada tão inesperado. Decididamente, não estamos diante do neotropicalismo, como algumas figurinhas recalcitrantes querem fazer crer”.¹¹⁵⁷ Chegar perto da MPB tudo bem, mas daí a querer ousar tomar o lugar dos “mestres” era demais, razão pela qual os próprios críticos que haviam elogiado o trabalho sentem necessidade de colocar os Paralamas “no seu devido lugar”. De qualquer forma, a discussão centraliza-se em torno dos marcos da MPB.

¹¹⁵⁴ França, *Op. Cit.*, p. 98.

¹¹⁵⁵ Na época os Paralamas eram muito criticados por sua própria geração por serem muito “comerciais”. Marcelo Nova falava que eles faziam “rock de bermuda”. Lobão acusava Herbert de plagiar suas “Cena de cinema” e “Me chama” e fazer “Cinema mudo” e “Me liga”. A Plebe Rude gravou em “Até quando esperar” uma ácida crítica ao líder dos Paralamas: “Já sei o que fazer pra ganhar muita grana/ Vou mudar meu nome para Herbert Vianna”. França, *Op. Cit.*, pp.103-104.

¹¹⁵⁶ França, *Op. Cit.*, p. 102. A defesa da música africana e jamaicana era uma tônica também do irmão de Herbert, o antropólogo Hermano Vianna, que em coluna no *Jornal do Brasil* de 28 de fevereiro de 1986 criticou o excesso de grupos ingleses como The Smiths, The Cure e U2 nas rádios brasileiras e defendeu um intercâmbio maior com músicos africanos e caribenhos. França, *Op. Cit.*, p. 87.

¹¹⁵⁷ Bryan, *Op. Cit.*, p. 338.

Passados 18 anos do lançamento do disco, as versões sobre o LP *Selvagem?* ainda batem na tecla de que foi a primeira afirmação da nacionalidade no rock. Leo Jaime colocou-se como artífice do abasileiramento do disco:

Como era grande sucesso no Brasil, levei *Sessão da Tarde* [LP de Leo Jaime] na CBS em Paris para ver se lançavam lá, que tinha receptividade para coisas brasileiras. O cara pulava de faixa em faixa e dizia: “Não tem percussão?” Estava com Herbert, Paula (Toller) e o pessoal do Metrô e conversamos muito sobre isso. Foi daí que saiu o *Selvagem?* e o Kid Abelha começou a pensar nessas coisas. Não no sentido de botar berimbau e fazer música folclórica, mas de ficar mais a vontade com o fato de ser brasileiro”¹¹⁵⁸

Para o produtor Liminha, *Selvagem?* é o primeiro trabalho original do Rock nacional:

[*Selvagem?*] era um disco onde, pela primeira vez uma banda começava a assumir sua nacionalidade. Trazia elementos da nossa cultura, porque até então todas copiavam ou eram influenciadas pelo rock inglês ou americano.¹¹⁵⁹

O próprio Herbert Vianna incorporou essa ideia, que traduz muito da incorporação do rock à MPB. Se quando lançou o disco ele discordava que o LP fosse uma aproximação com a MPB, dezoito anos depois não teve dúvidas em valorizar a busca da nacionalidade, ao articular satisfatoriamente a música estrangeira e brasileira:

Acho que com aquele disco abrimos novas possibilidades. Era um disco onde, pela primeira vez, uma banda começava a assumir sua nacionalidade. Trazia elementos da nossa cultura, porque até então, todos copiavam ou eram influenciadas pelo rock inglês ou americano.¹¹⁶⁰

Não obstante, uma memória retrospectiva, inclusive dos próprios integrantes, associou o disco à ideia de que rock poderia, e deveria, incorporar e ser incorporado pela MPB. Na época apenas começava e se tornar preponderante, razão pela qual foi refutada pelos próprios integrantes. Não obstante, foi dessa forma que *Selvagem?* foi ouvido, à revelia dos artistas, que depois tiveram que concordar com a construção social acerca de sua própria obra. O principal biógrafo do grupo, o jornalista Jamari França, concorda com essa visão, chamando o capítulo de seu livro sobre o disco de “A revolução”. Aí reside o principal paradoxo de *Selvagem?*. Ele foi lançado com a intenção de radicalizar as misturas com o reggae jamaicano, mas foi lido positivamente como “mergulho” nas raízes brasileiras e pioneiro nas incursões antropofágicas do rock nacional.

O mesmo processo que aconteceu com Herbert Vianna e os Paralamas do Sucesso, se passou, forma de mais impactante e decisiva, com Cazusa. Como dissemos, seu trabalho inicial no Barão Vermelho foi logo louvado por Caetano Veloso e Ney Matogrosso. Suas letras foram gradualmente incorporadas ao “protesto” ao establishment, fosse político, fosse cultural, antes mesmo de sua saída do Barão Vermelho em 1985.¹¹⁶¹ A AIDS contraída pelo

¹¹⁵⁸ Bryan, *Op. Cit.*, p. 337.

¹¹⁵⁹ Bryan, *Op. Cit.*, p. 338. Depoimento para o livro, lançado em 2003.

¹¹⁶⁰ Bryan, *Op. cit.*, p. 338

¹¹⁶¹ A imagem do Cazusa “resistente” é relembrada com frequência por mídia e público. O programa biográfico sobre o compositor exibido na Rede Globo concretiza algumas noções que se cristalizaram. Antes de Cazusa nascer, os apresentadores traçam a genealogia de sua família, e demarcam que seu pai, empresário do ramo

artista contribuiu para construir a imagem do artista “exagerado”, libertário e contrário ao regime, seja político, sexual e moral. O que está sendo dito aqui não busca negar o caráter libertário do compositor; o que se intenta fazer é compreender a forma pela qual o artista foi incorporado pela sociedade, ou seja, pelo discurso da *resistência* seja à ditadura, à doença, aos padrões sexuais e às “fronteiras” musicais, especialmente este último.

Cazuza foi incorporado porque *foi visto* por críticos como um músico que não se limitava às expectativas do rock “puro”. A versão construída sobre sua saída do Barão Vermelho sempre bate na tecla de que Cazuza abandonou a banda porque seu espírito libertário queria misturar MPB com rock, o que desagradava os outros integrantes da banda. Este foi a herança do cantor segundo os editores do Jornal Nacional da Globo no dia sua morte: -“Desde pequeno gostava dos clássicos da Música Popular Brasileira. Mestres como Lupicínio Rodrigues e Cartola, autor de uma música que Cazuza anos mais tarde fez questão de gravar, “O mundo é um moinho. [Depois da doença], mais intimista, ele cantou a Bossa Nova [referência a “Codinome beija-flor]”.¹¹⁶² Seguindo esta linha, Guilherme Bryan defende em seu livro de 2003 a versão hegemônica de que o Barão Vermelho era “intolerante” com a MPB, o que causou a saída do vocalista:

Cazuza retratava as madrugadas e esbanjava sua influencia de bolero, blues, samba-canção e bossa nova (...). Ele declarava em outubro [de 1984] ao Jornal do Brasil: “Não tem nenhum jovem fazendo música brasileira, todo mundo é roqueiro, não tem ninguém que faça samba-canção, precisamos redimir a música brasileira”. Como filho único que era, ele logo não suportou mais seguir as regras da banda, limitando seu trabalho de compositor.¹¹⁶³

O jornalista Arthur Dapieve também legitima esta versão para a saída do compositor:

Sair do Barão Vermelho (...) era também uma necessidade de se reencontrar com sua formação musical. Os outros quatro barões originais, mais jovens, eram roqueiros por excelência (...). Cazuza não. Ele era roqueiro entre outras coisas (...) Era também sexo, drogas e dor-de-cotovelo, sexo, drogas e samba canção. Mais do que espaço pessoal, o rock linha-dura do Barão não lhe dava era espaço estético. Sua grande influencia não era Mick Jagger, mas Lupicínio Rodrigues.¹¹⁶⁴

O filme *Cazuza – O tempo não pára* (2005), de enorme sucesso popular, também corrobora esta versão.¹¹⁶⁵ Há até uma cena na qual o personagem interpretado por Daniel de Oliveira canta “O mundo é um moinho”, de Cartola num ensaio do Barão e é repudiado pelos

fonográfico, lançou Caetano, Gal e Novos Baianos, quando era integrante da gravadora Philips. Pedro Bial, amigo de infância de Cazuza e Lucinha Araújo, sua mãe, demarcam que João Araújo era um “formador” da MPB. Bial relata o episódio no qual, quando eram crianças, ele e Cazuza entrevistam Vinícius de Moraes. A escolha deste relato da trajetória do compositor deve-se a vontade dos diretores de demarcar uma descendência “digna” da MPB para sua obra. Em imagem de arquivo, Cazuza diz que pirava ao ouvir discos de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Novamente, marcos da “boa” MPB. “Por toda a minha vida - Cazuza”, TV Globo, 19/11/2009. Não se busca aqui negar estes fatos, mas problematizar por que são estes os fatos recorrentemente lembrados sobre o compositor.

¹¹⁶² *Jornal Nacional*, TV Globo, no dia da morte do Cazuza, em 7 de julho de 1990.

¹¹⁶³ Bryan, *Op. cit.*, p. 205-6

¹¹⁶⁴ Dapieve, *Op. cit.*, p. 75.

¹¹⁶⁵ *Cazuza – O tempo não pára*, de Walter Carvalho e Sandra Werneck, 2004.

outros integrantes, especialmente pelo personagem de Roberto Frejat. Fica demarcado que Cazuzza não cabe mais na limitada estética dos outros barões. Recompilações, biografias, filmes e documentários também insistem nesta versão, que rapidamente se tornou hegemônica.¹¹⁶⁶

Roberto Frejat, dezoito anos depois da separação, nega o ocorrido: “Uma das nossas afinidades era o gosto por estilos, como blues, samba e a MPB”.¹¹⁶⁷ O compositor parceiro de Cazuzza se disse insatisfeito com sua representação no filme: “Eu acho que talvez eu tenha a sido a pessoa mais diferente do que era. Quando você faz um filme tem a questão do protagonista e do antagonista e no filme eu acho que os diretores me usaram pra fazer este papel. E acabou exagerando, a tinta ficou um pouco forte. Fiquei como o cara que tava sempre dando duro, cortando barato, o mala...”¹¹⁶⁸. Esta versão do parceiro Frejat entra em conflito com a do pai do compositor, João Araújo, que disse, em programa de TV, que Frejat não aceitava quando Cazuzza dizia que queria incluir música brasileira no repertório.¹¹⁶⁹

De qualquer forma, com ou sem o aval de Frejat, fato é que é assim que sua trajetória é contada. As memórias têm versões conflitantes, mas ambas parecem direcionar-se em função da legitimidade da mistura rock-MPB. O Frejat de hoje quer bem a MPB.

O curioso, no entanto, é que Cazuzza gravou apenas uma música de Cartola, e nenhuma de Nelson Cavaquinho ou Lupicínio Rodrigues em sua curta carreira como artista solo. No caso de Cazuzza, a adesão à MPB significou mais uma mudança de postura do compositor do que a louvação de artistas antigos.¹¹⁷⁰ A gravação que consta no filme (e frequentemente associada à trajetória do cantor) é de 5 de agosto de 1988 e foi lançada no LP *Bate Outra Vez Homenagem A Cartola*, disco que teve a participação de outros onze intérpretes da MPB.¹¹⁷¹ Mas Cazuzza foi o que mais lucrou com a gravação. Ganhou aval de

¹¹⁶⁶ O programa “Por toda minha vida – Cazuzza” também corrobora esta versão. “Por toda a minha vida - Cazuzza”, TV Globo, 19/11/2009, 21h30. Chediak, Almir. *Songbook – Cazuzza*. Rio de Janeiro: Lumiar. ; Araújo, Lucinha. *Cazuzza: Só as mães são felizes*. Rio de Janeiro: Globo. 2008. Dapieve, Op. Cit.

¹¹⁶⁷ O programa “Por toda minha vida – Cazuzza” também corrobora esta versão. “Por toda a minha vida - Cazuzza”, TV Globo, 19/11/2009, 21h30. .

¹¹⁶⁸ Vídeo *Pé na porta*, entrevista com Roberto Frejat: <http://www.youtube.com/watch?v=8malFNuWAJE>. Postado em 03/11/2008.

¹¹⁶⁹ Idem, nota 127.

¹¹⁷⁰ Apenas em cinco momentos da carreira, Cazuzza gravou canções que não eram de sua autoria: “Balada de um vagabundo” (Wally Salomão/ Frejat) no LP *Cazuzza – Exagerado*, de 1985; “Vida louca vida” (Lobão/Bernardo Vilhena) em “O tempo não pára”, de 1989; “Preconceito” (Fernando Lobo/ Antonio Maria), *Esse cara* (Caetano Veloso) e “Cartão Postal” (Rita Lee/Paulo Coelho) no LP *Burguesia*, de 1989. Cinco canções em uma obra solo de 63 músicas não é muito assim. Ainda mais se lembrarmos que, dessas, apenas *Vida louca vida* tornou-se muito associada de fato ao cantor.

¹¹⁷¹ Duó, Eduardo. *Cazuzza*. Coleção Vozes do Brasil. Martin Claret. São Paulo. 1990, p. 79. LP *Bate Outra Vez Homenagem A Cartola*, (1988) Som Livre 406.0034. O único que também era da geração de Cazuzza presente no LP era o vocalista Paulo Ricardo, do RPM.

Cartola para sua biografia. Versões que se tornam consensos sociais não são mero acaso. Elas legitimam não apenas uma trajetória do compositor, mas do próprio Rock nacional.

Em março de 1987 Gilberto Gil, novamente ele, se juntou a Cazuza, e pôs letra na canção *Um trem para as estrelas*.¹¹⁷² A música era tema do filme homônimo de Cacá Diegues e, assim como na parceria com Herbert Vianna, Gil se juntou a um roqueiro para um canção de cunho “social”: “São sete horas da manhã/ Vejo o Cristo da janela/ O sol apagou sua luz/ E o povo lá embaixo espera/ Nas filas dos pontos de ônibus/ Procurando aonde ir/ São todos seus cicrones/ Correm pra não desistir/ Dos seus salários de fome/ É a esperança que eles têm/ Nessa filme como extras/ Todos querem se dar bem// Num trem pras estrelas/ Depois dos navios negreiros/ Outras correntezas...”. Esteticamente, a canção era uma bossa nova.

Com aval do tropicalista, Cazuza passou a ser cada vez mais associado ao “bom-gosto”, um sujeito capaz de cruzar o rock com MPB. Gil vinha a incrementar a benção inicial dada por Caetano em 1983. O crítico Tárík de Souza escreveu no *Jornal do Brasil*: “Cazuza dilatou as fronteiras do gênero atravessando para o lado da MPB, regravado por Caetano e incorporado por Elza Soares”.¹¹⁷³ Assim como os Paralamas tiveram em *Selvagem?* o disco que demarcou a incorporação à MPB, Cazuza deve ao LP *Ideologia* de 1988, a incorporação definitiva ao “primeiro time”. Nele Cazuza se aproximava da MPB nas canções “de protesto”, como “Ideologia”, “Guerra Civil”, “Brasil” e “Um trem para as estrelas”; ironizava os caretas em “Blues da piedade”; confrontava e expunha sua doença em “Boas novas” (“Senhoras e senhores/ Trago boas novas/ Eu vi a cara da morte/ E ela estava viva”); e fazia outra bossa nova em “Faz parte do meu show”.

O LP *Ideologia* foi muitíssimo bem recebido pela crítica. A revista *Veja* declarou: “Sem abandonar o rock, seja na maneira de cantar, seja nos arranjos, Cazuza incorpora de maneira cada vez mais depurada os ritmos da MPB, o que enriquece sua música e a renova”.¹¹⁷⁴ A crítica Maria Helena Dutra declarou que Cazuza era um compositor “desconcertante que fez do inesperado sua navalha, na melhor tradição da música popular brasileira. Foi um garoto rock and roll, adolescente lupiciniano, e agora é um homem *blue*. Um poeta que, exageradamente e com muita piedade, sempre defendeu os direitos humanos de amar e viver sem culpas nem morais...”.¹¹⁷⁵ Ainda em 1988, Cazuza teve seu trabalho

¹¹⁷² Idem, p. 78

¹¹⁷³ *Jornal do Brasil*, Cad. B, 21/04/1988, p. 1: “Um poeta à flor da pele” [sobre disco *Ideologia*] por Tarik de Souza.

¹¹⁷⁴ *Veja*, 25 de maio de 1988.

¹¹⁷⁵ Duó, Eduardo. *Cazuza*. Coleção Vozes do Brasil. Martin Claret. São Paulo. 1990, p. 128.

reconhecido pelo prêmio Sharp de Música como cantor pop/rock e por sua canção, “Preciso dizer que te amo”, composta com Dé e Bebel Gilberto, e gravada por Marina.¹¹⁷⁶

Foi a partir do LP *Ideologia*, em 1988, que os órgãos de pesquisa tradicionalmente filiados a MPB começaram a se dar conta da existência de Cazuza. O dossiê sobre o artista na Funarte no Rio de Janeiro contém informações sobre o artista a partir de 1988, quando ele passou a ser lido por esses órgãos como “digno” de entrar e ser lembrado para a posteridade. Antes de *Ideologia* ele era simplesmente ignorado pelo órgão.

Nesse mesmo ano Cazuza ganhou o prêmio de melhor letrista de MPB pela Associação Brasileira de Discos, que dividiu com Chico Buarque. Como o processo de incorporação do Rock pela MPB não era um processo linear, houve resistência de alguns críticos.¹¹⁷⁷ Um crítico do *Última Hora* negou-se a colocar os dois artistas de gerações diferentes no mesmo pedestal: “Existem caras que caem no gosto dos poderosos e são colocados em alturas exageradas. É o caso do simpático Cazuza, por quem nutro muito respeito e carinho. Não a ponto de fazê-lo empatar com Chico Buarque, numa disputa de letras, como aconteceu no ano passado”.¹¹⁷⁸

Apesar dos refluxos, o processo de incorporação do cantor parecia definitivo. Em 1988 ele ganhou o Prêmio Sharp de melhor disco de pop/rock e melhor música por “Brasil”. Na época a canção era cantada por Gal Costa na abertura da novela *Vale tudo*. Sua mãe recebeu o prêmio de 1989 (entregue no ano seguinte, o de sua morte) pela melhor música de pop/rock daquele ano, “Cobaias de Deus”.

Antes de sua morte foi publicado o *Songbook da Bossa Nova*, uma grande compilação de partituras do gênero, organizadas por Almir Chediak.¹¹⁷⁹ Entre as canções presentes nos cinco volumes publicados estava *Faz parte do meu show*, uma bossa de Cazuza e Renato Ladeira. Entre Tom Jobim, Carlos Lyra, Menescal, Johnny Alf, Gilberto Gil e Chico Buarque, Cazuza era definitivamente aceito no clube da MPB. Um pouco mais tarde foi finalmente lançado o seu próprio *Songbook*, com dois volumes. Cazuza era o quarto da série de mais de dezesseis *Songbooks* organizados por Almir Chediak, que escreveu: “Por que um *Songbook* de Cazuza? Primeiro por sua riqueza poética, marcada por um estilo definido e

¹¹⁷⁶ Bryan, p. 436. “Preciso dizer que te amo” gravada no LP *Virgem*, de Marina, em 1987.

¹¹⁷⁷ A dificuldade de aceitação de qualquer comparação entre artistas de gerações diferentes deve-se muito a idolatria de artistas de gerações passadas por parte da imprensa. A revista *Veja* chegou a chamar Chico Buarque de “patrono da música brasileira”. *Veja*, 30/11/1982, p.82

¹¹⁷⁸ *Última Hora*, 2º Cad, p. 5, 25/04/1988

¹¹⁷⁹ Sobre este *Songbook*, ver análise no próximo capítulo. Chediak, Almir. *Songbook – Bossa Nova*. Lumiar Editora. Rio de Janeiro. 1990

próprio. Cazuzza, talvez, seja o letrista mais importante dos anos 80 na música brasileira”.¹¹⁸⁰ Cazuzza passava a ter estilo “próprio” a partir do momento que adentrava o mundo “autoral” da MPB. O livro de partituras de Cazuzza tinha sido feito depois dos de Caetano Veloso, da Bossa Nova e de Tom Jobim; mas antes de “mestres” como Noel Rosa, Gilberto Gil, Vinícius de Moraes, Caymmi, Djavan, Marcos Valle, João Donato e até Chico Buarque.

Herdeiros do tropicalismo

Quando da virada dos anos 1980 para a década seguinte, a incorporação do rock já era um processo claro. Até Lobão, um tradicional crítico do rock nacional, resolveu elogiar-lo: “eu já falei tão mal do rock brasileiro que agora é bom elogiar um pouco. Está bom, está ok. Porquê? Por que esta forte, bonito, feliz e é algo que ninguém sabe quando vai terminar”.¹¹⁸¹

O surgimento da música sertaneja só veio fortalecer esse processo.

Até os próprios roqueiros, antes arredios a integração, começaram a afirmá-la. Se em 1987 Herbert Vianna havia negado que o LP *Selvagem?* fosse uma aproximação com a MPB, em 1990 não teve dúvidas: “O rock está se misturando à MPB e incorporando diversas influências. Por isso não sei ele está em declínio ou está mudando de rumo mesmo”.¹¹⁸²

A revista *Veja*, antes arredia sobretudo aos grupos cariocas, disse em 1992 que “o grande mérito dos roqueiros, sob o ponto de vista musical, foi arejar a MPB, abrindo-a para uma influência rica, vinda do exterior”. Há de se notar que foi nesse período que a música sertaneja estava no auge, e o pagode começava a tomar as rádios. Contra os gêneros populares, houve sintonia estético-política bastante profícua entre MPB e rock, que passaram a ser vistos hegemonicamente como praticamente semelhantes e intercambiáveis. Um “arejou” o outro, e vice-versa. Para coroar essa imagem, o tropicalismo foi a senha, como Lobão afirmou na mesma reportagem: “O rock brasileiro na verdade nunca existiu, foi uma âncora para uma releitura da tropicália, uma contestação aos tabus da ditadura”.¹¹⁸³ Durante o auge da música sertaneja Lobão sentiu a necessidade de se aproximar dos baianos, denotando seu espaço. Passada a disputa, voltou a afirmar em fins dos anos 90 sua distância do centro tropicalista da MPB. De forma que se vê que, a música sertaneja teve importância central nos movimentos de identidade da própria MPB e do rock.

Para outros artistas que não tiveram os problemas de Lobão em fins da década de 90, continua-se a afirmar que o rock é mais um passo do tropicalismo na fusão musical brasileira.

¹¹⁸⁰ Chediak, Almir. *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar. 1990, contracapa.

¹¹⁸¹ “O Lobão e o cordeiro” *Isto É*, 23/08/1989.

¹¹⁸² “Adeus à rebeldia” *Veja*, 30/05/1990., p. 80.

¹¹⁸³ *Veja*, 14/10/1992, p. 98.

Lulu Santos afirmava em 2005: “Assim como o tropicalismo resgatou uma coisa meio canhestra, meio kitsch, como uma forma de assumir a própria identidade, com verrugas e tudo, é necessário olhar para a década de 1980 com um certo relaxamento que deu sua contribuição para a MPB, embora a tendência seja achar que aquilo era menor e bom mesmo foi a bossa nova”.¹¹⁸⁴

O fenômeno era de fato perceptível na época. Antes contrários às misturas, as bandas de rock começaram combinar sons tradicionalmente “brasileiros” e os internacionais, algo impensável no início do movimento. O jornalista Luiz Cláudio Garrido do jornal valorizou o primeiro disco solo de Marcelo Nova através desta lente:

Não seria exagero dizer que o *mainstream* do rock brasileiro, o Camisa de Venus foi o último grupo mais representativo. Assim como os Mutantes e os Irmãos Campello, eles reescreveram a nova estória desta música no país. (...)

No plano estilístico, foi o Camisa de Vênus, através de Marcelo, que ensinou/possibilitou cantar e compor rock em português. Sem gírias ou sotaques americanizados. (...) Marcelo Nova resolveu a equação entre o rock e a língua portuguesa.¹¹⁸⁵

Da mesma forma, a revista *Veja* louvou a mescla presente no LP *Clandestino*, do Ira!, de 1990: “[A canção] *Cabeças quentes* é outro destaque do disco, uma faixa deliciosa envereda pelo caminho do samba, mostrando o que o Ira! e Adoniran Barbosa têm em comum em sua sabedoria para retratar personagens urbanos. Em meio à crise do rock, o LP do Ira! tem boas idéias”.¹¹⁸⁶ O Ira! já vinha flertando com aproximações com sons menos “sujos” e mais calmos e próximos da MPB desde o LP *Psicoacústica*, de 1988 que apontava a crise em “Farto do rock’n’roll”: “Eu fico tentando me satisfazer/ Com outros sons, outras batidas, outras pulsações...”. Tal projeto chegaria ao auge no disco *Meninos da rua Paulo*, de 1991.

E a “crise” do rock continuou. Ritchie misturou berimbau e bateria eletrônica em *A perdida ilusão*, faixa de seu LP *Sexto sentido*, de 1990.¹¹⁸⁷ Os Paralamas deram prosseguimento às parcerias com a MPB e gravaram o reggae “Homem de negócios” no LP Benjor, de Jorge Ben, 1989. A simpatia por Jorge Ben já havia sido sacramentada quando os Paralamas gravaram “Charles Anjo 45” no LP ao vivo “D”, de 1987.¹¹⁸⁸ O reencontro era a reafirmação das afinidades. E a parceria trazia “lucro” para ambos, Jorge Ben e Paralamas. Se Benjor era um nome “digno” da MPB, capaz de doar aval aos Paralamas, por outro lado o trio também dava uma força à carreira do “mestre”. É importante lembrar que na virada dos

¹¹⁸⁴ *Jornal do Brasil*, Revista Domingo, 18/12/2005, p. 29. Em 2010 Lulu permanecia com o discurso de herdeiro da tropicália. Ver: Programa *De frente com Gabi*, Marília Gabriela entrevista Lulu Santos, SBT, 10/10/2010.

¹¹⁸⁵ Crítica do disco *Marcelo Nova e a envergadura moral*. In: Correio da Bahia, 12/09/1988, lido no site de Marcelo Nova.

¹¹⁸⁶ “Adeus à rebeldia”, *Veja*, 30/05/1990, p. 82.

¹¹⁸⁷ “Adeus à rebeldia”, *Veja*, 30/05/1990, p. 82.

¹¹⁸⁸ “Salve simpatia – Jorge Ben mostra o velho balanço em Benjor” *Isto É*, 26/07/1989.

anos 1990 ele estava em baixa no cenário musical, algo normal na sua carreira cíclica.¹¹⁸⁹ Lulu Santos também lembrou do ídolo em entrevista publicada no Jornal do Brasil de 7 de janeiro de 1989: “Jorge Ben é pra mim o que Chuck Berry é para Keith Richards”. Inspirado em Jorge Ben Lulu fez a canção ‘Brumário’ do LP ao vivo *Amor à parte*, de 1988.¹¹⁹⁰

No primeiro Prêmio Sharp realizado em março de 1988 a cantora Marina participou da homenagem a Vinícius de Moraes e cantou “Garota de Ipanema” numa versão que fundiu rock e bossa nova. Aquele prêmio que juntava o rock e a nata da MPB ainda causou estranhamento, apesar do relaxamento crescente das tensões. A *Folha de São Paulo* estranhou a proximidade espacial dos dois gêneros: “Alas da MPB que quase nunca se misturam formavam combinações inusitadas. Renato Russo, do grupo roqueiro Legião Urbana, aparecia entre a cantora Elizeth Cardoso e um pagodeiro do grupo Fundo de Quintal. Hermeto Pascoal tinha a seu lado a sambista Beth Carvalho e o maestro da orquestra sinfônica brasileira, Isaac Karabtchevsky”.¹¹⁹¹

Os Engenheiros do Hawaii também conseguiram o aval de um nome da MPB. No LP ao vivo *Filmes de guerra, canções de amor*, de 1993, contaram com a participação da Orquestra Sinfônica Brasileira acompanhando-os sob a regência de Wagner Tiso¹¹⁹², maestro do Clube da Esquina mineiro, grupo que reunira no passado, Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, entre outros.

