

IMPRESSÕES MUSICAIS: UM “RAPAZ DE BEM” NAS PARADAS DE SUCESSO*

Musicals impressions: a “good boy” in sucess parade

Miliandre Garcia de Souza**

MOTTA, Nelson. *noites tropicais*: solos, improvisos e memórias musicais.
Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. 461 p.

O consumo de cultura está certamente desprovido em grande parte da intermediação literária; informações não-verbais ou aquelas que, se não traduzidas em imagens e sons, são facilitadas mediante apoios óticos e acústicos, reprimindo em maior ou menor escala as formas clássicas da produção literária.¹

Ultimamente, o interesse crescente do mercado editorial pela música popular brasileira tem se voltado para a apresentação de biografias e memórias de determinados compositores, intérpretes e gêneros musicais. Em parte, isso decorre da formação de um público ávido por intrigas, sucessos, fracassos, romances, decepções, eventos, segredos, manias e vícios de seus ídolos e, para cativar esse público, além de trazer à tona a intimidade dos ícones da música popular brasileira, toda uma concepção de *layout* e estilo de linguagem são construídos para chamar a atenção do leitor. Institui-se assim, uma leitura de fácil assimilação e uma editoração atraente, através das quais o livro, com *status* de mercadoria, sai das estantes das livrarias para participar do processo de formação cultural.

No Brasil, esse fenômeno de expansão do mercado livreiro ocorreu em descompasso com outras áreas da indústria cultural que, já na década de 60, se consolidava como um organizado e eficaz mercado de bens simbólicos, a exemplo do mercado fonográfico e televisivo. No caso do mercado livreiro, a natureza

* O título da resenha faz alusão à música *Um rapaz de bem* de Johnny Alf.

** Mestre em História - Linha Cultura e Poder - Universidade Federal do Paraná.

1 HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad.: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 200.

ambígua de seu “produto” e as dificuldades de transformá-lo em mercadoria contribuíram para esse avanço tardio. Ainda hoje, o valor de uso do livro sobrepõe-se ao seu valor de troca. O fato, entretanto, dificulta, porém não impede a emergência e modernização desse mercado. Em decorrência disso é que somente a partir da década de 80, avançando na área em que anteriormente destacavam-se as grandes coleções, enciclopédias e *best-sellers*, novas estratégias e mecanismos mercadológicos foram adotados e incorporados pelo mercado editorial no sentido de dinamizar o próprio setor.²

Entretanto, essa dinamização não se relaciona necessariamente com o conteúdo de seus lançamentos. Na maioria das vezes, modernizar o setor significa aumentar a produção e as vendas. Pode-se perceber o efeito disso através das edições impecáveis, cujo conteúdo é, de modo geral, redundante e de fácil absorção. O livro atrai a atenção da maioria de seus leitores pela sua visualidade. Até mesmo a linguagem tem que se adaptar às novas tendências do mercado. Em virtude disso, o público consumidor de um livro com linguagem flexível e facilitada, próximo da linguagem publicitária, é numericamente maior do que o de um outro com preocupações literárias e estilísticas.

É justamente nesse contexto de transição “do público pensador de cultura ao público consumidor de cultura”³ que se pode situar obras como *Noites tropicais*: solos, improvisos e memórias musicais, de Nelson Motta. Ao abordar essa transição, ainda no século XVIII, Habermas mostra que não é somente a apresentação e a embalagem das obras que se orienta de acordo com as estratégias de venda, mas é também a sua própria criação.⁴ Por isso a ambigüidade: “o duradouro aparece como transitório, enquanto que, pelo contrário, com os volumes dos círculos do livro, o transitório aparece com a forma de duradouro: capas trabalhadas, ornadas a ouro”.⁵

Não obstante a relação intrínseca entre mercado editorial e música popular brasileira, é necessário distinguir ainda outros pressupostos como memória e História. É verdade que Nelson Motta esclarece no título da obra suas primeiras intenções: *Solos, improvisos e memórias musicais*. Porém, cabe ao historiador problematizar a construção dessa memória que, assim como a história, utiliza-se de elementos do passado para efetivar-se e que, no entanto, diferenças importantes determinam o espaço de ambas as categorias, isso porque

2 GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988). In: SCHWARZ, Jorge; SOSNOWSKI, Sálul. (Org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 194.

