UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

ANDRÉ DOMINGUES DOS SANTOS

Cinco cantos de vanguarda:
populares e eruditos em luta pela brasilidade moderna
(Versão Corrigida)

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

ANDRÉ DOMINGUES DOS SANTOS

Cinco cantos de vanguarda:
populares e eruditos em luta pela brasilidade moderna

(Versão Corrigida)

De acordo.

24.4.2014.

Princípio mentalista.

São Paulo

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto pela aceitação, compreensão e condução do projeto aqui concluído.

Agradeço ao Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo pelas boas condições oferecidas para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Jr., Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes, Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior e Profa. Dra. Sílvia Helena Simões Borelli por participarem dessa última e fundamental etapa do trabalho. Assim como agradeço aos também importantes membros suplentes da banca: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba, Prof. Dr. Conrado Jorge Silva De Marco (*in memoriam*), Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos, Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit e Profa. Dra. Flávia Camargo Toni.

Agradeço aos membros da banca de qualificação deste trabalho, Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Jr. e Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes, pelas observações e sugestões.

Agradeço a Profa. Dra. Gênese Andrade da Silva pela interlocução e pela revisão de parte da tese.

Agradeço ao prof. Éder Sândoli pela interlocução e pela revisão dos exemplos musicais apresentados.

Agradeço à colaboração e interlocução dos pesquisadores Assis Ângelo, Osvaldinho da Cuíca, Said Tuma, Cristina Eira Velha e de todos os integrantes do grupo de estudos Produção Cultural no Brasil, da Universidade de São Paulo.

Agradeço aos meus alunos, parceiros importantes nas preocupações aqui desenvolvidas.

Agradeço a Marino Maradei Jr., Editor de Cultura do Diário do Comércio, e Suely da Costa Elias, ex-Diretora do Centro Cultural e de Estudos Superiores Aúthos Pagano, pelo apoio recebido junto às suas instituições, fundamentais no desenvolvimento deste projeto, com sua flexibilidade para a conciliação de pesquisa e trabalho.

Agradeço à família, Elisa, amigos e colegas pelo apoio.

RESUMO

A presente tese analisa historicamente cinco diferentes momentos em que músicos populares e intelectuais eruditos brasileiros estabeleceram intercâmbios e trabalharam em parceria na construção de discursos sobre o ser nacional, sob influência marcante de um ideário de vanguarda. Para cada um desses momentos, elegeram-se parcerias representativas a serem estudadas. Os momentos abordados, compreendidos entre 1924 e 1969, foram o modernismo, o regionalismo baiano, a bossa-nova, a música de protesto da década de 1960 e o tropicalismo, tendo como representantes escolhidos, respectivamente: Marcelo Tupinambá e Mário de Andrade; Dorival Caymmi e Jorge Amado; Antônio Carlos Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes; Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri; Caetano Veloso e Rogério Duprat.

PALAVRAS-CHAVE: História da Cultura; História Contemporânea; Música Popular; Nacionalismo; Vanguarda.

ABSTRACT

This thesis examines five different historical moments when Brazilian popular musicians and high culture intellectual established exchanges and worked together in the construction of discourses about the national being, under strong influence of a cutting-edge set of ideas, ranging between 1924 and 1969. For each of these moments, were elected one representative partnership to be studied. The moments discussed were modernism, Bahia's regionalism, bossa-nova, protest song movement of the 1960's decade and tropicalism, whose main representatives artists chosen were, respectively: Marcelo Tupinambá and Mário de Andrade; Dorival Caymmi and Jorge Amado; Antonio Carlos Jobim, João Gilberto and Vinícius de Moraes; Carlos Lyra and Gianfrancesco Guarnieri; Caetano Veloso and Rogério Duprat.

KEYWORDS: History of Culture, Contemporary History, Popular Music, Nationalism, Vanguard.

Sumário

INTRODUÇÃO	6
Uma rapsódia das investidas vanguardistas no campo da música de massa	6
Populares e eruditos na vanguarda.....	7
Reconhecimento por legitimidade.....	9
O quinhão da massividade	12
Parcerias em foco.....	15
CANTO MODERNISTA.....	18
Reconhecimentos e estranhamentos iniciais.....	18
Nem paz nem guerra	23
Popularescos, submúsicos e semieruditos.....	28
Heróis acidentais	32
Parceria obscura.....	35
Olhos de luz nas águas, luzes de água nos olhos	42
Cabeça e coração	47
CANTO DA BAIANIDADE	51
Aliança baiana	51
Ondas verdes.....	53
Bahia em pauta	59
Requebros da política.....	64
Indústria não-comercial	71
CANTO BOSSA-NOVA	80
Vanguarda para a massa	80
Soneto e foxtrote	84
Pastoras de boate.....	88
Poeta café-com-leite?	94
Debuté da bossa.....	98

Parceria a três.....	110
Acesso ao poder, acesso à massa.....	112
CANTO DE PROTESTO.....	120
Protesto na vanguarda	120
Cultura de petróleo e aço.....	126
Ideologia como valor	131
Indústria paralela	135
Músicos no front	139
Samba que pede outra história.....	149
Pescando política	154
CANTO TROPICALISTA	159
Tropicaliança	159
Entre a cruz e a guitarra	165
Linhas evolutivas	170
Assumindo a estrutura	177
Forma aberta.....	182
Bomba e Brigitte Bardot.....	191
Vanguarda da massa	196
Populares no comando	200
EPÍLOGO	211
BIBLIOGRAFIA.....	214
PARTITURAS	219
DISCOGRAFIA.....	220
FILMOGRAFIA	220

INTRODUÇÃO

Uma rapsódia das investidas vanguardistas no campo da música de massa

Vanguardismo erudito e música popular floresceram praticamente ao mesmo tempo no Brasil, ainda que em espaços culturais distintos. Se o ano de 1922 foi um marco para as movimentações de vanguarda culta, em função da Semana de Arte Moderna, realizada pelo grupo modernista de São Paulo entre os dias 13 e 17 de fevereiro, foi também simbólico para a música popular, pela introdução oficial do rádio no país – veículo fundamental para sua larga difusão – em 7 de setembro, na grandiosa Exposição Universal do Rio de Janeiro, em meio às festividades do centenário da Independência do Brasil. Naquele ano carregado de expectativas, tanto um quanto outro conseguiram se fazer marcar no panorama cultural.

O elo entre a intelectualidade erudita e a música popular, entretanto, foi muito além da coincidência de 1922, estabelecendo ricas relações e se desdobrando por diversos acontecimentos artísticos fundamentais ao longo do século XX, sobretudo em momentos de disputa pela representação do nacional. Populares e eruditos se associaram em lutas pela brasilidade, mas também lutaram entre si – em geral, simultaneamente –, formando um complexo campo de tensões, em que surgiram, inclusive, algumas inusitadas inversões, como quando a música popular tentou assumir o protagonismo das vanguardas na definição da cultura e da política nacionais ou quando os eruditos quiseram se prestar ao consumo da massa. Cinco desses momentos singulares, compreendidos entre 1924 e 1969, constituem o objeto aqui investigado: o modernismo, o regionalismo baiano, a bossa-nova, a música de protesto e o tropicalismo. Não foram momentos diferentes de um mesmo processo, mas apropriações diversas de um mesmo mecanismo. Daí que não se procure, aqui, reuni-los numa narrativa linear, mas numa ocasional e heterogeneamente encadeada coleção de episódios. A

melhor descrição para o que norteia a narrativa histórica que se segue, então, é a forma de uma rapsódia, por sua capacidade elástica de narrar acontecimentos sem implicar numa continuidade necessária entre eles, sua linguagem essencialmente performática, seus personagens de psicologia limitada à realização da ação, sua vocação para propor imagens que resumam numa solução exemplar uma série de fenômenos adjacentes e seu gosto pelo que há de assombroso ou maravilhoso no mundo. Trata-se, sem dúvida, de uma inspiração fértil, mas de difícil execução num trabalho científico. De toda forma, o objeto de pesquisa escolhido – complexo, instável, multiforme e marcado pela concorrência de agentes muito diversos – deu mostras de se acomodar bem a esse formato, o que justifica o esforço.

Há, ainda, um objetivo de ordem metodológica para o presente recurso à rapsódia: se a historiografia moderna tem buscado romper as cadeias causais de uma história linear, absoluta e teleológica, é interessante o investimento numa forma que, tradicionalmente, resiste à verticalização sistemática da ciência racionalista e se organiza pela agregação horizontal de narrativas, sem obstruir a criação de outros cantos possíveis com os mesmos elementos ou personagens. Uma última razão para a inspiração na arte dos rapsodos diz respeito à matéria da narrativa, à afinidade com o discurso musical. A discussão aqui desenvolvida, afinal, se dará preferencialmente a partir da música popular, seja pelas incontornáveis contingências de formação e atuação do autor, seja porque é justamente em função das possibilidades oferecidas pela cultura massiva que o ideário de vanguarda se desdobra, molda e transforma nos acontecimentos estudados.

Populares e eruditos na vanguarda

É preciso, antes de seguir, definir dois pontos problemáticos da relação aqui estudada: o que diferencia a arte popular da erudita e o que se entende por vanguarda. O primeiro tem resolução mais simples, sendo tomado a partir da conjunção entre produção e circulação das obras predominantemente na esfera culta ou na esfera popular midiaticizada. Assim, se pode dizer que o Vinícius de Moraes que se aproximou de Tom Jobim em 1956 era um intelectual erudito, uma vez que a parte maior e mais representativa de sua obra ainda era composta por seus poemas, apesar de já ter algumas canções editadas e uma representativa trajetória na imprensa nacional. Da mesma forma, o Caetano Veloso da eclosão do tropicalismo, mesmo

tendo estudado filosofia, acompanhado debates de vanguarda e sido versado em literatura, é um artista popular, compondo canções de consumo massivo.

A definição do que seja vanguarda no campo aqui estudado, por outro lado, é bem mais delicada, já que se pretende delimitar um conceito de vanguarda que possa dar conta não só do modernismo culto, mas também de um movimento popular como a bossa-nova. A iniciativa mais próxima de tal delimitação aqui considerada foi a do crítico literário argentino Gonzalo Aguilar que, contrariando definições clássicas, tomou as vanguardas por um ponto de vista relacional, buscando seu caráter de ruptura, choque, novidade não por qualidades essenciais das suas obras, mas pelo contexto circunstancial em que se inseriam. Mesmo esse elogio da História na caracterização das vanguardas, porém, supõe haver certas condições constantes para sua definição:

As relações a partir das quais se define uma vanguarda são variáveis, mas não vazias: em primeiro lugar, é necessária a conjunção de profundas inovações tecnológicas, a existência de um campo literário ou artístico investido de uma autoridade intrínseca e um momento em que a modernidade é um motivo de disputa cultural e política. Em segundo lugar, no domínio do artístico, as relações vanguardistas implicam sempre um questionamento do estatuto da obra, porque é sua legitimidade como forma que está em jogo.¹

As condições apresentadas por Aguilar, ainda que razoáveis, poderiam ser relativizadas num trabalho como este. Em primeiro lugar, porque as definições de vanguarda aqui descritas estão em disputa pelo campo erudito, onde se geraram, e pelo popular, onde passam a ser apropriadas, requerendo, pois, uma suspensão de qualquer definição prévia, mesmo que sucinta e bem embasada como essa. Em segundo lugar, porque é possível formarem-se pontos de indistinção entre o que é característica de vanguarda e o que é simples recurso comercial, visto que a essência mercadológica de um produto como a música popular foi anteriormente apropriada de maneira muito particular e profunda pelas vanguardas, conforme anota o autor:

A tensão entre novidade e não-conciliação (dois conceitos centrais para definir as práticas de vanguarda) encontra no ambiente tecnológico-urbano a experiência a partir da qual os movimentos de vanguarda se distribuem: a novidade da mercadoria na metrópole e as inovações tecnológicas são as forças com as quais as vanguardas se mimetizam para, depois, separar-se e voltar à arte dotadas de novas forças. Se a novidade é o componente mimético (o mundo-mercadoria e o mundo-máquina), a não-conciliação tenta reconduzi-la a relações liberadas.²

¹ AGUILAR, G.: *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 32.

² Idem, *Ib.*, p. 32-33.

Estabelece-se um complexo jogo de apropriações cruzadas na relação da arte popular com o conceito erudito de vanguarda em que os limites ficam mal definidos, inclusive porque os requisitos de Aguilar – a conjunção com profundas inovações tecnológicas, a existência de um campo investido de autoridade intrínseca e a disputa cultural e política pelo moderno – também estão permanentemente colocados no cotidiano da música popular. Em sentido radical, porém, a exigência de uma novidade não-conciliadora, que implica num questionamento da forma artística com grandes rupturas, choques e inovações, é algo quase impossível de se repetir na esfera da cultura midiaticizada, de consumo tipicamente rápido, massivo e calcado numa linguagem fluente e reiterativa. Não faria nexo, aí, falar em vanguarda popular senão como farsa ou paródia. Já num sentido menos rigoroso, o risco é confundir os requisitos de novidade e a não-conciliação com recursos da própria sobrevivência artística na música popular, em que predomina a lógica de alternância e renovação dos modismos. Dessa forma, a melhor alternativa parece ser a de abandonar a exigência de uma definição conclusiva na filiação dos eventos da música popular ao imaginário de vanguarda e proceder por aproximações específicas de cada um, enfatizando o caráter relacional e tomando os elementos elencados por Aguilar não como requisitos, mas como índices da disposição vanguardista.

Reconhecimento por legitimidade

No artigo “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, o crítico literário, ensaísta e compositor José Miguel Wisnik descreveu o mecanismo como as vanguardas modernistas criaram uma sólida aliança com artistas populares em torno da representação do nacional. Segundo ele, foi em contato com a arte popular que o ideário nacional-popular erudito criou para si mesmo um papel de protagonista no corpo cultural e social brasileiro, forjando a figura do *“intelectual letrado-pedagogo”*, apto a *“reger o coro nacional”* e comandar o processo político³:

O programa nacionalista parece retirar o músico erudito dos confins da sua gratuidade (aonde o lança cada vez mais a modernização de um país periférico e não-alfabetizado) para colocá-lo, pelos menos desejadamente, no centro dos acontecimentos, promotor-beneficiário de um projeto de

³ WISNIK, J. M.: “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” in SQUEFF, E. & WISNIK, J. M.: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*, 2ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p.: 146.

cultura centrada e homogeneizada pela convergência dos traços comuns da psique nacional, tanto mais fortalecido pela convicção de que a música (e só a música) pode desempenhar no Brasil essa função de orquestrador da sociedade dividida, pela força da sua difusão e pelo fato de que, no seu campo e registro próprios, a música popular (resultante de um trabalho secular de apropriações, seleções e sínteses criativas) não ficaria a dever à cultura erudita.⁴

Ainda segundo Wisnik, a passagem desse projeto para ideologia de Estado no primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) fez com que esse grupo intelectual nacionalista, personalizado por Heitor Villa-Lobos, se colocasse como mediador privilegiado no *“campo minado onde o Estado busca legitimação na imagem do popular e o popular busca cidadania no reconhecimento oficial, num jogo de mimetismos carnavalescamente espelhados, onde ambos se engrupem mutuamente”*⁵. Nesse mecanismo de trocas de reconhecimento por legitimidade, base cultural do populismo de Getúlio Vargas, os intelectuais modernistas teriam estabelecido sua relação essencial com a arte popular.

O mecanismo descrito por Wisnik é fartamente observável e deixa poucas dúvidas quanto à sua aplicabilidade no período em questão. Seu âmbito, porém, talvez possa ser ampliado no tempo e no espaço. Afinal, conforme argumenta o cientista da comunicação espanhol Jesús Martín-Barbero, radicado na Colômbia, a América Latina, como um todo, teve seus estados nacionais organizados sob uma ideologia populista-nacionalista semelhante, formada como resposta à crise de hegemonia gerada pela queda da antiga ordem rural, ante a crise de 1929 e seus desdobramentos, percebidos, sobretudo, no decorrente êxodo às grandes cidades. Na falta de uma elite social capaz de promover uma modernização capitalista – tipicamente, uma burguesia industrial – e manter a hegemonia, os estados dos diferentes países latino-americanos assumiram o papel de protagonistas no processo social e, para tanto, buscaram legitimação nas massas⁶.

A extensão do mecanismo observado por Wisnik à América Latina, porém, não vem tanto ao caso, aqui, quanto o prolongamento temporal do populismo. Na medida em que o Estado brasileiro moderno se formou sobre essa base, é de se supor que os modos de relação que implicava possam ser reconhecidos, com maior ou menor efetividade, em grande parte dos momentos históricos posteriores ao primeiro governo de Vargas. Os acontecimentos aqui enfocados, passados entre 1924 e 1969, aliás, inscrevem-se num período bastante influenciado pela figura de Vargas, seja em seus dois governos (1930-1945 e 1950-1955) e no

⁴ Idem, *ib.*, p. 147.

⁵ Idem, *ib.*, p. 175.

⁶ Cf.: MARTÍN-BARBERO, J.: *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, trad. R. Polito e S. Alcides, 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 223-226, 231.

de seu herdeiro político João Goulart (1961-1964), seja na sombra que projetou sobre os demais mandatários brasileiros, legítimos ou não. Além dessa perduração da figura de Getúlio Vargas, há que se considerar, também, a das demandas populares implícitas no populismo, que levam Martín-Barbero a dizer que *“se o populismo pode estar politicamente superado enquanto projeto estatal, pode ainda não estar enquanto ‘fase de constituição política dos setores populares’”*⁷.

Apenas os acontecimentos dos seis primeiros anos aqui retratados não se desenvolvem num cenário político já contaminado pelo populismo, mas nem por isso ficam alheios ao funcionamento do referido mecanismo de troca de legitimidade por reconhecimento entre vanguardas e populares. Logo na guinada do modernismo para o nacionalismo, em 1924, pode-se observar traços claros de uma relação semelhante àquela descrita por Wisnik. Isso se deve ao fato de que as vanguardas modernistas não demoraram a se aproximar de artistas populares e a realizar esteticamente o projeto que seria apropriado pela política getulista. Ainda não tinham o poder de mediar oficialmente a cidadania, é verdade, mas, em função de sua posição social de elite, já representavam alguma ascensão social aos populares e acenavam com conquistas futuras, o que garantia uma boa acolhida. Nesse caminho, o estudo *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna, inclusive, elege um instigante encontro de 1926 para discutir a transformação do samba em símbolo nacional na década seguinte. Trata-se de uma ‘noitada de violão’ em que estariam presentes os intelectuais vanguardistas Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, o jornalista Prudente de Moraes Neto (a eles ligado), e os músicos populares Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira⁸. Em torno desse encontro, Vianna observou *“uma expectativa generalizada em vários setores do mundo intelectual”*⁹. Seria possível agregar, também, um interesse semelhante dos populares, dada a entusiástica adesão relatada por Prudêncio de Moraes Neto, sob codinome de Pedro Dantas, e transcrita por Vianna: *“no final da noite, Patrício lamentava, apenas, a ausência de algumas cabrochas para a brincadeira ser completa”*¹⁰.