Mídia e público incorporaram o rock nacional à MPB, numa simbiose com as metamorfoses dos artistas. No começo de 1990 o Jornal do Brasil fez uma pesquisa com os leitores para saber os preferidos na música popular durante a década anterior, que então terminava. Sob o nome de “Diretas da música”, a pesquisa levou à consagração da fusão rock-MPB, adorado pelo público e críticos de classe média-alta que liam e faziam o jornal. Entre os cantores, foram eleitos nesta ordem: Djavan, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Cazuza e Emilio Santiago. Entre os LPs, o Rock tomou a dianteira: *As quatro estações*

¹¹⁸⁹ “E, 1989, ao transferir-se para a gravadora Warner, ele aceitou a sugestão de mudar de nome artístico. Alguns chegaram a pensar que teria sido sugestão de uma numeróloga. Outros cogitaram que Jorge queria evitar confusões de direitos autorais com o americano George Benson. Mas a realidade é que o autor da proposta foi o então diretor executivo da gravadora, André Midani. O novo Jorge Benjor não estava preocupado com seu destino numerológico; tudo se resumia numa simples jogada de marketing, com o intuito de ressuscitar um artista que andava um pouco desgastado depois de quase trinta anos de carreira. Jorge Benjor só voltaria a fazer sucesso em 1991 com *W/Brasil* e logo em seguida em 1993 com o disco ‘23’, e as músicas “Alcohol”, “Engenho de Dentro” e “Spirogyra Story”. Para os ciclos da carreira de Jorge Ben, ver: Alonso, Gustavo. *Simonal: ‘Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Record. [no prelo], p. 75.

¹¹⁹⁰ *Jornal do Brasil*, 07/01/1989.

¹¹⁹¹ *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 2/06/1988, p. 1. Um vídeo da apresentação de Marina no 1º Prêmio Sharp de Música, em 31/03/1988, realizado no Hotel Nacional do Rio Janeiro, pode ser visto em: <http://www.youtube.com/watch?v=G7Zqsi0dwW4>

¹¹⁹² Dapieve, *Op. Cit.*, p. 200.

(Legião), *Estrangeiro* (Caetano Veloso), *Aquarela brasileira* (E. Santiago), *O blesq blóm* (Titãs), *Burguesia* (Cazuza). Na categoria “melhor música”, Rock e MPB dividiram de novo o gosto do público: “Oceano” (Djavan), “Meia lua inteira” (Caetano), “Há Tempos” (Legião), “À francesa” (Marina), “Bem-que-se-quis” (Marisa Monte).¹¹⁹³

Em tempo de aparar as arestas entre Rock e MPB, elogios mútuos foram frequentes e antigos desafetos deixaram de existir. Lulu Santos elogiou Djavan: “Dentro do que se imagina como linha evolutiva da MPB, Djavan foi a última pessoa supertalentosa que apareceu. Ele é extremamente musical”. O artista alagoano, que no começo da década havia criticado o Rock nacional, tentou apagar antigos atritos: “Fiquei chateado quando algumas pessoas me interpretaram mal. Eu só critiquei a exclusividade que o rock tinha a certa altura, como se nada mais pudesse ser feito. O Brasil tem uma cultura musical muito rica para ficar só num gênero. Mas eu adoro rock (...) Acho que estamos adentrando um novo período de renovação. É legal que esteja tocando lambada. Tudo deveria ter espaço”.¹¹⁹⁴

O rock nacional foi incorporado à MPB como mais um dos ciclos “evolutivos” da música brasileira, apagando antigos atritos, silenciando-se sobre incongruências, e calando-se acerca das diferenças. As personagens que não se adequaram a esta construção, como Lobão a partir de meados dos anos 90, foi visto e se coloca para além deste panteão do rock nacional. Embora não linear, este processo era claro tanto para artistas como para a sociedade. E essa clareza vinha da existência de um inimigo comum: a música sertaneja.

O rock nacional foi então incorporado como um novo ciclo do tropicalismo. Se Caetano Veloso e Gil haviam incorporado o som estrangeiro e misturado com a música brasileira na década de 1960, o rock nacional dos anos 1980 fazia o mesmo para as gerações vindouras. O discurso da “fusão” se tornou, gradualmente, senso-comum.

Cazuza também refletiu a incorporação do rock sob moldes tropicalistas em 1988, fazendo um balanço crítico da MPB:

Ainda existe muito preconceito contra o rock. Coisa natural aliás. Todo movimento provoca ciúmes no anterior. Foi assim com a Bossa Nova, com a Tropicália. Já vi muita gente boa da MPB dizer que a juventude de hoje não está com nada, que a geração deles era melhor, mais inteligente, mais articulada... Aquela história de que o rock tem só três acordes. Bolas, o samba, o pagode, é sempre igual. Isso é uma coisa muito antiga. Parece que há uma obrigação de se negar o rock. De repente acontece de as pessoas começarem a gostar do meu trabalho, percebendo que tenho o que dizer. Ai, não podem me elogiar porque faço rock. Então passam a me classificar como “letrista de MPB”. O problema é deles. Não meu! (...). Tenho consciência

¹¹⁹³ No quesito “melhor cantora” a MPB conseguiu manter-se na hegemonia, apesar da mais votada ser um dos primeiros nomes associados ao Rock nacional. Nesta ordem: Marina, Marisa Monte, Rosana, Gal Costa, Maria Bethânia; no quesito “melhor grupo”, apenas o Rock foi lembrado, nesta ordem: Titãs, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Engenheiros do Hawaii, Barão Vermelho. “Diretas da Música”. *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, 04/03/1990.

¹¹⁹⁴ Nesta reportagem Lulu Santos diz até que tem uma inusitada influencia “djavanisca” em ‘Sincero’, canção que compôs em 1985. *Jornal do Brasil*, 04/03/1990, Revista Domingo, p. 16.

do processo de massificação de determinado tipo de música já causou males maiores do que o causado pelo rock. Já foi muito cruel. A Bossa Nova mandou Angela Maria, Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira e toda a geração deles para o limbo. Acabou, matou tudo que havia antes. A tropicália foi mais branda e chegou idolatrando a Bossa Nova e os valores que a formavam. É claro que existe roqueiro babaca, como existe gente burra e ignorante em qualquer tempo e movimento. Mas eu, Lobão, o Renato Russo... O Renato sabe tudo de música brasileira. Tira coisas do fundo do baú. Sabe tudo (...) Não somos alienados da cultura brasileira. Agora se a gente fosse tocar chorinho, o que aconteceria? Ninguém iria ver a gente. Seríamos um bando de gente fazendo chorinho e a cultura brasileira não é só isso. A gente vive num mundo rock. O Brasil é samba rock. (...).¹¹⁹⁵

Além dos artistas e da mídia, a idéia do rock como “evolução” da MPB também está presente na bibliografia. Dapieve deixa claro que este é o grande valor do rock nacional: “Com o tempo, mesmo sem deixarem de ser fundamentalmente roqueiras, todas foram sendo assimiladas pela e como música brasileira”.¹¹⁹⁶ Para legitimar o rock Dapieve buscou insistentemente as *raízes* do movimento no passado. Depois da primeira onda capitaneada por Celly Campelo, ainda nos anos 1950, passando pela Jovem Guarda da década seguinte, Dapieve viu uma “linha evolutiva” do rock nacional. Para ele, essa linha se juntaria aos tropicalistas nos idos de 1967 e 1968: “Mesmo que (...) a linguagem predominante não fosse o rock – havia samba e bolero -, a postura grupal [tropicalista] era roqueira, sem dúvida”. Para o autor, o experimentalismo dos Mutantes era mais “um galho da árvore genealógica do BRock”. Dos anos 1970, Dapieve considera Raul Seixas o “patriarca” do Rock nacional. E o pouco conhecido disco solo de Arnaldo Baptista “Loki”, de 1972, o “melhor disco de protoBRock”. De Secos e Molhados a banda Vímana, de Novos Baianos a A Cor do Som, Dapieve cria uma “linha evolutiva” do rock Nacional dos anos 1970 para legitimá-lo. Baseando-se nos parâmetros da MPB, faz uma história legitimadora do Rock nacional. Por isso a comparação dos “poetas” de gerações distintas: “A sensibilidade de Renato Russo em tratar os relacionamentos amorosos só encontra paralelo no modo como Chico Buarque encara suas personas femininas”.¹¹⁹⁷

Dapieve constrói uma descendência um tanto quanto problemática. Figuras “dignas” e já incorporadas ao imaginário nacional são vistos como “pais fundadores”, sem se problematizar a forma como a própria história desses mitos foi construída. Fica parecendo que para ser “bom”, o rock tem que ser associado à história da MPB.

¹¹⁹⁵ “Cazuza. A ideologia otimista”, *Visão*, n. 49, 07/12/1988.

¹¹⁹⁶ Dapieve, p. 196. Samantha Viz Quadrat também valoriza o rock nacional seguindo os moldes pelos quais o tropicalismo é tradicionalmente valorizado na MPB: ela demarca que o rock fazia protesto contra a ditadura e que tanto esquerdas quanto as direitas se sentiam incomodadas com ambos, tropicália e rock. Quadrat, *Op. Cit.*, p. 96.

¹¹⁹⁷ Dapieve, Arthur. *Renato Russo – o trovador solitário*. Ediouro. Rio de Janeiro. 2006, p.88.

Rock com banquinho e violão

Nos anos 90 o rock se aproximou ainda mais da MPB. Se a questão política deixou de ser o principal tema de aproximação, afinal a ditadura já havia terminado, a questão estética hiperinflou. As proximidades no tratamento do som tornaram difícil a diferenciação de um gênero e outro. O rock cada vez mais tornava-se “limpo”, sem ruído, “claro”. As distorções, embora não tenham desaparecido por completo, tornaram-se cada vez mais irrelevantes. A lírica deixavam gradualmente de ser agressiva.

Não se trata de acusar este ou aquele artista por posições supostamente “anti-rock’n’roll”. Trata-se de compreender que o rock se tornou tão próximo da MPB durante os anos de auge da música sertaneja que gradualmente ficou difícil de diferenciá-los. Essa era uma tendência que já havia, como vimos, mas que nos anos 90 tornou-se prática quase obrigatória. O símbolo da *MPBzicação* do rock é a série de discos *Acústicos* produzidos pela MTV brasileira de meados dos anos 90 até hoje.

Criado praticamente paralelo ao projeto da matriz, o *Unplugged MTV* era originalmente somente a transmissão de um show de uma banda de rock com instrumentos acústicos. Daí o nome em inglês: *desplugado*. Guitarras eram trocadas por violões, teclados por pianos, solos agressivos por cordas orquestradas, e assim por diante. A intenção era mostrar uma outra via possível ao rock mundial. Os *Unplugged* mais famosos da MTV americana no início da década foram os de Eric Clapton (1992) e o do Nirvana (1993). No Brasil, a série serviu para reabilitar e compilar a carreira de artistas do rock nacional e aproximá-los da estética da MPB.

O primeiro *Unplugged* feito no Brasil foi com o cantor Marcelo Nova, em 1990, ano da inauguração da emissora. Não seria sequer lançado em CD ou VHS, assim como o segundo da série, da banda Barão Vermelho (1991). Em 1992 o Legião Urbana fez o seu acústico, mas as canções também não foram lançadas em CD nem apresentação em VHS. Tratava-se apenas de um programa de uma pequena emissora e ainda não havia se hegemonizado a prática de comercializar o *Unplugged* como forma de celebrar e coroar a carreira de determinados artistas. Neste ponto de vista, os *acústicos* ainda não eram visto como um produto “vendável”, nem pelos próprios donos da emissora. De qualquer forma o *Jornal do Brasil* apontou as intenções dos criadores do programa na matéria intitulada “Rock de banquinho e violão”:

Eles usaram banquinho e violão, mas não cantaram “O barquinho” nem outros sucessos da bossa-nova. João Gilberto não estava - dessa vez ele não faltou, apenas não foi convidado - mas a voz soava baixinho, o som do violão apresentava uma batida diferente e o comportamento da plateia lembrava de um concerto de música erudita. Foi neste clima

intimista que uma das mais consagradas bandas do rock brasileiro, Legião Urbana, gravou o programa de estreia do “Acústico nacional”, que a MTV mostra neste domingo às 22h30 e reprise na quarta-feira às 21h30. “Não queríamos um ambiente feérico de concerto de rock”, avisa o diretor do programa, Rogério Gallo, justificando o clima suave do espetáculo em que o grupo Legião Urbana deixou de lado todos os instrumentos eletrônicos. Renato Russo, voz e violão, Dado Villa-Lobos no violão, e Marcelo Bonfá na bateria mostraram um repertório eclético e sem sobressaltos.¹¹⁹⁸

Essa apresentação se tornaria famosa e seria lançada em CD em 1999, três anos após a morte de Renato Russo. Embora não tenha sido lançado em VHS, a apresentação gravada na boate *Hippodromo*, em São Paulo, no dia 28 de Janeiro de 1992, foi gravada, o que permitiu também o lançamento do DVD póstumo.

No mesmo ano de 1992 foi lançado o primeiro disco da série, pensado e planejado como tal. João Bosco participou do programa e lançou o disco intitulado *Acústico*, mas sem o selo da emissora nem toda a caracterização que marcaria este produto nos anos posteriores. De qualquer forma ficava clara a intenção de colocar artistas da MPB e do rock dentro da mesma proposta. O primeiro artista a ter um disco lançado pelo selo da *Unplugged* seria Gilberto Gil, em 1994. Segundo Gil, “O meu Unplugged foi um CD muito bem recebido. Depois do LP *Realce*, foi o meu disco que mais foi aclamado pelo público”.¹¹⁹⁹ Em seguida Moraes Moreira lançaria seu *Acústico* em 1995. Mas o disco da série que viria realmente a mudar a trajetória do programa, assim como da própria banda e dos acústicos seguintes seria o da banda paulista Titãs, em 1997. Convém, antes, lembrar a carreira do grupo na década de 90, de forma a melhor compreender o significado deste disco.

Os discos da década de 90 dos Titãs mantiveram a estética dos anos 80, ou seja, a pegada rock’n’roll, distorções, bateria pesada, gritos, urros e riffs. Os CDs *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991), *Titanomaquia* (1993) e *Domíngo* (1995) não conseguiram parar a tendência de queda na vendagem da banda. Não obstante, o grupo ainda apostava na radicalização do rock’n’roll que os consagrou. Contudo, os tempos eram outros e talvez por isso a canção escatológica “Clítoris” (do LP de 1991) não teve a mesma repercussão de músicas como igualmente agressivas como “Bichos escrotos”, “Polícia” e “Igreja”, do disco *Cabeça Dinossauro* (1986). Na época a *Folha de São Paulo* demarcou que vivia-se uma outra era: “Cantadores de ‘Pense em mim’, de Leandro & Leonardo, como o presidente Fernando Collor, não são exatamente o público de ‘Saia de mim’ [do LP *Tudo ao mesmo tempo agora*, dos Titãs]: “Tudo está estagnado/ Saia de mim como escarro”.¹²⁰⁰

¹¹⁹⁸ “Rock de banquinho e violão”, *Jornal do Brasil*, TV Programa 02/05/1992, p. 6.

¹¹⁹⁹ Encarte da “Caixa Palco”, por Marcelo Fróes. Visto em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=33

¹²⁰⁰ “Titãs usam escatologia em manifesto de reinvenção”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 22/09/1991, p. 1.

Em 1993, vendo os reflexos da onda grunge entre os jovens brasileiros, a banda resolveu contratar o produtor Jack Endino, responsável pela produção do primeiro disco do Nirvana, *Bleach* (1989). Os Titãs apostavam no produtor de Seattle para tentar voltar ao sucesso e Endino produziu os discos *Titanomaquia* e *Domingo*. Diga-se, de passagem, que o LP *Severino*, gravado pelos Paralamas em Londres em 1994, também tinha a mesma intenção, ou seja, tentar incorporar vertentes e formas de produção estrangeiras para voltar ao sucesso no Brasil. Ambos não tiveram repercussão alguma, especialmente se comparado aos antigos sucessos das bandas.

De forma que em 1997 os Titãs aceitaram o projeto do Acústico. Este foi o disco do projeto *Acústico* que mais radicalizou a proposta de “desplugar” os antigos sucessos, fazendo uma compilação de variados hits da banda sob uma roupagem mais *cool*, sem os “excessos” de distorções e a “sujeira” da estética roqueira. Eram tempos em que as gravadoras começaram a lucrar muito com versões “ao vivo” e compilações, os *Acústicos* ajudavam a remodelar a *indústria cultural*. O *Acústico* dos Titãs, sucesso de público, crítica e vendas, recolocou a banda no cenário cultural e criou um padrão para a releitura do rock nacional. Basicamente todos os outros projetos seguiriam esta matriz, ou seja, regravação de antigos sucessos em versão mais limpa, com cordas orquestradas, violões, pianos e sem a “sujeira” do rock, tão cara no início do movimento.

O disco foi tão bem-sucedido que a banda resolveu no ano seguinte lançar o CD *Volume Dois*, com releitura de clássicos do seu repertório que não puderam entrar no primeiro disco, mas desta vez sem a parceria da emissora,. Manteve-se a proposta de uma orquestra acompanhar o grupo, que trocou as guitarras pelos violões. Uma das músicas que fez mais sucesso deste disco foi “É preciso saber viver”, uma releitura do repertório de Roberto Carlos, o que gerou críticas por parte dos saudosistas roqueiros. No final do ano de 1998 o “rei” chamou o grupo para o especial de fim de ano, coroando a suavização e institucionalização da banda.

As metamorfoses dos Titãs ao longo dos anos 90 e a aproximação com os paradigmas da MPB ajudam a institucionalizar a aproximação dos dois gêneros ao longo desta década. Rock e MPB tornavam-se frutos da mesma árvore. Se na década de 80 a MPB “cedeu” ao abrir-se para o rock, na década seguinte o processo se inverteu e o rock negou alguns de seus princípios básicos como o “desleixo” e a agressividade para se enquadrar e se *MPBizar* no projeto *Acústico*.

Os Titãs não estavam sozinhos nesse processo. Depois do *Acústico* dos Titãs vieram os de Rita Lee (1998), Os Paralamas do Sucesso (1999), Capital Inicial (2000), Lulu Santos

(2000 e 2010), Cidade Negra (2002), Kid Abelha (2002), Marina Lima (2003), Ira! (2004), Engenheiros do Hawaii (2004), Ultraje a Rigor (2005), O Rappa (2005) e Lobão (2007).

De qualquer forma, é bom frisar que não se está falando aqui somente dos discos da série *Acústico*. Esta prática de MPBizar a própria obra seguiu adiante na maioria dos discos dos antigos roqueiros, tornando-se um *a priori* introjetado na obra recente destes artistas.

Essa ideia de que um gênero para ser valorizado precisa passar pelo crivo da MPB é algo presente até hoje. Parece-me ser esta a razão que explica a grande quantidade de regravações de canções dos nomes da MPB. Há reverência constante dos nomes da MPB por parte dos roqueiros, especialmente depois dos anos 1990. Bandas de pop rock que surgiram no cenário cultural após a incorporação do rock constantemente adotam um ou outro “mestre” de forma a dar validade ao seu trabalho. Gilberto Gil é uma das principais pontes de legitimação, até porque o baiano sempre se colocou disponível a antropofagizações estéticas. O *manguebeat* de Chico Science & Nação Zumbi, que teve seu auge por volta de 1994 no LP *Afrociberlíia*, tinha como principal sucesso “Maracatu atômico”, antiga canção de Jorge Mautner e Gil lançada originalmente em 1974. O Skank fez uma nova versão de “É proibido fumar”, de Roberto e Erasmo Carlos, no segundo disco da carreira, *Calango*, de 1994. O Rappa regravou no disco *Rappa Mundi*, de 1996, as canções “Ilê Ayê” (Paulinho Camafeu), antigo sucesso de Gil, e “Vapor barato” (Waly Salomão/ J. Macalé), sucesso de Gal Costa em 1972. O grupo de reggae carioca Cidade Negra chamou o próprio Gil para a gravação da canção “Extra” no CD *Acústico MTV* da banda, de 2002.

Até uma das bandas mais resistentes a *MPBzição* do rock, os metaleiros do Sepultura, flexibilizaram sua postura e incorporaram materiais sonoros que eram vistos como mais próximos da MPB, ganhando visibilidade e respeito de grande parte da crítica. O disco mais louvado dos metaleiros mineiros até hoje é *Roots* (1996), disco que flerta com as “raízes” nacionais. Duas músicas (“Itsári” e “Jasco”) foram gravadas em uma tribo xavante, e “Ratamahatta” conta com a participação do percussionista baiano Carlinhos Brown. As disputas internas da banda por este disco levaram ao racha do grupo e à saída de Max Cavalera. De qualquer forma, nenhum outro álbum da banda atingiu a repercussão deste disco, nem foi tão premiado, justamente por misturar *antropofagicamente* tendências do rock e valores nacionais.

Cabe lembrar que prestigiar a MPB não foi prática exclusiva dos roqueiros. Seja de artistas identificados ao rock ou não, a louvação da MPB é regra.¹²⁰¹ O primeiro disco de

¹²⁰¹ Mesmo sem gravar músicas, a comparação com a postura da MPB em relação ao mercado e/ou ditadura é freqüentemente posta em pauta. A Revista *TPM* louvou a novata Juliana Kehl como uma “das novas meninas da

Adriana Calcanhoto tem Caetano Veloso, Roberto Carlos, Titãs, Carmen Miranda e Lupicínio Rodrigues.¹²⁰² O compositor Chico César regravou “Paraíba” (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga) no seu primeiro disco, o LP *Aos vivos* (1995). No LP de estreia de Zeca Baleiro, o disco *Por onde andar* Stephen Fry (1997) há a regravação de “Vapor Barato” (Jards Macalé/Waly Salomão), clássico de 1971 do repertório de Gal Costa. Ana Carolina gravou “Beatriz”, de Chico Buarque e Edu Lobo em seu disco de estreia de 1999. Nesta geração houve ainda a trajetória exemplar de Paulinho Moska. Depois de ter começado a carreira no grupo roqueiro Inimigos do Rei, pelo qual lançou dois discos (1989 e 1990), construiu sólida carreira como artista da MPB.

Nos anos 2000 esta postura de louvar a tradição permaneceu. No disco que o levou ao sucesso, o CD *Leve* (2000), Jorge Vercilo também regravou “Beatriz” e contou com a participação vocal de Djavan na canção “Final feliz”, do próprio Vercilo. Em seu primeiro CD, *Samba Esporte Fino*, de 2001, Seu Jorge gravou “Em Nagoya Eu Vi Eriko”, canção de Jorge Benjor, artista com quem ele é frequentemente comparado. Em 2009 Maria Gadú regravou “História de Lily Braun”, de Chico Buarque; Ana Cañas, “Coração Vagabundo” de Caetano Veloso.¹²⁰³ Jota Quest regravou “Além do horizonte”, de Roberto e Erasmo Carlos no disco *Até onde vai* (2005), Fernanda Takai, do grupo Pato Fu, gravou seu primeiro disco solo cantando músicas do repertório de Nara Leão, no CD *Onde brilhem os olhos meus*, de 2007¹²⁰⁴. A baiana Pitty tocava “Deus lhe pague”, de Chico Buarque, em seus shows do início da carreira.¹²⁰⁵

Mesmo que um artista não grave canções de figurões da MPB, um grupo pode ser visto como oriundo desta tradição pela crítica, como forma de elogio. O grupo Los Hermanos, especialmente a partir do disco *Ventura* (2003), começou a ser associado ao “bom gosto” da MPB por grande parte da crítica e público. Sobre o disco seguinte, o álbum ‘4’, de 2005, *O Globo* disse que os cariocas executavam “uma MPB contemplativa”.¹²⁰⁶ Indignados com as frequentes comparações, os compositores e vocalistas Rodrigo Amarante e Marcelo Camelo protestaram em entrevista a Arthur Dapieve:

Dapieve: As críticas do *Ventura* também bateram muito na tecla da influencia do Chico Buarque. Está difícil ser Chico Buarque?

Camelo: Muito chato...

MPB”: “ela vem se destacando em meio à nova safra de cantoras e compositoras. Ela não tem pressa e por isso não cede às pressões do mercado”. Revista *TPM*, março de 2010, p. 18.

¹²⁰² *Veja*, 18/04/1990, p. 83

¹²⁰³ Disco *Maria Gadú*, de 2009; *Ana Cañas*, de 2009.

¹²⁰⁴ O disco foi idealizado por Nelson Motta.

¹²⁰⁵ “Vassallos da MPB”, *Veja*, 29/09/2004, pp. 126-7.

¹²⁰⁶ “A personalíssima MPB dos barbudos”. *O Globo*, 2o. Caderno, p. 28/07/2005, p. 2.

Amarante: Tem aquele negócio de se sobrepor ao fato. A pauta está lá, agora a gente só precisa justificar a pauta.

Camelo: É, quem quer ser subproduto? (...) Isso aí é a Era do Slogan. Ter uma parada única e ter que ter uma frente: 'Eu sou isso aqui!' Aí você consegue ser identificado e ser consumido. As pessoas ficam tentando fazer a gente ser alguma coisa e a gente deixa claro que a nossa maneira de processar essas informações, para ser artista de verdade, tem que ser sem nenhum preconceito. Tem que olhar para a Kelly Key e entendê-la como produtora de cultura como foi o Frank Sinatra, como foram os Beatles, sabe, uma pessoa que produz arte. (...) A música se faz dentro de quem ouve, dentro de cada um que recebe, se faz no ouvinte. Aí a música da Kelly Key pode ter tanta força quanto, sei lá, as *Bachianas*. Eu adoro Kelly Key!

Dapieve: É como se, para serem levados a sério vocês precisassem tirar o chapéu para a velha guarda. Disseram que *Ventura* é legal à beça porque parece MPB. O que é isso? Que fundamento é esse?¹²⁰⁷

Dapieve parece protestar, mas é dos principais artífices do elo MPB-rock. Embora ele aponte em seu livro que o rock se aproximou da MPB, o faz sem nenhum espírito crítico que não a da simples constatação. No entanto, é preciso relacionar os dois processos: a integração do rock à MPB se catalisa a partir do repúdio aos sertanejos. É só partir da crescente popularidade dos sertanejos que a música de “bom-gosto” terá um inimigo comum a atacar, a tachar de “alienado”, de forma a purgar um Brasil que não cabe nos ideais das classes médias e altas das grandes capitais.

Com o passar dos anos cada vez mais se consolida a associação MPB-rock no imaginário da crítica brasileira. Em 2003, a *Revista da MTV*, dedicada ao público juvenil, elegeu os “100 melhores discos do Brasil”, escolhidos por um seletivo júri de especialistas.¹²⁰⁸ Nenhum LP sertanejo foi escolhido como um dos “melhores do século”. Em compensação o rock nacional e seus “descendentes” foram colocados no páreo lado a lado com a MPB, que conseguiu assegurar sua supremacia. Entre os LPs roqueiros agraciados na companhia de Caetano Veloso, Tim Maia, Jorge Ben e Chico Buarque estavam os discos: *Da lama ao caos* (1994) em 7º lugar e *Afrociberlíria* (1996) em 21º, ambos de Chico Science & Nação Zumbi; o LP *Legião Urbana* (1985), primeiro disco da banda, em 30º; *Cabeça dinossauro* (1986), dos Titãs em 37º lugar; “Roots” (1996), do Sepultura, em 38º; *Nós vamos invadir sua praia* (1985), do Ultraje a Rigor, em 39º; *Samba esquema noise* (1994), do Mundo Livre S/A em 50º; *Essa tal de Gang 90 e Absurdettes* (1983), da Gang 90, em 52º; *Bloco do eu sozinho* (2001) dos Los Hermanos, em 71º; *Tempos modernos* (1982) de Lulu Santos em 95º; e

¹²⁰⁷ Jornal eletrônico *nominimo.com.br*, 22/07/2003.

¹²⁰⁸ O júri da revista era composto por: Alessandro Mello, Alex Menotti, Anna Butler, Arthur Dapieve, Bid, Carlos Eduardo Miranda, Charles Gavin, Cláudio Julio Tognolli, Cris Lobo, Cunha Jr., Daniel Vaughan, Daniela Thomas, DJ Hum, Ed Motta, Ezequiel Neves, Fabio Massari, Fernando Faro, Fernando Rosa, Fred 04, Frejat, Hagamenon Brito, João Marcelo Bôscoli, João Lara Mesquita, João Parahyba, Jorge Mautner, José Emilio Rondeau, Julio Medaglia, KL Jay, Leonel Kaz, Lorena Calábria, Luis Calanca, Maestro Proveta, Marcelo Pires, Maria Amélia Rocha Lopes, Mario Caldato, Mauricio Valadares, Mônica Figueiredo, Okky de Souza, Patrícia Palumbo, Pedro Alexandre Sanches, Pedro Só, Peninha, Ricardo Alexandre, Ricardo Cruz, Rodrigo Piza, Sergio Martins, Siba, Tárík de Souza, Washington Olivetto, Zé Rodrix, Zeca Camargo, Zuzana Homem de Mello. *Revista MTV* (jan. 2003), p. 30-41.