3 HABERMAS, op. cit., p. 189.

4 Ibid., p. 195.

5 Ibid., p. 197.

a História, como esclarece Ulpiano T. Bezerra de Menezes, não é o sinônimo científico da memória, mas pode, sem dúvida, ter a memória como objeto de estudo e pesquisa.⁶ Sendo justamente esse problema que deverá ser levantado no momento da leitura de *Noites tropicais*.

Consideradas as particularidades e os desdobramentos do mercado editorial e a relação entre História e memória, pode-se adentrar no campo e trajetória do discurso do autor. Como músico, letrista, júri, escritor, empresário, curador, redator, repórter e produtor, Nelson Motta esteve presente em momentos chave do processo de constituição e consolidação da indústria cultural brasileira. Ao contrário do seu primeiro livro: *O piromaníaco* (coletânea de contos publicados pelo editor Paulo Rocco em 1976) e do segundo: *Música, humana música* (coletânea editada em 1980 reunindo textos seus publicados no jornal *O Globo*), o terceiro livro de Nelson Motta, *Noites tropicais*, propõe-se a (re)visitar o período de 1957 a 1989 – exatamente 32 anos – da história da música popular brasileira, tomando como base as experiências selecionadas pelo seu autor.

Uma das teses centrais e que continua a alimentar uma polêmica muito antiga entre os autores que se dedicam a pesquisar e problematizar a história do período, é a de tomar o limite cronológico de 1959-1989 como fase ascendente, em contraposição ao período pré-1959 (predomínio dos boleros e sambas-canção) e pós-1989 (predomínio da música sertaneja) como fase decadente da música popular brasileira. A seleção, ou melhor, o recorte cronológico estabelecido por Nelson Motta em seu livro demonstra, justamente, aquela mesma relação entre as categorias memória e História que permite compreender não somente seu juízo valorativo sobre determinados eventos culturais, mas como estes mesmos eventos podem ser justificados e legitimados sem a devida consideração dessa dicotomia teórico-metodológica.

Logo, o autor, mesmo que não tenha consciência e não seja responsável diretamente pelos problemas que emergem da leitura da obra, dá margem para a evidência de uma série de idéias preconcebidas e juízos de valor que são construídos e afirmados com base em suas experiências pessoais, sem qualquer aparte fenomenológico. Daí a importância do questionamento de Jean-Paul Sartre: se a arte da prosa é exercida pelo discurso, temos o direito e dever de perguntar ao prosador com que finalidade ele escreve, se há algo que vale a pena ser dito, qual o aspecto do mundo que ele quer desvendar e qual é a

6 MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, p. 9-23, 1992.

mudança que o autor pretende com esse desvendamento?⁷ Nesse sentido, o ofício do escritor, ao revelar o mundo e principalmente o homem aos homens, é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.⁸

Há, de certo modo, um certo grau de cumplicidade entre o escritor e o leitor, já que para Sartre escrever é apelar ao leitor para que ele faça passar à existência objetiva o desvendamento que o escritor empreende por meio da linguagem⁹. Assim, o ato de escrever pode servir para mudar o mundo ou para afirmar o que já existe. O engajamento do escritor, nesse sentido, diz respeito não só à sua obra e o que nela escreve, mas também a quem se destinam suas reflexões. Por isso, ainda segundo Sartre, a escolha que o escritor faz de determinado aspecto do mundo, é decisiva na escolha do leitor, e vice versa. Ou seja, ao escolher o assunto a ser tratado pelo escritor, ele estará escolhendo o seu leitor, e ao escolher o seu leitor, o escritor estará escolhendo determinado assunto ou aspecto do mundo que deseja desvendar e como fará isso. A partir desse processo dialético, todas as obras contêm em si a imagem do leitor a quem se destina.¹⁰

Portanto, mesmo que o escritor tenha como princípio a liberdade de leitor e não deseje influenciá-lo nos seus julgamentos e deduções, e sim mostrar o mundo através de suas impressões e experiências, há responsabilidade nisso também. Um livro de memória, ainda que o escritor tenha a precaução de destacar a natureza da obra no próprio título, não está livre ou isento de responsabilidades principalmente no que tange à seleção e ao modo como destaca suas impressões e apresenta seus improvisos.