⁷ Idem, *ib.*, p. 231.

⁸ Cf.: VIANNA, H.: *O mistério do samba*, 5ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2004, p. 19-36. Nas diferentes versões desse encontro elencadas por Vianna, há uma em que o nome de Villa-Lobos não aparece e consta a presença de Sebastião Cyrino e um certo Nelson (provavelmente o cavaquinista Nelson Alves, ex-integrante do célebre conjunto Oito Batutas). Cf.: Idem, *ib.*: p. 26.

⁹ Idem, *ib.*, p. 76.

¹⁰ Citado em Idem *ib.*, p. 21

O quinhão da massividade

A longa perduração do populismo e de alguns de seus traços na vida social brasileira faz com que o estudo do funcionamento de seu mecanismo primordial, a troca de legitimidade por reconhecimento, seja um interessante ponto de fuga para analisar a relação das artes eruditas e populares no século XX¹¹. Isso não significa dizer que seu funcionamento fosse contínuo, unidirecional e de mesma intensidade nos diferentes momentos, com mudanças apenas nos personagens, mas que estivesse permanentemente em questão toda vez que eruditos e populares interagiram em torno da questão do nacional. As demandas, afinal, variavam bastante conforme as circunstâncias. Ainda mais quando se agrega um terceiro elemento que Wisnik não abordou diretamente no referido texto, mas que faz bastante diferença: o capital cultural, político, econômico e social característico da cultura popular urbana, que aqui será chamado sinteticamente de massividade. É algo bastante distinto da função apenas passiva do povo, como uma ‘opinião pública’, que se envolve na contrapartida de ‘legitimação’ de tal mecanismo – que, aliás, poderia (e deveria, teoricamente) vir da cultura folclórica, e não da popular, como frisa Wisnik¹². A massividade pode ser descrita como a função ativa da cultura de massa em que os artistas populares se encontravam e construíam seus discursos, ou, aproveitando o esforço teórico de Martín-Barbero, como o fruto de uma razão comunicacional que atua sobre a cultura com três dispositivos básicos: *“a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que globaliza e comprime, a conexão que desmaterializa e hibridiza”*¹³.

Wisnik reconhece a cultura de massa como uma força desorganizadora do nacionalismo erudito e, por isso, contraposta ao projeto modernista. É preciso, porém, superar o seu lado caótico, apenas negativo, e introduzir a massividade positivamente no mecanismo de trocas de nacionalismo modernista, explorando suas características específicas. Inclusive porque não foram poucas as vezes em que a cultura de massa se aventurou a intervir no cotidiano cultural e político brasileiro, criando seus próprios projetos de poder, com se verá adiante.

¹¹ Martín-Barbero, inclusive, ressalta que *“foi num discurso de massa que o nacional-popular se fez reconhecível pelas maiorias”* (MARTÍN-BARBERO, J.: *Dos meios às mediações*, p. 232).

¹² Cf.: WISNIK, J. M.: “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, p. 133-138.

¹³ MARTÍN-BARBERO, J.: *Dos meios às mediações*, p. 13.

O primeiro passo para se notar e qualificar a presença ativa da massividade foi dado numa iluminada intuição do filósofo alemão Walter Benjamin no célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Ali, ao comentar a arte reprodutível em larga escala, característica da arte popular, Benjamin notou não um empobrecimento da sensibilidade, comum aos críticos da cultura massiva, mas o surgimento de uma nova maneira de sentir o mundo. Nela, a massa se reconhece, não só nos conteúdos, mas no próprio ato de reproduzir massivamente qualquer obra, ação que, rompendo a unicidade tradicional dos objetos artísticos, tira-os da dimensão ritual, cujo domínio era reservado à elite que lhes tinha o privilégio do acesso, e coloca-os no domínio da política, no ininterrupto jogo de apropriações de significados empreendido pelos diversos agentes do campo social. Citar Benjamin a esse respeito chega a ser desnecessário, dada a frequência com que aparece nos escritos sobre cultura de massa, mas é difícil achar palavras mais precisas do que as suas para caracterizar essa sensibilidade da massa: “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda que, graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único”¹⁴.

A apropriação livre, fragmentária e circunstancial de qualquer objeto, condicionada à sua circulação (que implica o valor da visibilidade, também descrito pelo autor¹⁵) é, assim, um traço da maneira da massa de sentir, se expressar e disputar a formação de significados da arte no corpo social. Ela está implícita nas características formuladas por Martin-Barbero, pois, de um lado, é o rompimento da aura que possibilita a fragmentação, com seus deslocamentos e descentramentos, e também a formação de novas conexões, que implicam a desmaterialização e a hibridização dos objetos. De outro lado, a lógica moderna da circulação e da visibilidade condiciona o fluxo global da informação e a correlata compressão da linguagem e dos significados (que favorece o acesso da massa impessoal). Juntos, a sensibilidade, a produção e o consumo da massa delineiam sua forma de atuação estética e política: “Os movimentos de massa e, em primeira instância, a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho [cinematográfico, o símbolo mais radical da arte na era da reprodutibilidade técnica]”¹⁶. A cultura da massa, assim, teria seu mais perfeito correlato político nas grandes manifestações populares em que a massa

¹⁴ BENJAMIN, W.: “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)” in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 170.

¹⁵ Cf.: Idem, *ib.*, p. 172-175.

¹⁶ Idem, *ib.*, p. 195. Uma observação: o autor menciona a guerra “em primeira instância” porque a considera uma manipulação conservadora e capitalista das disposições naturalmente revolucionárias da massa, tal com se pode notar na sua crítica ao nazismo, pouco adiante (Cf.: Idem *ib.*, p. 195-196).

assumiu o protagonismo, seja na forma revolucionária da Comuna de Paris, seja na reação conservadora da ascensão do nazismo na Alemanha.

É verdade que certas tendências sociológicas, como as de Theodor Adorno e Max Horkheimer, identificam a cultura de massa como instrumento alienador de dominação dos regimes totalitários modernos, e não como um capital estético-político da própria massa. Sem entrar numa apreciação crítica desse debate, algo que Martín-Barbero fez meticulosamente¹⁷, vale observar que tais teorizações, não por acaso, pouco se debruçam sobre as disposições originais e contestadoras surgidas em diversos níveis da indústria cultural, exemplarmente na América Latina. Isso faz com que sua consideração, aqui, seja inviável, uma vez que tendem a desqualificar de antemão o objeto de pesquisa. A trilha aberta por Walter Benjamin e seguida por Martín-Barbero, por outro lado, favorece os questionamentos aqui propostos ao identificar na cultura massiva um vínculo necessário com a própria existência da massa, mantendo seu caráter ativo nas disputas sociais. Mesmo numa situação em que a indústria cultural teve um forte emprego conservador, como nas experiências latino-americanas do populismo, Martín-Barbero identifica nela traços de reivindicações populares, frisando sua capacidade de interpelar elites e governos¹⁸. O caráter político da cultura de massa, aliás, constitui um dos pontos mais fortes do pensamento de Martín-Barbero, e aparece assim descrito no trabalho citado:

No que concerne à *política*, o que estamos vivendo não é, como creem os mais pessimistas dos profetas-fim-de-milênio, a sua dissolução, mas a reconfiguração das *mediações* em que se constituem os novos modos de interpelação dos sujeitos e de representação dos vínculos que dão coesão à sociedade. Mais do que substituí-la, a mediação televisiva ou radiofônica passou a constituir, a fazer parte da trama e da própria ação política. Pois essa mediação é *socialmente produtiva* e o que ela produz é a densificação das dimensões rituais e teatrais da política. Produção que permanece impensada, e em boa medida impensável, para a concepção instrumental da comunicação que permeia boa parte da crítica. Pois o meio não se limita mais a veicular ou traduzir as representações existentes, tampouco a substituí-las, começou a *constituir uma cena fundamental da vida pública*. E o faz reintroduzindo, no âmbito da racionalidade formal, as mediações da sensibilidade que o racionalismo do “contrato social” acreditou poder (hegelianamente) superar.¹⁹

É importante, ainda, elencar outros elementos ativos da cultura popular citados por Martín-Barbero, na medida em que podem tomar parte nas trocas entre eruditos e populares: o agenciamento de identidades na inserção e desengate de culturas particulares (étnicas, nacionais, locais), a preservação de resquícios de experiência, a formação de táticas de

¹⁷ Cf.: MARTÍN-BARBERO, J.: *Dos meios às mediações*, p. 33-132.

¹⁸ Cf.: Idem, *ib.*, p. 231-232).

¹⁹ Idem, *ib.*, p. 14.

resistência, a afirmação de certa moralidade, a valorização do corpo e da cotidianidade, a massificação dos benefícios da sociedade moderna, entre outras demandas populares.

Parcerias em foco

Muito embora haja uma boa bibliografia sobre as relações entre o modernismo e a música popular, parte considerável da crítica prefere considerar que os intercâmbios representativos entre intelectuais eruditos de vanguarda e cultura popular se iniciam e concentram num ciclo que iria da bossa-nova ao tropicalismo, entre 1958 e 1969. O exemplo mais eloquente da tendência de se enxergar um ciclo das vanguardas na música popular brasileira talvez seja o do poeta e ensaísta Augusto de Campos, que debateu o tema à exaustão nos ensaios (autorais ou de colaboradores) organizados em *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. O epílogo reflexivo, “Balanço do Balanço”, de 1974, não deixou dúvidas sobre a eleição do ciclo como a intersecção fundamental entre o vanguardismo culto e a chamada MPB ao comentar o princípio estético de todos os ensaios nele contidos. Numa escrita que lembra o Oswald Andrade do “Manifesto Pau-Brasil” e do “Manifesto Antropofágico”, Campos se referiu à conversão da música popular numa fonte poderosa de inovação:

Nem a posição de conservador das tradições musicais, nem a eclética e/ou conciliatória dos autores de levantamentos indiferenciados. Uma opção drástica. Os radicais. Os inventores. Por isso mesmo, os mais incompreendidos. (...) Vista sob essa perspectiva, a moderna música popular brasileira apresenta dois marcos. 1958 – BOSSA NOVA. 1968 – TROPICÁLIA.²⁰

O crítico literário, poeta e ensaísta Affonso Romano Sant’anna foi mais um comentarista a seguir essa trilha, vendo no tropicalismo o “*ponto de contato mais nítido entre a série literária e a música popular brasileira*”, não sem antes identificar o ponto de início do processo que nele culminou:

O fato é que essa música revolucionária, nova e instigante surgida a partir da Bossa Nova e mais agudamente à altura do Tropicalismo (1968), foi gerada no mesmo solo cultural onde Concretismo (1956), Tendência (1957), Práxis (1962), Violão de Rua (1962), Tropicalismo (1968), Poema Processo (1967).²¹

Nesse rumo, pode-se, ainda, elencar diversos outros autores, como a antropóloga Santuza Cambraia Naves²² e o maestro Júlio Medaglia²³.

²⁰ CAMPOS, A. de: *Balanço da Bossa e outras bossas*, 5ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 334.

²¹ SANT’ANNA, A. R. de: *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Ed Landmark, 2004, p. 77.

²² NAVES, S. C.: *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010, p. 20-25

Difícilmente escaparia a algum dos nomes citados, entretanto, a existência anterior à bossa-nova de intercâmbios simbólicos e mesmo de obras criadas em colaboração entre artistas de vanguardas cultas e profissionais do meio midiático. A diferença entre esses e os promovidos pelos artífices do tal ciclo das vanguardas seria o tipo de relação que estabeleceram: apartada e conflituosa, no primeiro caso; estreita e proativa, no segundo. Nota-se na crítica, então, se não uma fratura, uma severa deformidade nos dois momentos, com muito distanciamento de um lado e muita proximidade de outro. É preciso rever tanto a cumplicidade do dito ciclo das vanguardas – inclusive a respeito do próprio sentido cíclico da amarração entre bossa-nova e tropicalismo –, quanto a conflituosa relação dos modernistas com a música popular da primeira metade do século XX. Resultados muito elucidativos foram obtidos na combinação das duas tendências, por exemplo, no caso já citado do antropólogo Hermano Vianna, que remontou o cenário da elevação do samba carioca a símbolo nacional com um incessante jogo de aproximações e distanciamentos entre sambistas, intelectuais modernistas e outros agentes:

Outro ponto importante a ser ressaltado é a ausência de uma coordenação e de uma centralização desses processos (o fato de alguns grupos terem mais “poder” do que outros não é relevante em qualquer situação). As relações entre os diversos grupos nunca se institucionalizaram, nem adquiriram formas estáveis. Além disso, nenhum grupo controlava maquiavelicamente o rumo dos acontecimentos (enganando seus parceiros para atingir objetivos “secrets”). Os vários grupos usavam uns aos outros para atingir objetivos diversos: este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna. Em vários momentos era possível estabelecer pactos entre os vários interesses. Pactos nunca eternos. Pactos sempre renegociáveis.²⁴

É esse o tipo de tratamento que, neste trabalho, se procura dar aos diversos momentos escolhidos das relações entre eruditos e populares. As discussões partem da confrontação entre fontes textuais numerosas e heterogêneas, produzidas em diversos tempos e por diferentes sujeitos (participantes diretos da questão ou pesquisadores) e também da análise de canções criadas em coautoria, rastreando concordâncias e oposições. São obras, em geral, pouco estudadas, sobretudo as compostas nos períodos anteriores à bossa-nova, cujo conhecimento raramente ultrapassa a mera curiosidade. Servem, entretanto, para revelar as tensões e alianças então propostas. E não revelam, simplesmente, por trazerem por atavismo as marcas características dos campos originais de seus produtores, mas por serem criadas em situações de disputa pela representação estética e política do nacional,

²³ MEDAGLIA, J.: *Música Impopular*, 2ª Edição. São Paulo: Ed. Global, 2003, P. 170.

²⁴ VIANNA, H.: *O mistério do samba*, p. 151-152.

exigindo a voz ativa distinta de cada uma das partes. As parcerias estudadas aqui são: a de Marcelo Tupinambá e Mário de Andrade em “Canção marinha”, no primeiro momento; a de Dorival Caymmi e Jorge Amado em “É doce morrer no mar” e *Cancioneiro da Bahia*, no segundo; a de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto em “Chega de saudade”, no terceiro; a de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri em “O morro (feio não é bonito)”, no quarto; a de Caetano Veloso e Rogério Duprat em “É proibido proibir”, no quinto. Não são, obrigatoriamente, as melhores nem mais importantes obras conjuntas de músicos populares e intelectuais eruditos nos momentos enfocados – nem mesmo, talvez, no interior da colaboração de seus autores. A escolha se deve à tentativa de equilíbrio entre quatro fatores importantes: a representatividade estética no interior dos movimentos em que se inserem; a inclusão dos principais artistas neles envolvidos entre os autores e os intérpretes dessas canções; a proximidade temporal aos momentos de definição de cada movimento; a visibilidade pública.

CANTO MODERNISTA

Reconhecimentos e estranhamentos iniciais

As relações entre vanguardismo erudito e música popular precedem em bastante tempo o emblemático ano de 1922, em que ocorreram a Semana de Arte Moderna e a primeira transmissão radiofônica no Brasil. O musicólogo Gerard Béhague aponta intercâmbios muito relevantes ainda no final do século XIX, ao comentar as obras de três autores que, bem antes do termo ‘vanguarda’ se difundir no meio artístico brasileiro, já se empenharam em projetos de modernidade de sentido semelhante ao modernista: Alexandre Levy, Brásílio Itiberê Camargo e Alberto Nepomuceno²⁵. Em relação ao primeiro, Behague afirma: *“Ele foi receptivo aos mais característicos elementos da música popular urbana, e era capaz de sentir e de expressar ao menos em algum grau o espírito essencial dessa música”*.²⁶

Seguindo a linha de Béhague, o também musicólogo Said Tuma argumenta que a música popular, para Alexandre Levy, não era algo secundário nem assimilado ou empregado de forma inconsciente, mas um elemento privilegiado na construção de suas peças de pretensões modernas e nacionais. Se sua obra não foi sempre reconhecida nessa dupla empreitada, de longos ecos no século XX, o motivo está bem menos nela do que nas interpretações futuras, principalmente as comprometidas com a exaltação ao Modernismo:

²⁵ BÉHAGUE, G.: “The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil” in *Monographs in Musicology* vol. 1. Detroit: Information Coordinators, 1971, p. 19, 21, 24-27. O também musicólogo Said Tuma atesta plenamente tal intercâmbio ao tratar da obra de Alexandre Levy em TUMA, S.: *O nacional e o popular na obra de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2008, p. 29-31, 117-126, 130-137.

²⁶ Idem, *Ib.*, p. 27 (citado e traduzido por Said Tuma em TUMA, S.: *O nacional e o popular na obra de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*, p. 125).

O problema que se coloca, então, é que grande parte das historiografias posteriores ao chamado Modernismo, entre as quais a musical, acabou lendo a obra e a contribuição de intelectuais como Levy com as lentes do movimento de 1922. Atados em demasia à noção de vanguarda, os historiadores da música olharam para os compositores do final do século XIX de um modo utópico e visionário. De um lado, partindo de uma postura antirromântica como pressuposto, desprezavam as obras que apresentassem traços do Romantismo. De outro, ao se proclamarem modernos, acabaram perdendo o foco dos inúmeros matizes da modernidade presentes nas manifestações da “Geração de 1870”, da qual Levy parece aproximar-se notavelmente.²⁷

Antes de 1922, portanto, é possível notar uma presença substantiva da música popular em expressões eruditas que, mesmo sem se apresentar nomeadamente como vanguardas, traziam alguns de seus elementos fundamentais. Com o surgimento do grupo modernista, porém, a relação se intensificou. É algo que se notava já no ideário da primeira fase do modernismo brasileiro, mais preocupada com a inovação formal e com a assimilação das manifestações “modernas”, como o verso livre, as máquinas e os espaços urbanos, do que com o teor nacionalista que viria a reinar a partir de 1924. Vale lembrar, nesse sentido, um trecho da conferência “Arte Moderna”, proferida por Menotti del Picchia na segunda noite da Semana de Arte Moderna, em 17 de fevereiro de 1922:

(...) E que o rufo de um automóvel, no trilho de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena.²⁸

Na contramão da assimilação temática pelo viés da modernidade, porém, foi a guinada do modernismo ao nacionalismo, em 1924, que colocou mais profundamente – e conflituosamente – a música popular na pauta modernista. Formou-se, então uma estética grandiloquente, caracterizada pelo aproveitamento erudito de elementos tidos como “típicos” populares, referida, *grosso modo*, como “nacional-popular”. Seus ecos na cultura brasileira foram longos. Era uma estética que postulava como popular, antes de tudo, o chamado folclore, mas que também acabou estreitando laços com o universo popular urbano e midiaticizado. De início, sua inserção ficou patente no ocasional aproveitamento como índice de brasilidade moderna, presente em dois textos fundamentais dessa fase: *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) e *Manifesto Antropofágico* (1928), de Oswald Andrade. No primeiro, o poeta exaltava os festejos momescos cariocas: “O carnaval do Rio é um acontecimento religioso da

²⁷ Idem, *ib.*, p. 14.