Marina Lima (1991), da própria, em 99º lugar. Definitivamente o Rock e MPB eram aceitos como “bom gosto” por grande parte dos críticos brasileiros.

Em 2004 o produtor Almir Chediak lançou 2 volumes do livro “As 101 melhores canções do século XX”. Tratava-se de mais um número da coleção *Songbook*, com partituras recolhidas pelo produtor. Entre as “melhores do século” estavam “Fullgás”, de Marina, “Como uma onda”, de Lulu Santos, “Meu erro”, de Herbert Vianna e “Brasil”, de Cazuza. Não havia sequer uma música sertaneja e as únicas canções de temática rural eram “Luar do Sertão” e “No Rancho fundo”.¹²⁰⁹

Poderia até parecer obra do acaso que canções do rock tenham sido incorporadas e as do sertanejo, não. Mas apenas se nos rendêssemos à popular noção de que “gosto não se discute”. No entanto, a proposta aqui é exatamente a oposta. O “gosto” musical não é relativo. A hierarquização dos bens e capitais culturais não se dá de forma anárquica. Como demonstra Bourdieu, os “gostos”, a primeira vista “impessoais” e “intransferíveis”, estão imbricados em uma rede de conexões e legitimações sociais bastante complexa:

A ordem simbólica não se constitui, à maneira de um preço de mercado, pelo simples somatório mecânico das ordens individuais. De um lado, na determinação da classificação objetiva e da hierarquia dos valores atribuídos aos indivíduos e aos grupos, nem todos os juízos tem o mesmo valor, e os detentores de um sólido capital simbólico (...), aqueles que são conhecidos e reconhecidos, têm condição de impor a escala de valores mais favorável a seus produtos - especialmente porque, nas nossas sociedades, eles detêm um quase monopólio de fato das instituições que, a exemplo do sistema escolar, estabelecem e garantem oficialmente os postos.¹²¹⁰

Diante da gradual incorporação do rock nacional foi-se excluindo uma outra música, acusada de “alienada”, “banal” e “comercial”. Categorizar, tachar, excluir, nomear, adjetivar são processos que tem conseqüências práticas muito claras.

Um exemplo interessante sobre o poder da categorização pode ser dado através da trajetória de Raul Seixas. Frequentemente louvado como mito lisérgico e roqueiro dos anos 1970, quando era um apóstolo quase solitário do rock em terras brasileiras, sua trajetória é frequentemente contada silenciando-se sobre histórias inconvenientes a sua personagem ou herança. Poucos se recordam, mas Raul Seixas começou a carreira compondo letras “cafonas”.

Entre 1968 e 1972, quando era produtor da gravadora CBS, ele compôs, sob o codinome de Raulzito, cerca de sessenta rocks “ingênuos” e boleros “dor-de-cotovelo” para os artistas que produzia. Algumas dessas músicas são conhecidas, como “Doce, doce amor”, cantada por Jerry Adriani, que havia gravado a primeira canção do compositor “Tudo que é

¹²⁰⁹ “As 101 melhores canções do século XX” seleção de Almir Chediak, 2v, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2004.

¹²¹⁰ Bourdieu, Pierre. *Coisas Ditas*. Brasiliense. São Paulo. 2004, p. 163.

bom dura pouco”. Longe de apenas fazer uma canção “cafona”, Raulzito foi um compositor profícuo: “Estou completamente apaixonado”, “Hoje sonhei com você”, “Darling”, “Sheila”, “Um drink ou dois”, “Tarde demais” e “Ainda queima a esperança”, um grande sucesso da cantora Diana (ex-esposa de Odair José).¹²¹¹

Canções dessa safra de Raul Seixas tem uma lírica muito parecida com as temáticas sertanejas. Raul Seixas compôs “A qualquer hora”: “Alô meu bem/ Eu tenho que lhe falar/ Que tudo que você tem que fazer/ É me telefonar/ Telefone até mesmo de madrugada/ Pra você não tem nenhuma hora marcada/ Pode me chamar/ Que num minuto estou batendo em sua porta”. Em 1999 Chitãozinho e Xororó lançaram a música “Alô” (Feio/Fátima Leão), de temática bem parecida: “Alô/ To ligando pra saber como você está/ Tava a toa e por isso resolvi ligar/ Pra contar que sonhei com você”. Seguindo a linha melodramática, Raulzito compôs “Vim dizer que ainda te amo”: “Não precisa chorar, amor/ É normal, tão normal erra/ Esqueci que você fez/ Meu coração sofrer/ E já lhe perdoei/ Vem, não deixe pra depois/ O sol já vai sair/ Brilhando pra nós dois”; e “Se você soubesse”: “Eu tentei, eu tentei lhe telefonar/ Somente para lhe falar/ Mas você não me escutou/ Palavras de amor/ Se você soubesse/ Quanto amor eu tinha pra dar/ Se você pudesse/ Pelo menos me escutar”.¹²¹² De forma que Raulzito captou com perfeição a essência melodramática: cantar a distancia e a impossibilidade de manter integridade de si.

Em 1995 o pesquisador carioca Marcelo Fróes atentou para essa produção de Raul quase por acidente, depois de topar com um disco produzido por ele para um artista da Jovem Guarda, Leno. Foi atrás das músicas e as reuniu em três CDs – mas, mesmo com 3000 cópias já prensadas, o lançamento foi abortado pela Sony, hoje dona do acervo.¹²¹³

Segundo o amigo e parceiro Marcelo Nova, a produção do período parecia ser tabu para o próprio artista: “Raul nunca tocou no assunto”.¹²¹⁴ No entanto, Marcelo Nova talvez desconheça essa fase de Raulzito porque só conheceu o compositor em 1983, quando ele já era *Raul Seixas*. Em verdade, Seixas falava do seu alter-ego. Primeiro numa entrevista para o *Pasquim* em 1973: “Eu fazia aquele negócio porque sabia que era uma coisa inconseqüente. Eu fazendo ou não, outra pessoa ia fazer. Eu estava fazendo o trabalho que o diretor da CBS queria, e enquanto isso aprendendo a usar aquele mecanismo”.¹²¹⁵ Depois desta entrevista, compôs até uma música do LP *Gita*, de 1974, no qual falava da sua bipersonalidade: “Raul

¹²¹¹ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 209.

¹²¹² “Roqueiro de alma brega”. *Veja*, 22/05/1995, p.108-9

¹²¹³ *Idem*.

¹²¹⁴ *Idem*.

¹²¹⁵ *Pasquim*, 1973, Apud. Araújo, *Op. cit.*, p. 209.

Seixas e Raulzito sempre foram o mesmo homem/ mas pra aprender o jogo dos ratos/ transou com Deus e com o lobisomem...”.¹²¹⁶

Mas seu alter-ego Raulzito incomodava o compositor que se esforçou para gradualmente esquecer e silenciar sobre este período de sua vida. Como o compositor Raul Seixas estourou como ícone nacional em meados dos anos 1970, e Raulzito era uma figura dos bastidores, pouco a pouco as pessoas foram esquecendo essa sua faceta “cafona”.

No entanto, a memória é um campo de batalha no qual as versões tem que constantemente lutar por sua manutenção. Nos dias de hoje a briga continua. Diante da intenção do pesquisador Marcelo Fróes de lançar um LP com sucessos “lado B” de Raul, a família interveio ao lado da gravadora, interessada em manter a imagem do compositor rebelde. Os herdeiros do cantor julgaram o projeto inconveniente e argumentaram: “As capas davam a entender que era uma coletânea do Raul, mas eram músicas cantadas por outras pessoas. Vetei, por ser propaganda enganosa”, disse Kika Seixas, viúva do cantor.¹²¹⁷

Fazendo coro à preservação familiar da memória, alguns trabalhos biográficos sobre o compositor silenciaram-se sobre esta faceta. A tese de Rosana Teixeira publicada pela Faperj em 2008 sob o título de. “Krig-há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas” sequer comenta a fase. Um livro de antologia com as letras do compositor também ignora as canções “cafonas”.¹²¹⁸ O programa da TvE sobre Raul exibido em 17 de junho de 2009 tampouco falou de Raulzito.¹²¹⁹ E quando algum crítico percebe a aproximação com a música “cafona”, faz-se malabarismo para apagar qualquer mácula mais grave. O crítico da *Folha de São Paulo*, Pedro Alexandre Sanches, separou o joio do trigo na música de Raulzito: “Pioneiro na mistura do rock com a música nordestina, flertava com a música brega de então, verdadeira e autêntica, sem a roupagem industrial dos Leandros e Xororós de hoje”.¹²²⁰ Trata-se da vitória de uma versão “pura” e do suposto “bom-gosto” do compositor. Raul Seixas foi transformado em mito. No caso dele, suas facetas supostamente negativas foram apagadas, silenciadas. A marca de seu mito encobre trajetórias não louváveis de si mesmo.

Na linha evolutiva legitimadora de Arthur Dapieve, Raul Seixas é o “pai fundador” do rock nacional. Em nenhum momento de sua obra se questiona essa genealogia. O curioso é que, ao escrever a história do rock nacional de forma linear, Dapieve incorpora um tipo de

¹²¹⁶ Versos de “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”. Apud: *Idem*, *ibidem*.

¹²¹⁷ “Roqueiro de alma brega”. *Veja*, 22/05/1995, p.108-9

¹²¹⁸ Sylvia Passos & Toninho Buda. *Raul Seixas – Uma antologia*. São Paulo. Martin Claret. 1992. Apud: Araújo, *Op. cit.*, 2003, p. 209.

¹²¹⁹ “De lá pra cá – Raul Seixas”, TvE, 08/06/2009. Esta prática também aconteceu em: Documentário *Raul Seixas Maluco Beleza*. Produtora We do Comunicação. (sem data).

¹²²⁰ Pedro Alexandre Sanches (sobre Raul Seixas): (Folha de São Paulo, 25/02/2001). apud Teixeira, Rosana da Câmara. “Krig-há, Bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas” Faperj. 7 Letras. RJ. 2008.

escrita muito comum na história da MPB, que sempre se viu herdeira da Bossa Nova. O discurso da “linha evolutiva” é por excelência o discurso da MPB dos anos 1960, que buscou nos sambistas do passado (Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Cartola, etc.) a origem pré-histórica de sua trajetória. Atravessando as inovações de João Gilberto e Tom Jobim na Bossa Nova e dando novos frutos nas décadas seguintes, a “linha evolutiva” foi o discurso legitimador da MPB, mola mestra de sua imposição no cenário cultural. O rock nacional se legitimou atrelando-se a essa “linha” e reproduzindo seu discurso. Segundo Dapieve:

Eis aí outra conquista do BRock: ter tirado o gênero mulatinho americano do gueto e obtido sua naturalização. A essa altura do campeonato, com o Legião Urbana, por exemplo, já contando treze anos de carreira profissional, a discussão sobre se o que o grupo faz é ou não música brasileira foi historicamente ultrapassada. “O Legião virou MPB”, constata Renato Russo que no começo dos anos 1980 pregava um corte epistemológico na linha evolutiva da música feita no país. A conquista do BRock acabou beneficiando a posteridade. Hoje não passa pela cabeça de ninguém discutir se os mineiros do Sepultura – quem fazem *trash metal* em inglês e moram em Phoenix, Arizona, EUA – fazem música ou ao menos rock brasileiro. A questão simplesmente não se coloca.¹²²¹

De fato, o rock foi incorporado ao cenário cultural brasileiro e a denominação nacionalista de Dapieve teve seu respaldo social. Mas grande parte dos autores parecem não perceber o real significado desta nacionalização do gênero. A incorporação do rock teve como efeito colateral a unificação do discurso contra a música sertaneja e identificação deste “Outro” comum. A legitimação do rock serviu para o alargamento de um padrão estético e relativa unificação dos gostos da MPB que, ao mesmo tempo, encontrou naqueles sertanejos modernos novos “inimigos” que estavam fora do campo de um possível diálogo. Ao menos no início da década de 90. Nessa “linha evolutiva” não havia espaço, no início dos anos 90, para a música sertaneja.

Década perdida, década ganha, década...

Sou filho da década de 1980, ano que nasci. Em 8 de dezembro deste ano um acontecimento marcaria muitas pessoas de forma definitiva: o assassinato de John Lennon. Antes do 11 de setembro este fora o acontecimento pelo qual as pessoas se perguntavam onde estavam quando ouviram que o ex-Beatle havia sido morto. *The dream is over*: o sonho acabou. Não há mais espaço para utopias. Os hippies cresceram. Os yuppies marcaram a década da queda do muro, do fim do socialismo. A AIDS parecia moldada para conter os espíritos mais libertários. No Brasil a ditadura chegava ao fim e, apesar das esperanças *resistentes*, os ditadores continuavam “por aí”, à espreita. O rock nesse contexto era visto inicialmente como perda da “consciência crítica” que a MPB tanto se esforçara para criar.

¹²²¹ Dapieve, *Op. Cit.*, p. 196.

Cresci com esse imaginário muito forte em mim. Lembro de professores na escola e familiares definindo os anos 80 como “a década perdida”; recordo que o Brasil era analisado o país de uma dívida externa “impagável”; o caos e a desigualdade social minava os ingênuos e esperançosos. Tudo parecia legitimar a piada, comum na época, de que Deus, para não cometer injustiça com os outros países, colocou nesta terra “maravilhosa” e de “riquezas mil”, o “pior” povo do seu menu da criação. Claro que havia outros discursos na sociedade que discordavam desta versão, mas parecia-me claro à época e, especialmente nos anos 90, quando tenho mais consciência de mim próprio, que o discurso hegemônico sobre os anos 80 era de que a década havia sido “descartável”. O termo “década perdida” se referia também a falta de crescimento econômico daqueles anos, mas era frequentemente transplantado para outras esferas sociais, sendo a música uma delas.¹²²²

A idéia de uma “década perdida” no Brasil corroborava o imaginário da *resistência* aos “anos de chumbo”. A ditadura marcara o Brasil, e o pessimismo em relação ao país era a tônica. Os processos de redemocratização teriam sido, em determinada escala, frustrados. Quando se lutou pelo voto direto, os anti-democratas ganharam e frearam o processo. Quando da primeira eleição presidencial em 1989, o conservadorismo foi vitorioso. Numa lógica pessimista de grande parte das elites culturais, quase todos teriam sido marcados de forma indelével pelo embrutecimento da ditadura. Os jovens teriam ficado “alienados”, a academia rendeu-se ao “relativismo”, os hippies viraram yuppies. O desmerecimento dos anos 80 serviam para legitimar o heroísmo dos anos 60.

A crítica aos anos 80 é um processo ativo da memória, constantemente rearticulado na sociedade ao longo dos anos. Como campo de batalha, a memória está aberta a disputas e a pecha de “década perdida” não era a única representação possível daqueles anos, e podia, como afinal pôde, ser revertida.¹²²³

Mesmo consciente das possíveis metamorfoses da memória e da história, não foi sem espanto que percebi ao longo dos anos 2000 a gradual revisão da “década perdida”. Livros, programas de TV, recompilações de músicas, filmes e... especialmente a internet: tudo parece ter ajudado na recuperação dos anos 80, agora redimidos de sua carga trágica.¹²²⁴

¹²²² Nos anos 1990 ainda era comum ouvir um pessimismo sobre si próprio na boca de artistas. Daniela Mercury declarou: “Sou parte de uma geração nula. Não pelo que fez, mas pelo que não pode fazer”. *Veja*, 25/11/1992, “Na fogueira do mundo”, p. 108.

¹²²³ Até os anos 1970 já foram chamados de “anos estéreis” (!) por Marshall Berman, que culpou Michel Foucault por essa “brochada” histórica. Berman, Marshall. *Brindis por la modernidad*. In: *El Debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 2004, pp. 99-101

¹²²⁴ Ao longo dos anos 2000 foram lançadas biografias de artistas cujo auge se deu nos anos 80. Além dos livros já explorados neste capítulo, foi lançada a biografia da banda Titãs: Alzer, Luiz André Marmo, Hérica. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro. Record. 2002. Em 2005 foi lançada a biografia

Houve um *boom* de publicações sobre os anos 80. O livro de Dapieve sobre o Rock nacional, embora escrito em 1995, parece ter encontrado eco somente na década seguinte. O livro de Guilherme Bryan, *Quem tem um sonho não dança – cultura jovem brasileira nos anos 80*, publicado em 2004, transformou a década num “museu de grandes novidades”. Era um grande compendio sobre os acontecimentos daquela geração que já compartilhava o passado pelos fios do mouse. O antropólogo Hermano Vianna assinou a orelha do livro, revalorizando a “década perdida”:

Sempre achei que os anos 80 iriam definitivamente e irremediavelmente passar para a História como uma década perdida, careta, reacionária, cuja principal contribuição para o mundo seria ter inventado os yuppies e a Aids. Eu sabia que isso não era verdade, mas quem disse que o que fica para a História é a verdade? De tanto ouvir, em tantos lugares, acusações desse tipo, já tinha desistido de dar minha versão dos fatos. (...) Acredito piamente que essas novas gerações vão lucrar com tal espírito revisionista. Pois – para ser bem ‘ufanista’ – quase tudo o que realmente importa na cultura contemporânea, ou que se tornou fenômeno de massas agora, foi bolado nos anos 80. Mais ou menos como os anos 20, que com suas vanguardas inauguraram as novas idéias que iriam florescer nas décadas posteriores até engendrarem a explosão contracultural dos anos 60. Pois os anos 80 lançaram o computador pessoal, a nova globalização, a cultura digitalizada, a produção independente de mídia, a música eletrônica (hip hop, techno, house), a world music, o cyberpunk e o ciberespaço, a moda da desconstrução e a desconstrução da moda, o início e o fim do pós-moderno, e tantas outras coisas que os anos 90 transformaram em sucessos de massa.

Apesar da grande catalogação dos acontecimentos que cercaram a juventude de classe média e alta, o livro de Bryan não foi o principal responsável pela revisão da década. O grande *boom* revisionista se deu a partir da publicação do *Almanaque Anos 80* em 2004, l um álbum ilustrado sobre o mundo pop da década escrito por Luiz André Alzer e Mariana Claudino. Brinquedos, músicas, produtos, programas de TV, fatos esportivos e filmes da década: tudo entrou no museu pop da obra dos dois jornalistas.¹²²⁵ Escrito de forma sintética, bem *pop* e sem compromisso político, era um manual para a classe média órfã do seu passado. Os autores tinham consciência disso e escreveram na apresentação:

Quantos joysticks você quebrou jogando Decathlon no Atari? Teve pesadelos como boneco Fofão? Cantou “eu sou free, sempre free” com o Sempre Livre? E ouviu Ultraje a Rigor, Ritchie e Dr. Silvana? Assistiu na *Sessão Comédia a Super Vicky, Caras e Caretas* e *Primo Cruzado*? (...) Não tem problema se a sua memória tomou Doril. O *Almanaque anos 80* vai dar uma mãozinha para você relembrar quem tocou em cada noite do primeiro Rock in Rio, a escalação brasileira naquele fatídico jogo contra a Itália na Copa de 82 e quais eram os suspeitos do [jogo] Detetive. (...) Este almanaque não é uma radiografia fria e calculista dos anos 80 no Brasil e no mundo, mas sim um mergulho no que mais marcou toda uma geração.

de Cássia Eller (*Apenas uma garotinha – a história de Cássia Eller*) que, embora de outra geração, é freqüentemente associada ao Rock nacional. Na onda de revitalização das glórias dos anos 1980, a discografia de Cazuza ganhou CD de show realizado em 1987 e Lobão lançou músicas com letras de Julio Barroso e sobre Cássia Eller. “Exagerados”. Isto É, 29/06/2005. Lobão lançou ainda a autobiografia *50 anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2010.

¹²²⁵ Lembro-me bem de um email que circulava ainda na virada dos anos 1990 para os anos 2000 chamado “Good Times”. Ele glamourizava o lado *pop* daquela década, algo que mais tarde seria exatamente o tom do *Almanaque anos 80*.

(...) Os mal-humorados que consideram os anos 80 a década perdida não sabem o que deixaram para trás. Nós, pelo menos, nos divertimos a beça.¹²²⁶

Editado pela Ediouro, o livro foi sucesso de vendas. A editora percebeu a nova mina de ouro e lançou *Almanaques* dos anos 1990 (escrito por Silvio Essinger) e dos anos 1970 (por Ana Maria Bahiana). Descoberto o filão, começou a produção em série pela editora. Foram publicados *O Almanaque da Jovem Guarda, do Rock, do Cinema, dos Seriados, dos Quadrinhos e do Fusca*, numa lógica comercial que ainda dá frutos.

A partir da publicação do *Almanaque anos 80*, a memória positiva da década, que parecia dispersa e relativamente fluida, foi ganhando coerência e unidade. Entre 2004 e 2005 começou-se a realizar festas temáticas dos “anos 1980”, sempre lotadas, especialmente no Rio e em São Paulo. As atrações musicais e as próprias festas foram logo empresariadas por donos das noites das grandes capitais. A nova moda fez ressurgir fenômenos musicais que na década de 1980 tiveram apenas quinze minutos de fama. Bandas que se desintegraram voltaram à tona, artistas passageiros ressuscitaram. A revista *Veja* notou este processo na matéria: “A década que ressuscitou”.¹²²⁷ Já o jornal O Globo não foi tão factual, e impacientou-se: “Ombreiras e verde-limão: anos 80 até quando?”.¹²²⁸ Em 20 de dezembro de 2005 foi lançado o CD “Festa Ploc”, álbum de uma dessas festas celebrativas que virou marca nas mãos de empresários da noite carioca. Até o final dos anos 2000 tais festas ainda aconteciam regularmente, reunindo pessoas dispostas (e não eram poucas) a comemorar a revitalização da juventude perdida. Eu mesmo estive presente em algumas.

Os anos 1980 deixaram de ser um período de crise do socialismo, de repressão sexual e do início do neoliberalismo para serem vistos como o período do bom-humor, da alegria e criatividade¹²²⁹, das bandas de Rock nacional, dos produtos memoráveis, filmes marcantes e televisão parceira da criançada.

É obvio que esse imaginário é um tanto ingênuo. Mas gradualmente passou a fazer parte de fato do inconsciente de grande parte dos jovens que viveram a década e hoje compartilham afeto pela internet. O fato de ser uma memória parcial não a desmerece, pelo contrário: também a memória que via a década como “perdida” era bastante parcial e atrelada ao imaginário saudosista dos anos 1960. A grande obra desta nova memória acerca dos anos 1980 foi ter revalorizado uma década, senão para todas as gerações que a viveram, com certeza para a classe média adolescente na época.

¹²²⁶ Alzer, Luiz André & Claudino, Mariana Claudino. *Almanaque Anos 80*. Ediouro. 2004, p. 9.

¹²²⁷ Veja “A década que ressuscitou”, 06/07/2005, p. 110-111.

¹²²⁸ “Ombreiras e verde-limão: anos 80 até quando?”. 2º Caderno. O Globo. 22/08/2005, p. 2.

¹²²⁹ No programa “Por toda a minha vida Cazuzza”, de 19/11/2009 sobre a vida do compositor Cazuzza, Denise Dumont fala que anos 1980 era um período de muita criatividade. “Por toda a minha vida Cazuzza”, de 19/11/2009. Rede Globo, 21h30.

O grande problema desta memória, no entanto, é que ela não dá conta da diversidade de experiências e multiplicidade de representações que a década poderia ter e, de fato, teve. Será que todos se contentam com a mercantilização de suas experiências? Será que a revitalização da década perdida precisa ser tão despolitizada?¹²³⁰ Será que a memória pode ir além da representação classista? Se os anos 1960 eram valorizados (também) mediante a desvalorização da “década perdida”, é possível uma postura positiva em relação àquela década, de forma a não fazer coro com os yuppies e despolitizados em geral?

E quanto aos sertanejos, o que pode ser dito? Será que eles podem ser simplesmente excluídos da revisão da década de 80? O que simboliza esta exclusão? À quem ela serve? Faltou perguntar ao público de música sertaneja, que viu seus ídolos em ascensão no decorrer da década, se os anos 1980 poderiam, em qualquer momento, ser considerados “perdidos”.

¹²³⁰ O seguinte texto, embora sobre a memória na Alemanha Oriental após a Unificação, me ajudou bastante nestes questionamentos: Boyer, Dominic. *Ostalgie and the politics of the future in Eastern Germany*. In: *Public Culture* 18:2. Duke University Press. 2006.

Balançando a Bossa

a “civilização” versus o sertão emocional

“Quero transformar a lambada
num movimento tão importante
quanto a Bossa Nova nos anos 60”.

Beto Barbosa¹²³¹

Isto È: O senhor gosta de lambada?

Tom Jobim: Gosto de lambada, lambida, lampréia, lambreta, lambisgóia. É preciso entender que essas modas existirão sempre, o mambo, *reggae*, conga, rumba, sempre vai existir e vai passar e vai voltar. Agora o samba não é assim, o samba é um negócio que existe; o *jazz* também não é um modismo. A indústria está interessada em fazer uma moda para você comprar essa roupa, então eles vão inventar o troço de novo. A palavra que mais se usa em propaganda comercial é a palavra novo: *new, nouvelle vague, new wave*, bossa nova. Tudo novo para vender o velho. Novo mesmo só o sol de amanhã, que desconfio que é o mesmo sol que meu bisavô via.¹²³²

Numa breve nota crítica aos discos então lançados em dezembro de 1991, a revista *Veja* debochou da estética de Leandro e Leonardo: “Em seu novo LP a dupla cria uma variação do gênero balada de motel inventado por Roberto Carlos – é o estilo balada de curral. O erotismo dá o tom (...), sucesso na certa”.¹²³³ A revista se sentia incomodada com o grande *hit* daquele LP, *Paz na cama*, que então começava a tocar nas rádios: “E se de dia a gente briga/ a noite a gente se ama/ É que nossas diferenças/ se acabam no quarto em cima da cama”. Outro sucesso daquele LP, *Bate coração*, também era bastante erótico: “Como é lindo ver deitado ao nosso lado/ o seu lingerie jogado/ sobre a minha calça jeans/ E ver nosso amor refletindo no espelho/ E o seu batom vermelho/ Tatuando o beijo em mim/ É a gente mais grudado que chiclete/ Seu amor pintando o sete/ Sobre o meu corpo nu/ E o coração batendo acelerado/ Um sussurro apaixonado/ Eu te amo, I love you”. No grande sucesso do ano seguinte, a canção *Sonho por sonho*, o sexo começa na primeira estrofe: “Nunca imaginei que você quisesse de mim/ uma noite só de prazer/ Uma transa apenas”. No mesmo LP de 1991, “Gostoso Sentimento” também era explícita: “Fazer de você minha vida/ meu gostoso sentimento/ Ah! Eu quero só conhecer você por dentro/ Me dê, por favor, uma chance/ ... /

¹²³¹ “Marajá da lambada” *Veja*, 15/08/1990, p. 109-10.

¹²³² *Isto È*, 14/02/1990, p. 8.

¹²³³ *Veja*, 4/12/1991, p. 113

Esqueça esse jeito bandido de sentir prazer/ Preciso fazer do meu jeito amor com você, amor com você, amor com você”. Grande parte do público sertanejo curtiu o disco da dupla, sem maiores compromissos com o pudor comedido da revista. Além das canções citadas, *Não aprendi dizer adeus* foi uma das mais tocadas no ano de 1992.

A revista não mentia. De fato a temática sexual estava presente em várias canções da dupla, grande parte dessas composições eram de fato influenciadas pelo cancionário de Roberto Carlos dos anos 1970¹²³⁴. Assim como o “rei”, que cantou suas preferências sexuais em canções como “Os seus botões” e “Cavalgada”, os sertanejos também ousaram na temática sexual. Na canção “Sabor de mim”, por exemplo, Leandro & Leonardo cantavam a masturbação feminina: “sempre que fizer da sua mão/ uma fria companheira de prazer/ pode me telefonar/ Meu coração vai abrir a porta pra te receber”.¹²³⁵

O diretor artístico da Continental/Chantecler, gravadora de grande parte dos sertanejos, Wilson Souto Junior, atribuiu o sucesso da nova música rural à temática do “romantismo exacerbado”: “Eles cantam o conflito amoroso sem nenhum filtro estético, sem meias palavras. Cama é cama, corno é corno, filho de mulher de boate é filho de mulher de boate”.¹²³⁶

Na verdade o que mais chocou a revista *Veja* foi menos a presença do sexo em si e mais a prática de expor os sentimentos e desejos de forma “exagerada” nas letras das canções. Como vimos, essa era a tônica dos discursos contra os sertanejos: para os ouvintes das classes médias eles eram demasiado melodramáticos, espalhafatosos e sentimentalescos. O sexo era, nesse disco de Leandro e Leonardo, o “lugar” onde esse “descontrole” das sensações era verbalizado. Outros discos sertanejos, que não tinham sexo como tema central, também eram considerados indignos de louvação por parte dos críticos porque possuíam “exageros” e sentimentos em demasia.