O livro – dividido em 62 capítulos – apresenta uma sequência cronológica em relação aos movimentos, estilos e gêneros musicais em evidência no período delimitado pelo escritor (bossa nova, jovem guarda, festivais, MPB, rock e discoteca), e por isso, não há necessidade, dada a quantidade dos mesmos, de abordar cada capítulo em particular. A apresentação do livro, portanto, seguirá a disposição dos “eventos” apresentados por Nelson Motta.

Caracterizada por Nelson Motta como “trilha sonora” (p. 11) da vida dos jovens de classe média do Rio de Janeiro, a bossa nova (grafada em minúsculo) não é analisada como movimento musical. O gênero – sinônimo de

7 SARTRE, Jean-Paulo. *O que é literatura?* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989. p. 19-20.

8 Ibid., p. 21.

9 Ibid., p. 39.

10 Ibid., p. 58.

requinte e sofisticação próprios da zona sul carioca – é sintetizado pelo escritor através da “santíssima trindade”: João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes (p. 27). As ramificações da bossa nova – renomeadas por Nelson Motta como “*parnaso-jazzistas*” (*samba-jazz*), “*ala light*” (fase intimista) e “*nativistas-sociais*” (fase nacionalista) – são entendidas como manifestações isoladas que se originaram e se aglutinaram em torno desses três nomes que “criaram a Bossa Nova”.

Ao apresentar somente três músicos como os “criadores” da Bossa Nova, Nelson Motta está confirmando o registro que ficou para a história. Já nos primeiros anos da década de 60, percebe-se, entre os compositores em início de carreira, a necessidade de auto-afirmar-se no cenário musical brasileiro, pois já naquela época não era fácil competir profissionalmente com personalidades tão mitificadas e exaltadas pelas mídias e veículos de comunicação da época. Hoje, então, é mais difícil ainda manter-se vivo na memória, na lembrança e no pensamento dos que viveram naquele período. É justamente por isso que nos dias atuais os músicos comemoram as datas mais inusitadas. Carlos Lyra, por exemplo, no ano passado, além de relançar o disco *Herói do medo*, proibido pela censura em 1975, celebrou os 40 anos da música *Marcha da quarta-feira de cinzas*.

Já as contradições que derivaram do processo de introdução do “nacional-popular” em fins dos anos 50 e início dos anos 60 nas artes brasileiras é praticamente ignorada pelo autor. O Centro Popular de Cultura (CPC) – principal núcleo de discussão e debate em torno da função social da arte do período – é citado apenas uma vez no livro e de maneira superficial. Carlos Lyra – um dos primeiros compositores preocupado com a politização da Bossa Nova – é mencionado, na maioria das vezes, de forma pejorativa, ora para atestar a distância entre o nível estético e formal do compositor em relação à “santíssima trindade”, ora para diminuir seu primeiro disco “Bossa Nova” lançado em 1959 (p. 35).¹¹

Em relação à adesão da idéia de “frente única” – principal bandeira do Partido Comunista Brasileiro (PCB) naqueles anos – pelo setor de música do CPC, o autor participa, como tantos outros, da opinião de que essa interação entre músicos das classes populares e os compositores e intérpretes da classe

11 No livro, aliás, Nelson Motta comete um equívoco, pois ao analisar o conteúdo das canções do primeiro disco de Carlos Lyra (*Rapaz de bem, Maria ninguém e Ciúme*), o escritor nomeia-o como o título do terceiro disco *Depois do carnaval* – o sambalanço de Carlos Lyra, lançado em 1963. Além disso, o escritor apresenta como preocupações de Carlos Lyra em 1959, idéias e opiniões – por exemplo, a evidência da realidade brasileira ou a denominação comercial que o termo Bossa Nova trazia consigo – ainda não manifestadas pelo compositor nesse período em específico.

média – resultado da ascensão do governo de João Goulart – é demagógica e populista (p. 65). Constantemente, o escritor recorre ao termo populismo¹² para caracterizar a atuação da esquerda brasileira perante as questões de ordem social, política e econômica. Em relação ao uso do termo populismo, a superficialidade do emprego de determinadas expressões, terminologias e conceitos confirma o caráter das memórias e improvisos do autor.