²⁸ Citado em MORAES, E. J. de: *A Brasilidade Modernista – Sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1978, p. 65.

raça. Pau Brasil. Wagner sucumbe ante os cordões de Botafogo".²⁹ Já no segundo, o mote do maxixe "Cristo nasceu na Bahia" (de Sebastião Cirino e Duque) foi usado para exemplificar a antropofagia devoradora e transformadora da cultura brasileira: "*Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará*".³⁰

No caso do carnaval carioca, a percepção da música popular por Oswald de Andrade pode até ser relativizada, uma vez que a notória confusão entre o popular e o folclore da época poderia levar a uma leitura do carnaval urbano e moderno do Rio de Janeiro como expressão plena das potencialidades atemporais do povo brasileiro, na qualidade de "*acontecimento religioso da raça*". É difícil precisar se Oswald de Andrade notava a diferença de natureza entre aquela manifestação coletiva urbana e o folclore rural, mas vale citar que o também modernista Mário de Andrade percebeu claramente essa diferença. No repetidamente citado artigo "Música Popular", de 1939, Mário viu na música de uma escola de samba carioca, apesar dos inegáveis traços atemporais de brasilidade, algo urbano, dizendo que, como tal, "*é eminentemente instável e se transforma fácil, como as coisas que não tem assento numa tradição necessária*".³¹ Já o caso do maxixe "Cristo nasceu na Bahia" não deixava dúvidas quanto à sua origem massiva. Tratava-se, pois, de uma canção popular urbana comum, composta por Sebastião Cyrino e pelo então famoso bailarino maxixeiro Duque, encenada em teatro de revistas com sucesso naquele mesmo ano de 1924 e gravada em disco posteriormente por Arthur Castro, em 1927. Mário de Andrade também se referiu a essa canção, percebendo nela a assimilação antropofágica do jazz norte-americano³².

Ao mesmo tempo em que a vanguarda modernista se aproximou da música popular, porém, também teve com ela atritos sensíveis. Mário de Andrade, autor dos principais trabalhos musicológicos do modernismo brasileiro, muitas vezes levantou a voz contra manifestações urbanas que, aos seus ouvidos, não refletiam ou deformavam o folclore nacional. Entre muitos exemplos, vale lembrar um célebre trecho do citado artigo "Música popular", em que comentou um concurso de músicas carnavalescas assistido no Rio de Janeiro, em 1939:

²⁹ ANDRADE, O.: "Manifesto da Poesia Pau Brasil", in SCHWARTZ, J.: *Vanguardas Latino-Americanas*, 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2008, p. 166

³⁰ ANDRADE, O.: "Manifesto Antropofágico" in Idem, *Idem*, p. 175

³¹ ANDRADE, M. de: "Música Popular" in *Música, Doce Música: Estudos da crítica e folclore*, 2ª Edição. São Paulo: Ed. Martins, 1976, p. 282.

³² Cf.: ANDRADE, M. de: "Ernesto Nazaré" in *Música, Doce Música*, p. 126.

O que aparece nesses concursos não é o samba de morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se, exatamente, de uma submúsica, carne para o alimento de rádios e discos. Elemento de namoro e interesse comercial com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um povo em via de transe.³³

Contudo, enquanto os eruditos ora buscavam a música popular urbana como cifra de modernidade e brasilidade, ora a rejeitavam por banal, comercial ou inautêntica, os artistas populares também notavam as vanguardas de maneiras diversas. No que diz respeito à inovação formal, a marchinha “A. B. Surdo”, de Noel Rosa e Lamartine Babo, lançada em 1930, oferece um curioso depoimento:

Nasci na Praia do Vizinho, 86,
Vai fazer um mês, vai fazer um mês
Que minha tia me emprestou 5 mil réis
Pra comer pastéis, pra comer pastéis

É Futurismo menina,
É futurismo, menina,
Pois não é marcha
Nem aqui nem lá na China! (...)

A composição, registrada sob o gênero de “marcha maluca”, fez uma referência leve e jocosa ao vanguardismo erudito, designado genericamente como “futurismo”, em função da forte e seminal influência exercida pelo movimento homônimo de Filippo Marinetti sobre o modernismo nacional. O tom de blague, entretanto, não escondia certa familiaridade com o objeto, perceptível pelo texto, que, assim como uma série de outras obras de Noel e Lamartine, empregava *“recursos familiares às vanguardas (o “antiliterário”, as expressões corriqueiras, o humor, as soluções imprevistas e outros efeitos, estão presentes neste poeta tanto quanto nos modernistas”*, conforme notou o poeta e ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna³⁴. O teor, porém, não era o de uma assimilação da estética ou ideológica das vanguardas, mas o de uma apropriação circunstancial, dirigida ao riso das esquisitices da elite, tais como as propagandeadas descobertas de modos de rejuvenescimento do médico russo Serguei Voronoff, feitos mediante o enxerto de glândulas animais, ironizadas na embolada “Minha Viola”, de 1929:

(...) Eu tive um sogro cansado dos rega-bofe
Que procurou o Voronoff, doutô muito creditado
E andam dizendo que o enxerto foi de gato
Pois ele pula de quatro, miando pelos telhado (...).

³³ ANDRADE, M.: de “Música Popular”, p. 280-281.

³⁴ SANT’ANNA, A. R. de: *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Ed Landmark, 2004, p. 12-26.

Para Affonso Romano de Sant'Anna, tal apropriação do futurismo pelos artistas populares seria não-intelectual, no sentido mais agudo: "*instintiva*"³⁵. A vanguarda, assim, seria um dado a mais a ser refletido do ambiente em que se vivia, junto às transformações urbanísticas, à explosão do progresso tecnológico e aos conflitos sociais por inclusão da massa nos projetos políticos nacionais. Tal hipótese teria uma confirmação eloquente em se notando, pelo menos, outras quatro canções da época com a mesma referência ao futurismo: a marchinha "Vaca futurista", de Eduardo Souto, gravada por Artur Castro entre 1925 e 1927; a marchinha "Melindrosa futurista", de Clóvis Roque da Cruz, gravada por Francisco Alves em 1930; a marchinha "Seu Jacinto", de Noel Rosa, gravada pelo próprio Noel Rosa, junto a Ismael Silva, em 1932; o samba "Pequena futurista", de Francisco Matoso, gravado pela dupla Joel e Gaúcho em 1936. O maior entrave para se concluir por tal interpretação, porém, é o fato de que todas eram humorísticas e, assim com a marchinha de Noel Rosa e Lamartine Babo, extraíam seu efeito justamente da estranheza da estética absurda e do comportamento desregrado – francamente libertino – dos vanguardistas, o que indicava uma abordagem não intuitiva, mas crítica e distanciada do objeto.

O historiador Elias Thomé Saliba reconstruiu em *Raízes do Riso* a poética humorística de Noel Rosa e Lamartine Babo, encontrando na base um intercâmbio simbólico não com o modernismo, mas com o poema-piada da Belle Époque brasileira, na medida em que percebeu "*um ambiente ou clima mental partilhado por todos eles, e ao qual cada um deles respondeu com um procedimento cômico semelhante*"³⁶. A questão, assim como no caso de Alexandre Levy, estaria ligada aos primeiros intercâmbios de procedimentos artísticos entre as manifestações populares urbanas e as vanguardas. A leitura de Saliba é especialmente importante para este trabalho, pois, além de iluminar o objeto em questão, recusa o frequente caráter passivo do "instintivo" na música popular, visto não só por Sant'Anna, mas por diversos outros autores.

Se do ponto de vista das inovações formais a relação dos músicos populares com as vanguardas modernistas eram circunstanciais ou até meras coincidências, o mesmo não se podia dizer das proposições nacionalistas. Aproveitando a crescente repercussão junto aos setores da elite comprometidos com a redefinição do nacional, os artistas populares derramaram desde o início do século XX, principalmente a partir de meados da década de 1920, um vasto cancionário típico, repleto de referências ao samba, ao sertão, aos mulatos, às

³⁵ Idem, *ib.*, p. 19.

³⁶ SALIBA, E. T.: *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 256.

caboclas, à flora e à fauna brasileiras. O antropólogo Hermano Vianna é seguro ao apresentar o poeta e cantador Catulo da Paixão Cearense como um pioneiro e um dos que melhor souberam aproveitar essa tendência, cantando e glosando brasilidades nos salões da Belle Époque carioca³⁷. Sua moldagem do popular às demandas cultas da elite era, sem dúvida, uma ponte privilegiada de ascensão social, seja no aspecto político, econômico ou cultural. Nem sempre, porém, o caráter nacional de Catulo e de seus pares populares surtiu efeito positivo entre os modernistas. Veja-se o caso da péssima recepção de Mário de Andrade, frequente entusiasta de suas obras, para duas canções “típicas” por ele assinadas, “Meu Amor” e “Flor Amorosa” (esta, composta sobre antiga melodia de Joaquim Antônio Calado):

São modinhas muito típicas de Catulo Cearense. O que valem musicalmente, pouco mais que nada. É aquela fase desgraçada em que o gênero não era mais que a indecisão, nem mais modinha-de-salão nem ainda a modinha popular bem fixa nos seus caracteres psicomusicais. Cheira desastrosamente a cançoneta.³⁸

A dura crítica de Mário, como se verá adiante, encerrava não uma má-vontade particular com Catulo, mas um complexo pensamento musicológico que será aprofundado adiante. Por enquanto, a citação basta para atestar, de novo, a coexistência de alianças e conflitos em diversos níveis da relação entre vanguardistas eruditos e músicos populares desde o momento da emergência de ambos no panorama cultural brasileiro.

Nem paz nem guerra

Mário de Andrade foi, sem dúvida, o autor dos principais trabalhos musicológicos do modernismo brasileiro e, logo, uma figura central na relação entre intelectuais eruditos e músicos populares, daí que se volte a ele a cada passo. Além do peso de ser o principal formulador da estética musical do que viria a ser chamado de nacional-popular, foi quem mais frequente e profundamente se debruçou sobre a produção urbana e massiva, formulando um pensamento bastante perspicaz e original. No entanto, estabeleceu-se entre os críticos brasileiros, sobretudo entre os que trabalham com Música Popular, o injusto quase-consenso de que Mário – bem como o Modernismo, em geral – tivesse verdadeiro desprezo pela

³⁷ Cf.: VIANNA, H.: *O Mistério do Samba*, p. 43-51.

³⁸ Citado em TONI, F.: *A Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Ed. Senac, 2004, p. 78

produção musical urbana e midiaticizada³⁹. O termo “popularesco” tornou-se a chave dessa tendência, tratado como símbolo de uma recusa mecânica de toda a produção oriunda da cultura urbana de massa⁴⁰. Os comentários de Mário sobre os artistas popularescos, porém, costumam apresentar nuances mais ricas do que essa recusa imediata, ainda mais, se for possível associar tais artistas aos que o autor chama de “semieruditos”, frequentemente merecedores de generosos elogios.

As discrepâncias de tratamento entrevistas exigem que se enverede por uma compreensão mais justa e abrangente a respeito o tratamento dado por Mário à música popular (em sentido contemporâneo: urbano, massivo, industrial). Há algo de arriscado nisso, visto que se trata de uma questão à qual o próprio autor não se propôs diretamente investigar – donde chegar a uma solução modelar possa ser, então, improvável. Vale a pena evocar, porém, a sensibilidade, a profundidade e a honestidade intelectual das reflexões de Mário para justificar a expectativa de se atingir uma formulação mais geral nessa empreitada.

Segundo a parcela da crítica que enfatiza o desprezo de Mário pela música popular, sua postura seria fruto, em última instância, do impulso de busca e perpetuação do poder político-cultural da intelectualidade modernista-nacionalista. Esta teria ficado bastante mais confortável em manipular as fontes supostamente puras e ingênuas do folclore rural do que a instável e arredia cultura das cidades. É o que afirma o crítico literário-musical José Miguel Wisnik em “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”:

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular *emergente*, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, *em nome da estilização* das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação. (...) O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação *em detrimento das movimentações da vida popular urbana*

³⁹ Uma necessária exceção deve ser feita ao etnomusicólogo Carlos Sandroni, sobretudo num artigo que será citado adiante, “Adeus à MPB”. (SANDRONI, C.: “Adeus à MPB” in CAVALCANTI, B., STARLING, H. & EISENBERG, J.: *Decantando a República vol. 1: Inventário histórico e político da moderna canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35).

⁴⁰ O sentido mais preciso de música popularesca seria o de algo que se popularizasse, mas não em função das necessidades psicossociais do povo. Esse sentido ultrapassa a existência ou não de uma indústria cultural e pode ser relativo a uma força exógena como a da igreja, como se passa com os pastores, os vilhancicos portugueses e os demais cantos de natal europeus: “São peças religiosas eruditas impostas ao povo pela classe eclesástica – peças sabidamente de autor, e que, como peças, quase nunca conseguem se popularizar folcloricamente. Tipo de fato popularesco, mas não exatamente popular” (ANDRADE, M. de: “A Modinha e Lalo” in *Música Doce Música*, p. 343).

*porque não pode suportar a incorporação desta última, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional.*⁴¹

Nesse caminho, ficou eleito um “vilão histórico” para responder pelo desprestígio – e pelo sintomático silêncio da pesquisa acadêmica – de que a música popular padecia durante a maior parte do século passado: o Modernismo. E, dada a proeminência de Mário de Andrade nas reflexões musicais do grupo vanguardista, não raramente foi imputada a ele a responsabilidade de representar a todos, como se entrevê nos argumentos do historiador Arnaldo Contier:

Com a ampliação do sistema radiofônico e da indústria do disco, as músicas populares urbanas e sertanejas passaram a “incomodar” os artistas eruditos. (...) Na realidade, a indústria cultural, a música popular, não conseguiram ser discutidas historicamente ou artisticamente pelos modernistas⁴².

O plural “modernistas”, aí empregado, não deve enganar: o alvo principal do argumento era Mário de Andrade. Basta ver que o outro grande expoente musical modernista, Heitor Villa-Lobos, foi logo em seguida absolvido do incômodo descrito, em função seus trabalhos inspirados “*nos choros e serestas dos artistas populares urbanos*”. De outro lado, a destinação mais aguda do juízo apareceu nos parênteses da frase final do argumento: “*Os modernistas brasileiros temiam os ruídos e os sons oriundos da “cidade que sobe” (São Paulo, por exemplo)*”.⁴³

Mais recentemente, o historiador José Geraldo Vinci de Moraes aprofundou o tom crítico ao pensamento musical de Mário de Andrade, buscando, inclusive, o reflexo de sua postura elitista no cotidiano musical paulistano (e, novamente, usando Villa-Lobos como contraexemplo).

É bastante conhecido o menosprezo de Mário de Andrade pela música “popular” produzida e divulgada na grande cidade e nos aparelhos eletrônicos, qualificada de inferior e sem importância para a configuração de outra, profundamente popular e nacional. As declarações do chorão “Barão” parecem reforçar essa sensação de desconsideração e menosprezo deixada por Mário de Andrade. De acordo com Barão, que o conheceu apenas indiretamente, Andrade nunca frequentou as famosas e tradicionais reuniões em sua casa e muito menos outras rodas de choro (fato corriqueiro, por exemplo, nas atividades de Villa-Lobos no Rio de Janeiro no início do século). Esses depoimentos servem para demarcar as preocupações de Mário de Andrade no campo da música popular brasileira, voltados essencialmente para o “folclore” ou “música nacional” e sua oposição àquela urbana “popularesca” e confirmar, na prática, suas

⁴¹ WISNIK, J. M.: “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo”, p.133.

⁴² CONTIER, A. D.: “Modernismos e Brasilidade: Música, utopia e tradição” in NOVAES, A. (org.): *Tempo e História*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992, p. 280.

⁴³ Idem, *ib*, p. 281.

posturas delineadas ardorosamente no seu texto “A música e a canção populares no Brasil”.⁴⁴

É certo que essa linha de pesquisa, incisiva na problematização da relação entre o modernismo nacionalista e a música popular, tem se mostrado bastante fértil. É certo, também, que diversos comentários de Mário podem corroborá-la, sobretudo quando se referia ao que chamava de “música popularesca” ou “submúsica”. Contudo, muitos outros comentários de Mário demonstraram uma visão bem mais generosa, ampla e complexa dirigida às canções veiculadas por rádios e discos do que uma simples e unidirecional recusa elitista. Um caso claro foi o de sua admiração pelo samba “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo, pelo o qual afirmou ficar estrangulado de comoção em carta a Moacyr Werneck de Castro:

Eu sempre espero que ainda apareça aquele homem excelente que estude a psicologia, as sublimações, desvios e o sofrimento da gente carioca, através das letras dessa coisa incomparável que são os textos de samba. Quando escutei pela primeira vez os cariocas gemendo com candura e obediência que “Vão acabar com a Praça Onze”, fiquei horrorizado.⁴⁵

Houve, inclusive, situações em que Mário partiu da ideia de submúsica para uma evidente manifestação de simpatia, tal como no primeiro parágrafo do mesmo texto “Música Popular”, cujo sentido depreciativo costuma ser enfatizado pela crítica, mas sem resumir o teor completo do escrito:

Nos primeiros dias deste mês deu-se enfim o grande concurso de lançamento das músicas para o próximo carnaval. E é sempre agradável pensar que, embora se trate de um gênero musical que, tal como foi apresentado, é uma espécie de submúsica, a festa atraiu nada menos que 300 mil pessoas. (...) Era de ver o pessoal do povo durante as execuções. Uma serenidade com muito de religiosa, em que o corpo mexia muito levemente, muito leve, esboçando discretissimamente o “passo”, esse movimento indescritível, maior graça de um povo em férias, que será a principal razão de ser dessa cidade.⁴⁶

Fica nítido, portanto, que a questão da música popular no pensamento de Mário de Andrade, merece uma atenção maior do que a polarização cega numa tensão historicamente comprovada entre a cultura erudita e a cultura popular. Um passo valioso, nesse sentido, foi dado pela historiadora Juliana Perez Gonzalez no capítulo terceiro capítulo da Dissertação de Mestrado *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de música popular*

⁴⁴ MORAES, J. G. V. de: *Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2000, p. 109.