Segundo o psicanalista Jurandir Freire Costa o sentimentalismo é a tônica da produção musical em geral:

¹²³⁴ Ver, especialmente o capítulo *Vou cavalgar por toda noite: Roberto Carlos e o sexo*. In: Araújo, *Op. Cit.*, 2006.

¹²³⁵ “Sabor de mim” (Paulo Debétio, Paulinho Rezende, Julinho Teixeira), LP *Leandro e Leonardo*, Chantecler, 1991. Perguntado sobre a canção, a dupla saiu-se com essa resposta em entrevista à revista *Amiga*:

“Amiga: É a música que insinua masturbação feminina? As fãs vão gostar? Não acham que isso ofende as mulheres?”

Leonardo: Quem fez a música foi o Debétio. então pergunte a ele. Quem vai achar isso ruim? É uma verdade. Pode não ser para se falar, mas rola normalmente.

Leandro: Poucas pessoas vão perceber isso. As pessoas ouvem mais as letras do que as lêem. Todas as nossas músicas falam sobre fazer amor. Isso é normal. Durante toda a vida, sempre fizemos isso. Cantamos a verdade e quem fala a verdade não merece castigo. Se estamos fazendo sucesso é porque o público gosta de ouvir verdades.”. Fonte: Revista *Amiga*, nº 1337, 18 de fevereiro 1992.

¹²³⁶ *A explosão sertaneja*, *Jornal do Brasil*, 24/04/1987.

“Estamos em um período de transição. Vivemos em um mundo dividido entre a ‘cultura dos sentimentos’ e a ‘cultura das sensações’. Pois ainda temos saudade dessa ‘época sentimental’. Ela é ainda muito marcante, criou um imaginário cultural extraordinário. A música, a literatura e o cinema são filhos do romantismo amoroso. Hoje em dia, as pessoas são capazes de chorar baldes de lágrimas com histórias sentimentais. Quase toda música popular brasileira, por exemplo, funcionou nessa chave: ‘ela me abandonou’, ‘eu devia ter desconfiado’, ‘vai embora maldita, agora arranjo outra’”.¹²³⁷

É verdade. De fato grande parte da produção artística, talvez a maior parte, trate de temas amorosos. Mas é importante demarcar que nem todos os gêneros são acusados de serem “exagerados”, “melodramáticos”. O sentimentalismo estereotipado do qual fala Jurandir Freire Costa é atribuído, por parte da crítica de classe média e alta, especialmente à música vista como “popularesca”.

O discurso contra os excessos da música popular não tem como vítima apenas os sertanejos. Para as elites culturais do país toda produção cultural popular padece da “falta” de “bom-gosto”. Essa falta de “bom-gosto” se expressa no fato de tais canções serem “descomedidas”, descreverem apelos “baixos”, do amor ser representado de forma “exagerada”, enfim, as manifestações seriam demasiado intensas. Essa crítica na música popular não puniu apenas os sertanejos. Também outros gêneros demarcados pela crítica como “cafona” ou “brega” pagaram esse preço. Os novos gêneros surgidos nos anos 1990, como o funk, o pagode e a lambada também foram acusados de serem “demasiadamente” emotivos, de descreverem muito “cruamente” as emoções, de apelarem para o melodrama ou para sensações corporais “infames”. O que está em jogo na discussão, que apenas aparentemente remete ao “gosto”, é: quais são as sensações “justas”, “boas” e desejáveis, ou seja, possíveis de serem cantadas? quais sentimentos podem ser compartilhados em público? qual a forma “correta” de expor a intimidade e falar do corpo?

Para responder essas indagações é preciso abrir o foco e analisar os detratores dos gêneros populares. De onde vem este padrão de “bom-gosto” que se instaurou na bibliografia e no gosto das elites nacionais? Que dinâmica histórica foi capaz de instaurar esse corte estético na música popular? Claro está que grande parte da população não compartilha este gosto dito “apurado” das classes médias e altas, no entanto ele continua fundamentando a crítica à música sertaneja e, de certa forma, até hoje ela padece desta acusação.

As críticas à música de Leandro e Leonardo e outras duplas não são pura e simplesmente uma crítica a sua temática, mas, especialmente, a sua forma. Como todo gênero musical a música sertaneja se apropriou da forma que julgou mais conveniente para transmitir seus valores: o canto de duplas em terças, o canto operístico com *vibrato*, o “alto” volume da voz no refrão, o canto em falsete, a idéia do cantor-virtuoso. A forma pela qual se exerce o

¹²³⁷ Entrevista com Jurandir Freire Costa. *Revista de História Biblioteca Nacional*. Janeiro de 2009, pp. 38-43.

canto sertanejo serve para jogar o ouvinte num “temporal de amor”, como diz uma das músicas de Leandro e Leonardo. O canto operístico não é acessório; não apenas narra a letra: ele próprio é um intensificador das sensações presentes.

Mas por que esta forma de cantar despertou tanto ódio entre as elites estéticas nacionais? Por que elas se sentem chocadas com um cantar que é visto como “gritado”? Por que para uma parte da população, relativamente pequena em número, mas muito importante para a institucionalização e escrita da música popular, o canto sertanejo é visto como “exagerado”?

Como diz o filósofo francês Michel Foucault, não basta ao pesquisador se contentar com a disputa discursiva das fontes, com injúrias e acusações que se consomem. Não basta acusar a música sertaneja de “pobre” e o rock de “resistente” e a MPB de “genial”. Cabe mapear a que (ou a quem) servem as estruturas de nomenclatura que condicionam certos gêneros estéticos. Porque a música sertaneja é “pobre”? Porque seu canto é visto como “exagerado” aos ouvintes de classes médias e altas dos anos 1990? Em resumo, é preciso ver o poder de nomear como um poder positivo, que cria regras e condiciona estruturas de verdade.¹²³⁸ Este é o objetivo deste capítulo.

Parece-me claro que os ouvidos que se sentem ofendidos com o canto sertanejo são aqueles que, direta ou indiretamente, foram influenciados pela Bossa Nova. Mas talvez a Bossa Nova e a música *sertaneja* não tenham práticas assim tão distantes quanto as acusações mútuas parecem fazer crer. Assim como o rock nacional teve sua integração à MPB condicionada pelo surgimento da música sertaneja no início dos anos 1990, penso também podermos lançar algumas questões semelhantes acerca da Bossa Nova.

Penso que é possível levantar questões pertinentes acerca da Bossa Nova e a música sertaneja partindo do pressuposto que o debate do gosto deve ser desvirtuado e tomado como uma fonte analítica, e não como o problema em si. Seguindo o sociólogo Bourdieu, penso que é fundamental entendermos o cenário musical como um campo em disputa e analisar as implicações que as acusações injuriosas tiveram, para além de tomar partido e procurar a “verdadeira verdade” da música popular. Nesse sentido, penso analisar as implicações que a música sertaneja teve para a Bossa Nova. Pretendo com isso fugir de uma interpretação esteticista julgadora e frequentemente autoritária, e perceber as nuances da genealogia da Bossa Nova no início dos anos 1990, quase nunca debatido entre os pesquisadores do gênero.

¹²³⁸ Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité. Vol. 1: La volonté de savoir*. Galimard. France. 1976, p. 98.

Bossa Nova na reitoria

O início da década 1990 é chave para a música nacional. Neste ano o Rock Brasil começou a cair em popularidade, seus artistas vendiam cada vez menos discos, bandas se separavam. Ficava cada vez mais claro o fim de um ciclo. A música sertaneja tomava de assalto as rádios e palcos nacionais. Chitãozinho e Xororó cantavam sucessos como *Somos assim* e *Nascemos para cantar* e sofriam críticas de todos os lados. Duplas como Christian e Ralf, João Mineiro e Marciano, Leandro e Leonardo, Matogrosso e Mathias e Zezé di Camargo e Luciano iam na onda da modernização da música sertaneja capitaneada pela dupla paranaense. No sambódromo do Rio de Janeiro, Tom Jobim era agraciado como “maestro soberano” da nação em um samba-enredo da escola de samba Mangueira.¹²³⁹ Colocados em pólos opostos pela crítica, as duplas viviam o auge da carreira enquanto o maestro tentava solidificar o seu legado para a posteridade. A Bossa Nova completava mais um ciclo de institucionalização.

No começo do ano de 1990, antes ainda da posse de Fernando Collor de Mello, o maestro Tom Jobim se apresentou no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo, num show de lançamento da Universidade Livre de Música de São Paulo. Aos 63 anos, Tom assumiu a cadeira de reitor da recém criada universidade. Em entrevista buscou dar o tom da futura administração:

A atuação do reitor é duas vezes por ano. Você sabe que o reitor não pode aparecer muito porque senão perde o cartaz logo, vira fichinha: ‘Olha lá o reitor!’. (...) Então o reitor deve aparecer no máximo duas vezes por ano, fazer uma leitura, fazer uma conferência e tal. Espero que a Universidade Livre de Música não seja inteiramente ‘livre de música’, seja cheia de música. Mas que também não encha o saco, não seja cheia demais. Que seja uma universidade ‘plena de música’. E o pessoal de São Paulo tem aquele entusiasmo que você sabe. São Paulo gosta de São Paulo.

Empossado Tom Jobim simbolizava na cadeira de reitor a hegemonia de uma versão da Bossa Nova que foi incorporada ao longo dos anos. O maestro advogava a valorização da música popular tanto quanto da música clássica, e defendia que o bom músico devia atuar nos dois campos:

Eu não faço distinção entre música erudita e música popular. A música erudita está cheia de música popular. Chopin está cheio de música popular.¹²⁴⁰ Villa-Lobos está cheio de música popular, Stravinski está cheio de música popular. E hoje em dia mais ainda. Os americanos, como Bernstein e aquela turma toda. Na Universidade Livre de Música nós não faremos distinção. Haverá música erudita e música popular.¹²⁴¹

¹²³⁹ “Triste é viver sem Tom Jobim”. *Veja*, 14/12/1994. Tom Jobim foi homenageado pela Mangueira em 1992 com o samba enredo *Se todos fossem iguais a você* (Helio/ Turco/ Alvinho/ Jurandir da Mangueira).

¹²⁴⁰ De fato, Tom Jobim era muito influenciado pela obra de Chopin. A canção *Insensatez* usa como acordes as notas tocadas no Prelúdio em Mi Menos Opus 28, do pianista francês.

¹²⁴¹ Sobre as falas de tom sobre a Universidade Livre de Música, ver: “Um país fora de tom”. *Isto É*, 14/02/1990, pp. 5-8.

A Bossa Nova conseguia fundir no projeto de Jobim os dois “Brasis”: o popular e o erudito. Era a intelectualidade abraçando o povo, incorporando-o, e “melhorando-o”. Se para alguns críticos a Bossa Nova foi, ao seu tempo, um símbolo do imperialismo *ianque* contaminando a música brasileira, essa visão não vingava mais nos anos 1990.¹²⁴² Tornou-se hegemônica a idéia de que a Bossa Nova era símbolo da brasilidade, união da verdadeira matriz popular (o samba) com o estilo cultivado das elites. Essa é a visão proposta por Artur da Távola em seu livro sobre o movimento: “No Brasil, a cultura popular jamais foi revogada pela Bossa Nova. Ao contrário, foi, por ela, em alguns dos seus vetores, incorporada e aceita”¹²⁴³.

Símbolo da integração de um povo, a Bossa Nova ganhou mais um marco grandioso de institucionalização. O papel de Jobim não se resumia a um administrador acadêmico. Em idade avançada, ele ainda lutava para defender e consolidar sua visão acerca da cultura brasileira. Para isso estava trabalhando muito para o lançamento do seu próprio *Songbook*, em dois volumes. Sem descanso, ele ainda se dividia para ajudar na preparação do *Songbook* da Bossa Nova, em 5 volumes, finalmente lançado em março de 1990 (meses antes do seu). Os *Songbooks* eram livros de partituras editados pelo músico Almir Chediak, dono da editora carioca Lumiar.

Tom Jobim abraçou a idéia do *Songbook* na esperança de padronizar o que, no seu ponto de vista, estava ainda muito disperso e “errado”. Para o maestro ainda havia várias versões da Bossa Nova no cenário brasileiro, várias delas, “equivocadas”. Faltava uma obra que padronizasse uma forma de tocar o ritmo inventado por ele e João Gilberto. Mais de trinta anos depois do advento da Bossa Nova, o “maestro soberano”¹²⁴⁴ não era tão soberano assim, e precisava sujar as mãos de tinta para impor sua versão correta da Bossa Nova:

[Os maestros Lírío Panicalli e Radamés Gnatalli] me ajudaram a aprender a reger, a escrever música... Essas coisas todas eram muito misteriosas no Brasil. Para comprar uma partitura do Villa-Lobos naquela época, tinha de pedir no consulado francês e a música vinha de Paris. Até hoje tem coisas do Villa-Lobos que tem de vir do exterior, é difícil. Isso é a história do Brasil, porque o editor não está interessado em publicar música, ele está interessado em ficar com o dinheiro do direito autoral. O direito de execução, o direito do disco. Então a edição é o que menos importa para ele. Já [foi publicado] Vinícius de Moraes com *i*, agora você imagina dentro do álbum o que está escrito. No meu caso, a música, a harmonia, o ritmo, tudo errado. É uma coisa irremediável isso. Estragaram minhas canções. O que é mais triste é eles terem publicado essa besteirada toda e distribuído pelo mundo. Isso é um negócio que não tem mais concerto. (...)

Tenho trabalhado muito mais do que eu mereço. Estou escrevendo meu *Songbook* para deixar esse planetinha com alguma coisa, porque senão ninguém mais vai saber como é que era.

¹²⁴² Essa era a crítica de José Ramos Tinhorão à Bossa Nova. Para uma trajetória do crítico, ver: Lamarão, Luisa. *As muitas histórias da MPB. As idéias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História. UFF. 2008.

¹²⁴³ Távola, Artur. *Bossa Nova*. Toca do Vinícius. RJ. 2002, p. 74.

¹²⁴⁴ Chico Buarque na canção *Paratodos*, de 1994, nomeia Tom Jobim de “maestro soberano”.

Vamos ver se a gente consegue alguma esperança, pelo menos para o Brasil ir para a frente.”¹²⁴⁵

O *Songbook* organizado por Almir Chediak pretendia revolucionar a história da música popular no Brasil. Junto com as partituras havia entrevistas com os principais artífices do movimento: de Roberto Menescal a Nara Leão, de Carlos Lyra a Aloysio de Oliveira e Johnny Alf. Havia também textos ilustrativos sobre a Bossa Nova escritos por João Máximo e Sergio Cabral.

De fato, não era o primeiro *Songbook* publicado por Chediak. O primeiro havia sido o de Caetano Veloso, publicado em 1989, em 2 volumes, num total de 135 músicas do compositor. Sucesso de vendas, cuja primeira edição chegou a 10 mil exemplares, a obra se tornou referência para músicos brasileiros. Chediak descobriu um filão pequeno o bastante para não interessar às grandes editoras e grande o suficiente para manter sua pequena editora¹²⁴⁶. Seu discurso fazia sintonia com o de Tom Jobim ao propor “consertar” o que havia de “erros” na escrita da Bossa Nova: “Não havia quase nada escrito. E o pouco que havia tinha muita coisa errada”¹²⁴⁷. Advogando em prol da precisão de sua obra, Chediak buscou contato direto com os compositores:

“O conteúdo deste *Songbook* é fruto de um rigoroso trabalho que teve em vista a absoluta fidelidade à obra dos compositores, em termos melódicos, rítmicos, harmônicos e poéticos. Nessa missão, contei com a decisiva ajuda dos autores, começando pela escolha do repertório e indo até as revisões e a escrita das músicas”¹²⁴⁸.

Exultante com a publicação dos livros, João Gilberto saiu da toca e declarou: “Não se faziam *Songbooks* no Brasil. E isto é bom porque são as canções que ouvimos nos discos, no rádio, na televisão, no ar. Conhecermos suas harmonias para poder cantá-las e tocá-las quando quisermos é maravilhoso!”¹²⁴⁹

Ambicioso no seu projeto, os textos e entrevistas publicados nos *Songbooks* de Chediak vinham com traduções para a língua inglesa, o que denota a óbvia intenção de exportar a publicação. Sucesso editorial, os livros ganharam o respeito do público especializado assim como dos próprios compositores. Ao longo dos anos seguintes, até a morte de Chediak em 2003 foram publicados os *Songbooks* de (nesta ordem) Tom Jobim, Cazusa, Rita Lee, Gilberto Gil, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Dorival Caymmi, Edu Lobo, Ary Barroso, Djavan, Marcos Valle, João Donato e Chico Buarque. Um total de 33 livros.

¹²⁴⁵ “Um país fora de tom”. *Isto É*, 14/02/1990, pp. 5-8.

¹²⁴⁶ “Em tom maior – lançado o mais completo songbook da Bossa Nova”. *Isto É*, 14/02/1990, pp. 77-79.

¹²⁴⁷ Idem, p. 78.

¹²⁴⁸ “Valeu a pena”. Texto de Almir Chediak. *Songbook Bossa Nova*, v.1. Lumiar Editora. RJ. 1990, p. 10.

¹²⁴⁹ Chediak, Almir. *Songbook Caetano Veloso*, v. 1. Lumiar Editora. RJ. 1990, p. 7.

Mas voltemos ao *Songbook* da Bossa Nova, com o qual Tom Jobim se mostrava tão envolvido. Além da fidelidade ao compositor, Chediak juntou partituras de diferentes épocas sob as asas da Bossa Nova. E justificou da seguinte forma:

Os que pensam que a Bossa Nova foi um fenômeno que durou apenas de 1958 a 1962 – a sua fase áurea – estranharão, provavelmente, a presença de músicas produzidas bem depois, como *Anos dourados*, *Faz parte do meu show*, *Bye, bye Brasil*, *Tema de amor por Gabriela* e *Febril*. Mas estas canções provam a perenidade da Bossa Nova, uma linguagem musical que não se esgota em si mesma, pois foi capaz de influenciar direta ou indiretamente, inúmeros criadores surgidos a partir dos anos da década de 1960.

A justificativa de Chediak faz sentido, afinal uma parte do repertório bossa-novista foi composto em épocas posteriores ao dito “período áureo” do movimento. *Garota de Ipanema*, por exemplo, uma das músicas mais regravadas do planeta, foi lançada em 1963¹²⁵⁰. *Wave*, um dos maiores clássicos de Jobim, foi lançada em 1967. De qualquer forma, este não é o aspecto mais problemático dos livros de Chediak.

Um problema grave da obra é que o autor (e os textos anexos de Sergio Cabral e João Máximo) naturalizam a influencia da Bossa Nova nos artistas da MPB, incorporando-os ao seu projeto. Não é por outro motivo que no *Songbook* entraram canções de Chico Buarque, Francis Hime, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Ruy Guerra e até do próprio Cazuza. Gilberto Gil, além de ter músicas no volume, chegou a ser entrevistado, muito embora ainda nem tocasse violão quando ouviu João Gilberto pela primeira vez. Disse o baiano: “Foi exatamente quando chega o João Gilberto realizando no violão tudo isso, condensando no violão todo esse mundo que a gente já começava a abordar através do acordeom (...) que eu resolvi tocar violão, por causa do João, por causa do *Chega de saudade* Pedi à minha mãe e ela mandou dinheiro para comprar um violão”¹²⁵¹. Antes de João Gilberto aparecer empunhando um violão o instrumento da juventude era o acordeom. Foi com este instrumento que começaram, além de Gilberto Gil, Moraes Moreira, Marcos Valle e Edu Lobo, todos eles jovens meninos em 1958, incapazes de se agregar à primeira onda daquele movimento.

Apesar da boa intenção de Chediak, claro está que os artistas da MPB não foram contemporâneos da Bossa Nova. No entanto ganharam o aval para entrar no seleto clube da música brasileira. Claro está que Chediak não criou esta associação. O termo MPB foi inventado em 1965. Embora suas origens possam ser buscadas em períodos anteriores, o fato de o termo ter sido inventado em meados da década informa o encontro de gostos e a criação

¹²⁵⁰ Tocada pela primeira vez em agosto de 1962 na boate *Bon gourmet* por João Gilberto, Vinicius de Moraes e João Gilberto, foi gravada em janeiro do ano seguinte por Pery Ribeiro, na Odeon, e o Tamba Trio, na Philips. Castro, Ruy. P. 315-7.

¹²⁵¹ *Songbook* Gilberto Gil, v.2. Lumiar. Rio de Janeiro. 1991, p. 19.

de um padrão estético comum. Unindo diversas vertentes da música nacional, a MPB arregimentou gostos mais ou menos similares para combater o rock da Jovem Guarda, vista como “imperialista”. Estou de acordo com a tese de Paulo Cesar de Araújo, primeiro a advogar esta ideia de forma clara:

“O fenômeno Roberto Carlos deslocou a disputa que havia entre velha guarda e bossa nova para outro embate, agora entre o iê-iê-iê e a MPB. Os nacionalistas que denegriram a bossa nova como música de influencia americana, urbana e cosmopolita, encontraram agora, perdida a primeira batalha, um prato muito mais suculento na turma da jovem guarda, tradutores de ritmos totalmente desvinculados da tradição nacional”.¹²⁵²

Essa ideia de que o termo MPB coroou uma série de projetos unificando-os contra a jovem guarda pode ser melhor entendida através do pensamento de Simon Frith sobre os gêneros musicais: “as pessoas não apenas sabem o que gostam, elas também têm uma ideia bastante clara do que não gostam e têm uma forma bastante agressiva de declarar esse não gostar”.¹²⁵³ Essa descrição se assemelha ao que Jedder Janotti fala sobre os gêneros musicais. A diversidade interna de um tipo musical torna difícil precisar o que “de fato é” reconhecível como “essência” de um gênero. Contrariando essa ideia e indo além Janotti diz que “é mais fácil reconhecer um gênero por afirmações que definem o que ele *não é* do que pela descrição precisa de suas fronteiras”.¹²⁵⁴ De forma que a união de diversos segmentos associados a tradição e nomeados de MPB teve em Roberto Carlos um dinamizador e catalisador de sua própria invenção.

Com o advento da Tropicália, o termo MPB deixou de significar a oposição ao rock. O historiador Paulo César de Araújo defendeu a tese de que o termo MPB passou a se opor a música dita “brega”:

(...) A partir de setembro de 1967, com a incorporação de guitarras elétricas às composições de Caetano Veloso e de Gilberto Gil via tropicalismo e com a assimilação de influências do *rock*, *blues*, *do soul* e do próprio trabalho de Roberto Carlos por outros intérpretes da MPB (Gal Costa, Elis Regina, Wilson Simonal), esta posição música “brasileira” *versus* música “alienígena” deixava de ter sentido. Mas a sigla MPB continuou, agora fazendo frente a outra produção musical popular: aquela que a partir de 1968, através de cantores românticos como Paulo Sérgio, era tachada de “cafona” ou de “música de empregadas”, ou seja, tudo aquilo que o público de classe média universitário rejeitava em termos de forma e conteúdo. Na perspectiva desse público, artistas como Chico Buarque e Gonzaguinha seriam os legítimos criadores da “boa música popular” – o termo “popular” sendo assim apropriado pelas elites intelectuais, restando para aqueles cantores românticos de maior popularidade o adjetivo “popularesco”.¹²⁵⁵

Quando Chediak reafirma a associação MPB-Bossa Nova em pleno anos 1990 cumpre uma função no cenário musical brasileiro. A renovação do elo MPB-Bossa Nova demarcava

¹²⁵² Araújo, *Op. Cit.*, 2006, p. 172.

¹²⁵³ Frith, Simon. ‘Rumo a uma estética da música popular’. Inês Alfano (trad.), do original: “Towards an aesthetic of popular music” In: *Music and society*, Susan McClary e Richard Leppert (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 133-149, 1987, p. 6.

¹²⁵⁴ Janotti Jr., Jedder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003, p. 20.

¹²⁵⁵ Araújo, *Op. Cit.*, 2003, p. 33.

um território do “bom-gosto” frente aos exageros dos gêneros que surgiam na virada da década. No mesmo prefácio que explica porque anexou artistas da MPB à Bossa Nova, Chediak declara seu amor ao gênero, auto-louvando-se como artífice de mais um ciclo vitorioso:

Para quem, como eu, ama a Bossa Nova desde a infância, sentindo-se atraído pela sua riqueza melódica, rítmica, harmônica e poética – algo muito especial na música popular de todos os tempos -, este *Songbook* representa, sobretudo, um trabalho fascinante. É uma grande emoção saber que, de agora em diante, por causa desta obra, a Bossa Nova está preservada, documentada e colocada à disposição de quem queira compartilhar desta nossa grande invenção, reconhecida mundialmente como um tipo de música verdadeiramente brasileira.

Este tipo de discurso é muito comum na bibliografia sobre música popular, especialmente sobre a MPB e a Bossa Nova. Se o amor “exagerado” está nas letras dos sertanejos, também está presente nas declarações dos escritores da música popular. Estes sentem-se obrigados a dizer que adoram os estilos sobre os quais se debruçam, buscando com isso ganhar do leitor certa legitimidade associada ao “bom-gosto”.¹²⁵⁶ Essa foi a postura de Ruy Castro ao escrever a introdução de seu livro sobre a Bossa Nova:

“Esta é uma história da Bossa Nova e dos rapazes e moças que a fizeram, quando eles tinham entre quinze e trinta anos. É também um livro que se pretende o mais factual e objetivo possível. Evidente que, tendo sido escrito por alguém que vem ouvindo Bossa Nova desde que ela ganhou este nome (e que nunca se conformou quando o Brasil começou a trocá-la por exotismos), uma certa dose de paixão acabou se intrometendo na receita – sem interferir, espero, pró ou contra, na descrição da trajetória de qualquer personagem”.¹²⁵⁷

O livro de Ruy Castro, “Chega de saudade – a História e as histórias da Bossa Nova”, também foi publicado em 1990. Assim como o *Songbook* de Chediak, o livro do Ruy Castro incorporou a MPB à trajetória da Bossa Nova. Apesar da ênfase dada aos anos gloriosos da Bossa Nova, entre 1958-1962, o autor não se absteve de analisar os “filhos” do movimento. Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque, Dori Caymmi, Marcos Valle: todos são analisados em seu livro como descendentes do gênero. A naturalização da MPB como herdeira da Bossa Nova, há muito tempo já consolidada no imaginário nacional, ganha aval então do inventário mais famoso do movimento. Sucesso de vendas, o livro de Ruy Castro foi um marco editorial e cumpriu, nos anos 1990, a confirmação bibliográfica de uma memória já consolidada no imaginário nacional: a MPB possui um status de “alto nível”, assim como a (e por causa da) Bossa Nova. Uma “linha evolutiva” se consolidou.

Não se trata aqui de discutir se essa linha é a “verdadeira verdade” dos fatos; se os artistas tem influencia ou não da Bossa; se MPB é de fato “digna” desse legado. Não se trata aqui de questionar isso, mas de constatar a representatividade desta convenção. E também de

¹²⁵⁶ Zuzana Homem de Mello também denota apreço pela Bossa Nova no seu livro: “A Bossa Nova é o momento mais marcante da geração cuja formação musical se deu através de suas canções, privilégio que devemos aos que agora têm a palavra”. Mello, Zuzana Homem de. *Eis aqui os bossa nova*. Martins Fontes. São Paulo. 2008, p. 10.

¹²⁵⁷ Castro, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. Cia das Letras. São Paulo. 1990, p. 15.

analisar o peso de tal constatação. Contra quem os bossa nova se insurgiram nos anos 1950/60 e contra quem esta identidade está sendo rearticulada trinta anos depois? O que significa ser herdeiro da Bossa em plena era dos sertanejos?