Continuando o raciocínio desenvolvido por Nelson Motta, a bossa nova, em sua gênese, pode ser analisada como expressão de requinte e sofisticação inerentes à classe média da zona sul carioca. Já a jovem guarda simboliza a emergência do gosto das classes populares, típico da zona norte do Rio de Janeiro. Analisada pelo escritor como produto da indústria fonográfica e televisiva voltado para suprir determinada tendência do mercado jovem em ascensão, novas estratégias e mecanismos mercadológicos são criados para comercializar com eficácia o “produto” jovem guarda que, naquele momento, transformaram seus integrantes em ídolos nacionais. Essa “invasão” das classes populares no mercado da música popular brasileira – ora como produtor, ora como consumidor – é narrada e analisada com um certo repúdio pelo autor. Uma rejeição que é contextualizada historicamente. É a recusa de um estrato da classe média pelas manifestações populares. Nesse sentido, com base nas palavras de Nelson Motta, requinte e sofisticação são qualidades que escapam à “histeria” das classes populares. Logo, Nelson Motta confirma os preconceitos e juízos de valor enraizados e cristalizados na história da música popular brasileira, em particular a contraposição entre a música popular “brega” e a música popular “cult”.

Essa dualidade colocada por Nelson Motta seria representado por dois programas de TV: o programa *Jovem Guarda* (comandado por Wanderléia, Erasmo e Roberto Carlos) e o programa *O Fino* (apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues). O primeiro representava o público “alienado” e o segundo o público “politicado”. A rixa entre artistas e programas foi, segundo o autor, estimulada pela TV Record. O palco dos festivais da canção, transformado em arena, estava sintonizado com os interesses da indústria fonográfica e televisiva. Assim, as contradições resultantes do processo de instituição da Música Popular Brasileira (MPB) materializada durante os festivais ou o conflito estético e ideológico entre nacionalistas e tropicalistas, é reduzido, por exemplo, às divergências entre Geraldo Vandré e Caetano Veloso. De modo geral, no decorrer do texto, Nelson Motta atribui aos indivíduos a responsabilidade pelo

12 Em virtude da superficialidade do uso, digo termo e não conceito.

encaminhamento de questões mais amplas e complexas no contexto da música brasileira.

Na sequência cronológica apresentada no livro, um movimento, gênero ou estilo musical é, via de regra, suplantado por outro, como numa atividade evolutiva da cultura, questão essa mais relacionada ao modo como se concebe a euforia da época do que a busca de uma história consistente e crítica do período. Para o autor, portanto, dois fatores contribuíram para o fim da “era dos festivais”: a) o desgaste da fórmula e b) o acirramento das estratégias e mecanismos de censura e repressão, sobretudo em decorrência da promulgação do Ato Institucional n.º 5, em 1968. O cruzamento dessas duas instâncias (mercado e ditadura) une, para Nelson Motta, as tendências e gêneros da música popular brasileira até então polarizada entre MPB nacionalista, tropicalismo e rock internacional (p. 204). Como ato de protesto, Elis Regina que participou da passeata contra as guitarras elétricas, passa a gravar as composições dos tropicalistas e da jovem guarda.

No início da década de 80, segundo Nelson Motta, a música brasileira apresenta outra expressão. Favorecido pelas circunstâncias históricas (anistia, abertura política, processo de redemocratização em curso e relativa liberdade de expressão), o rock brasileiro finalmente encontra espaço para se manifestar. Como a bossa nova, que representava os anos Juscelino Kubitschek, e a MPB, que representava os anos de ditadura militar, o rock passa a simbolizar o som da nova república (p. 393): humor, sucesso e rentabilidade financeira caracterizavam o gênero (p. 356). Uma “mina de ouro” (p. 393) segundo o escritor.