⁴⁵ Carta de Mário de Andrade a Moacyr Werneck de Castro, 19-II-1942, citada em TONI, F.: *A Música Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*, p. 299. Uma observação: a canção aí citada chama-se, na realidade, “Praça Onze”, e é de autoria de Herivelto Martins e Grande Otelo.

⁴⁶ ANDRADE, M. de: “Música popular”, p. 279.

por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945, em que analisou detidamente o uso dos termos ‘música populearesca’ e ‘submúsica’ nas obras do literato e musicólogo modernista. Seus levantamentos a levaram à conclusão de que ambos não portavam, necessariamente, traços de uma rejeição apriorística ao que se chama atualmente de música popular, tendendo ‘populearesco’ a designar o “feito à maneira do popular”⁴⁷, tanto na cultura midiaticizada quanto na arte erudita, e ‘submúsica’, o resultado de artifícios enganadores empregados para tornar uma música mais comercializável nos meios de comunicação modernos ou para angariar aplausos nas salas de concerto⁴⁸. A argumentação da pesquisadora, assim, manteve a restrição marioandradiana à ‘submúsica’, identificando-a, apartadamente, como um procedimento mais geral de desvirtuamento artístico, ao passo que salvou, ao menos, a ‘música populearesca’ de uma carga pejorativa, sugerindo que tal interpretação negativa não tivesse partido do autor, mas de seus contemporâneos e de seus críticos:

Deixa-se para futuras pesquisas a especulação a respeito da carga pejorativa atribuída ao conceito *música populearesca* seja uma construção histórica e não uma particularidade do pensamento musical de Mário de Andrade, pois, à luz das leituras feitas, observou-se que seu uso não se restringiu a qualificar a música popular urbana, mas também algumas peças de procedência erudita, todas apreciadas por ele. Possivelmente o desdém com que alguns dos seus contemporâneos contemplaram a música midiaticizada seja o primeiro responsável pela distância que se encontrou nos escritos de Mário de Andrade e o uso do termo na historiografia musical brasileira. Não obstante, o escritor modernista expressou um forte desprezo por um tipo de música que denominou como submúsica, aquela que considerou como sendo de ínfimo valor por apelar para recursos fáceis a fim de ganhar a aceitação rápida do público, e que encontrou tanto nos teatros e em seus músicos virtuosos quanto no rádio e nos discos.⁴⁹

É uma leitura, sem dúvida, aguda e pertinente, mas, em sua busca por uma formulação geral, acaba deixando irresolvida não só a referida construção histórica da carga pejorativa do termo ‘populearesco’ na obra de Mário de Andrade, mas também uma outra importantíssima questão: como se estabelecer apenas de forma aproximativa uma distinção tão relevante quanto essa entre ‘submúsica’ e ‘música populearesca’, no interior da obra de um autor notoriamente zeloso, quase obsessivo, pelo rigor conceitual? A questão torna-se ainda mais problemática se forem consideradas as ocasionais observações simpáticas do autor a produtos de submúsica, como se fez há pouco, na citação do emblemático início do artigo “*Música popular*”.

⁴⁷ GONZALEZ, J. P.: *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 233.

⁴⁸ Cf.: Idem, *ib.*, p. 220-221.

⁴⁹ Idem, *ib.*, p. 237.

Popularescos, submúsicos e semieruditos

Antes de seguir a investigação sobre a possível colocação da música popular na obra de Mário de Andrade, vale a pena lembrar que as dificuldades em lidar com tal conceito não foram exclusivas do autor e nem, sequer, da intelectualidade modernista, mas de toda cultura da época. É o que mostra o artigo “Adeus à MPB”, do pesquisador Carlos Sandroni, que expõe a indissociação de música popular e folclore até meados do século XX: “*Até os anos 40 usava-se correntemente e expressão ‘música popular’, com sentido similar ao que prevalece hoje na França*”⁵⁰ – correspondendo o termo *musique populaire* francês ao que é chamado no Brasil de música folclórica.

Além de não haver um suficiente amadurecimento conceitual do campo música popular em seu tempo, é preciso lembrar que Mário conheceu um meio musical paulistano em que a música popular e o folclore ainda se misturavam e contaminavam bastante reciprocamente. O supracitado estudo de José Geraldo Vinci de Moraes foi rico em exemplos nesse sentido, como o do violeiro Sorocabinha, que não se adaptou ao cotidiano da indústria cultural e resolveu se retirar para um sítio no interior, ou o do cantor e compositor Paraguaçu, que concentrou parte importante de seu trabalho na adaptação de canções folclóricas. Tais exemplos repercutiam no campo musical um paradoxo que São Paulo vivia em todo o plano social até os anos 30 do século passado:

Se não há como negar que [São Paulo] ingressara definitivamente, como vimos, na frenética cadência das metrópoles modernas, não se podem deixar de notar os resquícios da pequena e provinciana cidade ruralizada que ela ainda guardava.⁵¹

A falta de um aparato teórico e de um campo de observação bem definidos, no entanto, não impediram que Mário de Andrade percebesse e, em boa medida, individualizasse o fenômeno da música popular. No próprio artigo “Música popular” havia uma série de características elencadas da submúsica que bem podiam servir, se não como definição, como uma boa delimitação do que seria posteriormente chamado de música popular, a começar pela presença marcante da mídia moderna e comercial (rádio e discos) na produção e na

⁵⁰ SANDRONI, C.: “Adeus à MPB”, p. 26.

⁵¹ MORAES, J. G. V. de: *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, p. 143.

divulgação dessa música e, na outra ponta, a presença da massa urbana como receptora e consumidora dos produtos gerados. Em ambos os casos, Mário teve uma percepção muito precisa de elementos fundamentais para qualquer caracterização da música popular até hoje. Junto deles, é interessante agregar outros como a instabilidade de suas características musicais, em função de ser destinada ao consumo e, logo, submetida à flutuação dos modismos⁵².

O mesmo texto “Música popular” apontava outras duas características básicas dos artistas de submúsica: a origem urbana da cultura em que se formavam (dada a sujeição a *“todas as instâncias e aparências culturais da cidade”*, com seu cosmopolitismo) e o escasso conhecimento musical ou poético que tinham os seus artífices (ignorância estendida, inclusive, aos seus conhecedores e críticos, ali ironizados como *“doutores em sambice”*). Esses dois elementos são fundamentais por revelarem uma incompletude essencial desses artistas: nem podiam ser considerados verdadeiramente populares, folclóricos, por falta da vivência tradicional que funda a arte fatalizadamente nacional, nem podiam ser considerados produtores de arte universal, por falta do conhecimento da técnica erudita (e note-se que o domínio da técnica universal e a expressão pura do nacional são, justamente, os dois quesitos de valoração artística mais prezados por Mário). Daí, pode-se inferir que sua qualificação dessa produção como ‘submúsica’ se devesse, antes de tudo, ao duplo déficit no plano ontológico da estética musical⁵³.

Dada a predominância da noção de falta, o eixo determinante das ressalvas de Mário de Andrade contra aquela submúsica do rádio e dos discos não era um mero preconceito e nem um desprezo *a priori*, mas a constatação de uma incompletude estética diante das exigências de enraizamento folclórico e domínio da técnica erudita. Assim, outros adjetivos que designam a falta, como ‘música popularisca’ ou ‘música semierudita’, se irmanariam à submúsica num mesmo status ontológico, apenas com ênfase valorativa distinta: a primeira por ser *não completamente* nacional e a segunda por ser *não ainda* universal. Não por acaso, quando Mário comentava seu interesse eventual por músicas populares que mereciam tais

⁵² Tal flutuação ante os modismos fica mais clara num trecho posterior – e já citado aqui – do mesmo texto, em que se fala sobre o samba: “É possível que, dentro de poucos anos, mude de caráter, porque toda essa música urbana, mesmo de gente do morro, é eminentemente instável e se transforma fácil, como as coisas que não tem assento numa tradição necessária” (ANDRADE, M. de: “Música popular”, p. 282).

⁵³ A ideia de falta emerge, também, na acusação de baixa destinação psicossocial, representada pelo sensualismo, com seu efeito dinamogênico restritivo, tantas vezes abominado por Mário. No texto citado, aliás, há um trecho que sinaliza mais diretamente para o efeito restritivo do sensualismo popularisco: “*Há sempre que se entristecer com esse talvez mal sintoma, diante da boçalidade ou da sensualidade meramente exterior de certas peças carnavalescas*” (Idem, *ib.*, p. 280).

designações, não se percebe na motivação dos elogios uma apreciação orgânica da obra em questão, mas algo pontual e avaliado por maiores teores de brasilidade ou níveis de invenção técnica⁵⁴.

A interpretação aqui proposta, com a equiparação ontológica de submúsica, música popularesca e semierudita, tem a vantagem de não postular um Mário de Andrade subitamente relapso de seu notório rigor formal ou relaxado de seu afã classificatório. Não constituindo uma forma estética, em si, essa música não requeria uma conceituação precisa, ficando bem expressa por adjetivos que designassem a incompletude. Não seria de se estranhar, portanto, que Mário os empregasse sem muita distinção, mas segundo o aspecto que queria explorar em cada texto. Foi o que aconteceu, por exemplo, no artigo sobre a pianista Chiquinha Gonzaga, em que a situou no processo de evolução das danças urbanas nacionais ao lado de Ernesto Nazareth, mas sem usar a qualificação de semierudita que empregou num texto anterior sobre Nazareth⁵⁵, em que também irmanou os dois pianistas, preferindo descrevê-la como popularesca:

A invenção de Chiquinha é discreta e raramente banal. Ela pertence a um tempo em que mesmo a composição popularesca, mesmo a música de dança e das revistas de ano ainda não se degradaram cinicamente, procurando favorecer apenas os instintos e sensualidades mais reles do público, como hoje.⁵⁶

Nota-se, aí, que a obra de Chiquinha Gonzaga estava sendo avaliada a partir da imersão no universo da cultura popular urbana, com sua mídiatização, sua fugacidade e sua frivolidade, o que favorecia uma adjetivação aproximada ao universo popular, e não ao das salas de concerto.

Para reforçar a condição singular e irmanada de submúsica, música popularesca e semierudita é interessante retomar a distinção das três manifestações da técnica de fazer

⁵⁴ Um bom exemplo dessa eleição de qualidades pontuais e matizadas se encontra, novamente, no texto “Música Popular”: “Vez por outra, mesmo nessa submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis” (Idem, lb., p. 281)

⁵⁵ Cf.: ANDRADE, M. de: “Ernesto Nazaré”, p. 323.

⁵⁶ “ANDRADE, M. de: “Chiquinha Gonzaga”, p. 331. Esse texto não deixa dúvidas quanto ao ponto de partida no universo da cultura consumida na cidade. Seu parágrafo inicial é eloquente: “Na evolução da música popular urbana do Brasil teve grande importância o trabalho de uma mulher, já esquecida em nossos dias, Francisca Gonzaga. Este esquecimento, aliás, é mais ou menos justificável, porque nada existe de mais transitório, em música, que essa espécie de composição. Compor música de dança, compor músicas para revistas de ano e coisas assim é uma espécie de arte de consumo, tão necessária e tão consumível como o leite, os legumes, perfume e sapatos. O sapato gasta-se, o perfume se evola, o alimento é digerido. E o samba, o maxixe, a rumba, depois de cumprido seu rápido destino de provocar várias e metafóricas... calorias, é esquecido e substituído por outro. E como o artista só vive na função da obra que ele mesmo criou, o compositor de dança, de canções de rádio, de revista de ano, também é usado, gastado, e em seguida esquecido e substituído por outro” (Idem, lb., p. 329).

obras de arte descrita por Mário de Andrade num texto capital de sua estética: “O artista e o artesão”.

A primeira manifestação ali descrita, a do artesão, seria “*a única verdadeiramente pedagógica, o aprendizado do material com que se faz a obra de arte*”⁵⁷. Prevalecia, nela, um princípio de utilidade que quase anulava a invenção individual em função das necessidades de uso coletivas. Seu melhor exemplo, segundo Mário (citando o egiptólogo francês Gaston Maspero), seria o dos artesãos do Egito antigo, com sua uniformidade assombrosa: “*O temperamento pessoal do indivíduo não se revela, senão por detalhes de fatura quase imperceptíveis, e quem quer estude por alto a arte egípcia nada mais percebe que essa noção de impersonalidade coletiva*”⁵⁸. Dado esse forte sentido coletivo, era flagrante sua proximidade com a criação folclórica, em que a memória inconsciente da raça, mais do que a criatividade o indivíduo, seria a verdadeira produtora da obra de arte. Lembrava, assim, a estimada figura do cantador Chico Antônio, do texto *Vida do Cantador*, que em sua cantoria “*improvisava a imensa alma nordestina, renascida dentro dele*”⁵⁹.

A segunda seria a efetivamente desprezada manifestação de virtuosismo, que também não parece remeter à música popularesca e semierudita. Afinal, é qualificada como “*o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte*”, ou seja: um derivado vazio da erudição. Seria, logo, algo muito distante da ignorância formal dos popularescos e não alcançado pela formação incompleta dos semieruditos. Sua destinação psicossocial até se aproximava da submúsica, na medida da em que, ao invés de constituir uma arte desinteressada, dirigia-se “*à sensualidade do aplauso ignaro*”⁶⁰. Sua cristalização habitual, porém, eram o “*passadismo*” ou o “*academismo*”, posturas que nada tem a ver com “Praça Onze” ou as polcas de Chiquinha Gonzaga.

A terceira manifestação, a da solução ou invenção pessoal, seria distinta das demais porque não se prendia ao caráter imitativo e inconsciente da primeira e nem almejava o exibicionismo individualista da segunda. Seu processo era a consciente atividade de pesquisa da beleza, algo cada vez mais importante na modernidade, tempo em que “[a beleza] *pesquisada por si mesma, se tornou essencialmente objetiva e experimental, materialista por*

⁵⁷ ANDRADE, M. de: “O artista e o artesão” in *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo, Ed. Martins, 1976, p. 14.

⁵⁸ MASPERO, G.: *Egypte*, citado em ANDRADE, M. de: “O artista e o artesão”, p. 16.

⁵⁹ ANDRADE, M. de: *Vida do Cantador* (edição Crítica de Raimunda de Brito Batista). Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Ed. Villa Rica, 1993, p. 38.

⁶⁰ ANDRADE, M. de: “O artista e o artesão”, p. 14-15.

excelência, para não dizer por exclusividade”⁶¹. Tal pesquisa, porém, só era legítima quando não se fazia anarquicamente, com um vaidoso e tautológico princípio de pesquisar por pesquisar, mas com moralidade social e respeito às regras do artesanato fundamental (em que se incluíam a técnica universal derivada do material e a memória da raça), de maneira que seu resultado era necessariamente nacional, em particular, e humano, em geral. O artista sujeito de tal manifestação acabava sendo, assim, o músico erudito de vanguarda nacionalista, o único a reunir todas as competências necessárias para a criação.

Como se observa, nenhuma das três categorias correspondia à submúsica, à música popularesca ou à semierudita, o que leva novamente considerá-las como mera falta, incompletude: não eram mais artesanato e não chegavam a ser arte, em sentido pleno.

Heróis acidentais

Não sendo uma manifestação específica, a produção popularesca e semierudita não tinha uma função social determinada a priori no pensamento estético de Mário de Andrade. Entretanto, muito frequentemente essa música fez uma importante função de intermediação entre o popular e o erudito nos seus estudos de evolução da música brasileira, algo também notado por Juliana Perez Gonzalez:

Mário de Andrade conferiu um papel importante aos músicos populares urbanos enquanto mediadores entre a música popular de raiz folclórica e a música erudita, papel que ajudava a completar sua visão da relação entre o popular folclórico e o erudito, que sempre lhe interessou.⁶²

Pode ser precipitado elevar tal intermediação a um papel social próprio dos músicos populares, o que obviamente exigiria uma definição precisa da música popular por parte do autor. Mais justo seria observar que tal função foi desempenhada por circunstâncias históricas, mas de forma tão preponderante no processo de trocas culturais da formação brasileira que suscita uma apreciação mais cuidadosa. Seu exemplo melhor acabado foi o do último texto de crítica musical escrito por Mário, “Cândido Inácio da Silva e o Lundu”, em que analisou o

⁶¹ Idem, *ib.*, p. 20.

⁶² GONZALEZ, J. P.: *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*, p. 214.

compositor e cantor oitocentista Cândido Inácio da Silva. Primeiro, tratando das modinhas de Cândido, Mário afirmou:

Embora acentuadamente “de salão” e semieruditas, com algumas dificuldades de enfeites e emissão vocal, parece mesmo que as modinhas dele se desnivelaram rapidamente e se difundiram no seio popular.

Tal passagem do nível semierudito para o popular seria a segunda parte da rara e grande migração da modinha erudita para o nível folclórico: primeiro aos salões da burguesia, ambiente de Cândido, e só, então, ao povo. O mecanismo de tal intermediação seria o desnivelamento, conceito tomado de Charles Lalo e desenvolvido em diálogo crítico com Roger Bastide, cujo funcionamento consistia num processo de dominação em que determinada manifestação cultural “*parte do mais forte [a elite] para se arraigar e tradicionalizar no mais fraco [o povo]*”⁶³. A desigualdade das partes envolvidas no processo não vinha tanto ao caso, já que era um fato histórico consumado na formação nacional. Foi o resultado que mobilizou Mário para uma série de dúvidas: teria se completado esse processo rumo à assimilação da cultura erudita à inconsciência coletiva e ao folclore nacional? Relutante em afirmar que a modinha tivesse efetivamente se tornado folclórica, Mário defendia a ideia de que o processo ainda não havia se concluído. Segundo seu argumento, “*o povo frequentemente adota uma melodia erudita, mas não consegue lhe surpreender a forma nem as fórmulas, e torná-la uma constância esquemática de criação*”⁶⁴.