Bolero: a doença tropical

O canto instaurado pelos bossa-novistas no cenário musical brasileiro se opõe a basicamente todos os princípios do canto sertanejo no início dos anos 1990. Se João Gilberto não era um cantor com “vozeirão”, mas cantava baixinho e de forma sutil, Zezé di Camargo e Luciano cantam a todo pulmão. Se Nara Leão sequer tinha voz e, para alguns, desafinava mesmo em gravações, Chitãozinho e Xororó impuseram no cenário sertanejo a idéia de que um cantor além “de ter voz”, tem que ser um *virtuose*, e cantar notas graves e agudas (principalmente estas) perfeitamente. Enquanto Carlos Lyra cantava *Minha namorada* de forma “terna e suave”, Leandro e Leonardo emocionavam a platéia com a *Pense em mim*. A Bossa Nova acabou com o vibrato, a voz trêmula, o canto operístico. Implodiu a temática “espalhafatosa”, os amores lancinantes. Tudo isso se chocava diretamente com a proposta dos sertanejos dos anos 1990.¹²⁵⁸

Vista e incorporada como um movimento renovador da música brasileira, a Bossa Nova é freqüentemente idolatrada pelos artistas da MPB, que se construiu louvando os marcos criados por João Gilberto, Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Newton Mendonça (embora este último seja pouco creditado). Mas a que serviu esta inovação instaurada pela Bossa Nova? Como ainda não havia música sertaneja propriamente dita na época do disco *Chega de saudade*, contra quem a Bossa Nova queria instaurar seu projeto?

O discurso dos bossa-novistas e seus influenciados é bastante claro. A Bossa Nova implodiu um tipo de canto que desagradava aos praieiros da orla carioca. Roberto Menescal foi claro ao apontar o que a Bossa Nova veio combater: “Nosso movimento, como todo

¹²⁵⁸ Há de se demarcar que também aqueles que se identificam com a música *caipira* também se chocam com freqüência com o legado da Bossa Nova. Em trabalho de campo no interior de São Paulo, o antropólogo Allan Oliveira notou o incomôdo dos *caipiras* em relação ao uso de acordes alterados que eles chamavam depreciadamente de “acordes *bossa nova*”: “[O professor] Mazinho justifica o não-uso de tensões no acompanhamento pelo estilo de cantar da música caipira, feito em terças: “*ocê já imaginou uma nona ou uma décima primeira numa música onde as pessoas cantam em terças. Vai ficar estranho. Não combina*”. Além disso, segundo ele, tais tensões caracterizam a bossa-nova, e não a música caipira. No CMPB [Conservatório Municipal de Piracicaba], o professor Rogério Gulin também implica com nonas e décimas terceiras. Às vezes ele me solicitava que o acompanhasse ao violão para que ele tirasse um solo. Eu, que tenho mania de colocar nonas em tudo que toco, ouvi várias vezes: “*tira esta nona. Isto não é bossa nova*”. Observe como a bossa-nova aparece como fator de contraste nos discursos. Vale lembrar que a bossa-nova é axiológica em relação a um projeto que se pretende totalizador em relação à música brasileira, representado pela sigla MPB”. Oliveira, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. UFSC. 2004, p. 56.

movimento, surgiu em reação a alguma coisa existente. Nós surgimos em reação àquela fase parada do samba-canção-*abolerado*”¹²⁵⁹ (grifo meu).

O maestro Rogério Duprat, futuro tropicalista e então um *partisan* da Bossa Nova, escreveu na contracapa do seu LP de 1959: “Num esquema mais técnico, verificamos um abandono do *vibrato* (pelo menos um controle muito maior), aquela oscilação na altura das notas que completam a demagogia dos rasgos dramáticos da melodia, do texto e do acompanhamento. (...) A Bossa Nova não é, apenas, uma simples ‘forma musical’ nova (...). Foi e é um movimento de ideias, com a preocupação precípua de renovar todo o contexto da música brasileira, que vinha se despersonalizando sob a avalanche de estilos alienígenas”.¹²⁶⁰

A fala de Menescal e Duprat deixa claro o desgosto com o bolero, gênero visto como importado. O samba-canção era um samba “deturpado” pois sofria influencia do bolero, traço da cultura brasileira que o aproxima do resto da América Latina mas que a partir da Bossa Nova começou a ser combatido. O bolero trazia consigo o “exagero” que a Bossa Nova viria a combater.

Entusiasmado com o movimento o maestro Guerra-Peixe foi incisivo: “A Bossa Nova é um inseticida sonoro na aspereza batuqueira e na castração bolerosa”. O músico se revoltava com a fama de cantores muito populares, dentre eles, especialmente Anísio Silva, que arrancavam lágrimas com canções sentimentais como *Sonhando contigo*. Ronaldo Bôscoli também se enervou: “É um absurdo que o cantor mais popular do Brasil seja um cantor de boleros”.¹²⁶¹

Em sua autobiografia Nelson Motta fala desta mácula *bolerística*, que “contaminava” a música na década de 1950:

Eu não gostava de música. Só as de carnaval, nas chanchadas da Atlântida. O rádio era para futebol e programas humorísticos. Com 13 anos, meus maiores interesses eram literários, esportivos e sexuais. A música, pelo menos a que se ouvia no rádio e nos discos, era insuportável para um adolescente de Copacabana no final dos anos 50. *Boleros* e sambas-canções falavam de encontros e desencontros amorosos infinitamente distantes de nossas vidas de praia e cinema, de livros e quadrinhos, de início da televisão e da ânsia de modernização. Para nós, garotos de classe média de Copacabana, aqueles cantores da Rádio Nacional e suas

¹²⁵⁹ Mello. *Op. cit.*, p. 102. Apesar das críticas ao samba-canção, não deixa de ser curioso o fato de que foi como tal que *Chega de saudade* foi vendida pela gravadora Odeon. Na época o compacto de 10 polegadas (78 RPM) vinha com uma música de cada lado e o rótulo o nome da canção, o autor, intérprete, acompanhantes (em caso de grupo) e a classificação da música quanto ao gênero. *Chega de saudade* foi tachada como samba-canção. Fonte: Compacto 10 Polegadas (78RPM), Odeon n. 14360, João Gilberto - *Chega de saudade*.

¹²⁶⁰ LP *O imortais (Os grandes de sempre na 'bossa' de hoje)*, Rogério Duprat, 1959, VS/Villela Santos LP-VS-SP-0014. Neste LP Duprat abraça música clássica e Bossa Nova, então uma novidade. Militante da fusão da alta e da “baixa” cultura, Duprat antecedia em alguns anos a radicalização tropicalista na qual irá se envolver mais tarde. Escreveu ele em 1959: “Ao tratarmos com o espírito da Bossa Nova temas de compositores eruditos já consagrados, não acreditamos estar praticando sacrilégio, mas, simplesmente aproximando experiências sonoras, afastadas no tempo e no espaço, cuja simbiose pode conduzir a uma nova prática de audição que, julgamos, só pode ser salutar”.

¹²⁶¹ As duas citações deste parágrafo foram tiradas de: Ruy Castro, *Op. cit.*, p. 243.

grandes vozes, dizendo coisas que não nos interessavam em uma linguagem que não entendíamos, eram abomináveis.¹²⁶² (grifo meu)

O ódio ao bolero também era uma repulsa ao mercado. Sergio Cabral lembra que a Bossa Nova nunca vendeu tanto quanto os boleros e samba-canções do período anterior a 1958. “O consumidor preferia os *boleros* cantados por Anysio Silva, Orlando Dias e os sambas-canções de Nelson Gonçalves”. Mesmo consciente de que a Bossa Nova não era popular, Cabral demarca que a sociedade de massas não consegue acompanhar a “boa arte”, leia-se, Bossa Nova: “a sociedade de mercado raramente está no mesmo barco da realidade musical”¹²⁶³. Para Cabral a realidade musical do seu tempo era a Bossa Nova, mesmo que ela só tocasse os ouvidos de um grupo social muito específico, a classe média urbana das capitais.

Ruy Castro também demarcou o rancor ao bolero:

As melhores coisas da música brasileira dessa época [anos 1940 e 1950] eram os sambas-canções, uma forma tão válida de samba quanto as outras. Mas aí começou realmente a haver um abuso, com a troca do sotaque do samba pela do bolero. Acreditado que o bolero, de certa maneira, foi uma influencia negativa para a música brasileira, porque a música brasileira já tinha uma capacidade de se adocicar naturalmente, sem precisar daquela influencia tão forte do bolero. E havia também o problema das letras, porque o bolero, como praticamente toda música popular em língua espanhola, tende um pouco para canastrice. (...) É, de repente, tudo isso meio que se perdeu em função daquelas letras melosas e demagógicas da canção abolerada¹²⁶⁴

A Bossa Nova conseguiu expurgar o canto *abolerado* da canção brasileira. É claro que boleros continuaram sendo feitos no país e que pessoas continuaram a gostar do ritmo, mas pós-Bossa Nova o gênero perdeu legitimidade no panteão da música nacional. Se antes não havia problemas de se associar a música nacional ao bolero, como no resto da América Latina, pós Tom Jobim e João Gilberto esta associação tornou-se condenável. O Brasil das elites parece ter se distanciado da sentimentalidade bolerística. Esta construção da sentimentalidade brasileira é percebida ainda nos dias de hoje. Em março de 2010 Caetano Veloso fez um show no teatro Grand Rex de Buenos Aires e o Jornal *Página 12* demarcou o acerto do cantor em cantar “contido”: “*Otro momento especial fue su versión de ‘Volver’, una interpretación que tuvo la inmensa virtud de no intentar imitar al tango. Posiblemente se haya tratado de la única manera posible de cantar sin ser argentino*”.¹²⁶⁵

A sentimentalidade do tango argentino não está longe do expressionismo tão detestado do bolero. Contrapondo-se a este “exagero”, visto como marca latino-americana, um outro padrão de sentimentalidade parece ter sido criado no Brasil.

¹²⁶² Motta. *Op. Cit.*, 2000, p. 4.

¹²⁶³ Chediak. *Songbook Bossa Nova*, v. 1. Lumiar. Rio de Janeiro. 1990, p. 21.

¹²⁶⁴ Naves, Santuza Cambraia & Duarte, Paulo (orgs.). “*Do samba-canção à tropicália*”. Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2003, p. 19.

¹²⁶⁵ *Jornal Página 12* (07/03/2010, p. 37) sobre show de Caetano Veloso no Grand Rex, Buenos Aires.

Longe de ser algo pontual, o ódio ao bolero é estrutural entre os adeptos da Bossa. Todos demonstram rancores com o gênero. O maestro tropicalista Julio Medaglia disse que na época pré-Bossa Nova “faziam sucesso músicas como *Ouçã* e *Risque*, cujo conteúdo musical e literário mais se aproxima dos longos dramas *bolero*-musicais centro-americanos”¹²⁶⁶. Para Medaglia esse tipo de música era “demagógica”¹²⁶⁷. O músico Rocha Brito escreveu na época que as letras de samba-canção-*abolerado* tinham uma “concepção tanguista”, de versos “radionovelescos”¹²⁶⁸. O próprio Augusto de Campos, no seu clássico livro “Balanço da Bossa”, de 1968, parece demonstrar indiretamente um certo rancor contra o bolero.¹²⁶⁹ E os membros do Rock Brasil dos anos 1980 que tinham recém entrado na MPB também exprimiam o repúdio ao bolero. Cazuzza foi enfático: “estou cansado do fatalismo lamentoso do *bolero*, do próprio blues.”¹²⁷⁰

Como se vê o grande problema da musica anterior a Bossa Nova era, não apenas, mas principalmente, o bolero. Ou seja, o “exagero”, o sentimentalismo, o canto operístico: todas essas eram características intrínsecas do ritmo latino a ser extirpado. Nara Leão foi taxativa ao demarcar a revolução da Bossa Nova:

Antes as pessoas só faziam letras muito folclóricas ou desgraçadas: ‘Vou morrer’, ‘vou te matar’, ‘minha mãe morreu queimada’, etc. e tal. A Bossa Nova introduziu uma certa delicadeza, uma certa ingenuidade, ou seja, assuntos mais leves. Falava-se de praia, de sol, etc.¹²⁷¹

Para os adeptos da Bossa Nova a mudança foi clara. O crítico Zuza Homem de Mello corroborou a crítica e demarcou novos caminhos da Bossa Nova:

Se o pessimismo – em que o não ser vale mais que o ser – é associado às letras melodramáticas que dominaram no cenário musical brasileiro por muito tempo, o otimismo é a marca predominante de Vinicius de Moraes (...) elevando a carreira de letrista a um *status* de arte maior.¹²⁷²

O repúdio da MPB à musica sertaneja esta intrinsecamente ligada a sua raiz *bolerística*, aos sentimentalismo e ao suposto “exagero” das letras e performance. Esse repudio foi expresso com clareza por Nelson Motta:

[Em 1990, as] duplas sertanejas, dezenas delas, [invadiram] os rádios e os vídeos, cantando com vozes agudas e em terças sofridas as mesmas desventuras sentimentais que eu odiava na minha adolescência em Copacabana, antes da bossa nova (...). Para um garoto de classe média de Copacabana dos anos 50 não poderia haver suplício maior do que ouvir 60 duplas caipiras cantando em terças ao mesmo tempo. Para um jovem libertário de 68 não haveria horror maior do que imaginar o Brasil sob o estilo, a ideologia e a rapinagem do governo Collor.¹²⁷³

¹²⁶⁶ Medaglia, Julio. *Balanço da Bossa*. Perspectiva. São Paulo. 2003, p. 78. (grifo meu)

¹²⁶⁷ *Idem*, p. 103.

¹²⁶⁸ *Idem*, p. 38.

¹²⁶⁹ *Idem*, p. 228.

¹²⁷⁰ “A ideologia otimista”. *Visão*, n. 49, 07/12/1988.

¹²⁷¹ Mello, p. 103.

¹²⁷² *Idem*, p. 101.

¹²⁷³ Motta, *Op. Cit.*, p. 421 e 424. Em 1969 Nelson Motta era menos reativo aos produtos da “indústria cultural”. Naquele ano ele defendeu Roberto Carlos por seu nome não constar na lista dos possíveis ganhadores do prêmio

Ouvidos geracionais

É importante demarcar que a Bossa Nova não tocou todos os ouvidos da mesma forma.¹²⁷⁴ Ela teve um corte geracional muito forte. A música popular em geral tem esse estranho poder de catalisar identidades. Afinidades são criadas mediante a aproximação e institucionalização dos gostos individuais. Algumas vezes um conjunto de músicas pode definir uma geração através de afinidades eletivas, tal como pensa Jean-François Sirinelli. O pesquisador francês vê a *geração* menos como fruto das idades dos sujeitos históricos e mais como uma memória compartilhada. Memórias mais ou menos homogêneas denotam a existência de novas *gerações*, a partir da qual vivências, experiências, sentimentos e noções são compartilhados.

Trabalhar com o conceito de *geração* não é, portanto, uma reconstrução *a posteriori*, “...mas um dado originado das representações coletivas de uma época”.¹²⁷⁵ Sirinelli chama a atenção para o fato de que, a partir de uma origem comum, a geração segue sua história: “Uma vez surgida, ela viaja através do tempo ao ritmo de seus membros.”¹²⁷⁶ Por isso, uma geração mais avançada tem muita dificuldade de absorver o desenvolvimento estético de uma geração mais nova. Assim, compreende-se porque o renomado arquiteto Oscar Niemeyer relatou desconforto com a nova estética:

Niemeyer: Antigamente eu reagia um pouco contra a Bossa Nova. Estava habituado aos sambas antigos. Mas depois me familiarizei também. Acrescentou muita coisa à nossa música.

Sérgio Cabral: Mas você acompanha essa revolução que houve na música feita pelo Caetano e Gil [Cabral se refere à tropicália] ? Você tem alguma opinião sobre isso?

Golfinho de Ouro, entregue pelo Museu de Imagem e do Som: ““Por que o nome de Roberto e Erasmo Carlos não consta para ser votado para o Golfinho de Ouro do Museu da Imagem e do Som? Será que os caras ainda estão naquela de autêntica música brasileira? Jorge Ben, Gil e Caetano estão lá. Quando vai acabar totalmente esse nariz torcido de uma parte da crítica em relação ao trabalho sério dessa dupla terrível?”. Coluna de Nelson Motta no jornal *Última Hora*: Araújo, *Op. Cit.*, 2006.

¹²⁷⁴ O antropólogo Allan Oliveira percebeu esta polissemia da Bossa Nova: “(...) As discussões sobre a Bossa Nova que se centram exclusivamente no caráter de novidade de João Gilberto (sua voz, seu modo de tocar violão) não me parecem satisfatórias. Era algo novo? Em termos, sim. Mas quando se escuta as gravações de Lúcio Alves ou Dick Farney, já no final dos anos 40; o jeito de cantar de Francisco Alves ou Mário Reis (sem a impostação masculina de um Orlando Silva, por exemplo); o violão de Garoto, enfim, uma série de elementos presentes na música brasileira anterior a 1958, percebe-se que a “novidade João Gilberto” deve ser vista de forma crítica. Ou seja, não era algo tão novo. De certa forma, a novidade da Bossa Nova está muito mais nos discursos públicos de uma geração de músicos e ouvintes do que na música propriamente dita. A definição de Bossa Nova não está nos 1m58 segundos da gravação de “Chega de Saudade” – a Bossa Nova não se reduz a isto (inclusive, “Chega de Saudade” é um samba-canção) – mas sim numa série de elementos de diferentes planos que, para serem analisados, devem levar em conta os discursos e as práticas da época.” Oliveira, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFSC. 2009, s/p., nota 182.

¹²⁷⁵ Jean-François Sirinelli, “Effets d’âge et phénomènes de génération dans le milieu intellectuel français”, in *Les Cahiers de l’Institut d’Histoire du Temps Present*, “Générationnelles”, n. 6, nov. 1987, p. 9 e 10; cf. também p. 8.

¹²⁷⁶ Idem, p. 10.

Niemeyer: Eu acompanho, mas não compreendo bem. Sou muito preso ao passado e aos amigos, se você perguntar um cantor, sou capaz de lembrar o Ciro Monteiro, só porque é amigo do Vinicius [de Moares].¹²⁷⁷

Não deixa de ser curioso que uma pessoa identificada com as vanguardas arquitetônicas como Oscar Niemeyer se apresente como um conservador quando se trata de questões estéticas musicais. Parece claro no discurso de Niemeyer que não há nenhuma contradição em ser inovador e tradicional ao mesmo tempo. O interessante é perceber como um mesmo sujeito pode ser múltiplo em suas preferências, gostos e desejos, e que o corte de “bom-gosto” da Bossa Nova é, sobretudo, sentimental e geracional.

O crítico Ibrahim Sued também não se mostrou muito empolgado com o novo gênero:

“Essa história da bossa nova da música brasileira é, não resta dúvida, um grande *bluff*. Nenhum valor artístico maior possui esse grupo. Cantam como qualquer boêmio que pega seu violão e canta para os amigos (...). Ainda prefiro os clássicos da nossa música, o velho samba, com telecoteco e tudo. Como diz o Ary Barroso, trata-se de um grande *bluff*. Um grupo boêmio que descobriu uma maneira diferente de se divertir.”¹²⁷⁸

Moreira da Silva também não acompanhou o grande “*bluff*” da música brasileira, concordando com a idéia de que a Bossa Nova era uma falácia artística: “Não me venha falar em Bossa Nova, que é uma conversa fiada. Noel Rosa e Mário Reis já eram mestres em cantar desafinado como esse João Gilberto, que é apenas um sujeito de sorte”.¹²⁷⁹

Gerações diferentes constroem padrões de gostos distintos. Certa vez, a cantora Ângela Maria, disse que não gostava da cantora Gal Costa, pois ela “gritava muito”. Provavelmente Ângela tinha em mente as apresentações da baiana ao cantar “Divino maravilhoso” no Festival Internacional da Canção de 1969. Gal cantava a composição de Caetano e Gil dando gritos à Janis Joplin: “Ela começa a cantar bonitinho e de repente começa a gritar, aí eu não gosto (...) Sou cafona e o público para quem eu canto é cafona.”

O comentário agressivo de Ângela Maria denota uma acusação da qual a cantora era vítima nos anos posteriores ao advento da Bossa Nova. Tanto ela como cantores como Orlando Dias, Anísio Silva, Silvinho e Adilson Ramos, que se notabilizaram como cantores de boleros ficaram conhecidos como “cafona” e, mais tarde, “bregas”. Quase que da noite para o dia sua legitimidade no campo estético foi implodido pelos bossa-novistas.

Em compensação, aqueles que se encantaram com o disco *Chega de saudade* de João Gilberto ficaram tão marcados pela audição que muitos dizem se lembrar perfeitamente onde o “batismo” aconteceu. Caetano Veloso foi arrebanhado logo da primeira vez que ouviu a canção:

¹²⁷⁷ *O Pasquim* (25/6/1970), nº 53, p. 17.

¹²⁷⁸ *O Globo*, 29/03/1960, Apud: *O Globo* 29/03/2010, coluna “Há 50 anos”.

¹²⁷⁹ “Show do malandro”. *Veja*. 09/02/1972, p. 82.

Eu tinha 17 anos quando ouvi pela primeira vez João Gilberto. Ainda morava em Santo Amaro, e foi um colega do ginásio quem me mostrou a novidade que lhe parecera estranha e que, por isso mesmo, ele julgara que me interessaria: “Caetano, você que gosta de coisas loucas, precisa ouvir o disco desse sujeito que canta totalmente desafinado, a orquestra vai pra um lado e ele vai pro outro”. (...) A bossa nova nos arrebatou.¹²⁸⁰

Chico Buarque também se recorda perfeitamente sua primeira audição:

“O que me levou para a música dessa forma arrebatadora foi o fato de eu ter 15 anos quando apareceu a bossa nova. Era uma diferença muito grande. Foi uma coisa que pegou a gente e que o pessoal mais velho não se tocou tanto e o pessoal mais novo também não. Quando eu vi aparecer esse negócio, inteiramente novo, foi uma revolução. Não é coincidência que todo mundo diga a mesma coisa. ‘Onde você estava quando ouviu João Gilberto pela primeira vez?’ Gil, Caetano, Edu, todos dizem a mesma coisa. Parece combinado, mas é a pura verdade. Foi um marco, mas para quem tinha aquela idade, porque é na adolescência que se faz a cabeça musical.”¹²⁸¹

Aquiles Reis, integrante do MPB-4, disse-me em entrevista que já havia percebido o violão de João Gilberto na gravação de Elizeth Cardoso de *Chega de saudade*, apenas alguns meses antes da gravação do próprio.¹²⁸² O crítico Zuza Homem de Mello é detalhista ao descrever o ato quase religioso de se ouvir João Gilberto pela primeira vez:

“Lembro-me nitidamente de quando fiquei estatelado ao ouvi-lo pela primeira vez, no radio da perua Dodge 51 verde, próximo ao Monumento das Bandeirantes, no Ibirapuera. Tive de encostar o carro na guia para ouvir *Desafinado* até o fim, no máximo do silêncio possível e livre de qualquer motivo de distração. Um momento inesquecível”.¹²⁸³

Nelson Motta também tem uma memória fotográfica do episódio que mudou sua vida:

“Naquelas férias de 1958, em São Paulo, não só comecei a fumar como ouvi num rádio de pilha Spica — a nova sensação tecnológica, novidade absoluta recém-chegada ao Brasil — João Gilberto cantando, “Chega de saudade”. Foi como um raio. Aquilo era diferente de tudo que eu já tinha ouvido, fiquei chocado, sem saber se tinha adorado ou detestado. Mas quanto mais ouvia, mais gostava. Na volta ao Rio comprei o disco (...)”¹²⁸⁴

O teórico Michel Pollack lembra que a criação de uma versão homogênea do passado revela um *enquadramento da memória*.¹²⁸⁵ Se grande parte dos novos compositores e críticos se lembra da primeira vez que ouviram João Gilberto, não cabe perguntar se os fatos por eles apontados realmente aconteceram. Será que Caetano realmente tinha um amigo que o achava “louco”? Isso pouco importa. O que interessa é que essa memória enquadrada da “revolução” da Bossa Nova serve para dar aval à nova geração de compositores da MPB surgida em meados dos anos 1960. Construiu-se para a MPB uma trajetória que busca se legitimar através das incursões de “poetas” na música, das inovações melódico-harmônicas e das novidades rítmicas. Todos esses argumentos foram trazidos como legado das lutas que a Bossa Nova travou para se afirmar enquanto padrão estético nacional.

¹²⁸⁰ Veloso, Caetano. *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 35.

¹²⁸¹ Zappa, Regina. *Chico Buarque* (Coleção Perfis do Rio), Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999, p. 45.

¹²⁸² Entrevista de Aquiles Reis concedida ao autor em 09/01/2009.

¹²⁸³ Mello, Zuza Homem de. *João Gilberto*. Col. Folha Explica. Publifolha. SP. 2001, p. 7.

¹²⁸⁴ Motta. *Op. cit.*, pp. 4-6.

¹²⁸⁵ Michael Pollack, “Memória, esquecimento, silêncio”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15; “Memória e identidade social”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

A ideia do “bom gosto”, por sinal, é um dos argumentos basilares no discurso sobre a MPB. Vários são os autores que insistem em ver esse aprimoramento estético-melódico-harmônico da MPB como oriunda da Bossa Nova. Aqui não se trata de negar isso, mas constatar a representatividade desse discurso. Contra quem se posicionavam os bossanovistas e a MPB? Para quê serve a articulação do “bom-gosto” como parte do discurso de legitimação artística?

Síntese no caos

Segundo a memória da Bossa Nova/MPB, o grande ponto de ruptura com as canções “melodramáticas” do período anterior foi o canto de João Gilberto. Artur da Távola garante que seu canto e a famosa “batida” de violão por ele criada foram os agregadores no novo estilo:

[A Bossa Nova proporcionou] a descontração do canto, oposto ao modo proveniente da tradição da ópera e ao estilo romântico. Da ópera, as exibições vocais; do romantismo, os autos dramáticos, arroubos, trinados, sentimentalismo. Alguns cantores de Bossa Nova apareciam despojados, roupas simples, escassos enfeites, efeitos ou demagogia vocal. Apenas o prazer da música e o gosto pela intimidade do canto. (...) O chamado ‘bom gosto’ é ativado, a instrumentação busca a forma anos depois chamado de ‘clean’¹²⁸⁶

Para o músico Rocha Brito, João Gilberto conseguiu revolucionar a música brasileira porque cantava “sem efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de virtuosismo, sem malabarismos. O *cool* coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical”¹²⁸⁷ Para Medaglia essa é a grande novidade de João Gilberto: “uma interpretação despojada e sem a menor afetação ou peripécia ‘solística’”¹²⁸⁸

Com um guru a seguir e um discurso quase religioso de legitimação, aqueles que não entravam na onda da Bossa Nova eram chamados de “quadrados” e sumariamente excluídos.¹²⁸⁹ Diz Nelson Motta:

A bossa nova era a trilha sonora que nos faltava, que nos diferenciaria dos “quadrados” e dos antigos, dos românticos e melodramáticos, dos grandiloquentes e dos primitivos, dos nacionalistas e regionalistas, dos americanos. Tínhamos uma música que imaginávamos só para nós. João Gilberto era nosso pastor e nada nos faltaria.”¹²⁹⁰

O enquadramento não passava apenas pelas letras e apresentação das canções, mas também pela postura do artista diante do palco. Ronaldo Bôscoli deixou essa intenção clara ao descrever como teve a idéia para os primeiros shows da Bossa Nova em 1959:

¹²⁸⁶ Tavola, *Op. Cit.*, p. 56-7.

¹²⁸⁷ Campos, *Op. Cit.*, p. 35

¹²⁸⁸ Campos, *Op. Cit.*, p.75

¹²⁸⁹ Sergio Cabral chama os músicos que não aderiram ou anteriores à Bossa Nova de “quadrados”. Chediak, Almir. *Songbook Bossa Nova*, p. 20. Sobre músicos “quadrados”, ver: Becker, Howard. *Outsiders: hacia una sociologia de la desviación*. Siglo Veintiuno. Buenos Aires. 2009, p. 105.

¹²⁹⁰ Motta. *Op. Cit.*, pp. 4-6.