Apesar disso, o rock rapidamente saiu de cena para dar lugar à discoteca. Intimamente vinculado à indústria fonográfica e televisiva, Nelson Motta participou do processo de comercialização da discoteca, lançando “As Frenéticas” (fenômeno de vendagem de discos nos anos 70), inaugurando inúmeras casas noturnas (*The frenetic dancing days*, *Noites cariocas*, *African bar*, *Mamma áfrica* e *Paulicéia desvairada*) e nomeando a novela homônima *Dancing days* (sucesso de audiência da TV Globo).

Com base nessa sucessão cronológica apresentada por Nelson Motta, na qual determinado movimento, gênero ou estilo musical é suplantado por outro, via de regra, mais recente e refletindo como num espelho o contexto histórico, já era prevista a decadência do fenômeno discoteca. Para o escritor, a crise econômica do governo José Sarney estimulou a ascensão da lambada e, em seguida, a eleição do presidente Fernando Collor de Mello incentivou a emergência da música sertaneja no Brasil. Enfim, a música popular brasileira retoma, na concepção do escritor, o seu processo de decadência, anteriormente

interrompido pela Bossa Nova, fechando um ciclo que existe mais como método que como teoria.

Como inicia o livro “eu não gostava de música” (p. 9) em virtude dos boleros e sambas-canção da década de 50, Nelson Motta termina o romance acenando para um novo ciclo na história da música brasileira em função do processo de *impeachment* do presidente Collor. Desmoralizada, a “República das Alagoas” (p. 449) daria lugar à retomada evolutiva da música brasileira, cujas expectativas e esperanças do escritor se concentravam na ascensão do *samba-reggae* de Daniela Mercury (p. 453) em contraposição à “decadente” e à decadência da música sertaneja. Para novamente, “começar tudo de novo” (p. 453).

Embora subentendido, há para Nelson Motta processos de “avanço” e “retrocesso” na história da música popular brasileira. Todavia, tais processos não são analisados com base na qualidade estética e formal dos gêneros, movimentos e estilos musicais, nem tampouco no conteúdo ideológico – explícito ou implícito – pelos mesmos. Os critérios empregados pelo escritor para caracterizar determinado “avanço” ou “retrocesso” na história da música brasileira está relacionado – única e exclusivamente – à sua própria inserção e participação, já que se trata de um livro de memórias e improvisos.

Como entender, portanto, a crítica à música sertaneja como “pobre” e “vulgar” e participar ativamente da disseminação da discoteca no país? Considerada por muitos, não menos “vulgar”. Outra questão: seria coerente subordinar as supostas “etapas” da música brasileira à conjuntura política de determinada época? Nesse sentido, a música seria um reflexo da conjuntura político-econômica do país? É certo que a política e a economia interferem na organização das manifestações artísticas e culturais, mais será que ao subordinar a música às ocorrências dessas instâncias, não estaríamos ignorando suas próprias especificidades?

Portanto, esse diagnóstico de “avanço” e “retrocesso” da música popular brasileira é apresentado de acordo com a participação (ou não) de Nelson Motta no processo de constituição da “moderna” música popular brasileira. No livro, a condição de contemporâneo e sujeito histórico lhe garantiu (ou pelo menos justificou) o direito de não empreender ou estabelecer relações mais complexas e fundamentadas acerca do período delimitado entre 1957 e 1989.¹³

¹³ Esse procedimento não deve ser entendido como uma regra entre os protagonistas e contemporâneos do período.

De modo geral, pode-se deduzir que o livro pretende, de imediato, suprir as demandas do mercado editorial no sentido de complementar ou caminhar paralelamente ao mercado fonográfico. Entretanto, o livro concebido inicialmente como mercadoria, não neutraliza o interesse de pesquisadores e jornalistas na medida em que Nelson Motta constitui-se em referência importante no contexto de emergência da indústria cultural brasileira e o livro transforma-se em instrumento de análise essencial para estabelecer as particularidades e sutilezas entre História e memória e cuja relação está presente na maioria dos depoimentos, crônicas e biografias da música popular brasileira e que, considerados os mecanismos de (re)construção do passado, não saiam do pensamento as palavras do sábio catalão (personagem de Gabriel García Márquez): “a memória não tem caminhos de regresso, toda a primavera antiga é irrecuperável e o amor mais desatinado e tenaz não passa de uma verdade efêmera”.¹⁴

14 MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad.: Eliane Zagury. 10. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970. p. 353.