A dificuldade em se completar o desnivelamento da modinha, de toda forma, não desmerecia o papel do semierudito na intermediação. E é interessante notar que, num momento em que Mário entreviu a assimilação final da modinha ao patrimônio nacional, coube novamente à música popularesca e semierudita, representada pelo samba-canção urbano, estar na dianteira do processo:

Modinha – À medida em que esta desaparece ou vive mais desatendida, vai sendo substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que porém, agógica já não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha-de-salão passada para a boca do povo popular adotou mesmo ritmos coreográficos, o da valsa e o do chotis principalmente. Ora estes eram sempre ritmos importados, não da criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha.⁶⁵

⁶³ ANDRADE, M.: “A Modinha e Lalo”, p. 340.

⁶⁴ ANDRADE, M.: “O Desnivelamento da Modinha” in *Música Doce Música*, p. 348.

⁶⁵ Comentário citado em TONI, F.: *A Música brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*, p. 234.

Mais do que as modinhas desniveladas, o grande motivo da admiração de Mário de Andrade por Candido Inácio da Silva era a canção “Largo da Sé”, identificado como marco inicial da nacionalização do primeiro gênero musical afro-brasileiro, o lundu.

Por tudo isso o lundu, e por causa dele o *Lá no Largo da Sé* de Cândido Inácio da Silva, assume uma importância histórica e sociológica bem grande na formação da sociedade brasileira e sua música. É a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é branco mas já não é negro mais. É nacional.⁶⁶

Tal conclusão foi um elogio e tanto. O lundu, nesse caso, representou uma subida de nível (subida, do ponto de vista do jogo social de forças, é bom dizer), indo de um setor popular à elite e, então, ao popular em geral. O semierudito, outra vez, funcionou como instância intermediária para se atingir o nacional. Algo semelhante se encontrava em outro texto, “Música brasileira”:

É só quando a música anônima do povo principia se impondo em suas formas e suas peças, pela originalidade já mais ou menos nacional, em pleno Império, que os compositores semieruditos principiam se aproveitando dela na temática das suas quadrilhas e polcas, que coincidem na rítmica com o binário do povo nacional. E só ainda mais tarde é que estourará na música erudita e dentro de uma forma erudita, o “Samba”, de Luiz Levi (sic).⁶⁷

Essa função intermediadora do semierudito, por mais alastrada que tivesse sido historicamente, não era uma exigência lógica do pensamento marioandradiano. Ao se ler elogio feito aos semieruditos no trecho citado acima, é preciso notar, ainda, que o argumento trazia uma ressalva contra a lentidão dos eruditos em se aprofundar no nacional. Da mesma forma, quando Mário atribuía a criação de Cândido à “*espontaneidade do sangue e do convívio*”⁶⁸, tratava-se de uma forma de diferenciá-lo de um erudito que chegasse a um resultado igualmente nacional, mas com bases em séria pesquisa folclórica⁶⁹. Daí que se possa afirmar com segurança que, para Mário, o importante o papel nacionalizador dos semieruditos (e de artistas da música popular, em geral) tenha sido central, mas historicamente circunstancial, na falta de eruditos que o fizessem. A lógica interna do pensamento de Mário não deixou dúvidas de que a tarefa de nacionalização da arte coubesse primeiramente aos eruditos, como no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*:

⁶⁶ ANDRADE, M. de: “Candido Inácio da Silva e o lundu” (ed. F. Toni) in *Latin American Music Review*, Vol. 20, n° 2. University of Texas, 1999, p. 228.

⁶⁷ ANDRADE, M. de: “Música brasileira”, p. 357. Observação: a menção ao “Samba” aí citado parece ser ao 4º movimento da *Suite Bresilienne*, do compositor Alexandre Levy, irmão de Luiz Levy.

⁶⁸ Andrade, M.: “Candido Inácio da Silva e o Lundu”, p. 222.

⁶⁹ O texto, aliás, reitera a inexistência de vínculo de Cândido Inácio da Silva com o folclorismo em diversos momentos. Cf.: ANDRADE, M. de: “Cândido Inácio da Silva e o Lundu”, p. 219, 221-223.

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular música artística (...).⁷⁰

A permanência dos eruditos na condução do processo da arte nacional, a despeito de eventuais alianças e do reconhecimento dos papéis desempenhados por outros agentes, leva a concluir, com José Miguel Wisnik, que no pensamento de Mário de Andrade, na atuação de Villa-Lobos e no ideário modernista, em grande medida, o intelectual nacionalista buscava decididamente se impor no comando estético-político das ações:

Através dessa curiosa operação desalienante, em que o povo recobra o “caráter” que lhe falta, o intelectual letrado-pedagogo fica no centro imaginário, de onde procura reger o coro nacional, levando-o à unidade harmônica. Seu papel aparentemente modesto de simples correia conversora (do popular primário ao popular estetizado) é exponencial porque comanda idealmente a passagem da sociedade passiva à sociedade ativa, ou seja, porque comanda a parte mais secreta e decisiva – a psicossocial – do processo político. Ele aparece de modo subjacente como o orquestrador da sociedade dividida (é nesse campo devidamente preparado que vai se erguendo a figura singular de Heitor Villa-Lobos)⁷¹.

Assim, o sentido político do posicionamento de Mário acusado por certa parcela da crítica, anteriormente relativizada, acaba ficando preservado até aqui. O saldo deste estudo, enfim, guarda consonâncias com tal tendência em seu apontamento de uma parcialíssima busca por poder no pensamento estético modernista, só divergindo quanto à forma como se deu, negando o menosprezo ou medo da música popular. Mário propunha uma arte combativa, sem dúvida, e adotava um permanente estado de alerta para isso, mas o grande inimigo a se combater definitivamente não deveria andar entre Sinhô, Carmen Miranda ou Chiquinha Gonzaga.

Parceria obscura

Uma obra reveladora do complexo tratamento dado por Mário de Andrade à música popular é a única e curiosíssima parceria que estabeleceu nesse campo, “Canção marinha”, criada com o compositor e pianista Marcello Tupynambá em 1925. Trata-se de uma obra obscura, embora registrada em disco comercial por Edgard Arantes em 1930, na gravadora

⁷⁰ AANDRADE, M. de: *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1976, p. 15-16.

⁷¹ WISNIK, J. M.: “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, p. 146.

Brunswick. No meio musical, sua única repercussão representativa foi uma regravação em 1969 pela cantora, compositora e folclorista Inezita Barroso, no álbum *Recital nº 2*. No meio literário, por outro lado, passou tão despercebida que ficou ausente da coletânea *Poesias*, de Mário de Andrade, em 1941, assim como do extenso volume póstumo *Poesias Completas*, de 1955, planejado em vida pelo autor. Mesmo cercada pelo silêncio, entretanto, essa canção guarda, como poucas outras, o testemunho do intercâmbio e do jogo de tensões entre eruditos e populares no modernismo.

É difícil narrar precisamente as circunstâncias do nascimento de uma canção apagada, como a “Canção marinha”, a respeito da qual não existe documentos de época nem depoimentos dos autores, exceto uma breve carta assinada de Mário de Andrade, datada de 29 de janeiro de 1926, em que se lê: “*Autorizo o senhor Campassi a imprimir a Canção Marinha, de Marcello Tupynambá, com versos de minha autoria que a acompanham*”⁷². A trajetória de Tupinambá, porém, dá boas pistas de como tal parceria se firmou.

Marcelo Tupinambá foi o nome artístico escolhido em 1914 pelo jovem tieteense Fernando Lobo para assinar sua produção de música popular, driblando preconceitos elitistas. Era, àquela altura, aluno de Engenharia Civil da Escola Politécnica e fora chamado e advertido pelo diretor, Antônio Francisco de Paula Souza, por “*estar se dedicando a essa coisa vulgar de fazer musiquinhas*”, conforme descrição do biógrafo Benedicto Pires de Almeida⁷³. Tais musiquinhas eram, em geral, tanguinhos, maxixes, toadas e cateretês que, em breve, ganhariam muitos aplausos em cinemas, teatros de revista, discos e partituras, sobretudo pelos sucessos “São Paulo futuro” (1914), “Maricota, sai da chuva” (1917), “O matuto” (1918) e “Tristeza de caboclo” (1919). Para se ter uma ideia de sua repercussão, basta dizer que, segundo o memorialista Olindo Menezes, a partitura desta última vendeu quase 120 mil cópias no Brasil e chegou ao repertório do barítono belga Armand Crabbé⁷⁴.

Ao grande êxito popular, Tupinambá conseguiu somar um incomum prestígio em certos círculos eruditos a partir do final da década de 1910, depois de ter nada menos do que sete trechos de suas melodias aproveitadas pelo compositor de vanguarda francês Darius Milhaud na peça “*Le boeuf sur le toit*”, de 1919. Nela, o compositor fez uma espécie de pout-

⁷² Reproduzida na dissertação de mestrado do musicólogo (e bisneto), Marcelo Tupinambá Leandro (LEANDRO, M. T.: *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*, Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005, p. 97).

⁷³ ALMEIDA, B. P.: *Marcelo Tupinambá*. São Paulo, edição do autor, 1993, p. 5. Há outra versão que dá conta do uso de pseudônimo para não envergonhar a família (Cf.: LEANDRO, M. T.: *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*, p. 32).

⁷⁴ Depoimento citado em idem, *ib.*, p. 74.

pourri orquestral a partir da memória auditiva do que experimentou nas ruas do Rio de Janeiro nos anos que passou como Adido Cultural da embaixada francesa no Brasil. Seu entusiasmo com Tupinambá e com o também popular Ernesto Nazareth, ficou registrado no artigo “*Brésil*”, que redigiu para a *Revue Musicale* francesa, em novembro de 1920, traduzido ao português e republicado em *Ariel – Revista de Cultura Musical* quatro anos depois:

Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de Tangos, de Maxixes, de Sambas e de Cateretês, como Tupynambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, o entrain, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra destes dois mestres, fazem destes últimos a glória e o mimo da Arte Brasileira. Nazareth e Tupynambá precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral (Centaur e Alpha Centaur) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul.⁷⁵

Na trilha de Milhaud, Tupinambá recebeu reconhecimentos diversos de intelectuais brasileiros, principalmente de modernistas, tais como Heitor Villa-Lobos (“[Marcello Tupinambá], *alma viva e o espírito mais característico dessas plagas brasileiras*”⁷⁶), e Oswald Andrade (“*A música contemporânea do Brasil é representada por Tupinambá, Nazareth, Souza Lima, Frutuoso Vianna*”⁷⁷), ambos em escritos de 1923. No ano seguinte, Mário de Andrade reclamou ter sido o primeiro a notar as qualidades de Tupinambá, na ocasião do “Discurso de 1922”, quando foi paraninfo dos formandos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo⁷⁸. Nesse discurso, contudo, confessava a precedência do artigo Milhaud, qualificado como um dos estrangeiros investidos no papel de Colombos, “*que vêm descobrir em nosso seio o que já devia estar descoberto por nós*”⁷⁹.

A composição de “Canção marinha” se deu, justamente, no auge da admiração modernista por Tupinambá, embora não seguisse a estética das obras que motivaram os elogios efusivos. O compositor havia passado alguns anos fora de São Paulo, trabalhando como engenheiro civil, e regressara à cidade para seguir carreira artística em 1921, em função de ter sofrido um acidente em que perdeu 90% da visão e, com isso, a possibilidade de seguir na engenharia. Nessa nova fase da vida, empreendeu uma sensível mudança de rumos na produção musical: ao invés das divertidas músicas de dança que o tornaram famoso, quis fazer

⁷⁵ Citado em Idem, *Id.*, p. 75.

⁷⁶ Dedicatória de retrato citada em ALMEIDA, B. P.: *Marcelo Tupinamba*, p. 28.

⁷⁷ Trecho do texto “O Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo”, citado em LEANDRO, M. T.: *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*, p. 80.

⁷⁸ ANDRADE, M.: “Marcelo Tupinambá” in *Música Doce Música*, p. 117.

⁷⁹ ANDRADE, M.: “Discurso de 1922”, *Correio Paulistano*, 09/03/1923, in *Recortes III*, p. 38-39, Série Recortes. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (transcrição F. Bruder, rev. F. C. Toni).

canções “sérias”, apoiadas em versos de poetas nacionais, iniciando a série *Canções Brasileiras*, levada ao público a partir de 1924. Nesse caminho, acabou se achegando mais aos envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922 – Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira e, principalmente, Menotti Del Picchia, amigo de infância dos tempos de escola primária, cursada na cidade sul-mineira de Pouso Alegre –, que lhe abriram espaço nos círculos intelectuais paulistanos. Além desses poetas, contudo, Tupinambá musicou versos de épocas e tendências muito diversas, a exemplo dos assinados por Alphonsus Guimaraes, Vicente de Carvalho, Martins Fontes, Belmiro Braga e Paulo Setúbal, chegando até estreitar relações com um notório adversário do modernismo, Paulo Gonçalves. O compositor não mostrava, assim, uma adesão ao movimento modernista, apenas uma predileção. Seu relato sobre o surgimento dessas canções, publicado no obituário do Diário da Noite, em 7 de julho de 1953, frisava um desejo de prestigiar a poesia nacional, em geral, e o modernismo, em particular, mas apenas por uma contingência histórica:

Em 1924, iniciei uma série de composições, inspiradas em versos de nossos poetas, procurando seguir o exemplo de Alberto Nepomuceno, coincidindo essa iniciativa com o movimento realizado em São Paulo, chamado “Semana Moderna”⁸⁰

A menção a Nepomuceno, aí, era duplamente reveladora, pois, de um lado, evocava uma referência externa ao modernismo e, por outro, confirmava o desejo de avançar sobre um tipo de produção costumeiramente dominada por eruditos. A relação que estabeleceu com a poesia culta, porém, não tinha o caráter horizontal sugerido nessa autocomparação com Nepomuceno. Pelo contrário: transparecia submissão. Afinal, nas parcerias de Tupinambá com tais poetas, os versos precediam a música não só no tempo de produção, mas também no direcionamento da composição. Foi o que o compositor deu a entender no depoimento dado ao jornal *O Dia*, de Curitiba, publicado em 15 de outubro de 1948, reproduzido por Bendicto Pires de Almeida:

-- Por exemplo, aquela poesia de Luiz Guimaraes Júnior (...) Pois é, eu experimento musicá-la. Há ritmo e melodia. Ritmo africano, relíquia da formação do grande poeta; e na melodia, triste, na seriação das reticências...

-- Pois eu preciso das características tais do poema, em forma de música, significando algo de nosso que, aliás, é muita coisa do sentimento brasileiro.⁸¹

A estreia das *Canções Brasileiras* deu-se em 3 de fevereiro de 1924, no elegante Salão Germânia, em São Paulo, num recital que teve a voz de Edgard Arantes e o piano do próprio

⁸⁰ Citado em ALMEIDA, B. P.: *Marcelo Tupinambá*, p. 113.

⁸¹ Citado em Idem, lb.: p. 78-79.

Tupinambá. Segundo os comentários dos jornais de época, recolhidos por Benedicto Pires de Almeida, o sucesso foi estrondoso, seja na música, “*merecedora de todo o interesse e elogio*”, seja na entusiástica aceitação da “refinada” plateia, já que “[o pianista e o cantor] *foram insistentemente aplaudidos, tendo de voltar várias vezes ao proscênio*”⁸².

Na contramão desse entusiasmo, entretanto, a reação de Mário de Andrade foi de “enorme desilusão”. O musicólogo, sem hesitar, deplorou a novidade das canções num extenso artigo de 1924, no qual se destaca o trecho:

Esperava ouvir obras já de caráter menos artisticamente elementar (a própria escolha dos poetas musicados denunciava essa preocupação), mas caracteristicamente nossas, caracteristicamente brasileiras. As obras anteriores do artista permitiam essa esperança. Me desiludi.

Os poucos trechos vocais ouvidos [Mário não ficou até o final do recital] tinham feição vaga, tímida, indecisa, sem nada de positivamente raçado, como nas peças de dança do artista. Sem dúvida, eu não pedia que Tupinambá fizesse, nessa tentativa de dar torneio mais trabalhado, mais artístico (...) à maneira nacional de cantar, fizesse unicamente canções de dança, maxixes e candomblés. Porque não me esquecerei que muita canção existe sem ser de dança, e que o lundu e a modinha não são maxixes. Mas nesse terreno do lundu, da modinha, da canção, muito era de esperar do artista, principalmente porque o que o notabiliza não é propriamente a riqueza da invenção rítmica nossa, como em Nazaré. (...) O que faz notável Tupinambá é a riqueza de invenção melódica brasileira, que nem mesmo Nazaré possui tão bela e tão patriciã. Aquela dolência caprichosa, lânguida; aquela sensualidade trescalante, opressiva, quasi (sic) angustiosa; aquela melancolia das vastas paragens desertas; aquele deserto, digamos assim, da linha melódica brasileira; e de quando em quando o arabesco inesperado; alerta a vivacidade espiritual do caipira, a inteligência aguda, o burlesco repentino herdado dos negros, que tudo isso na cantiga nacional se revela: desapareceram das canções de Tupynambá. Deram lugar a uma melodia incolor, muitas vezes banhada de vulgaridade. Um músico de firme educação dizia-me desapontado: são canções de qualquer país. Não é bem isso. Mas com tendência meio pronunciada para o fado, é certo que Tupynambá nestas melodias, titubeou, criou trechos agradáveis talvez para ouvidos fáceis, mas tímidos, sem firmeza, dum arabesco muito pouco brasileiro, perdidos. Sem dúvida não irei até negar até a negar que de longe em longe uma pincelada mais eficiente revela o Brasil naqueles trechos vocais. Mas não são brasileiros. O mais que se poderá dizer é que são canções escritas por brasileiro. Eu vi com tristeza o público do Germânia desmanchar-se em grossos aplausos e pedidos de bis.⁸³

⁸² Idem, *ib.*, p. 30-34.

⁸³ ANDRADE, M.: “Marcelo Tupinambá” in *Música, Doce Música*, p. 116-117.

A acusação de falta de brasilidade estava, sem dúvida, embasada na densa teoria musicológica nacionalista de Mário de Andrade, mas não era assumida por Marcelo Tupinambá. Ao contrário: o autor considerava que suas canções eram um ato de construção de uma cultura autenticamente nacional, por exemplo, quando dizia ao jornal *A noite*, em 1946:

Um dia, resolvi tentar nova vida em São Paulo e deixando em segundo plano a engenharia, comecei a compor músicas, revistas e canções tirando-as da dolência enfermiça das toadas africanas, herança da primeira colonização. A poesia e a música dos nossos geniais poetas e compositores eram dois mananciais para a minha obra⁸⁴.