Eu pensei: ‘A gente tem de fazer esse negócio nas faculdades, mas tem de dar uma imagem a essa música sem fazer um negocio quadrado.’ Eu queria dar uma imagem Bossa Nova também ao ambiente em geral. Fiz então o palco como se fosse uma grande sala de visitas, tudo iluminado, com todos os cantores sentados. Eu ficava com o microfone no centro e ia conversando e explicando ao público o que iríamos fazer. Tudo aparentemente informal.¹²⁹¹

Para os adoradores da Bossa Nova esta postura informal e contida do gênero tornou-se cristalizada na pessoa de João Gilberto, que se tornou mito de uma geração. Caetano Veloso afirmou: “No João, parece que é tudo mais justo, necessário: a melodia, as vogais, as consoantes, os sentimentos, o respeito por aquela forma, que ele reconheceu ali, o jeito daquelas coisas se expressarem esteticamente. João traduz a canção”.¹²⁹²

Para além do novo canto introduzido por João Gilberto, talvez seu simbolismo se traduza pelo fato de que ele conseguiu consolidar um movimento que estava meio disperso, com várias vertentes. Seu mito se deve ao fato de conseguir cristalizar não apenas um canto *cool*, quase silencioso, mas de inventar uma convenção rítmica para a Bossa Nova. Antes dele havia vários processos de modernização em curso, sem “linha evolutiva” definida. Antes dele, eram várias as batidas no violão. Após sua padronização todos os grandes nomes da Bossa Nova sentiram-se coagidos a gravitar em torno de suas inovações¹²⁹³:

Tom Jobim: “João apareceu como aquele cantor essencial, quer dizer, o homem sucinto, que diz aquela nota no momento preciso, com o balanço, com a cor que tem de ser.”¹²⁹⁴

Menescal: “O que acontece é que você não via nenhum rapaz tocar samba, você via aquelas orquestras tocando um samba pesado. È que o samba não tinha um ritmo definido – nem em bateria, nem em violão, nem em piano - , cada um fazia um negocio e, no final, aquilo tudo dava um ritmo que eles chamavam de samba. Quem definiu mesmo foi João Gilberto com sua batida”¹²⁹⁵ “Foi um marco. Até então eu tinha uma batida, o Durval Ferreira tinha outra, o Carlinhos fazia a sua, o Sergio Ricardo tocava piano ao seu jeito e o Tom tocava diferente. João chegou e definiu tudo”.¹²⁹⁶

Carlos Lyra: “João Gilberto, que era exímio violonista, tendo se preocupado com o problema de ritmo, encontrou mais facilmente que os outros o ritmo que se procurava”.¹²⁹⁷

Baden Powell: “João colocou ritmo com técnica, por isso é que ficou mais simples e mais limpo para se ouvir (...) Eu acho que o João Gilberto fez o seguinte, ficou só com os tamborins da escola de samba, sabe? É o troço mais nítido que você ouve no meio daquilo tudo (...). E a parte mais embrulhada ele tirou. Pode ser que a idéia dele nunca tenha sido essa, mas o resultado acho que foi, ficou um negócio mais limpo”.¹²⁹⁸

Nara Leão: “A forma rítmica de como tocávamos violão teve diferença a partir de João Gilberto, que já conhecíamos antes de ter gravado seu primeiro disco. Carlos Lyra tinha uma batida diferente. Mas o negócio se definiu mesmo com João Gilberto, que rompeu tudo com sua batida nova. Era o que estávamos esperando”.¹²⁹⁹

¹²⁹¹ Mello. *Op. Cit.*, p. 51.

¹²⁹² Chediak, Almir. *Songbook Caetano Veloso* vol. 1. Lumiar. Rio de Janeiro. 1989, p.14.

¹²⁹³ Sergio Ricardo fala do modo intimista de João Gilberto cantar. Revista *Bundas* 07/09/1999. p. 8.

¹²⁹⁴ Mello. *Op. Cit.*, p. 46.

¹²⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 78.

¹²⁹⁶ Chediak. *Songbook Bossa Nova*, v. 1, p. 22).

¹²⁹⁷ Mello, *Op. Cit.*, p. 78.

¹²⁹⁸ Mello. *Op. Cit.*, p. 80.

¹²⁹⁹ Mello. *Op. Cit.*, p. 80.

Ronaldo Bôscoli: “Foi através dele, através do violão dele, que nasceu a Bossa Nova. Ele definiu, com aquela batida, o que só havia sido indicado por Johnny Alf, Lúcio Alves e os outros grandes nomes da pré-Bossa Nova. O disco ‘Chega de saudade’ foi definitivo”.¹³⁰⁰

Edu Lobo: “João e violão é uma nova forma de expressão para a música brasileira e do mundo inteiro, é um instrumento novo, um som novo que nunca alguém fez igual até hoje. (...) Essa maneira de cantar sem se preocupar com o malabarismo vocal, que era tão comum nos grandes cantores da época, era exatamente o oposto do grande volume de voz, braços abertos, grito, emoção direta com a platéia, etc.”¹³⁰¹

Nelson Motta: “Eu ouvia João Gilberto apaixonadamente como o criador de uma maneira nova de cantar e tocar, com um mínimo de voz e um máximo de precisão, com harmonias e ritmos que refinavam e sofisticavam qualquer canção”.¹³⁰²

Claro está que a grande obra de João Gilberto foi padronizar algo que estava disperso. Trinta anos depois Tom Jobim ainda lutava para que essa padronização não se perdesse no tempo. Para os integrantes do movimento parece haver um “sentido” nessa evolução. Não à toa em diversos momentos foram usadas as palavras como “cool”, “despojado”, “bom-gosto”, “descontração”, “intimismo”, “limpo”. Os bossa-novistas se vêem como possuidores de um status de qualidade e “bom-gosto” superior aos músicos “quadrados”, ou seja, todos aqueles influenciados pelo bolero e congêneres melodramáticos. Explica-se assim porque o canto sertanejo choca tanto esses ouvidos.

Mas qual o significado desta evolução? Para além do repúdio ao canto bolerístico ou *sertanejo*, o que esta mudança no padrão estético da Bossa Nova aponta?

Civilização bossa-novista

O sociólogo Norbert Elias defende no livro “O processo civilizador – Uma história dos costumes” a tese de que a sociedade ocidental construiu para si uma noção de progresso civilizacional que passa pela contenção e auto-controle das atitudes “naturais”. A evolução é vista em nossas sociedades como uma forma de gerir práticas cotidianas de forma a parecer mais “contido”. Elias estudou em seu famoso livro os manuais de conduta pessoal da época moderna, que ensinava as pessoas a como se portar na mesa, como ser cortês, etc. Longe de estudar algo sem importância, Elias consegue ver nestes manuais um sentido assumido pela sociedade ocidental de contenção e auto-controle. Na mesa deve-se comer com garfos, diziam os manuais; nas casas não se deve escarrar no chão, diziam os códigos de conduta. Excrecências, contato direto, conversas “baixas”: tudo isso foi condenado pelos manuais de conduta e, ao longo dos séculos, excluído das “boas” práticas sociais. Para Elias, a civilização tem o seu preço no auto-controle que os indivíduos se impõem cotidianamente buscando dar

¹³⁰⁰ Maciel, Luiz Carlos & Chaves, Ângela. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1994, p. 83.

¹³⁰¹ Mello. *Op. Cit.*, p. 45

¹³⁰² Motta, *Op. cit.*, p. 7.

conta de suas relações sociais. Penso ser possível fazer um raciocínio paralelo para a Bossa Nova.

Como foi dito, a Bossa Nova trouxe vários marcos: o canto sutil, o intimismo das vozes, as letras de amores positivos (ou ao menos não melodramáticos), a conexão com o instrumento. Os detratores chamavam a Bossa Nova de “música de apartamento”. Hoje em dia ainda é possível ver inimigos do gênero chamando-o de “música de elevador”. De qualquer forma, todas as mudanças promovidas pela Bossa Nova, concordemos ou não com a positividade deles, denotam um processo de introjeção da música no indivíduo, auto-controle das emoções, consciência da própria subjetividade. E isto é interpretado como “progresso” pelos bossa-novistas.

A “civilização” como auto-controle e regulamento de si: a Bossa Nova como índice de uma modernidade que se constrói no Brasil da segunda metade do século XX. Mas seria evolução o termo correto? Ao se trabalhar com os conceitos de Norbert Elias não se corre o risco de se atribuir uma linearidade do desenvolvimento histórico? O pensamento de Elias parece, aparentemente, abrir esse precedente do qual o próprio sentiu necessidade de se defender quando escreveu seu famoso livro:

“Não fui orientado neste estudo pela idéia de que nosso modo civilizado de comportamento é o mais avançado de todos os humanamente possíveis, nem pela opinião de que ‘civilização’ é a pior forma de vida e que está condenada ao desaparecimento. Tudo o que se pode dizer hoje é que, com a civilização gradual, surge certo número de dificuldades específicas civilizacionais. (...) Talvez tudo isso possa ser visto com um pouco mais de clareza se for compreendido como realmente operam esses processos civilizadores”.¹³⁰³

O que Elias parece deixar claro é que o processo de auto-controle não é pura e simplesmente um processo negativo. A civilização é um projeto ambíguo: se ao mesmo tempo impôs normas de sociabilidade controladas, por outro lado abre novas fronteiras de possibilidades. Partindo de um ponto de vista semelhante, poderíamos utilizar o filósofo Michel Foucault para pensar a Bossa Nova como um discurso *normalizador*. A Bossa Nova propôs uma série de normas que demarcaram corpos, promulgavam uma nova forma dos corpos atuarem sobre os instrumentos, sobre o palco, sobre a audição e, especialmente, sobre a sentimentalidade. Esta nova postura, mediada por novas relações de poder e verdade, produziu novos corpos, como nos lembra Foucault. Esses corpos atuaram de maneira contida, sutil, evitando atitudes “espalhafatosas”. Ao penetrar nos corpos constituindo-os, o discurso de poder mapeia um cenário musical, incluindo uns e excluindo outros.¹³⁰⁴ Mas o que a

¹³⁰³ Elias, Norbert. *O processo civilizador vol. 1: Uma história dos costumes*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1994, pp. 18-19.

¹³⁰⁴ “É pelo estudo dos mecanismos que penetram nos corpos, nos gestos, nos comportamentos, que é preciso construir a arqueologia das ciências humanas”. Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Graal. Rio de Janeiro. 2000, p. 150.

primeira vista pode parecer pura e simplesmente como um poder negativo, restritivo e coativo, é, na verdade, tanto para Foucault como para Elias, ambíguo.¹³⁰⁵ Este novo cenário também cria novas possibilidades. No caso de Gilberto Gil e Caetano Veloso essa influencia da Bossa Nova fez parte de uma descoberta de si, o que Foucault chama de “processos de subjetivação”. Ou seja, o discurso de poder (que diz o que tipo de música deve ou não ser tocada) ao atravessar corpos forma sujeitos.¹³⁰⁶ No caso dos baianos eles começaram a compor a partir deste encontro com o feixe de poder da Bossa Nova:

Gilberto Gil: João dava a idéia da solidão, de um pessoa, de um músico. Então, comecei a ter a idéia da solidão da individualidade como criador. Foi o primeiro a despertar isso em mim. E aí, passei a ter a necessidade de ter minha própria musica, minha própria canção, a canção que dissesse de mim para mim mesmo, por mim mesmo e que fosse, para os outros, um símbolo concentrado da minha pessoa.¹³⁰⁷

Tratada de forma ambígua por Foucault e Elias, a civilização é um processo complexo, sem lugar para as linearidades fáceis. De forma que, se há algum discurso que é linear, este é o dos adeptos da Bossa Nova, em grande parte endossado pela bibliografia. Mais do que apontar deficiências na bibliografia, cabe aqui propor uma história positiva, como diz Foucault, tentando fazer menos um inventário das “falhas” anteriores e sim buscar o seu significado.¹³⁰⁸ Uma frase de Caetano Veloso em 1968 nos ajudará a apontar um dos significados da Bossa Nova naquele período crítico:

A Bossa Nova levou-me a compor e cantar, a me interessar pela modernização da música brasileira. Mas este interesse estava incluído no fascínio que exercia sobre a descoberta de um Brasil culturalmente novo: eu lia a revista *Senhor encantado*; acompanhava o nascimento do ‘cinema novo’ (lia todos os artigos do Glauber Rocha e cheguei, ainda secundarista, a publicar alguns escritos sobre cinema), descobri, assombrado, Clarice Lispector, depois, Guimarães Rosa e, por fim, João Cabral de Melo Neto, cujos poemas li quase tantas vezes quantas ouvi os discos de João Gilberto; redescobri Caymmi e persegui a ‘plasticidade’ sonora de suas canções (...); enfim, eu queria estar vivo no seio de um país jovem, entre jovens corajosos e criadores, eu gostava das maquetes de Brasília, de escrever a palavra *estória* com *e* e de ver textos impressos em letras minúsculas” (...) Me interessa ‘em geral’ pelo clima de criatividade que eu sentia em torno de mim¹³⁰⁹

O discurso de Caetano parece deixar claro que a Bossa Nova não era apenas um movimento em si, mas uma das setas em direção a modernização do país, à ruptura com os laços tradicionais, a independência total do Brasil no cenário mundial. Quase todos aqueles que falam da Bossa Nova sentem-se obrigados a falar do contexto da virada dos anos 1950/60 como se um fosse reflexo do outro. Falar da invenção de Brasília é quase obrigatório. Artur da Távola tem um capítulo sobre o “contexto” da época em seu livro.¹³¹⁰ O livro “Do Samba-

¹³⁰⁵ Sobretudo o capítulo “Suplice”, do livro: Foucault, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Gallimard. Paris. 1975.

¹³⁰⁶ Idem, p. 182.

¹³⁰⁷ Chediak, Almir. *Songbook Gilberto Gil*, p. 20)

¹³⁰⁸ “Poder-corpo”. In: Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Graal. Rio de Janeiro. 2000.

¹³⁰⁹ Campos. *Op. Cit.*, p. 201.

¹³¹⁰ Távola, *Op. cit.*

canção à tropicália”, organizado por Santuza Cambraia Naves e Paulo Sergio Duarte tem um artigo escrito por Lucia Lippi Oliveira intitulado “Construção do futuro e preservação do passado: JK o presidente bossa-nova”. Sergio Cabral escreveu sobre esse Brasil progressista na biografia sobre a musa do movimento: “Nara Leão foi protagonista de um período em que nossa música adquiriu novas formas e se tornou conhecida em todos os continentes (pelo menos na música popular e no futebol, somos de Primeiro Mundo, na condição de grande potência)”. Para Nelson Motta a Bossa Nova foi fator de integração de um país:

Para nós o Rio era a Zona Sul, a praia de Ipanema e os bares de Copacabana. E o Brasil era o Rio e São Paulo e a construção de Brasília. Através de Jorge Amado, Guimarães Rosa e Érico Veríssimo conhecíamos um outro Brasil, de ficção, exótico e atraente, fascinante mas distante. Tão distante quanto os poetas da *beat generation* americana. Tudo parecia muito longe do Rio de Janeiro no final dos anos 50, mas a Bossa Nova começava a aproximar os jovens cariocas dos de São Paulo, de Salvador, de Belo Horizonte e de Porto Alegre. O rádio entrava em decadência, o disco e a televisão começavam a crescer no ambiente de liberdade, modernização e entusiasmo dos Anos JK.¹³¹¹

Freqüentemente o discurso sobre a Bossa Nova usa a realidade dos anos 1950/60 como “contexto”, espelho através do qual se reflete a Bossa Nova. Afinadas ao discurso dos anos 1960, as memórias da Bossa Nova desvalorizam a música anterior mediante adjetivos políticos. Carlos Lyra a caracteriza como “populista”¹³¹²; Rocha Brito a acusa de “demagógica”. Fica óbvia a conotação política que há nos discursos da Bossa Nova, mesmo quando não há política formal incluída no debate. Vê-se uma valorização intensa do futuro e um profundo desprezo não só pelo passado (associado à música anterior) mas também uma crítica radical ao presente, visto como alienante e sem perspectivas para o Brasil. A música, assim como a democracia que caracterizou o período democrático de 1945-64 é visto como “populista”. A memória da Bossa Nova entra em sintonia com a história das vanguardas revolucionárias dos anos 1960, que para louvar um futuro libertador precisavam caracterizar o presente como alienante e o passado aterrador. Havia poucas lições no passado, cabia criar o *novo*, fazer a revolução, afastar os lacaios “populistas”.

Longe de ser um discurso das elites revolucionárias apenas, a idéia de que se vivia um presente que não tinha saída para a juventude eram defendidas por variados referenciais das esquerdas na academia. Caio Prado Junior, Celso Furtado, Nelson Werneck de Sodr e, economistas da CEPAL, Rui Mauro Marini: todos apontavam a crise da sociedade brasileira cuja única saída era uma transforma o radical. Tudo parecia levar a um conflito radical: era

¹³¹¹ Motta, Nelson. *Noites Tropicais*. Riode Janeiro: Objetiva. 2000. Cap. 1.

¹³¹² Termo “demagógica” foi usada por Rocha Brito em fragmento exposto acima e também por Carlos Lyra em Naves & Duarte. *Op. cit.*, p. 135

o que Daniel Aarão Reis chamou de a *estratégia do confronto*.¹³¹³ A luta armada era a ponta de um iceberg de um *ethos* que tomava a quase totalidade das esquerdas brasileiras e que já se havia delineado na música antes de 1964.

Esse aspecto da luta política foi fundamentado antes da atuação das esquerdas revolucionárias, no discurso musical. O discurso que embasa a crise econômica e vê “linhas evolutivas” já se esquadrihava na música popular. Para que uma opção política possa parecer viável é necessário que as forças esquadrihadoras do poder tornem essa postura cabível. A música não era algo alheio a esta movimentação, pelo contrario, foi força integrante no processo de construção de uma visão da própria noção de vanguarda. O desprezo pela democracia também foi construído pelos discursos da Bossa Nova, um discurso em parte elitista, que se baliza no debate estético para ignorar grandes camadas da população. O bolero era um índice da sociedade “populista”, “baixa”, que se contentava com o discurso “exagerado” e “descontrolado”. Seguindo a lógica distintiva da Bossa Nova, pode-se dizer que era a música de uma sociedade, na visão dos bossa-novistas, “incivilizada”. E se o bolero e samba-canções já eram vistos desta forma nos anos 1960, não sobrarão nenhum ouvido atento a música sertaneja trinta anos depois.

O que se está dizendo aqui é que a Bossa Nova é mais do que simples “reflexo” de sua época. Como apontou Marcos Napolitano, a música popular é muito mais um “caledoscópio” do que mero reflexo, pelo qual o objeto visado (a “realidade social”) se dinamiza e se reconfigura diante das novas artes fundadas.¹³¹⁴ Na verdade a Bossa Nova é um dos vetores constitutivos do discurso desenvolvimentista, e não apenas simples reflexo deste. Atravessada por valores da “boa” música, o gênero lançou no cenário musical categorias que antes pouco faziam sentido para aquela geração, acelerando processos de subjetivação, fazendo com que novas gerações se constituíssem baseadas no seu legado e ao mesmo tempo indo além deste. A MPB é filha deste processo.

O discurso civilizador e integrador da Bossa passava pela noção de progresso e evolução da música popular. A partir da Bossa criou-se uma “linha evolutiva” de artistas “dignos” de sua tradição. A força desse movimento e sua nova interpretação foi capaz de fundar na sua geração e classe social uma linha progressiva evolucionista. O curioso é que esta linha serve tanto para abençoar os artistas da MPB (e almadichoar os “bregas” e sertanejos) como para buscar “raízes” de um passado que não tinha sentido antes da invenção

¹³¹³ Reis Filho, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense/CNPq, 1990.

¹³¹⁴ Napolitano, Marcos. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. IN: *Anos 70: trajetórias* – São Paulo: Iluminuras. Itaú Cultural. 2005, pp. 125-129.

da Bossa Nova. Ruy Castro afirmou: “João Gilberto era uma continuação quase que linear dos grandes cantores de bossa do passado da música brasileira”¹³¹⁵. Castro se refere a cantores como Luís Barbosa (começo dos anos 1930), Ciro Monteiro (final dos anos 1930), Jorge Veiga (anos 1940) e Roberto Silva (anos 50). Entre os contemporâneos de João Gilberto, Ruy Castro vê Johnny Alf e João Donato como parte dessa “linha evolutiva”. Constrói-se uma dinastia na música popular que abrange toda a música brasileira desde a popularização dos primeiros discos de acetato. No prefácio ao *Songbook* de Edu Lobo, Tom Jobim escreveu uma homenagem ao músico baseando-se nessa “linha evolutiva”. Escreveu o maestro a Edu Lobo: “eu vos saúdo em nome de Heitor Villa-Lobos, teu avô e meu pai”.¹³¹⁶ Caetano Veloso também construiu essa linearidade de falar de João Gilberto e Caymmi:

“O João Gilberto diz que aprendeu tudo com Caymmi e que a gente deve estar sempre aprendendo com Caymmi. “Aprenda tudo com ele...” o João Gilberto fala de Caymmi. Você vê, é engraçado porque são três gerações: o Caymmi, o João Gilberto e eu, e o João Gilberto diz isso pra mim, pra mim e pros meus colegas de geração, pros meus companheiros, e o João Gilberto foi o mestre imediato da minha geração, porque nós somos uma geração que começou com uma admiração, começou por uma admiração pelo bossa-nova, não é?... E o bossa-nova foi que nos formou e o João Gilberto que era o núcleo, o centro do bossa-nova, assim, ele sempre viu o Caymmi como o exemplo máximo do artista como deve ser e do homem como deve ser”.¹³¹⁷

O tom linear é regra na escrita sobre o movimento. O crítico Tárik de Souza comprou o discurso da dinastia da música popular: “Muitas afinidades poderiam ser encontradas entre as figuras paradigmáticas da Bossa Nova, João Gilberto e Tom Jobim. Talvez a principal delas seja o fato de ambos promoverem uma ruptura com o tradicionalismo e ao mesmo tempo reassegurarem a linha evolutiva da MPB através de citações, tributos e influências de antepassados”.¹³¹⁸ Defendendo a “boa descendência” da Bossa Nova, Augusto de Campos se apropria do discurso da “linha evolutiva” para apoiar Caetano e Gil como legítimos herdeiros da Bossa Nova:

“Foi justamente por ter tido a coragem de atualizar a nossa música (...) que a Bossa Nova deu a virada sensancional na música brasileira. (...) Numa entrevista de Caetano Veloso (...) descobri o que me pareceu ser a mais lúcida autocrítica da música popular brasileira, naquele impasse: ‘Só a retomada da *linha evolutiva* – dizia Caetano – pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação’. Tão justas as palavras de Caetano (...).”¹³¹⁹

Evolução, limpeza, linha evolutiva, conção, progresso, canto suave, desenvolvimento, refinamento, Brasília e sofisticação. O Brasil da Bossa Nova é um país que se quer progressista mas para isso passa por cima de outros “Brasis” que não são capazes de

¹³¹⁵ Idem, p. 21.

¹³¹⁶ Lobo, Edu. *Songbook Edu Lobo*. Lumiar. Rio de Janeiro. 1992, p. 5

¹³¹⁷ Depoimento gravado no LP *Caymmi*, Odebrecht, 1985.

¹³¹⁸ Naves & Duarte. *Op. cit.*, p. 51

¹³¹⁹ Campos. *Op. cit.*, pp. 142-3

ser valorizados por sua lente. Da forma como é contada, a história da Bossa Nova parece uma grande linha evolutiva através de personagens dignos da história da música.

A crítica a esta linha de raciocínio poderia dizer que todos os gêneros musicais fazem isso, ou seja, mesmo a música sertaneja escolhe raízes e influências, assim como aponta artistas dignos de sua influência. Isto é verdade. A música caipira escolheu seus heróis, de Cornélio Pires a João Pacífico, de Tonico e Tinoco a Pena Branca e Xavantinho. Hoje, as duplas modernas dos anos 2000 se espelham em Chitãozinho e Xororó como se estes fossem a “raiz” da música sertaneja. De fato, a prática de construir uma biografia do gênero através de personagens “dignos” é uma prática corrente em todos os estilos musicais. O sociólogo Pierre Bourdieu já mostrou que a reconstrução do passado é um processo ativo de seleção de baseados em batalhas políticas do presente.¹³²⁰

O diferencial entre a Bossa Nova/MPB e os outros gêneros é que seu público é, majoritariamente, o das universidades. Seus biógrafos são jornalistas, historiadores, arquivistas. As instituições de pesquisa, como a Funarte ou o Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, foram articulados e são gerenciados por pessoas egressas das universidades, que raramente têm preocupação com a preservação da música que não seja identificada como Bossa Nova/MPB. Isso vem mudando gradualmente, mas de qualquer forma ainda é bastante clara essa distinção. O público de MPB e Bossa Nova ainda controla as instituições de pesquisa e fomento, fazendo com que a memória escrita do país raramente consiga romper esse padrão de “bom-gosto” na música popular. Raros são os capazes de romper com essa “linha evolutiva”, tamanho o “peso gravitacional” que este gênero exerce.

Descontinuidades da civilização

Contrário a essa lógica, penso ser mais interessante perceber que a principal característica da Bossa Nova talvez seja a descontinuidade. Ela raramente foi linear como gostam de lembrar os músicos. Sua história foi feita de convenções que raramente conseguiram convencer a todos. Talvez por esse motivo em pleno anos 1990 o “maestro soberano” Tom Jobim ainda tivesse necessidade de impor sua soberania. Talvez o único consenso de fato da Bossa Nova seja a “batida” de João Gilberto. Fora isso todos os outros paradigmas estão expostos a debates infundáveis, mesmo entre seus idealizadores e instrumentistas.

¹³²⁰ Bourdieu, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: Ferreira, Marieta Moraes & Amado, J. (coord.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro. FGV. 1996.

O discurso linear dos bossa-novistas gosta de ver Noel Rosa, Mario Reis, Johnny Alf e João Donato como precursores do gênero. O primeiro pelo tom informal das canções; o segundo pela voz contida e suave; os dois últimos por já procurarem acordes dissonantes para suas músicas ainda antes da ‘batida’ de João Gilberto. No entanto, a questão das “raízes” da Bossa Nova são pontos polêmicos mesmo entre os integrantes do movimento. Aloysio de Oliveira, grande responsável pelas gravações da Bossa Nova na Odeon evitou buscar raízes:

Almir Chediak: Você considera o Johnny Alf um precursor?

Aloysio de Oliveira: Estou certo de que ele nunca pensou isso. Tocava a música dele sem pensar em nada, em transformar o mundo. A Dolores Duran também não estava pensando nisso. O Tom Jobim nunca sentou no piano e disse: ‘Vou modificar isso tudo’. Cada um fez suas obras. Depois que a gente viu que elas estavam modificando as coisas.¹³²¹

De qualquer forma perduram certos mitos. Um dos mais fortes é o de que a Bossa Nova já havia surgido no cenário nacional antes do disco de João Gilberto, através da gravação de *Chega de saudade* pela cantora Elizeth Cardoso em 1958, quase um ano antes da voz do baiano chegar aos ouvidos de uma empolgada geração.¹³²²

De fato a gravação existiu, mas longe de ser um sucesso. Ruy Castro, um dos poucos a não embarcar no mito desse LP de Elizeth diz que só foram produzidas 2 mil cópias.¹³²³ Aliás, no longo texto de Vinícius de Moraes na contra-capá do LP não há nenhuma referência ao violão de João Gilberto, que no ano seguinte seria visto como “revolucionário”. Vinícius mostra-se humilde no texto: “Com este LP [não] queremos provar nada, senão mostrar uma etapa do nosso caminho de amigos e parceiros no divertidíssimo labor de fazer sambas e canções que são brasileiros mas sem nacionalismos exaltados, e dar alimento aos que gostem de cantar, que é coisa que ajuda a viver”.¹³²⁴

De forma que de marco da Bossa Nova o LP não tem quase nada. O violão “revolucionário” de João Gilberto, que estava previsto para ser tocado em cinco faixas (*Chega de saudade*, *Outra vez*, *Eu não existo sem você*, *Caminho de pedra* e *Luciana*) acabou só entrando nas duas primeiras. Isso aconteceu muito em função dos arranjos de Tom Jobim, que eram bastante “tradicionais”, reforçando o lamento das músicas. A orquestração do maestro reforçava o canto de Elizeth, que buscava o sentimentalismo através da intensidade vocal e da variação entre agudos, graves e *vibratos* leves. Sombrios, os arranjos corroboravam as letras de Vinícius de Moraes que eram bastante parecidas com boleros.

¹³²¹ Chediak, Almir. *Songbook Bossa Nova*, Op. Cit., p. 29.