Tal tentativa autônoma de equacionar o caldeamento racial brasileiro e a exaltação dos poetas e músicos eruditos não tocaram Mário de Andrade, que continuou admirando Tupinambá apenas nos tangos, maxixes e ritmos interioranos. Nesse sentido, a posição do compositor se aproxima muito da de Catulo da Paixão Cearense, que era admirado por Mário nas canções sertanejas que lhe soassem autênticas e deplorado naquilo que parecia emulação do folclore ou da arte culta. A semelhança dos dois, aliás, foi observada pelo próprio Mário numa crítica à estreia das *Canções Brasileiras*, publicada na *Revista do Brasil*, em que dizia: “*Tupynambá e Catullo são dois gênios que a celebridade está desencaminhando. Voltem os filhos pródigos à casa paterna! Não escutem os maus conselhos da semicultura!*”⁸⁵.

Mesmo com reação tão adversa às canções, porém, Mário autorizou a composição de Tupinambá sobre os versos de “Canção marinha”, ainda inédita. A obra foi exibida quase um ano depois, junto à segunda parte das *Canções Brasileiras*, em outro recital no Salão Germânia, em 16 de janeiro de 1925, tendo novamente Tupinambá ao piano, mas com o barítono Sílvio Vieira encarregado do canto.

Assim como Mário de Andrade, outro nome central do modernismo manifestou desgosto pelas canções de Marcelo Tupinambá: o poeta Manuel Bandeira, que teve versos igualmente musicados pelo compositor na série *Canções Brasileiras*. Bem menos ácido do que o amigo paulista, Bandeira lamentou o aspecto “estilizado” de tais obras, mostrando perceber que se tratava de um tipo de composição feito sem a espontaneidade natural da cultura popular⁸⁶. A apreciação era significativa, na medida em que vinha de alguém que uma

⁸⁴ Citado em ALMEIDA, B. P.: *Marcelo Tupinambá*, p. 86.

⁸⁵ Citado em LEANDRO, M. T.: *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*, p. 118.

⁸⁶ Cf.: BANDEIRA, M.: “Canções de Tupinambá” citado em *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*, p. 117.

experiência mais avançada e bem sucedida de intercâmbio com músicos populares, em função da proximidade com o violonista e compositor paraense Jayme Ovalle⁸⁷.

Jayme Ovalle foi intensamente admirado naqueles meados dos anos 20, por Manuel Bandeira, que logo contaminou o amigo Mário de Andrade com seu entusiasmo. Os dois se deliciavam com a sensibilidade e a imprevisibilidade de Ovalle, tratando-o como um manancial bruto e direto da alma brasileira. Ao mesmo tempo em que chegavam a declarar querer ser o próprio Ovalle, mantinham com ele a característica distância do intelectual nacionalista para com os artistas populares, clara na correspondência em que Mário afirmou:

O que fica mesmo por enquanto de bem firme na minha opinião é que nunca vi incapacidade criadora artística maior que a dele. Digo artística porque no pasticho musical popular (ele não é popular e daí a palavra pasticho) ele atinge a coisas não tem dúvida que estupendíssimas⁸⁸.

Em resposta, Bandeira reforçou a opinião do amigo:

A tua ficha do Ovalle está estupenda e acho mais que a incapacidade criadora do nosso extraordinário "irmãozinho" não é só no terreno artístico mas até no afetivo. Estando com ele, conversando, convivendo, se sente o potencial de bondade mas cadê voltagem para distribuir a força para longe? Em matéria de música o mal é a ignorância com incapacidade de aprender por impossibilidade de aplicação. (...) Você não sabe certos cães muito inteligentes, muito afetuosos, quando começam a olhar fixo pra gente, ganindo dolorosamente? Querem falar e não podem. O Ovalle me dá essa impressão.⁸⁹

A soma do “pasticho musical popular”, que não era autenticamente popular, com a incapacidade de expressão artística (a falta da técnica erudita e do princípio da criação desinteressada), situavam Jayme Ovalle na mesma esfera de Marcelo Tupinambá, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense e outros músicos populares. Assim, a admiração de Manuel Bandeira e Mário de Andrade por ele, na mesma época em que Tupinambá fazia suas canções, atestam que a rejeição sofrida não foi fruto de alguma implicância de Mário, mas da própria forma como a estética modernista tomava a música popular.

⁸⁷ É de se notar, por exemplo, que em meados da década de 1920, na mesma época em que Mário vivia a relação de proximidade e afastamento com Tupinambá, Bandeira exultava em carta ao amigo a criação de mais uma obra em parceria: “*Eu e o Ovalle fizemos um choro de carnaval que é um sonho!*” (Citado em WERNECK, H.: *O santo sujo: a vida de Jayme Ovalle*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2008, p. 76).

⁸⁸ Citado em Idem, *Ib.*, p. 78.

⁸⁹ Citado em Idem, *Ib.*, p. 80.

Olhos de luz nas águas, luzes de água nos olhos

A produção das *Canções brasileiras* na década de 1920 foi viabilizada por um paciente trabalho de relacionamento de Marcelo Tupinambá com poetas brasileiros de diversos lugares. Houve casos em que teve recepção calorosa, como o do carioca Coelho Netto, que enviou uma série de poemas e ainda o convidou para se apresentar no Fluminense Futebol Clube⁹⁰; houve casos em que a parceria resultou lacônica, como no de Mário de Andrade, com sua “Canção marinha”. Nesse último, o poema musicado foi o seguinte:

Tantos peixinhos nas águas,
Tanta escama dos peixinhos!
No coração tantas mágoas,
Das mágoas tantos espinhos.
A alegria que aparece,
Foge depois, nem se vê;
Também a onda brota, cresce,
Morre... sem saber porquê.

Por mais que a tristeza escondas,
Nunca a escondes muito bem,
É como o sulco das ondas,
Surge ora aqui, ora além.
Prazer que mais se deseja,
Quanto mais custoso e incerto,
Espuma branca que alveja,
Mais de longe que de perto!

Na vida só brotam mágoas,
No mar bolhas entre escolhos,
Há olhos de luz nas águas,
Há luzes de água nos olhos.

É necessário se perguntar sobre a origem desse poema, já que não se conhece sua história. Há sinais de que Mário o tenha escrito especialmente para Tupinambá ou que, no mínimo, tenha imaginado um destino extraliterário, pois, como se disse, nunca o incluiu nas suas antologias poéticas. Além disso, imprimiu no poema traços marcantes de um diálogo com o universo da canção popular, a começar pelo o título, dado em referência direta à música. A métrica regular é mais um desses traços, feita num metro comum da cultura oral popular, o heptassílabo, com uso sistemático de consonâncias tradicionais no poema, tais como as repetições de palavras e as rimas intercaladas do final dos versos (vale dizer: recursos que ele não usou uma única vez em seu livro de poemas imediatamente anterior, o clássico

⁹⁰ Fato referido em ALMEIDA, B. P.: *Marcelo Tupinambá*, p. 40.

modernista *Pauliceia Desvairada*, de 1922). Mais um desses traços é a busca por uma linguagem simples em vocabulário, semântica e sintaxe, próxima às experiências elementares do amor e da natureza. É de se notar, nesse sentido, que a analogia entre a enganosa aparência do mar e a ilusória felicidade da vida foi didaticamente conduzida em direção à poderosa metáfora final, “*Há olhos de luz nas águas/ Há luzes de água nos olhos*”, cujo significado não exige qualquer erudição para ser compreendido.

Sobre esses versos, Tupinambá escreveu uma canção quaternária, de andamento moderato, com harmonia restrita às funções básicas de tônica, subdominante e dominante (uma pequena exceção é o empréstimo modal da tonalidade homônima menor nas subdominantes no último tempo do primeiro compasso de cada frase da segunda parte – veja-se no segundo trecho transcrito na p. 45) e forma A-B-A, sendo a primeira parte em Mi Menor e a segunda, no tom relativo de Sol Maior. A escolha da forma é algo que imediatamente chama a atenção, visto que o poema, por seu comprimento estrófico de dois blocos de oito versos e um de quatro, sugeria algo como A-A-B. A opção pela forma A-B-A, desdobrando quatro versos em oito frases musicais na parte final, foi algo inusitado.

A melodia concebida por Tupinambá buscou expressar a melancolia dos versos de Mário de Andrade, privilegiando a tensividade passional dos contornos, com ocasionais saltos intervalares, transposições e farto uso de graus conjuntos⁹¹. Os desenhos até se adéquam à ao jogo de tensões próprio do sistema tonal, com obediências às eufonias harmônicas, mas evitam sistematicamente os engates mais fortes na firme recusa de empregar as sensíveis – característica que, aliás, Mário de Andrade encontrou fartamente nas suas pesquisas sobre o popular brasileiro, tomando-a como um recurso importante da música nacional⁹².

A primeira parte se inicia com duas frases articuladas (sinalizadas abaixo como ‘1’ e ‘2’), sendo a primeira quase plana, com uma leve ondulação ao grave, e a segunda uma progressão de graus conjuntos em sentido descendente⁹³. Funcionam como um jogo de

⁹¹ Tal descrição dos sentidos tensivos dessa melodia, bem como das demais canções aqui abordadas, segue a teoria do semiótico Luiz Tatit, marcada pelos eixos de passionalização (relativo aos estados do “ser”) e tematização (relativo aos estados do “fazer”) que também se cruzam com o eixo da figurativização, marcado pela presença da fala na determinação dos contornos melódicos de uma canção. Em linhas gerais, o eixo da passionalização se caracteriza pela ênfase nos contornos melódicos e o da tematização pela ênfase nos desenhos rítmicos, enquanto a figurativização se situa justamente na fronteira original entre a fala e o canto (Cf.: TATIT, L.: *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Ed. Escuta, 1994).

⁹² Cf.: ANDRADE, M.: *Pequena História da Música*, 9ª edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1987, p. 186.

⁹³ A transcrição abaixo se baseia na partitura anexada em (LEANDRO, M. T.: *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*, anexo não numerado) e na gravação de Edgar Arantes (ARANTES, Edgard: “Canção Marinha” (M. Tupinambá/M. de Andrade) – disco de 78

exposição de uma imagem (*“Tantos peixinhos nas águas”*) e comentário de índole disfórica (*“Tanta escama dos peixinhos”* – escama simbolizando, aí, a dureza e a aspereza que a primeira imagem continha, mas não enfatizava):

Em seguida, o mesmo recurso a frases articuladas se repetiu (seguem, novamente, indicadas como ‘1’ e ‘2’), mas transposto paralela e diatonicamente uma quarta acima, num salto súbito do teor passional que força a comparação da primeira imagem com a triste memória das dores guardadas (*“No coração tantas mágoas”*), agravada no comentário subsequente (*“Das mágoas, tantos espinhos”*):

Segue-se, então, uma terceira combinação de frases articuladas (indicadas com ‘1’ e ‘2’), com melodias inicialmente marcadas por graus conjuntos terminadas em acentuadas ondulações ao grave.

Ao final, vem uma frase mais longa, iniciada com uma grande onda ascendente (sinalizada graficamente na figura abaixo) em dois saltos de terça (indicada graficamente no pentagrama abaixo), semantizando em termos musicais o verso *“Também a onda, brota cresce...”*. Tal onda tem seu fim, coerentemente, no registro grave (correspondente à palavra ‘morre’), e a frase se conclui com uma série descendente de graus conjuntos em *“sem saber porquê”*.

A segunda parte da canção repete uma ideia melódica de frases articuladas formadas, basicamente, por graus conjuntos, incluindo, ocasionalmente, pequenos saltos intervalares. São todas idênticas nos primeiros dois compassos, apresentando pequenas diferenças nas terminações da segunda e da quarta. Essa segunda parte apresenta um caráter mais discursivo, com emotividade discreta, resignada. Veja-se:

A repetição final da primeira parte, sem dúvida, representou o momento mais singular e inesperado da canção. Tupinambá destina a frases relativas aos versos ímpares (identificadas como '1' nos primeiros pentagramas da página anterior) para serem apenas tocadas ao piano –

na gravação original de Edgard Arantes, o violino somou-se ao piano nesse papel⁹⁴ – e encaixa as palavras de Mário na melodia dos comentários articulados (identificados com 2 nas figuras da página 44). Essa estrutura se modifica apenas nos últimos quatro compassos, quando, após uma a combinação de melodia tocada em piano e violino na primeira frase e canto na segunda, feita no terceiro período, a voz volta a preencher toda a melodia, justo no momento da grande onda, em que Tupinambá decidiu antecipar e depois repetir o último verso do poema (*“Há luzes de água nos olhos”*). No universo da canção popular, tal conclusão foi, sem dúvida, insólita, deixando por alguns instantes o piano como protagonista e o canto como complemento. É possível conjecturar que Tupinambá mirasse uma emancipação da função de acompanhamento do piano em relação ao canto, numa apropriação muito particular da lied romântica alemã, seguindo uma indicação do estudo do musicólogo Marcelo Tupinambá Leandro, que, se baseia em declaração do autor (seu bisavô), embora sem aprofundar tecnicamente a influência das lieder sobre a sua obra de canções⁹⁵. De qualquer forma, porém, pode-se dizer que o resultado soava incomum na música popular e tinha muito pouco a ver com a música erudita de Franz Schubert, Robert Schumann ou Johannes Brahms, em função de sua simplicidade melódico-harmônica. Assim, uma parte da obscuridade em que a obra caiu pode ser atribuída, muito bem, à estranheza de tal recurso experimentado pelo compositor.

A interpretação de “Canção marinha” coube, inicialmente, ao barítono Sílvio Vieira, com acompanhamento do próprio Tupinambá. Já sua gravação de 1930, ficou a cargo de Edgard Arantes, mas com acompanhamento da Orquestra Brunswick, sem músicos especificados. As escolhas mostram que, em termos vocais, era óbvia a preferência de Tupinambá pela vigorosa, expressiva e refinada escola do canto lírico. No caso da gravação em disco, pode-se notar que a performance do tenor foi concebida em obediência às frequentes indicações de andamento, caráter e intensidade da partitura, com exceção dos trechos *‘ad libitum’* que introduziu no lugar dos *‘a tempo’* indicados na frase final da primeira parte e de sua repetição⁹⁶, seguindo padrões interpretativos tradicionais de modinha.

⁹⁴ Cf.: ARANTES, E.: “Canção marinha” (M. Tupinambá/M. de Andrade) – disco de 78 rpm. Rio de Janeiro: Grav. Brunswick, 1930, reproduzido em <http://acervo.ims.uol.com.br/player/SophiaSLPlayer.asp>, (consultado em 07/11/2013), 1’58”-2’52”.

⁹⁵ Cf.: *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*, p. 112 e ALMEIDA, B. P.: *Marcelo Tupinambá*, p. 113 (note-se que, nessa declaração, Tupinambá chegou a destacar a parte das suas composições inspiradas no lied de Franz Schubert – isto é, as que tiveram versos de poetas eruditos – das demais que compôs nesse período, “*de caráter essencialmente popular*”).

⁹⁶ Cf.: ARANTES, E.: “Canção marinha”, 0’51”-1’01”, 2’39”-2’50”.

Cabeça e coração

A rejeição de Mário de Andrade às canções de Marcelo Tupinambá, “*canções de qualquer país*” (conforme qualificava o artigo “Marcelo Tupinambá”, citado há pouco), foi interpretada por Marcelo Tupinambá Leandro como uma reação às influências estrangeiras das linguagens urbana e erudito-operística⁹⁷, e, principalmente, a “*subordinação do aspecto melódico em favor da sonoridade do texto escolhido*”⁹⁸. Em relação às influências externas sobre a música popular, o argumento é bem plausível, ainda que se deva notar a relativa tolerância de Mário quanto às primeiras na cultura urbana, tal como fez Juliana Perez Gonzalez⁹⁹. Já no segundo ponto, a análise aqui empreendida diverge, uma vez que constatou desenhos melódicos regulares e bem definidos (portanto, sem desvios de adequação ao texto), além de uma incomum e até agressiva subordinação dos versos à ideia musical no final da repetição da primeira parte, desfecho e clímax da canção. É preciso notar, também, que para Mário de Andrade não deveria haver nada de errado em subordinar a melodia ao texto numa canção popular, bem pelo contrário: numa nota ao texto *A vida do cantador*, defende, contra as exigências de riqueza e variedade melódica do folclorista Luiz da Câmara Cascudo, a hipótese de que isso deva até ser necessariamente evitado em certos gêneros fundamentais do repertório popular, como os romances, as baladas e os desafios, “*cantos em que importa muito o entendimento da palavra*”¹⁰⁰. A melhor via para o entendimento da questão, assim, parece ser a de insistir na primeira, a do caráter nacional da melodia, que, aliás, foi a reclamação principal do texto em que criticou as canções de Tupinambá.

É difícil precisar musicalmente o que Mário de Andrade dizia sentir falta nas canções de Marcelo Tupinambá, como “*aquela dolência caprichosa, lânguida*” ou “*o burlesco repentino herdado dos negros*”, mas é certo que buscava uma característica que tais obras realmente não tinham: a raiz folclórica. Sintomaticamente, os dois contraexemplos que o musicólogo oferecia para a produção cancional de Tupinambá, no mesmo texto em que a deprecia, eram desse tipo: a modinha rural “Casinha pequenina”, de compositor anônimo, gravada pela primeira vez em 1906 por Mário Pinheiro, e o canto indígena “Nozani-ná Ore Kua”, recolhido por Roquette Pinto junto aos índios Parecis do Mato Grosso, que foi aproveitada diversas vezes por Heitor Villa-Lobos, como no “Choros nº 3 – Pica-pau”. As canções de Tupinambá, por

⁹⁷ Cf.: Idem, lb., p. 108.

⁹⁸ Idem, lb., p. 96.

⁹⁹ CF.: GONZALEZ, J. P.: *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*, p. 237-241.

¹⁰⁰ ANDRADE, M.: *A Vida do Cantador*, p. 88.

outro lado, mostravam um pensamento musical elaborado, embora não erudito, que trazia elementos sofisticados como as simetrias do fraseado e o engenhoso recurso imitativo do movimento de uma onda, verificados em “Canção marinha”. A própria opção de Tupinambá por um intérprete versado no canto lírico, aliás, já indicava, de antemão, um desejo de se distanciar do universo do folclore e, mesmo, da música popular urbana mais comum.

O pouco apreço de Mário de Andrade às *Canções Brasileiras*, depois estendido à “Canção marinha”, não o levou a romper com Marcelo Tupinambá, apenas a aplicar-lhe o tratamento heterogêneo que dava à música popular, em geral, salvando alguns elementos nacionais que lhe interessavam e repudiando os “desvios”, sem assumir compromisso com uma apreciação orgânica.

É de se notar, ainda, que Mário, como Bandeira, não parecia dar grande importância às vantagens da massividade de um músico como Tupinambá, preferindo ater-se à legitimação do discurso nacionalista que, ainda assim, tinha o folclorismo como via preferencial de efetivação. Pode-se, até, dizer que os dois modernistas passaram ao largo de alguns atrativos típicos desse campo, como os ganhos financeiros ou a exposição massiva – ainda muito modestos em comparação com o que se ofereceria nas décadas subsequentes. Nem mesmo o teor político intrínseco da cultura de massa exerceu atração significativa sobre eles, bem mais interessados uma interlocução direta com as esferas governamentais (o que se efetivou amplamente na chamada Era Vargas, com a participação ativa de diversos intelectuais modernistas nas políticas formuladas no gabinete do Ministro da Educação Gustavo Capanema, entre os quais, os aqui estudados Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, além, claro, do poeta Carlos Drummond de Andrade, que exercia o cargo de Chefe de Gabinete). Não se pode esquecer, também, que Mário também teve forte influência na Prefeitura de São Paulo no mandato de Fábio de Almeida Prado, quando dirigiu o Departamento Municipal de Cultura, entre 1935 e 1938. Um único e curioso uso político da massividade de Tupinambá pelos modernistas foi articulado por Guilherme de Almeida, que compôs com o pianista a marcha “Passo do soldado”, um hino à Revolução Constitucionalista de 1932. Num relato em que tudo parece ocasional, Guilherme contou ter encontrado Tupinambá na rua Barão de Itapetininga e se dirigido à Casa Levy, onde compuseram “*de relance*” a canção que conclamava à luta paulista¹⁰¹. Ensaçou-se, assim, um tipo de relação no campo político que não se repetiria na obra de Tupinambá nem na dos modernistas de primeira hora, mas que daria muitos frutos com outros autores nas décadas seguintes, como se verá nas partes subsequentes deste

¹⁰¹ Fatos referidos em ALMEIDA, B. P.: *Marcelo Tupinambá*, p. 65-66.

estudo. Ausente de tal ensaio, contudo, Mário de Andrade, no trabalho em parceria com Marcelo Tupinambá, não demonstrou interesse em qualquer elemento mais característico da massividade. Dessa forma, o que o motivou a interagir com o compositor foi, acima de tudo, a legitimação nacional que sua produção, nos ocasionais pontos de maior proximidade com o folclore, poderia oferecer.

Marcelo Tupinambá, por sua vez, também não deu muito destaque à parceria com Mário de Andrade, executando-a raríssimas vezes, como sugerem os treze programas de seus concertos, pacientemente transcritos por Benedicto Pires de Almeida. Neles, a canção aparece, somente, na noite de estreia, no Salão Germânia paulistano, em 16 de janeiro de 1925¹⁰². A canção só seria reavivada na gravação de Edgard Arantes de 1930, ao lado de diversas outras poesias musicadas por Tupinambá, no início das atividades da gravadora norte-americana Brunswick, quando a empresa procurava dar respeitabilidade ao seu catálogo nacional com obras de prestígio.

Apesar da rejeição de certa intelectualidade modernista, a série *Canções Brasileiras* de Marcelo Tupinambá valeu-lhe uma ascensão profissional que o distinguiu dos artistas populares folclóricos ou urbanos. Impulsionado pelo prestígio das parcerias, passou a fazer concertos de voz e piano em clubes e teatros de cidades dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul, tendo plateias basicamente formadas pelas elites locais. Dava-se, ali, não ainda a formação de um circuito de consumo de música popular intelectualizada, mas a ocupação por um popular de um espaço tipicamente pertencente aos artistas eruditos, algo que se reforçou quando Tupinambá formou um conjunto para execução de óperas, o Conjunto Artístico Paulistano, e chegou a apresentar com obras de pretensão erudita de sua lavra, como a ópera “Abraão”, em 1935, ou a suíte “Estrada velha”, em 1940. Tais voos de Tupinambá, porém, não devem se vistos como uma migração do universo da música popular para o da erudita, mas como uma natural vocação para o aproveitamento das oportunidades surgidas no mercado cultural. Tanto é que, ao mesmo tempo, o artista ganhou espaços no interior da indústria cultural que viriam a ser muito típicos dos artistas populares de maior prestígio, ocupando cargos diretivos em emissoras de rádio, escrevendo críticas em jornais, compondo trilha sonora para o filme *Nos Sertões de Avanhandava* e tendo diversas das suas composições (com letras poéticas ou não) gravadas em disco. Um exemplo de seu claro pertencimento à música popular desse período foi o sucesso “O cigano”, escrito com João do Sul, gravado pelo vozeirão Vicente Celestino em 1926 e em 1928. A canção era um caso típico

¹⁰² Cf.:Idem, *Ib.*, p. 31-70.

da livre apropriação e recombinação urbana de referências culturais diversas, contando o caso de um cigano da Andaluzia a partir de uma melodia com traços operísticos e feita sobre o insólito ritmo de foxtrote lento (às vezes referido nos discos como “foxtrot”, outras como “foxtrot sertanejo”, outras apenas como “canção”).

O prestígio amealhado por Marcelo Tupinambá também foi útil ao abrir contatos diretos com o poder, aproveitados quando já não conseguia mais trabalhar, pela frágil condição de saúde. Foi graças a tais contatos que, em agosto de 1939, foi nomeado Fiscal do Instituto Musical de São Paulo pelo Governador Adhemar de Barros. Também foi por essa via que em 1946 recebeu uma bela casa da Câmara de Deputados de São Paulo, após movimentação de intelectuais e políticos na imprensa, da qual participaram nomes de destaque da intelectualidade modernista, como Guiomar Novaes, Guilherme de Almeida, Menotti Del Pichia e Mozart Camargo Guarnieri¹⁰³. No discurso proferido pelo deputado Mota Bicudo, em 1947, consagrou-se politicamente a relação fundamental no campo artístico entre populares e eruditos:

Este grande patricio polarizou, disciplinou os motivos nacionais, buscando-os na sua genuína fonte, isto é, na alma caipira. E esses motivos evoluíram com outros mestres que aproveitaram o material para a atual música sinfônica brasileira. Citamos, entre outros, Villa-Lobos e Francisco Mignone. Tupinambá extraiu o legítimo brilhante e, deste, Villa-Lobos e Mignone fizeram a joia musical, a moderna sinfonia brasileira.¹⁰⁴

A retórica laudatória do parlamentar não entrou em minúcias como o ensaio de surgimento de um discurso nacionalista popular na música de Tupinambá ou a tentativa de canalização de Guilherme de Almeida, na Revolução Constitucionalista, do capital político da cultura de massa que ele representava. Ateve-se, apenas, ao intercâmbio fundamental entre populares e eruditos cristalizado àquela altura, bem descrito por José Miguel Wisnik como uma troca de reconhecimento (e cidadania) aos populares por legitimação aos eruditos. Não apenas o referido parlamentar, mas também o próprio Heitor Villa-Lobos referendou essa singular relação no tempo oportuno das composições de Tupinambá, afirmando-lhe diante do poeta Paulo Gonçalves: *“Eu sou a cabeça da música brasileira. Tu és o coração!”*¹⁰⁵.

¹⁰³ Fato referido em Idem, lb., p. 83-84, 91-98.

¹⁰⁴ Citado em Idem, lb., p. 93.

¹⁰⁵ Fato referido em Idem, lb., p. 67.

CANTO DA BAIANIDADE

Aliança baiana

A primeira e mais famosa parceria entre Jorge Amado e Dorival Caymmi, “É doce morrer no mar”, de 1940, não se prestava à afirmação de uma nova vanguarda na literatura ou na música popular, mas uma confirmação algo tardia do regionalismo proposto por Amado no início dos anos 1930 ou das canções de temática regional apresentadas por Caymmi em 1939. Vista de fora e isoladamente, a canção poderia parecer, somente, uma sequência natural do fluxo de produções entre eruditos e populares estabelecido no modernismo brasileiro. O tempo revelou nela, porém, algo que excedia a relações como as de Mário de Andrade e Marcelo Tupinambá ou Manuel Bandeira e Jayme Ovalle, fosse pela repetição, fosse pela visibilidade, fosse pela organicidade na representação do elo identitário mais caro aos dois, a baianidade. Sem manifestos e choques aparentes, Amado e Caymmi talvez tenham, apenas, empreendido um desdobramento do modernismo. Um desdobramento, porém, de originalidade, cumplicidade e repercussões tão inusitadas, que justificam seu estudo em meio aos cantos de vanguarda aqui abordados.

A canção-praieira “É doce morrer no mar” nasceu num almoço de São João preparado na casa do “coronel” João Amado de Faria, pai de Jorge, em que também estavam Moacir Werneck de Castro, Otávio Malta, Clóvis Graciano, Érico Veríssimo e, naturalmente, Jorge Amado e Dorival Caymmi, com suas respectivas esposas, Matilde e Stella. Veja-se o relato da ocasião nas palavras do próprio Caymmi:

Nesse almoço aí, estava-se lendo, brincando, recitando, fazendo coisas e tal, cantando, aí eu disse: “Tem aí no *Mar Morto* uma citação de música que eu vou musicar” (...) Então, veio a ideia: “vamos fazer um concurso e todo mundo aqui vai participar”. Eu comecei: “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”. Propus a eles: “Para escolher, escrevam três versos, três trovas, para eu encaixar no estribilho, porque eu vou fazer a música”. (...) Todas as ideias boas foram de Jorge, mas eu tive de consertar, completar a letra e tal (...) Os versos de Érico Veríssimo ficaram sem efeito em função da melodia e do que requeria a canção. Jorge estava mais senhor da situação¹⁰⁶.

O tom “natural” do encontro e o perfil dos convidados envolvidos faz lembrar a já mencionada “noitada de violão” que foi descrita e debatida por Hermano Viana. Tal encontro, o mote do antropólogo para desvendar as circunstâncias que levaram o samba à condição de símbolo nacional nos anos 1930, também tem pertinência para explicar os primeiros contatos de Jorge Amado e Dorival Caymmi, mesmo sendo realizados catorze anos depois daquilo (e com um gênero da música popular, o próprio samba, já estabelecido como elo de identidade brasileira). A analogia, aí, é quase imediata: Amado era um eloquente entusiasta do pensamento mestiço de Gilberto Freyre (presente na referida noitada), tendo, inclusive, dedicado palavras de exaltação ao célebre *Casa Grande & Senzala*¹⁰⁷; Caymmi, por sua vez, assim como Pixinguinha e Donga, era um artista popular que, desde o início, teve sua recepção fortemente folclorizada e identificada com o povo em estado supostamente mais puro, o que repercutiria por toda a sua carreira, tanto nos meios midiáticos, quanto nos intelectuais¹⁰⁸.

É preciso notar, contudo, que embora houvesse uma evidente sintonia entre os dois encontros, o de Amado e Caymmi mostrou uma profundidade bastante maior. Basta dizer que, enquanto a aproximação dos modernistas dos anos 1920 com artistas populares legou apenas alguns tímidos frutos em parceria, tais como a comentada “Canção marinha”, de Marcelo

¹⁰⁶ CAYMMI, S.: *Dorival Caymmi, o Mar e o Tempo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001, p. 192-193.

¹⁰⁷ “E então apareceu Casa-Grande & Senzala. Saíamos do terreno da ficção, da pura criação literária, agora abria-se um novo caminho para o estudo, para a ciência. Foi uma explosão, um fato novo, alguma coisa como ainda não possuíamos e houve de imediato uma consciência de que crescêramos e estávamos mais capazes. Quem não viveu aquele tempo não pode realmente imaginar sua beleza. Como um deslumbramento. Assisti e participei desses acontecimentos, posso dar testemunho. O livro de Gilberto foi fundamental para toda a transformação sofrida no país, verdadeira alavanca. O abalo produzido na opinião pública por Casa-Grande & Senzala foi decisivo. Uma época começava no Brasil, o aparecimento de tal livro foi decisivo” (AMADO, J.: “Casa Grande e senzala e a revolução cultural” in *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte: ensaios sobre o autor de Casa-grande & senzala, e sua influência na moderna cultura do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1962. Disponível em http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_amado.htm (acessos em 06/11/2013)).

¹⁰⁸ Cf.: CAYMMI, S.: *Dorival Caymmi e a Bossa Nova: O Portador Inesperado - A obra de Dorival Caymmi (1938-1958)*. Rio de Janeiro, Ed. Ibris Libris, 2008, p. 119.

Tupinambá e Mário de Andrade, a dos baianos se desdobrou em seis canções, uma peça de teatro, um livro, três filmes e um disco, em se considerando apenas o período anterior à grande colaboração de populares e eruditos na bossa-nova¹⁰⁹.

Ondas verdes

A canção iniciada naquele almoço é muito útil para se compreender o tipo relação que estabeleceu, inicialmente, entre os autores. “É doce morrer no mar” é uma canção-praieira binária, de andamento em torno de 52 bpm, em Ré Menor e forma A-B-A. Sua criação partiu de um refrão feito a partir de dois versos repetidos insistentemente no romance *Mar morto* (1936), de Amado – “É doce morrer no mar/ Nas ondas verdes do mar” –, ao qual se acrescentaram três estrofes narrativas de quatro versos cada, sendo a primeira com três versos de Amado e um de Caymmi, a segunda toda de Amado, mas com pequenas adaptações de Caymmi, e a final só de Caymmi.

É doce morrer no mar,
Nas ondas verdes do mar.

A noite que ele não veio foi,
Foi de tristeza pra mim
Saveiro voltou sozinho
Triste noite foi pra mim.

É doce morrer no mar,
Nas ondas verdes do mar.

Saveiro partiu de noite, foi
Madrugada não voltou
O marinheiro bonito
Sereia do mar levou.

¹⁰⁹ Tomam-se, aqui, os termos ‘parceria’ e ‘colaboração’ não só a partir do seu sentido mais frequente no meio artístico, o de obra coassinada, mas também abarcando associações não-formalizadas em que o trabalho conjunto se efetiva. Canções: “É doce morrer no mar” (1940), “Cantiga de cego” (1947), “Hino da campanha de Prestes” (1945), “Retirantes” (1947), “Canto de obá” (1947) e “Beijos pela noite” (circa 1940 – com Carlos Lacerda na parceria). Livro: *Cancioneiro da Bahia* – assinado por Caymmi, mas escrito a quatro mãos com Amado. Peça de teatro: *Terras do sem-fim* – com trilha-sonora encomendada por Amado a Caymmi. Filmes: *Terras violentas* (1948) – adaptação da peça *Terras do sem-fim*; *Estrela da manhã* (1949) – com argumento de Amado e participação de Caymmi como ator e cantor, e *Mar morto* (não concluído) – adaptação do romance de Amado e participação de Caymmi na trilha-sonora e no elenco de atores. Disco *Canto de amor à Bahia e quatro acalantos de Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, com fundo musical feito por Caymmi.

É doce morrer no mar,
Nas ondas verdes do mar.

Os versos do refrão trazem uma melodia de desenho passional, sobretudo pelos saltos intervalares descendentes iniciais de cada frase e pelas longas notas finais. As duas frases estão encadeadas num desdobramento descendente e resolutivo, com a segunda repetindo o desenho da primeira uma 2ª maior abaixo, apenas com diferenças nas notas iniciais e finais, já que a segunda frase começa com um salto intervalar maior (uma 6ª maior, contra o de 5ª justa da primeira frase) e termina num intervalo menor (uma 2ª maior, contra a 3ª menor da primeira frase).

A comunhão de sentido com a letra se mostra estreita, na medida em que a melodia, com saltos passionais maiores no começo e menores no final, conduz de maneira resignada o drama da morte do pescador, dando-lhe, ao invés do significado de ruptura comum na temporalidade linear moderna, o significado cíclico da existência numa cultura pré-capitalista (lembre-se que as comunidades de pescadores das praias semi-isoladas da Bahia foram as fontes de inspiração tanto do *Mar morto* de Amado, quanto das canções-praieiras de Caymmi). A ciclicidade existencial, inclusive, seria reforçada na repetição constante do refrão, que aparecia na abertura, no fechamento e entre cada estrofe da canção.

Na melodia da segunda parte, relativa às estrofes, predominou a aproximação à fala nos dois primeiros versos, com suas frases de início plano, mas com conclusão em ondulações de passionalidade suave, sendo a primeira a mais acentuada, com um salto ascendente de uma 3ª menor e um descendente de uma 5ª justa:

Compostas em paralelismo quase perfeito (exceto por pequenas diferenças de articulação rítmica e pela última nota), essas frases se encadeiam como um desdobramento, característica que pode ser explicada pelo respeito ao sentido majoritariamente narrativo dos dois versos iniciais das três estrofes da canção. Não se deve desprezar, porém, alguns sinais de passionalização contidos nelas, tais como as mencionadas ondulações e a longa duração das últimas notas. Tais sinais se justificam pela antecipação do desfecho trágico, vindo a seguir, mas também pela expressão de tristeza, na primeira estrofe, e de afetividade – ao referir-se ao pescador como “*meu bem*” –, na última.

Nas melodias correspondentes aos dois últimos versos de cada estrofe, por outro lado, dá-se uma exploração maior da tessitura, chegando à altura mais aguda de toda a canção logo na segunda nota, passando, em seguida, a uma sequência de graus conjuntos em direção aos sons graves, repetindo o movimento em seguida. Apenas na conclusão do período usou-se um discreto salto intervalar de um tom rumo ao agudo, numa nota de duração longa, delineando uma dor ainda não completamente resolvida (o acorde dominante da Lá com 7ª que a acompanha sustenta a mesma tensão disjuntiva):

O caráter um pouco mais passional da melodia dessas frases finais se deve ao fato de que comportam uma vocação emotiva maior, narrando direta ou metaforicamente o desfecho desastroso daquela saída ao mar. Tal dramaticidade no final das estrofes, entretanto, deixa irresolvida a disjunção afetiva da companheira do pescador, na contramão da doçura da morte no mar cantada no refrão. Estabelece-se, assim, um jogo cíclico de tensão e apaziguamento entre as duas partes, mas prevalecendo o segundo, pela repetição.

Ritmicamente, “É doce morrer no mar” bem poderia ser um samba-canção, não fosse a opção segura de Caymmi de não definir uma fórmula rítmica, preferindo apenas arpejar as cordas no acompanhamento. Seu compasso lento, em 2/4, traz sinais sutis do corpo requebrante de um samba comum, tal como se vê no terceiro compasso do refrão ou no terceiro compasso da primeira frase da segunda parte (cujos desenhos rítmicos estão transcritos a seguir, numerados de 1 e 2, respectivamente), que perfazem um desenho

bastante cométrico ao do primeiro compasso da batida mais comum do samba do Rio de Janeiro, tal como foi descrita por Carlos Sandroni¹¹⁰.