¹³²² A grande questão não é se esta canção era Bossa Nova ou não, mas porque é contada e recontada como marco “obrigatório” do gênero. Tárik cita *Canção do amor demais* em conferência descrita em: Naves & Duarte. *Op. cit.*, p. 54; Susana Moraes em texto sobre Vinícius também cita a mesma *Canção do amor demais*, *Idem, ibidem*. p. 113

¹³²³ Castro, *Op. cit.*, p. 176-7

¹³²⁴ Elizeth Cardoso. “Canção do amor demais”. Odeon. 1958.

Serenata do adeus era enfática: “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/ Toda a ilusão”. Nada mais anti-Bossa Nova do que o disco de Elizeth. Até a gravação de *Chega de saudade*, com harpas e trompas nos arranjos, parecia não apontar novos caminhos.

Antes de 1959, Tom Jobim estava muito mais ligado ao samba-canção e a música da noite do que aos samba sincopado e suave da bossa nova. Antes de João Gilberto sua canção já havia sido gravada por uma série de cantores e cantoras que seriam tragados pela onda da Bossa Nova e tachados de “cafonas” por cantarem de forma “exagerada”. Cantores como Carlos Augusto, Delora Bueno, Diana Montez, Dora Lopes, Dorinha Freitas, Ernani Filho, Jandira Gonçalves, Cauby Peixoto, Carlos José, Agostinho dos Santos, José Orlando, Nelly Martins, Neusa Maria, Norma Suely, Sônia Dutra, Marlene, Angela Maria, Vera Lúcia e Vanja Orico. Grande parte deles tinham como influência os cantores de “vozeirão” - os homens, herdeiros da tradição de Sílvio Caldas ou Orlando Silva; as mulheres discípulas de Aracy de Almeida ou Elizeth Cardoso. Até Vicente Celestino, um cantor considerado “melodramático” pelos bossa-novistas, gravou “Se todos fossem iguais a você”. E não fugiu ao seu estilo, obviamente.

Estes artistas cantavam as canções de Tom Jobim a plenos pulmões. E quase ninguém achava isso estranho: era o padrão da época e como elas eram entendidas pelo *establishment* musical. “Felicidade”, por exemplo, teve quatro gravações antes da famosa de João Gilberto em 1961.¹³²⁵ Todas elas dentro do padrão “exagerado” da época, e com bateria de escola de samba e coro, já que fora assim que ela havia se consagrado no filme *Orfeu Negro*, em 1959.

Cabe dizer que nessa época Tom Jobim era um ilustre desconhecido do grande público. O próprio João Gilberto, antes de gravar seu primeiro LP solo que viria a consagra-lo, não era, nem de perto, a unanimidade que se tornaria. Tom Jobim se recorda que “ninguém queria grava-lo, todo mundo achava que era muito bonito mas não era comercial, aquele velho problema...”¹³²⁶. Mesmo depois do primeiro LP, João Gilberto estava longe da unanimidade. Donos de rádios e lojas que recebiam os discos exclamavam: “Esta é a merda que o Rio nos manda”¹³²⁷; ou ainda: “porque gravam cantores resfriados?”¹³²⁸. Alguns pegaram pesado: “isso é música de veado!”¹³²⁹. Outro paradoxo da Bossa Nova foi que João Gilberto encantou primeiro os paulistas antes dos cariocas, com a ajuda do *disc-jockey* Walter

¹³²⁵ Todas estas gravações pré-Bossa Nova das obras de Tom Jobim podem ser ouvidas na caixa “Tom Jobim - Raros Compassos”, Revivendo, 2000.

¹³²⁶ Mello, *Op. cit.*, p. 36.

¹³²⁷ Castro, *Op. cit.*, p. 185; Chediak. *Songbook Bossa Nova*, p. 21

¹³²⁸ Castro, *Op. cit.*, p. 186.

¹³²⁹ Midani, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 2008, p. 76

Silva, que através de seu programa *Pick-up do Picapau* transformou-o num minifenômeno em São Paulo. Um gênero “carioca” por excelência, a Bossa Nova não alcançou rapidamente o coração da juventude do Rio de Janeiro tão rápido como se pensa.¹³³⁰

Era de se esperar que a partir da padronização da ‘batida’ proposta por João Gilberto, os discursos sobre a Bossa Nova se afinariam. Mas isso não aconteceu.

Outro aspecto polêmico da Bossa Nova, para o qual ainda não se definiu uma versão hegemônica, é o papel do *jazz* na música brasileira. João Gilberto disse certa vez que sua música era “apenas samba”.¹³³¹ Tom Jobim achava que as dissonâncias de seus acordes tinham mais a ver com as harmonias de Chopin do que com a influencia do *jazz*.¹³³²

Um grande problema sobre a bibliografia da Bossa Nova é que grande parte dos biógrafos do movimento insistem em contornar as histórias ao seu bel-prazer, apagando as sutilezas e paradoxos, construindo a linearidade tão desejada. Johnny Alf passou a vida dizendo nunca se sentiu parte da turma da Bossa Nova por ser originário de Vila Isabel e não da Zona Sul. No entanto é tratado como um dos “avôs” do gênero. Quando morreu, em março de 2010, a revista *Veja* o chamou de um dos artistas “mais refinados da MPB”.¹³³³ João Donato é outro que sempre demonstrou certo repúdio à Bossa Nova. Chegou a dizer que ela era muito “nhém-nhém-nhém”.¹³³⁴ Em entrevista a Sergio Cabral em 1977 disse: “A Bossa Nova é Tom Jobim, João Gilberto e todos os meus amigos. Mas eu não gosto dela. Eles querem que eu seja um dos pais fundadores, mas é tudo besteira. Se eles me perguntassem o que eu acho da Bossa Nova, eu diria que é chata”.¹³³⁵ Sem ligar para sua própria fonte, o jornalista Sergio Cabral passa por cima da opinião de Donato para impor o legado da Bossa Nova a todos que são considerados de “bom-gosto”. No mesmo texto, apenas algumas linhas abaixo ele escreve: “contudo, goste ou não, ele [Donato] é um dos criadores fundamentais da Bossa Nova”.¹³³⁶ Nelson Motta, em apologia a obra pianista, valoriza-o através de um conceito *gilbertiano*: “Donato é de uma aparente simplicidade permeada por um raro poder de síntese”.¹³³⁷ Quase que a fórceps alguns entram no movimento, mesmo não querendo.

¹³³⁰ Nelson Motta reforça essa contradição ao dizer que logo gostou dos bossa-novistas pois “Eles se apresentavam de uma maneira mais informal e intimista, as músicas pareciam mais leves e melodiosas e as letras falavam de situações e pessoas parecidas com a vida que se levava nos apartamentos, nas praias e nas ruas de Copacabana naqueles anos bacanas.” Motta, *Op. cit.*, p. 2.

¹³³¹ Chediak. *Songbook Bossa Nova v. 1*, p. 21

¹³³² *Idem*, p. 21

¹³³³ *Veja*, 10/03/2010, p. 58.

¹³³⁴ “Entrevista com João Donato”. *Bundas*, 16/09/1999. Entrevista com João Donato.

¹³³⁵ Texto em inglês, tradução minha. Texto original de Sergio Cabral: Chediak. *Songbook Bossa Nova*, *Op. Cit.*, p. 21.

¹³³⁶ *Idem*.

¹³³⁷ Coluna Nelson Motta, *Jornal da Globo*, TV Globo, 04/09/2009.

O mesmo também aconteceu com Carlos Lyra que, em determinado ponto da carreira no início dos anos 1960, quis romper com a Bossa Nova e inventar um novo gênero: o Sambalanço. Lyra se mostrava descontente com o que considerava influência do *jazz* na música nacional; queria popularizar mais o estilo, buscando “raízes” populares. Chegou até fazer uma canção chamada “Influencia do jazz”, ironizando o ritmo americano: “Pobre samba meu foi se misturando/ se modernizando e se perdeu e o rebolado/ cadê não tem mais... e o samba meio torto/ ficou meio morto/ influência do jazz.”¹³³⁸

Carlos Lyra é retratado como um dos artífices da Bossa Nova. De fato, em vários momentos ele remou a favor dessa corrente.¹³³⁹ Em outros, no entanto, parece não querer entrar nas memórias do movimento, justamente por desconfiar da linearidade atribuída a Bossa Nova: “eu não chamo a Bossa Nova de movimento. Não houve um manifesto. Não houve intenção. Tudo era muito espontâneo”.¹³⁴⁰

A questão do *jazz* está ainda em aberta. Ruy Castro advoga que o *jazz* foi fundamental para a Bossa Nova. Não a toa em seu livro Castro dá tanta importância aos músicos do Beco das Garrafas, uma rua sem saída de Copacabana onde músicos de *jazz* se reuniam e também tocavam Bossa Nova. No entanto João Gilberto e Tom Jobim nunca estiveram lá. Castro defende a idéia:

“a Bossa Nova não tinha sido uma invenção de três gênios isolados, enfiados dentro de uma sala, chamados Antonio Carlos Jobim, João Gilberto e Vinicius de Moraes, que se sentaram e disseram: ‘Vamos inventar a Bossa Nova’. Você pode fazer isso com o concretismo, que é uma coisa artificial, de gabinete. Mas não pode fazer isso com nada referente à música. A música é um processo, envolve gente que vive dela, que trabalha na madrugada, que fica tuberculoso de tanto dormir tarde”.¹³⁴¹

Outra idéia bastante defendida por Castro é a de que a Bossa Nova se reunia no apartamento de Nara Leão, na avenida Atlântica. No entanto, como reconhece o próprio autor, João Gilberto e Tom Jobim nunca estiveram lá. E Vinicius de Moraes só em 1963, já no declínio do movimento. De qualquer forma a privatização do biografia da Bossa Nova em apartamentos e boates da Zona Sul diz bastante sobre sua escrita. Ela serve para excluir aqueles que não se enquadrarem em seu padrão. Aqueles vistos como suburbanos ou que não atingiam um padrão mínimo de “qualidade”, eram rejeitados. Nos dias de hoje, são excluídos da memória. O discurso da “origem” de um mito apaga as contradições e os desconfortos naturais de um gênero que se desgasta na luta para se impor no cenário cultural. A Bossa

¹³³⁸ Motta, *Op. cit.*, p. 28. Lyra cantou essa música também no templo da música americana, o Carnegie Hall, em Nova York, na famosa apresentação da Bossa Nova nos EUA. Castro, *Op. cit.*, p. 329

¹³³⁹ Em recente documentário sobre o movimento Carlos Lyra cumpre o papel de legitimador arquivista da Bossa, junto com Menescal: *Coisa mais linda- Histórias e casos da Bossa Nova*, 2005, de Paulo Thiago.

¹³⁴⁰ Vídeo “Brasil, Brasil – tropicália Revolution”, da BBC. Acessado pelo site: www.youtube.com/watch?v=0h7QCXV8rc

¹³⁴¹ Naves & Duarte. *Op. cit.*, p. 16

Nova excluiu vários daqueles que não se enquadravam no seu ideário. Nelson Motta recorda-se da vez que Roberto Carlos foi levado ao apartamento de Nara Leão por Carlos Imperial: “O rapaz imitava escancaradamente João Gilberto e a música era uma sub-bossa imperialesca”.¹³⁴²

Roberto Carlos cantou uma música que “desafinou” dos anseios bossa-novistas. Se Roberto Carlos nunca conseguiu entrar no clube da Bossa, outros tiveram que suar para se manter no clube. Roberto Menescal teve de lutar para apagar partes indesejadas de sua biografia. Sua primeira canção, *Jura de pombo*, primeira parceria com Ronaldo Bôscoli é fruto de desconforto para o compositor: “Foi uma música terrível. Não gosto de falar muito dela”¹³⁴³. Na época Menescal gostava mais da canção e a cantou num show clássico dos bossa-novistas no outono de 1960, realizado no anfiteatro ao ar livre da Faculdade de Arquitetura, na Praia Vermelha, Rio de Janeiro: “Dona pombinha foi/De branco se encontrar/ Pombo moreno marcou/ E a pombinha ficou/ A esperar”. Diferentemente de Roberto Carlos, Menescal conseguiu que grande parte da bibliografia e das memórias abstraísse sua “terrível” canção.¹³⁴⁴

Na escrita da Bossa Nova a complacência de muitos autores é evidente, tamanho o fascínio que o movimento exerceu em seus adeptos. Artur da Távola escreveu: “dentre as contradições e tensões inerentes a qualquer fenômeno artístico, a Bossa Nova, embora proveniente de setores minoritários e seletivos, sempre esteve aberta e apta a incorporar elementos de protestos e de contestação”¹³⁴⁵. Essa é uma construção simplista, mas muito comum entre os biógrafos e compartilhada pela memória coletiva. A politização da Bossa Nova não foi vista como positiva por todos os integrantes. Marcos Valle não gostou nada da fase “populista” de Nara Leão, para quem fez a música “A resposta” (junto com o irmão Paulo Sérgio Valle): “Se alguém disser que teu samba não tem mais valor/ Porque ele é feito somente de paz e de amor/ Não ligue não, que essa gente não sabe o que diz/ Não pode entender quando o samba é feliz”. Nara Leão, que começou a gravar sambas de protesto em 1965 havia se aproximado de Carlos Lyra, um dos fundadores do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE em 1962. Isso causou um racha entre os integrantes do movimento. De um lado ficaram aqueles chamados por Nelson Motta de a “ala light” da bossa carioca, que se

¹³⁴² Motta, *Op. cit.*, p.19. Para a rejeição de Roberto Carlos no apartamento de Nara Leão ver Araujo, *Op. Cit.*, 2006.

¹³⁴³ “Entrevista com Roberto Menescal”: Chediak, Almir. *Songbook Bossa Nova vol. 1, Op. Cit.*,. “Entrevista com Roberto Menescal”.

¹³⁴⁴ Ruy Castro pouco explora este desconforto de Menescal, sequer cita. Castro, *Op. cit.*, p. 273; Nelson Motta é um dos poucos a lembrar do episódio. Motta. *Op. Cit.*, p. 9.

¹³⁴⁵ Távola, *Op. Cit.*. p. 70

concentrava em torno de Menescal e Bôscoli: “[eles se] acreditavam defensores do que achavam ser o fundamentalismo jobino-gilbertiano, a arte pela arte, onde entre patos e lobos não havia lugar para retirantes ou favelados, personagens de destaque na nova bossa social” de Carlos Lyra, Sergio Ricardo e outros.¹³⁴⁶

Para fechar o ciclo de polêmicas, também não há consenso quanto ao êxito do concerto no Carnegie Hall, em Nova York, em 21 de novembro de 1962, a grande glória da Bossa Nova. A revista *O Cruzeiro* disse que “a Bossa Nova desafinou nos EUA”. Fazendo eco a esse comentário o crítico José Ramos Tinhorão chamava a Bossa Nova de “farsa”. Tinhorão não era uma opinião lá muito idônea, tamanho seu ódio pelo movimento. Chamado de *bête noire* da Bossa Nova por Ruy Castro, o autor do livro mais conhecido sobre a Bossa Nova diz que “na verdade, os aplausos ocorreram durante *todo* o show, como se pode ouvir nas inúmeras fitas piratas do áudio completo do espetáculo”.¹³⁴⁷

É de fato polêmica esta apresentação. Mesmo quando se trata de “fitas” da apresentação. Nelson Motta concorda mais com os críticos do movimento quando diz: “muitos realmente foram, cantaram e tocaram, mas, quando ouvimos a fita com a gravação ansiosamente esperada, tirando João Gilberto, Tom Jobim e Sérgio Mendes, o mais era quase só nervosismo, amadorismo e tremedeiras”¹³⁴⁸.

Para Roberto Menescal a noite do Carnegie Hall foi marcante negativamente:

“Foi uma experiência engraçada. Falaram comigo, uns dez dias antes, tinha aquele negócio de passaporte, mas eu não sabia direito o que era o Carnegie Hall. Cheguei lá, era aquela coisa imensa, onde se apresentam os grandes astros da música internacional. E me fizeram cantar, veja você. Foi a primeira vez na minha vida que cantei em público. Aliás, minha carreira de cantor foi muito rápida. Começou quando eu cantei *O barquinho* no Carnegie Hall e acabou ali mesmo”¹³⁴⁹.

Segundo Ruy Castro, “Menescal atrapalhou-se de tal forma com a letra de *O barquinho* que nunca mis cantou na vida, nem mesmo no chuveiro”.¹³⁵⁰

A Bossa Nova ainda está plena de polêmicas, e nem seus principais nomes conseguem chegar a um consenso mesmo cinquenta anos depois da batida revolucionária de João Gilberto. Os biógrafos da Bossa Nova também parecem não dar conta da multiplicidade de discursos, muito devido a vontade de buscar uma “verdade” do movimento. O grande problema é que esta vontade de verdade sobre as condições objetivas está obliterando uma discussão talvez mais pertinente. A que serve querer saber a verdade da Bossa nos dias de

¹³⁴⁶ Motta, *Op. Cit.* p. 30.

¹³⁴⁷ “Bossa nova desafinou nos EUA” *O Cruzeiro*, 8/12/1962; Tinhorão, José Ramos. “O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior”. Rio de Janeiro: JCM. 1969, pp. 106-107; Ruy Castro, p. 330. Todas as informações tiradas de apud.: Araújo. 2002, p. 360.

¹³⁴⁸ Motta, *Op. Cit.*, p. 31.

¹³⁴⁹ Chediak. *Songbook Bossa Nova vol. 1*. “Entrevista com Roberto Menescal”.

¹³⁵⁰ Castro, *Op. Cit.*, p. 327.

hoje? A quem interessa manter a Bossa como principal gênero abordado pela historiografia? Porque a Bossa Nova ainda é pertinente? Parece-me que todas estas questões são quase nunca abordadas pelos biógrafos do movimento, ignorando os usos pelos quais este gênero é rearticulado nos dias de hoje. Parece-me claro que a Bossa Nova hoje serve menos como paradigma estético, como foi nos anos 1960, e tornou-se bastião da defesa da “boa arte” frente aos gêneros populares, estes cada vez mais difusos e, ao mesmo tempo, distantes da legitimidade proporcionada pelos organismos institucionais tradicionais.

No entanto a realidade parece mais mediada do que querem os discursos excludores. Ao contrário do que parece, Bossa Nova e música sertaneja podem não estar tão distantes assim.

Em 2000 foi lançada uma caixa de 3 Cds com gravações raras da obra de Tom Jobim chamada *Raros compassos*. No meio das gravações pouco conhecidas pairava a versão “sertaneja” de “Eu sei que vou te amar” e “Eu não existo sem você” pela dupla Mara e Cota. Nunca ninguém tinha ouvido falar na dupla. Tratava-se na verdade de Sylvinha Telles, cantora jovem de 25 anos e “moderna” e Stelinha Egg, mais velha (45 anos) e conhecida cantora folclórica. Segundo Ruy Castro elas e o diretor artístico resolveram fazer uma “brincadeira”.¹³⁵¹ A matriz inglesa da Odeon, gravadora do novo gênero, estava irritada com aqueles artistas muito sofisticados mas que não davam lucro e “só agradavam intelectuais”. Sempre segundo Ruy Castro, a idéia de reuni-las numa dupla caipira partiu do artista gráfico e capista da Odeon César Villela:

[Era] um misto de brincadeira e jogada comercial. (...) Ao ouvir as queixas de Aluísio contra os ingleses, César sugeriu-lhe, sem imaginar que seria levado a sério, a acoplar Sylvinha a alguma outra cantora para formar uma dupla caipira. O disco venderia milhares e sossegaria os gringos, brincou César. Para sua surpresa, Aluísio gostou da idéia. Mas só poderia fazer isso com gente de sua confiança, como Stelinha e [Lindolfo] Gaya [, mastro da Odeon e marido da cantora]. E, sendo Aluísio quem era, jamais as deixaria cantar o repertório de arraiá das duplas caipiras. Podiam cantar caipira, mas as canções teriam de ser de, imagine, Tom e Vinícius..

O encarte da caixa *Raros compassos* crê que era tudo uma brincadeira e diz: “só ouvindo para acreditar”. Para fundamentar a tese de que era tudo uma brincadeira Ruy Castro afirma:

As vozes são afinadíssimas, mas o resultado é hilariante. O andamento é de toada, o acompanhamento é uma sanfoninha de amargar e as duas se esbaldam nos erros flácidos (“Eu sei que vou te amarr...”) e nos erros de pronúncia (“vorrta” em vez de “volta”). É nitidamente falso, assim como o nome da dupla, Mara e Cota, que também soa fabricado.

Ninguém parece ter dado muita bola à dupla. Os únicos que se importaram foram Tonico & Tinoco, que escreveram uma carta à Odeon queixando-se de “desrespeito”. Outro que se importou foi o próprio Ruy Castro, que chamou a dupla de “infame”, “brincadeira” e

¹³⁵¹ Para as referências de Ruy Castro à dupla Mara e Cota, ver: “A surpreendente dupla caipira Mara e Cota (Sylvia Telles e Stelinha Egg)”, por Ruy Castro, *O Estado de S.Paulo*. Caderno 2. Sábado 27/05/2000. Pág. D5.

“jogada comercial”. Disse ainda que a música sertaneja é um gênero que um dia já foi chamado de música, “mas que hoje só merece o nome de oportunista”. Ruy Castro também opinou que a gravação de Vicente Celestino de “Se todos fossem iguais a você”, de 1959, é de “morrer de rir; ou de chorar; sem meio termo”.

Isto permite pensar algumas questões. As canções da Bossa Nova, antes da configuração do gênero, foram cantadas de diversas formas, do caipira ao melodramático, passando pelo samba-canção, choros, foxes, valsas e até boleros. Após a institucionalização do movimento algumas gravações tornaram-se risíveis.

Apesar de Ruy Castro tratar a gravação como “brincadeira”, o que pode até ser verdade, outra questão não abordada pelo autor é importante. A cantora Sylvinha Telles, cujos discos nas década de 1960 tinha composições de Tito Madi, Luiz Bonfá e Carlos Lyra, foi também uma atenta observadora dos gêneros populares. Basta dizer que ela foi a primeira artista fora da jovem guarda que tentou cantar uma canção de Roberto Carlos, “Não quero ver você triste” em 1965. Entre os universitários, no show *Denti-samba* daquele ano no teatro Paramount, ela não conseguiu cantar a canção tamanha foi a vaia do público.¹³⁵²

Mas assim como Silvinha Telles não repudiou Roberto Carlos, nem todos aqueles que Ruy Castro define como filhos diletos da Bossa Nova eram contrários à “oportunista” música sertaneja.

Em 1990 Chitãozinho e Xororó estouraram nas paradas de sucesso com a canção *Evidências*, umas das músicas mais tocadas de seu repertório. A canção contém ingredientes bastante tradicionais da música sertaneja, como o amor rasgado e o tom “espalhafatoso” das emoções, ao menos segundo opiniões bossa-novistas:

E nessa loucura de dizer
Que não te quero
Vou negando as aparências,
Disfarçando as evidências
Mas pra que viver fingindo
Se eu não posso enganar meu coração
Eu sei que te amo
Chega de mentiras
De negar o meu desejo
Eu te quero mais que tudo
Eu preciso do seu beijo
Eu entrego a minha vida
Pra você fazer o que quiser de mim
Só quero ouvir você dizer que sim
Diz que é verdade que tem saudade

¹³⁵² Para as informações sobre Sylvinha Telles, ver: Araújo, *Op. Cit.*, 2006, p. 173-174. Não apenas Sylvinha cantou a canção de Roberto Carlos como também seu irmão Mario Telles compôs a letra da canção em 1965, que era originalmente um tema instrumental sobre o qual Roberto declamava romantismos à amada.

Que ainda você pensa muito em mim

Tocada com guitarras e com uma levada *pop* a canção foi uma das que ajudaram Chitãozinho e Xororó a consolidar-se no cenário nacional, angariando inimigos ao mesmo tempo que fãs. Mas o que os detratores e apoiadores da música sertaneja talvez não saibam que a letra desta canção foi composta por Paulo Sérgio Valle (com José Augusto). Paulo Sergio Valle foi um dos primeiros letristas a integrar o primeiro time da Bossa Nova junto com seu irmão, o músico Marcos Valle. Autor de *Samba de Verão*, de 1962, Valle ajudou o movimento a ganhar a “cara de praia” que não tinha no começo. Não podemos esquecer que *Garota de Ipanema*, o hino praieiro da Bossa Nova é de 1963, enquanto que *O barquinho*, da dupla Menescal/Bôscoli, de 1961. Valle foi um dos artífices do projeto « é sal, é sol, é sul » da Bossa Nova.

Em 1965 Elis Regina acompanhou a politização da Bossa Nova e gravou o sucesso, *Terra de Ninguém* (Marcos Valle/ Paulo Sergio Valle), na qual os compositores se engajam na luta nacionalista pela reforma agrária: “Onde a terra é boa/ O senhor é dono, não deixa passar/ Pára no final da tarde/ Tomba já cansado/ Cai o nordestino/ Reza uma oração/ Pra voltar um dia/ E criar coragem/ Pra poder lutar pelo que é seu”.¹³⁵³ Em 1967 Paulo Sergio Valle compôs *Viola Enluarada* (com Marcos Valle): “A mão que toca um violão/ Se for preciso faz a guerra/ Mata o mundo fere a terra/ A voz que canta uma canção/ Se for preciso canta um hino”.

Paulo Sérgio Valle, que tão bem retratou o epíteto “é sal, é sol, é sul” da Bossa Nova e o tom de protesto das esquerdas musicais nos anos 1960, compôs um grande sucesso da música sertaneja: *Evidências*. Poderia ser apenas o “deslize” de um compositor, poderiam dizer alguns. Mas não foi o que aconteceu. Paulo Sergio Valle tornou-se, entre os anos 1980 e 1990 um compositor de música “cafona” bastante ativo. Tudo começou quando compôs com Eduardo Lages, maestro de Roberto Carlos, a romântica *As vezes penso*, que o parceiro gravou em seu disco de 1979. “Foi a primeira dentro de uma linha mais popular. Não tinha sentido fazer músicas de conteúdo político, a época era outra” - refletiu o compositor.

Em 1988 Valle compôs com Eduardo Lages a canção *Coisas do Coração* para o LP *Aquarela do Brasil*, do cantor Emílio Santiago.¹³⁵⁴ A atuação de Paulo Sergio Valle animou seu irmão Marcos Valle a entrar no campo das músicas românticas. Neste ano Marcos Valle se uniu a Carlos Colla e fez *Tonta*, gravada pela cantora romântica Joanna.¹³⁵⁵ Percebendo que a nova postura gerava bons frutos, os irmãos compuseram juntos um clássico do

¹³⁵³ Elis Regina. LP *A Bossa no Paramount*. RGE. 1965.

¹³⁵⁴ LP *Aquarela do Brasil*. Emílio Santiago. Som Livre. 1988.

¹³⁵⁵ LP *Joanna*. RCA. 1988.

repertório “cafona” de Tim Maia: *Paixão antiga*: “Deixa o coração te seduzir/ Não da mais pra disfarçar/ Deixa o sentimento decidir/ Já é hora de voltar.”¹³⁵⁶ Em 1992 Marcos Valle compôs com Carlos Colla uma canção para os sertanejos Christian e Ralf, *Quem é você*: “Quem é você, amor estranho/ Que chegou, foi entrando, sem pedir licença e ficou/ Quem é você, amor benvindo/ Pode entrar sem bater, você manda no meu coração”.¹³⁵⁷

Longe de ser uma pratica corriqueira, a produção dos irmãos ganhou ares industriais. Em 1989 Paulo Sérgio Valle compôs com José Augusto a música *Tudo bem* para a cantora Simone. Na época Simone flertava com a música romântica e a gravou no LP *Tudo por amor*.¹³⁵⁸ Tendo entrado de cabeça no mundo romântico, não foi estranho quando em 1989 Elymar Santos gravou *Mal de amor*, parceria de Paulo Sergio Valle com Chico Roque.¹³⁵⁹ No mesmo ano o grupo *As Paquitas* gravaram *Um ano sem você*, parceria de Valle com José Augusto.¹³⁶⁰ O ano de 1990 foi o auge do letrista no mundo romântico. Além de *Evidências*, os cantores Luan & Wanessa (que tiveram muito sucesso na virada da década com a versão *Quatro semanas de amor* [vs. Carlos Colla]) gravaram *Só pra nós dois*, composição com José Augusto.¹³⁶¹ No mesmo ano Elymar Santos gravou *Espelho* (P. S. Valle e Chico Roque) e *Taras e manias*, do irmão Marcos Valle e letra de Carlos Colla.¹³⁶²

Já em meados dos anos 1990 Paulo Sergio Valle escreveu a letra de *Essa tal liberdade*, grande sucesso do grupo de pagode Só pra Contrariar. Entre os interpretes de suas canções estão Leandro e Leonardo, Christian e Ralf¹³⁶³, Angélica, Fábio Jr., Xuxa.¹³⁶⁴

Perguntado porque um artista da Bossa Nova aceitaria fazer canções “bregas”, Paulo Sergio Valle foi enfático ao dessacralizar a música brasileira: “Como em todo tipo de música, esse campo da canção popular tem coisas boas e ruins. Hoje em dia ninguém lembra, mas havia muita música ruim na Bossa Nova”.¹³⁶⁵

¹³⁵⁶ *Paixão Antiga* está no LP *Carinhos*, de 1988. Nesta fase “romântica” Tim Maia também gravou o clássico *Um dia de domingo* junto com Gal Costa. Apesar do estrondoso sucesso popular, os críticos não gostaram. Tárik de Souza reclamou: “Há 2 anos fora dos estúdios, Gal Costa lança neste fim de semana o LP “Plural”, primeiro peso pesado da MPB em 1990. Como o disco ela recicla sua carreira, abandonando o território brega” Tárik de Souza. *Jornal do Brasil*, 10/03/1990, p. 1.

¹³⁵⁷ *Quem é você*, do LP Christian e Ralf, RCA-BMG, 1992.

¹³⁵⁸ Simone. LP *Tudo por amor*. CBS. 1989.

¹³⁵⁹ Elymar Santos. LP *Missão: ato de amor*. EMI-Odeon. 1989.

¹³⁶⁰ *Um ano sem você* (José Augusto/ Paulo Sergio Valle), LP *As Paquitas*, RGE, 1989: “Um ano sem você: Um ano já passou/ Um ano é muito tempo pra quem amou// Quando a saudade vem/ não tem explicação/ Queima por dentro/ Chora meu coração”

¹³⁶¹ Luan e Wanessa gravaram outra do compositor: *Rock vezes rock* (Ed Wilson/ Chico Roque/ P.S. Valle). LP *Luan e Wanessa*. RCA. 1990.

¹³⁶² LP *Elymar Santos*. EMI-Odeon. 1990.

¹³⁶³ *Perdoa* (José Augusto/Paulo Sergio Valle) do LP “Christian e Ralf”, BMG-RCA, 1991.

¹³⁶⁴ Faixa *Corpo humano* (Chico Roque/ Paulo Sergio Valle) no LP *Angélica*. CBS. 1990.

¹³⁶⁵ “Depois do protesto, o brega”, *Jornal do Brasil*, 3/8/2001, p.3.

Ruins ou não, as músicas da Bossa Nova formataram, junto com os discursos os quais movimentou, uma nova subjetividade no cenário artístico nacional. Esta nova subjetividade associou-se a práticas de contenção, intimismo, regulamento de si, associação voz-instrumento, canto sereno e suave em detrimento do canto operístico e sentimental. Tudo isso serviu como prática discursiva para a Bossa Nova se legitimar como mais “apurada” e de “bom gosto”.

Dentro desta lógica civilizacional onde contenção, auto-controle e regulamento de si significam progresso, coube o ódio a todos os gêneros que punham em xeque tal linha evolutiva.

A rearticulação da história da Bossa Nova nos anos 1990 cumpriu uma função no cenário cultural brasileiro: demarcou as diferenças entre gosto popular e gosto das elites culturais mais tradicionais, razão pela qual a música sertaneja foi repudiada durante bastante tempo, e por que sua institucionalização teve que ser realizada por outros meios que não a da consagrada linha evolutiva da música nacional.

Bibliografia

- Abreu**, Ieda de. Rolando Boldrin: palco Brasil. Imprensa Oficial do Estado de SP. São Paulo. 2005.
- Adorno**, T e **Horkheimer**, M. “A indústria cultural e o iluminismo como mistificação das massas” IN: *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- Adorno**, T. “O fetichismo na música e a regressão da audição” IN: *Os pensadores*. São Paulo. Abril Cultural, 1978.
- Adorno**, T. “Sobre a música popular” IN: G.Cohn (org). *Adorno*. (Col. Grandes Cientistas Sociais), São Paulo, Ática, 1994.
- Adorno**, T. *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1969.
- Alexandre**, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 1980*. São Paulo: DBA. 2002.
- Alonso**, Gustavo. *Simonai: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Dissertação de mestrado em História defendida na UFF em 2007. A ser publicada pela Editora Record (no prelo).
- Alonso**, Gustavo. “O píer da resistência” In: Piñeiro, Théo Lobarinhas & Motta, Marcia. *História do Rio de Janeiro*, vol. 3. (no prelo, 2011) ou através do sítio: <http://www.historia.uff.br/nec/se%C3%A7%C3%B5es/artigos>
- Alves Filho**, Aluizio. *As metamorfoses do Jeca Tatu: a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Inverta. 2003.
- Alves**, Luciano Carneiro. *Flores no deserto: a Legião Urbana em seu próprio tempo*. Dissertação de História apresentada ao PPGH da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG, 2002.
- Alzer**, Luiz André & Claudino, Mariana Claudino. *Almanaque Anos 80*. Ediouro. 2004.
- Andrade**, José Gilson. *Funrural: a previdência vai ao campo*. Dissertação Apresentada a Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Medicina para obtenção do grau de Mestre. Set/1983. 168 p.
- Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural. 2005
- Araújo**, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- Araújo**, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta. 2007.
- Bahiana**, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.
- Baldisera**, Marli de Almeida. *Onde estão os grupos de onze: os comandos nacionalistas na Região do Alto Uruguai – RS*. Passo Fundo, UPF, 2005.
- Barro**, Máximo. *Rogério Duprat: ecletismo musical*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- Becker**, Howard. *Outsiders: hacia una sociologia de la desviación*. Siglo Veintiuno. Buenos Aires. 2009.
- Berman**, Marshall. *Brindis por la modernidad*. In: *El Debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 2004.
- Boal**, Augusto. *Hamlet and the Baker’s son: my life in theatre and politics*. London: Routledge. 2001.
- Boal**, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2008.
- Borges**, Mirelle Ferreira. *Heitor Villa-Lobos, o músico educador*. Dissertação de mestrado. Depto. de História. UFF. Niterói. 2008.
- Bourdieu**, Pierre. “A ilusão biográfica” Amado, Janaina e Ferreira, Marieta de Moraes Ferreira. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora. 1996.
- Bourdieu**, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: Ferreira, Marieta Moraes & Amado, J. (coord.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro. FGV. 1996.
- Bourdieu**, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense. 2004.
- Bourdieu**, Pierre. *O poder simbólico*. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 1989.
- Boyer**, Dominic. *Ostalgie and the politics of the future in Eastern Germany*. In: *Public Culture* 18:2. Duke University Press. 2006.
- Bresser-Pereira**, Luiz Carlos. “As incertezas do Plano Collor”. *Revista Brasileira de Economia* 45 (especial), janeiro 1991: PP. 83-96.
- Bryan**, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira dos anos 80*. Rio de Janeiro/São Paul: Editora Record, 2004.
- Calado**, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- Caldas**, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e industria cultural*. Cia Ed. Nacional. São Paulo. 1977.
- Caldas**, Waldenyr. *O que é musica sertaneja*. Brasiliense. São Paulo. 1987
- Campos**, Augusto. *Balanço da Bossa*. Perspectiva. São Paulo. 2003.
- Candido**, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Livraria Duas Cidades Ltda. São Paulo. 4ª Edição. 1977
- Capelato**, Maria Helena Rolim. “Estado Novo: novas histórias”. In: Marcos Cezar de Freitas. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

- Cardoso**, Fernando Henrique. "A fome e a crença - sobre Os Parceiros do Rio Bonito", em Celso Lafer (org.) *Esboço de Figura - Homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades.
- Cardoso**, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1962.
- Castro**, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. Cia das Letras. São Paulo. 1990.
- Cervi**, Emerson Urizzi. "As sete vidas do populismo". In: *Revista de sociologia e política*. Nº 17:151-156, Nov. 2001.
- Chauí**, Marilena. "Raízes teológicas do populismo brasileiro: teocracia dos dominantes, messianismo dos dominados" In: Evelina Dagnino (org.) *Anos 90: política e sociedade no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Chediak**, Almir. *Songbook Cazuza*. Rio de Janeiro: Lumiar. ; Araújo, Lucinha. *Cazuza: Só as mães são felizes*. Rio de Janeiro: Globo. 2008.
- Chediak**, Almir. *Songbook Caetano Veloso*, v. 1. Lumiar Editora. RJ. 1990.
- Chediak**, Almir. *Songbook Gilberto Gil*, v.2. Lumiar. Rio de Janeiro. 1991.
- Coleção Revista da música popular*. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.
- Conti**, Mario Sergio. *Notícias do Planalto: a imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das letras. 1999.
- Cordeiro**, Janaina Martins. "Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 43, janeiro-junho de 2009, p. 85-104.
- Cordeiro**, Janaína Martins. "Cinema, ditadura e comemorações: do fascínio pela Independência ou morte ao herói subversivo". In: Reis Filho, Daniel Aarão & Rolland, Denis. (Orgs.). *Intelectuais e Modernidades*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010.
- Costa**, Jurandir Freire. *Revista de História Biblioteca Nacional*. Janeiro de 2009.
- Coutinho**, Carlos Nelson . "Dois momentos brasileiros da escola de Frankfurt" In: *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. EP&A Editora. RJ, 2000.
- Dapieve**, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34. 1995 (1ª reimpressão, 2004).
- Dapieve**, Arthur. *Renato Russo: o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006.
- Deleuze**, G. *Platão e o simulacro*. In: *Filosofia do sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1974.
- Di Tella**, Torcuato. *Para uma política latino-americana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- Dias**, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- Duó**, Eduardo. *Cazuza* (coleção Vozes do Brasil), São Paulo, Martin Claret, 1990.
- Echeverria**, Regina. Gonzaguinha, Gonzagão. São Paulo: Ediouro. 2006.
- Eco**, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Perspectiva. São Paulo. 1979.
- Eliade**, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d.
- Elias**, Norbert. *O processo civilizador vol. 1: Uma história dos costumes*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1994.
- Estrella**, Maria. *Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Outras Letras. 2006;
- Fabris**, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar realista*. São Paulo: Ed. USP. 1994.
- Faustino**, Jean Carlo. *A moda de viola na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trabalho apresentado na ANPOCS, 2009.
- Featherstone**, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pos-modernismo e identidade*. Studio Nobel/SESC. São Paulo. 1997.
- Fernandes**, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Vol. 1. São Paulo: Dominus. 1965.
- Ferreira**, Jorge (org.). *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001.,
- Ferreira**, Jorge. "O nome e a coisa: o populismo na política brasileira". In: Ferreira, Jorge (org.). *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001.
- Ferreira**, Jorge. *O imaginário trabalhista: getulismo, PTV e cultura política popular 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.
- Ferrete**, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, Funarte. Rio de Janeiro. 1985.
- Fico**, Carlos. "'Prezada Censura': cartas ao regime militar". *Topoi* 5 (setembro 2002). Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- Fico**, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*, Rio de Janeiro, FGV, 1997.
- Figueiredo**, Argelina. *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política*. São Paulo: Paz e Terra. 1993.
- Foucault**, Michel. *Histoire de la sexualité. Vol. 1: La volonté de savoir*. Galimard. France. 1976.
- Foucault**, Michel. *Microfísica do poder*. Graal. Rio de Janeiro. 2000.
- Foucault**, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Gallimard. Paris. 1975.

- França**, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: Vamo batê lata*. São Paulo: Ed. 34. 2003.
- Franco**, Renato. “Política e cultura no Brasil: 1969-1979 (Des)Figurações”. *Perspectivas* – revista de Ciências Sociais da Unesp. São Paulo, no. 17-18, p. 59-74, 1994-1995.
- Frith**, Simon. “Rumo a uma estética da música popular”. Inês Alfano (trad.), do original: “Towards an aesthetic of popular music” In: *Music and society*, Susan McClary e Richard Leppert (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Frith**, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- Galvão**, Walnice Nogueira. “MPB: uma análise ideológica” In: *Saco de gatos, ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- Garcia**, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História. UFMG. 2000.
- Gaúna**, Regiane. *Rogério Duprat: Sonoridades múltiplas*. Ed. UNESP, SP, 2002.
- Gellately**, Robert. 2002. *No solo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso*. Barcelona: Crítica, p. 14. Janaina, anos de ouro.
- Germani**, Gino. *Política e sociedade em uma época de transição:: da sociedade tradicional à sociedade de massas*. São Paulo: Mestre Jou, 1973
- Girardet**, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.
- Gomes**, Angela de Castro. “O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história – debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001.
- Gomes**, Angela de Castro. “O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito”. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 31-58.
- Gomes**, Angela de Castro. “Trabalhismo e democracia: o PTB sem Vargas”, em Angela C. Gomes (org.). *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro. Relume Dumará. FGV. 1994.
- Gonçalves**, Robson Pereira (org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. São Maria, RS: UFSM; Bauru, SP: EDUSC, 2000.
- Hollanda**, Heloísa Buarque de & **Gonçalves**, Marcos Augusto. *Cultura brasileira e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense. 1982.
- Ianni**, Octávio. *A luta pela terra*. São Paulo: CEBRAP. 1978.
- Ianni**, Octávio. *Ditadura e agricultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979
- Ianni**, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- Janaina Cordeiro, *O cinema do Sesquicentenário: os casos de “Independência ou morte” e “Os inconfindentes”*. XIII Encontro de História Anpuh-Rio, 2008.
- Janotti Jr.**, Jedder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- Janotti Jr.**, Jeder. “Musica popular massiva e comunicacao: um universo particular”. In: *Revista Interim* (Curitiba), v.4. 2007. Disponível em: <http://www.utp.br/interim/revista_interim.htm>. Consultado em: 10/01/2008.
- Kotscho**, Carolina. *Simplesmente Helena*. São Paulo: Planeta. 2007.
- Kotscho**, Ricardo. *Do golpe ao planalto*. Companhia das Letras. São Paulo. 2006.
- Krausche**, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- Laborie**, Pierre. *Les français des années troubles. De la guerre d’Espagne a la Liberation*. Paris: Seuil. 2003.
- Lamarão**, Luisa. *As muitas histórias da MPB. As idéias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História. UFF. 2008.
- Lamarão**, Luisa. *As muitas historias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de mestrado. Depto. de História. UFF. 2008.
- Lamounier**, Bolívar. *Depois da transição: Democracia e eleições no Governo Collor*. São Paulo: Loyola, 1991.
- Lamounier**, Bolívar. *Partidos e utopias*. São Paulo: Loyola, 1989
- Leme**, Mônica Neves. *Que tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume. 2003.
- Lima Jr.**, Olavo Brasil. *Democracia e instituições políticas no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Loyola, 1993
- Lobato**, Monteiro. *Urupês*. In: Lobato, M. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense. 1959
- Lobo**, Edu. *Songbook Edu Lobo*. Lumiar. Rio de Janeiro. 1992.
- Laurenço**, Gilmar Mendes “Vinte anos de plano Collor: Carcterísticas e lições. *Análise Conjuntural*, v.32, n.3-4, mar./abr. 2010.
- Maciel**, Luiz Carlos & Chaves, Ângela. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1994.

- Maciel**, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1996.
- Marchetti**, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: A história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad. 2001.
- Marcondes**, Marcos (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora/Publifolha. Oliveira, 1977 & 2003.
- Martin-Barbero**, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. 2008.
- Trotta**, Felipe. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Rio de Janeiro: ECOUFRJ, 2006.
- Martinez Corrêa**, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Org. Staal, Ana Helena Camargo de. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 97-99.
- Martins**, Franklin. "Prefácio", in Carlos Eugênio Paz, *Viagem à luta armada*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.
- Martins**, José de Souza. *Reforma agrária: o impossível diálogo*. São Paulo: Editora da USP, 2004.
- Martins**, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.
- Martins**, José de Souza. *Expropriação e violência, a questão política no campo*. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.
- Martins**, José de Souza. *Florestan: Sociologia e Consciência Social no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1998.
- Martins**, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. São Paulo: Vozes, 1981.
- Martuscelli**, Danilo Enrico. *A crise do Governo Collor e a tática do PT*. Dissertação de Mestrado em Ciência Política. Unicamp, Campinas. 2005.
- Máximo**, João & **Didier**, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB. 1990.
- Maybury-Lewis**, Biorn. *The politics of the possible: the Brazilian rural workers' trade union movement, 1964-1985*. Philadelphia: Temple University Press. 1994.
- Medaglia**, Julio. *Balanço da Bossa*. Perspectiva. São Paulo. 2003, p. 78. (grifo meu)
- Médici**, E. Garrastazu. *Tarefa de todos nós*. Brasília: Imprensa Nacional. 1971.
- Médici**, Emílio Garrastazu. *A compreensão do povo*. Brasília: Imprensa Nacional. 1974.
- Médici**, Emilio Garrastazu. *Os anônimos construtores*. Brasília: Imprensa Nacional. 1973.
- Mello**, Luiz Antonio. *A onda maldita: como nasceu e quem assassinou a Fluminense FM*. Rio de Janeiro: Ed. Xamã; 1999.
- Mello**, Zuzana Homem de, *A era dos festivais*, São Paulo, Editora 34, 2003.
- Mello**, Zuzana Homem de. *João Gilberto*. Col. Folha Explica. Publifolha. SP. 2001.
- Melo**, Carlos. *Collor: o ator e suas circunstâncias*. São Paulo: Editora Novo Conceito. 2007.
- Minc**, Carlos. *A reconquista da terra: Estatuto da Terra, lutas no campo e reforma agrária*. Rio de Janeiro: Zahar (Coleção Brasil: os anos de autoritarismo). 1985.
- Moore Jr.**, Barrington. *Injustiça: as bases sociais da obediência e da revolta*. São Paulo: Brasiliense. 1987.
- Morin**, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX (O espírito do tempo)*. Rio de Janeiro: Forense.
- Motta**, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- Mugnaini Jr.**, Ayrton. *Enciclopédia das músicas sertanejas*. Rio de Janeiro: Letras & Letras. 2001.
- Napolitano**, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP. 2001.
- Napolitano**, Marcos. "A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social" In: *Latin America Music Review*, 19(1), 1998, p. 92-105.
- Napolitano**, Marcos. *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abram. 2007.
- Napolitano**, Marcos. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. IN: *Anos 70: trajetórias – São Paulo: Iluminuras*. Itaú Cultural. 2005, pp. 125-129.
- Naves**, Santuza & Almeida, Maria Isabel Mendes. *'Por que não': rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- Naves**, Santuza & **Duarte**, Paulo Sergio (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- Naves**, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- Naves**, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004
- Negus**, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge, 1999.
- Neiva**, Ana Lucia. *Chitãozinho e Xororó: Nascemos para cantar*. Prêmio. São Paulo. 2002.
- Nepomuceno**, Rosa. *Musica caipira: da roça ao rodeio*. Editora 34. São Paulo. 1999.

- Nietzsche**, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2003.
- Noblat**, Ricardo. *Céu dos Favoritos: o Brasil de Sarney a Collor*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1990
- Oliveira**, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFSC. 2009.
- Oliveira**, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-Graduação em Antropologia Social. 2004.
- Oliveira**, Chico. *Collor: a falsificação da ira*. Rio de Janeiro: Imago. 1992.
- Ortiz**, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- Pereira**, Marcus. *A história de O jogonal*. Campinas: Hucitec, 1976.
- Pires**, Cornélio. *Conversas ao Pé do Fogo*, IMESP, 1984; Primeira edição: Pires, Cornélio. *Conversas ao Pé do Fogo*. São Paulo: Tipografia Piratininga. 1921.
- Pollack**, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15; “Memória e identidade social”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- Pugialli**, Ricardo. *Almanaque da Jovem guarda*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2003.
- Quadrat, Samantha. *El Brock y la memoria de los años de plomo en el Brasil democrático*. In: Jelin, Elizabeth; Longoni, Ana (Org.). *Escrituras, imágenes u escenarirose ante la represi*. 1 ed. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- Ramos**, Eliana Batista. *A contra-hegemonia proclamada pela juventude brasileira nas canções de rock dos anos 80*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, violência e exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. CD-Room
- Ramos**, Guerreiro. *A crise do poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1961.
- Ramos**, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz & Terra. 1983
- Reily**, Suzel Ana. “Música sertaneja and migrant identity: the stylistic development of a Brazilian genre”. In: *Popular music*. Vol. 11, n. 3, pp. 337-358.
- Reis Filho**, Daniel Aarão & **Rolland**, Denis. (Orgs.) *Intelectuais e Modernidades*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010.
- Reis Filho**, Daniel Aarão, “Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória”, in Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Patto Sá Motta (orgs.), *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*, Bauru, Edusc, 2004.
- Reis Filho**, Daniel Aarão, *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.p. 10.
- Reis Filho**, Daniel Aarão. “O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita”. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001, p. 353-354.
- Reis Filho**, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense/CNPq, 1990.
- Reis Filho**, Daniel Aarão; **Ridenti**, Marcelo & **Motta**, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.
- Reis Filho**, Daniel. “O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita”. In: Ferreira, Jorge. *O populismo e sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001
- Rennó**, Carlos (org.). *Gilberto Gil – Todas as letras*. Companhia das Letras. São Paulo. 2003.
- Rennó**, Carlos. *Gilberto Gil – Todas as letras*. Cia das Letras. São Paulo. 2003.
- Ribeiro**, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo. 2006.
- Ribeiro**, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora: Identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do "Rock Brasileiro dos anos 80"*. Dissertação de mestrado. UFRJ. Rio de Janeiro. 2005
- Ribeiro**, Renato Janine *A sociedade contra o social : o alto custo da vida pública no Brasil - ensaios*. São Paulo: Cia das Letras. 2000.
- Ribeiro**, Renato Janine. “A política como espetáculo”. In: Evelina Dagnino (org.) *Anos 90: política e sociedade no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1994, pp. 31-40. *Revista de sociologia e política*. Nº 17:151-156, Nov. 2001.
- Ridenti**, Marcelo. “Artistas da revolução brasileira dos anos 1960”. In: *Intelectuais e modernidades*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- Ridenti**, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record. 2000.
- Ridenti**, Marcelo. “Canetas e fuzis: intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70” In: Reis, Daniel Aarão & Rolland, Denis. *Modernidades Alternativas*. FGV. 2008.
- Rodrigues**, Nelson. *A Menina sem Estrela: memórias*, São Paulo. Companhia das Letras, 1993.
- Rolleberg**, Denise. “Esquecimento das memórias”. In: Martins Filho, João Roberto (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos, EdUFSCar, 2006.
- Rolleberg**, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record. 1999.
- Sá**, Silval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida: Vida e andanças de Luiz Gonzaga*. Fortaleza: Edições A Fortaleza. 4ed., 1966.

- Sá**, Simone Pereira de. *Baiana Internacional: as mediações culturais de Carmem Miranda*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.
- Sadlier**, Darlene Joy. *Nelson Pereira dos Santos*. Chicago: University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2003.
- Saldanha**, Rafael Machado. *Estudando MPB Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso*. Dissertação apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos. 2008.
- Salem**, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- Sandroni**, Carlos. “Adeus à MPB”. IN: Cavalcante, Berenice, Starling, Heloísa; M. M., Eisenberg, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. V.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- Sant’Anna**, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.
- Santos**, Deurides. *Leandro & Leonardo: A vida real da querida dupla sertaneja*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- Santos**, Fernanda (org.). *Zezé Di Camargo & Luciano: dois corações e uma história*. São Paulo: Ed. Abril, 2010.
- Santos**, Wanderley Guilherme dos. *Sessenta e quatro: anatomia da crise*. São Paulo: Vértice, 1986.
- Schwarcz**, Lilia Katri Moritz. “Complexo do Zé Carioca: notas sobre a identidade mestiça e malandra” In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ano 10, n. 29, Caxambu, 1995, p. 49-63.
- Schwartz**, Vanessa & Charney. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- Scoville**, Eduardo Henrique M. L. *Na barriga da baleia: a Rede Globo de Televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese apresentada ao depto. de pós-Graduação em História da UFPR, 2008.
- Silva**, Heitor da Luz. *Rock, rádio FM e Rio de Janeiro: uma análise das estratégias de incurso da Fluminense ‘a maldita’ e da Cidade ‘a rádio rock’ no domínio das guitarras*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Mídia. UFF. 2008.
- Silva**, Walter. *Vou te contar: Histórias da Música Popular Brasileira*. Codex, 2002.
- Simonard**, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para um antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- Singer**, André. *Esquerda e direita no eleitorado Brasil: a identificação ideológica nas disputas presidenciais de 1989 e 1994*. São Paulo: Editora da USP, 2002.
- Singer**, André. “Collor na periferia: A volta por cima do populismo?” In: Lamounier, Bolívar. *De Geisel a Collor: o balanço da transição*. São Paulo: editora Sumaré, 1990.
- Singer**, Ben. *Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Sirinelli**, Jean-François, “Effets d’âge et phénomènes de génération dans le milieu intellectuel français”, in *Les Cahiers de l’Institut d’Histoire du Temps Present*, “Générationnelles”, n. 6, nov. 1987.
- Souza**, Percival de. *Autópsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*. São Paulo: Globo, 2000.
- Souza**, Walter de. *Moda Inviolada: uma história da música caipira*. Quíron Livros. São Paulo, 2005.
- Squeef**, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema” In: Squeef, Enio e Wisnik, José Miguel. *Música*. Série “O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira” In: São Paulo: Brasiliense, 1982.
- Stedile**, João Pedro (org.) & Estevam, Douglas. *A questão agrária no Brasil: Programas de reforma agrária 1946-2003*. São Paulo: Expressão Popular, 2005.
- Tavares**, Olga. *Fernando Collor: o discurso messiânico: o clamor ao sagrado*. São Paulo: Annablume, 1998.
- Távola**, Artur. *Bossa Nova*. Toca do Vinícius. RJ, 2002.
- Thompson**, E. P. *Formação da classe operária inglesa*. 3v. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2002.
- Ulhôa**, Martha Tupinambá. *Música sertaneja em Uberlândia (relato)*. Anais do Congresso da ANPPoM (Associação Nacional de Pesquisa e pós-graduação em Música), 1995.
- Vasco**, Júlio & Guima, Renato. *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande – MS: Letra livre, 1996.
- Velho**, Otávio Guilherme. *Capitalismo autoritário e campesinato*. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisas Sociais – www.bvce.org, 2009 [Primeira edição de 1979].
- Veloso**, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Vianna**, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- Vicente**, Eduardo. “Chantecler: uma gravadora paulista” XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010.
- Vicente**, Eduardo. “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan-jun. 2008.
- Vilaça**, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004;

Wasserman, Maria Clara. *Abre as Cortinas do Passado: o pensamento folclorista e a revista de música popular*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2002

Weber, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: UnB, 2004.

Weffort, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

Zan, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. Grupo de Trabalho no XIII Encontro da ANPPOM. In: *Eccos Revista Científica*, nº 1, vol.3, ano 001. São Paulo: Uninove, 2001.

Zappa, Regina. *Chico Buarque* (Coleção Perfis do Rio), Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1999.

Entrevistados

Antonio Luiz, Carlos Colla, Chico Roque, Edson Mello, Gilberto (da dupla Gilberto & Gilmar), Jean (de Jean & Marcos), José Augusto, Otavio Basso, Paulinho Rezende, Paulo Debétio, Rhael, Romildo Pereira, Tivas, Tony Campello.

Instituições pesquisadas:

Museu da Imagem e do Som, Funarte (RJ), ABI, Biblioteca Nacional (RJ), Arquivo Nacional de Brasília, Arquivo Público do Estado de São Paulo, Arquivo Publico do Estado do Rio de Janeiro.

Jornais pesquisados

Clarín (Buenos Aires), Correio Brasiliense (DF), Diário Catarinense (SC), Diário da Manhã (Goiânia-GO), DM Revista (Pirenópolis-GO), Estado do Paraná (PR), Folha de São Paulo, Jornal da Tarde, Jornal de Brasília, Jornal Diário da Manhã, Jornal do Brasil (RJ), Jornal do Commercio (Recife-PE), O Estado de S. Paulo, O Globo (RJ), Página 12 (Buenos Aires), Última Hora (SP), Última Hora (RJ)

Revistas pesquisadas

Bravo!, Bundas, Isto É, Manchete, O Cruzeiro, O Pasquim, Playboy, Revista Amiga, Revista Fama, Revista Hit, Revista Moda e Viola, Revista MTV, Revista Versus, Veja, Visão