A familiaridade com o samba era algo que vinha bem a calhar numa canção como essa, pois, de um lado, respaldava o tipo mulato do personagem da narrativa cantada, sugerido no conjunto da obra de Dorival Caymmi e Jorge Amado, até então, e também na menção à divindade afro-brasileira Iemanjá nessa música, em especial. Por outro lado, é preciso notar que o samba fazia, na obra de Caymmi, o duplo papel de expressão de um elo privilegiado da brasilidade e de afirmação de uma primazia baiana no imaginário nacional¹¹¹.

A criação musical de Caymmi garantiu, sem dúvida, a irretocável coesão da peça, estando plenamente de acordo com o desenvolvimento narrativo. A escrita verbal, por sua vez, também não apresenta fissuras. Pelo contrário. O que se verifica é uma grande habilidade de Amado para se aproximar dos padrões comuns da canção popular. Até mesmo uma possivelmente desnecessária reiteração do segundo verso da primeira estrofe, escrito por Amado, feita no último verso, enxertado por Caymmi em função de exigências melódicas, não seria de se reprovar. Tal discussão fica acessória e restrita a preferências de estilo, pois a matéria cancional da estrofe de Amado e Caymmi estava plenamente preservada, dada farta presença de reiterações desse tipo na literatura e na canção populares, em geral destinadas a facilitar a apreensão mnemônica. Exemplos disso são muitos, inclusive na obra anterior do próprio Caymmi, como na estrofe final de "Noite de Temporal", gravada em 1939 ("Pescador

¹¹⁰ Cf.: SANDRONI, C.: *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora-Ed. UFRJ, 2001, p. 32-33.

¹¹¹ Cf.: DOMINGUES, A.: *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Ed. Barcarolla, p.83-88.

se vai a pesca/Na noite de temporal/A mãe se senta na areia/ Esperando ele vortar/ A mãe se senta na areia/ Esperando ele vortar). Nas outras duas estrofes de “É doce morrer no mar” a escrita se mostra bastante homogênea, combinando versos narrativos simples, coloquiais, e eficientes desfechos metafóricos. Ligeiras diferenças entre as partes escritas por um e outro podem ser percebidas no enraizamento popular do início da estrofe de Caymmi, que aproveita como mote o último verso do refrão à maneira dos cantadores nordestinos, e na sua menção direta a lemanjá, sincretizada em sereia no verso de Amado. São diferenças tão pequenas que bem poderiam ser atribuídas a circunstâncias laterais da criação, não a alguma fissura de linguagem entre as duas escritas. Até porque em diversas passagens do mesmo *Mar morto* Amado demonstrou estar familiarizado com a arte dos cantadores nordestinos e também não se furta a usar nomes e vocábulos afro-brasileiros – até de forma mais radical, incompreensível para quem não fosse versado nas minúcias da cultura afro-baiana. Assim, mais do que qualquer desajuste, o resultado percebido nessa composição é homogêneo, refletindo os propósitos de associação dos dois autores, em que o literato buscava se irmanar com a escrita popular (já presente na escrita de *Mar Morto*), e o compositor se propunha a receber, confirmar e se integrar aos esforços do romancista.

É de se notar, aí, que ambos os esforços recaíram no campo popular, precisamente, na representação do que parecesse mais tipicamente popular, tangenciando o sentido folclórico. Essa busca foi algo que se reforçou nas singulares performances de Caymmi que divulgaram midiaticamente “É doce morrer no mar” em 1941, cantando e se acompanhando ao violão, sozinho, evocando a pureza do artista folclórico que nele se enxergava majoritariamente naquela época¹¹². O fato de serem duas as performances lançadas em disco naquele ano foi algo pouco relevante, inclusive porque a Colúmbia e a Continental compunham um mesmo conglomerado empresarial no Brasil¹¹³. Tanto é que os discos em que saíram tinham “A jangada voltou só” em gravação idêntica e “É doce morrer no mar” em matrizes muito parecidas, com uma pequeníssima alteração no desenho dos acordes da introdução.

A gravação de “É doce morrer no mar” começa com uma sequência de acordes arpejados ao violão, num movimento de subdominante–dominante–tônica repetido em desenhos diferentes, de modo a ambientar harmonicamente a canção. Em seguida, Caymmi

¹¹² Cf.: CAYMMI, S.: *Caymmi e a Bossa Nova*, p. 115-118.

¹¹³ Na realidade, Dorival Caymmi fez duas gravações muito similares da canção em discos de 78 rpm em 1941, uma na Colúmbia (reproduzida em http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=7130, (acessos em 15/10/2013)) e outra na Continental (reproduzida em http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=10678, consultada em 15/10/2013). Para efeito de estudo da performance, será seguida, aqui, a primeira delas.

entra no canto com um timbre escuro e colocação de voz retrovertida na sílaba “É...”, denotando uma busca da estética do bel-canto, na forma como era apropriada pelos artistas populares de maior prestígio, a exemplo de Francisco Alves e Orlando Silva¹¹⁴. Em seguida, a voz passa a se mostrar clara e com colocação mais extrovertida, próxima da fala comum, seguindo assim até o final do refrão. Em cada terminação de frase no refrão, porém, é usado um longo e suave vibrato, reiterando a intenção se manter traços da estética vocal mais prestigiosa e próxima do canto operístico¹¹⁵. Dessa curiosa combinação se pode inferir que Caymmi desejava reivindicar o prestígio dos grandes cantores, mas também representar, fundamentalmente, a voz não-educada dos personagens populares retratados nos versos e no *Mar morto* de Jorge Amado.

Mais um elemento a chamar atenção na interpretação dos refrãos é a alternância constante da dinâmica no canto, em geral tendendo a um relativamente alto uso de intensidade sonora, mas também chegando a ter momentos muito suaves, como no par de frases final da segunda repetição do refrão¹¹⁶. Tal alternância não segue um padrão rígido, mas delinea uma forma de interpretação caracterizada pela formação de seguidas ondas emotivas, o que também se estende às estrofes, reforçando a dramaticidade da canção. As estrofes, aliás, também se aproximam dos refrãos no uso de vibratos na sílaba final de cada frase, com especial ênfase nos vibratos das últimas frases, que, embora suaves, ficam bastante longos, fazendo com que o pulso rítmico da canção se suspendesse *ad libitum* e a tensão passional se prolongasse, como na tradição de canto seresteira.

Deve-se notar, ainda, o papel do violão na performance. É, afinal, um elemento importante na obra de Jorge Amado e de Dorival Caymmi. Na introdução do *Cancioneiro da Bahia*, por exemplo, Jorge Amado diz que “o moço Caymmi com seu violão conduz é a Bahia”¹¹⁷. Tal unidade de cantor e violão também aparece, embora sem a mesma firmeza, no seu *Mar morto*, em que o violão surgiu por duas vezes nas mãos de pescadores: no canto do velho Francisco, que narrava histórias de Rosa Palmeirão, e nas emboladas de Rufino. É preciso observar, contudo, que o instrumento nunca aparece nos cantos mais profundos dos pescadores sobre o mar, representados na simplicidade ainda mais elementar de vozes sem

¹¹⁴ Cf.: CAYMMI, D.: “É doce morrer no mar” (D. Caymmi/J. Amado). Rio de Janeiro: Grav. Colúmbia, 1941. Disponível em http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=7130, (acessos em 15/10/2013) 0’08”, 0’48’, 1’30”, 2’13”

¹¹⁵ Cf.: Idem, lb., 0’08”- 0’27”, 0’48”-1’27”, 1’30”-1’50”, 2’13”-2’44”.

¹¹⁶ Cf.: Idem, lb., 0’59”-1’08”.

¹¹⁷ AMADO, J.: “O moço Caymmi e a Bahia” in CAYMMI, D.: *Cancioneiro da Bahia*, 4ª Ed. São Paulo, Ed.: Martins, 1967, p. 7.

acompanhamento¹¹⁸. Afora as sugestões de *Mar morto*, a opção de Caymmi pela execução somente em voz e violão tinha algo de pessoal e, até, anterior à eleição definitiva desse formato por Amado no *Cancioneiro da Bahia*, uma vez que nos dois anos anteriores já se apresentava no rádio e gravava suas canções-praieiras apenas com o apoio de violões, assim como fizera nos registros de “Promessa de pescador” (de 1939) e “Noite de temporal” (de 1940). O uso do próprio violão em gravações foi uma novidade para Caymmi¹¹⁹. Tinha, do ponto de vista prático, o objetivo de acompanhar de perto a dramaticidade do canto, garantindo a coesão dos frequentes *trechos ad libitum*¹²⁰. Já no plano simbólico, fazia com que se concentrasse nele toda a significação da canção, estabelecendo-se como seu intérprete “natural”. Vale notar, contudo, que assumir o violão não se foi um ato de uma pretensão desmedida de Caymmi, visto que desempenhou bem as funções que planejou para essa canção, ou seja: oferecer uma base harmônica segura e enfatizar sua passionalidade suave e resignada, com seguidos contrapontos livres de frases de baixo, todas feitas em gradações de sentido descendente e conclusivo, como no refrão, em que se ouve com variações a seguinte frase¹²¹:

Bahia em pauta

No mesmo sentido da coesão apresentada em “É doce morrer no mar”, Jorge Amado e Dorival Caymmi enfatizaram muitas vezes o parentesco entre as suas obras de inspiração baiana. A justificativa costumava ser o simples fato de serem baianos, numa celebração contínua dos encantos, requebros e mistérios da Boa Terra. Contudo, essa proximidade, muitas vezes manifesta nas obras de um e outro, estava ancorada não tanto nos atributos atemporais da Bahia, quanto na cultura baiana e nacional dos anos 1920 e 1930.

¹¹⁸ Cf.: AMADO, J. : *Mar morto*, 51ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1980, p. 49 (velho Francisco), 128-129 (Rufino), 20, 25, 48, 70, 129-130, 137, 198, 215, 221 (cantos sobre o mar).

¹¹⁹ Tal uso não está solidamente documentado, mas é aqui inferido pela organicidade com que a performance se apresenta e pela semelhança com os registros de voz e violão de Caymmi nos anos de 1950, como em CAYMMI, D.: “É doce morrer no mar” (D. Caymmi/J. Amado) in *Caymmi e seu violão* (LP). Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1959.

¹²⁰ Cf.: CAYMMI, D.: “É doce morrer no mar”, 0’07”-0’08”, 0’44’1-0’49”, 1’25”-1’32”, 2’08”-2’14”, 2’33”-2’44”.

¹²¹ Cf., por exemplo: Idem, lb., 0’18”-0’26”.

O contexto cultural em que se desenvolveram a literatura de Amado e, pouco depois, a música de Caymmi foi o da ampla adoção na Bahia das teses regionalistas surgidas nos anos 20, sobretudo a partir de Gilberto Freyre, com sua exaltação das características locais de raça, natureza, meio e história. O regionalismo penetrou nos seminais grupos de vanguarda soteropolitanos Arco e Flexa, Os Rebeldes e Samba, chegou a instituições centrais da alta cultura baiana, como a da Academia de Letras da Bahia e a Faculdade de Medicina de Salvador, e, no ano de 1937, se mostrou incrivelmente vigoroso no Segundo Congresso Afro-Brasileiro, organizado pelo folclorista Edson Carneiro – ex-companheiro de Amado no grupo Os Rebeldes –, no ano de 1937 (o primeiro havia sido realizado no ano de 1934, no Recife, sob o comando de Gilberto Freyre). Segundo a pesquisadora Celeste Pacheco de Andrade, tal capilarização do regionalismo se explicaria pela aptidão dessa ideologia para atender a demandas profundas da burguesia de Salvador, enfraquecida por uma severa crise econômica e ressentida pela já distante perda da primazia nacional para o Rio de Janeiro e pela ainda recente perda da primazia regional para o Recife¹²². A mola propulsora desse processo foi o conceito de antiguidade histórica, que elevou hierarquicamente a “Cidade da Bahia”, primeira capital brasileira, ante as demais cidades da nação, tomando-a como guardiã das tradições brasileiras, inclusive com ênfase nos termos da ideologia da mestiçagem propagada a partir de Gilberto Freyre¹²³.

Foi precisamente por esse vínculo de primazia estabelecido entre a Bahia e a configuração moderna do caráter nacional brasileiro que o regionalismo local se relacionou e pressionou o nacionalismo-modernista, então hegemônico. Aliás, Jorge Amado, autor de maior projeção do regionalismo baiano – publicou só nos anos 1930 cinco romances regionalistas, *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937), tendo enorme sucesso nos três últimos –, repetidamente afirmou que a Bahia era “a célula-mãe” do Brasil, como em *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios: “Cultura baiana que influencia toda a cultura brasileira, da qual é a cellula mater”*¹²⁴. Muitos anos mais tarde, falando sobre Dorival Caymmi para a confecção de sua biografia, retomou o mesmo ponto:

Trazendo nas veias sangue negro e italiano, nascido à beira do mar da Bahia – a Bahia que é a celulla mater do Brasil, onde a mestiçagem determinou e determina as linhas mestras da cultura nacional –, fez-se o intérprete da

¹²² Cf.: ANDRADE, C. M. P.: *Bahia, Cidade-Síntese da Nação Brasileira: Uma leitura em Jorge Amado* (Tese de Doutorado). São Paulo: HS-PUCSP, 1999, p 13-15.

¹²³ Cf.: Idem, *ib.*, p. 35.

¹²⁴ AMADO, J.: *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, 35ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1983, p. 21.

vida popular, o bardo cantor das graças, do drama e do mistério da terra e do homem baiano.¹²⁵

Dorival Caymmi, nascido em 1914, formou-se num tempo em que a cultura baiana estava tomada por uma febre regionalista, mas teve muito mais contato com a cultura massiva do cinema e do rádio do que com as letras cultas¹²⁶. Suas primeiras criações musicais foram concebidas nos moldes da cultura urbana do Rio de Janeiro e a temática regional baiana só apareceu em “Noite de Temporal” (depois incluída no célebre *corpus* das ‘canções praieiras’), composta no mesmo ano em que o citado *Mar Morto* foi publicado, 1936. O parentesco entre a canção e o livro parece incontornável. Mesmo que não seja conhecido nenhum relato em que Caymmi afirme ter lido o romance antes de compor sua primeira canção-praieira, as ressonâncias são muitas e indicam uma influência, senão direta, ao menos mediada pelo forte impacto de Amado no ambiente cultural da Bahia naquela década.

Seria precipitado, porém, tomar o regionalismo de Dorival Caymmi como uma transposição das preocupações de Jorge Amado e outros vanguardistas baianos para a música popular. Caymmi construiu sua obra regionalista seguindo menos os literatos baianos, do que os padrões da música popular feita no Rio de Janeiro, que também estava carregada de discursos sobre a Bahia, principalmente no samba, que identificava na Boa Terra o berço de sua tradição¹²⁷. Basta analisar o sucesso “O que é que a baiana tem?”, lançado por Caymmi e Carmen Miranda em 1939, para se comprovar a sutil mediação do samba urbano carioca na óbvia referência ao samba-de-roda do folclore baiano¹²⁸. Ficou, assim, algo ambíguo nas canções de temática regional de Caymmi: se, de um lado, sofreram influências do regionalismo culto, principalmente de Jorge Amado, de outro, se integraram fundamentalmente numa tradição estabelecida no campo da música popular. Tal ambiguidade se fez sentir pouco nas consonâncias entre os dois campos, como na exaltação da mestiçagem baiana e de sua primazia histórica, mas bastante nos momentos em que as canções de Caymmi fugiram da expressão típica desejada por Amado. Tais fugas podem ser observadas, sobretudo, nos sambas-canção de temática urbana e subjetiva das décadas de 1940 e 1950, que tiveram como

¹²⁵ Depoimento citado em CAYMMI, S.: *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, p. 36.

¹²⁶ Cf.: DOMINGUES, A.: *Caymmi sem folclore*, p. 33-51.

¹²⁷ Cf.: CASTRO, R.: *Carmen, uma biografia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005, p. 164 (para a produção de sambas sobre a Bahia) e SANDRONI, C.: *Feitiço Decente*, p. 39-99 (para a primazia baiana no imaginário do samba).

¹²⁸ Cf.: DOMINGUES, A.: *Caymmi sem folclore*, p. 67-74. O mesmo é observado por Walter Garcia em relação a “A Preta do Acarajé” (Cf.: GARCIA, W.: *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (Tese de Doutorado). São Paulo: ECA-USP, 2006, p. 93-94)

principais intérpretes os “jazzificados” Dick Farney e Lúcio Alves¹²⁹. Foi sintomático, aliás, o silêncio de Jorge Amado quanto a essa importante parcela da produção de Caymmi, já estabelecida na época da escrita do *Cancioneiro da Bahia* através de obras como “Dora” e “Marina”. Apesar do sucesso que tiveram nos anos de 1945 e 1946, o escritor não lhes dedicou uma linha, sequer, de comentário nas páginas do livro. Seus olhos (e ouvidos) estavam voltados para as possibilidades de atravessar barreiras sociais e culturais desvelando as manifestações “típicas” populares, num avanço que lhe permitisse legitimar seu discurso regionalista, de acordo com as expectativas dos intelectuais eruditos identificadas por Hermano Vianna naquela noitada de violão¹³⁰.

Tal avanço, descrito por Gilberto Amado com uma “distabuzação”¹³¹, estaria no âmago da colaboração artística de Amado e Caymmi. Rompendo a naturalidade forjada para a narrativa do almoço de São João, em que nasceu “É doce morrer no mar”, observa-se que a composição não resultou de uma brincadeira comum, desinteressada. De um lado, havia uma roda de intelectuais que tinham no universo popular nacional um de seus principais temas e que necessitavam atestar sua proximidade com o que simbolizasse o povo em estado “puro” para se legitimar; de outro, um músico popular honrado por partilhar o espaço com uma elite intelectual relevante na definição dos rumos da cultura e da política brasileiras e interessado em extrair dali uma composição coletiva, algo próprio para ser tornado público como produto e testemunho. Era, enfim, algo interessante aos dois lados. Vale lembrar que Caymmi já tinha esboçado algo semelhante num encontro com Amado e Carlos Lacerda, quando fizeram “Beijos pela noite”¹³², sendo bem provável, então, que tivesse planejado previamente a composição coletiva. Essa complementaridade de esforços entre Amado e Caymmi na parceria inicial, assim, adequava-se perfeitamente ao mecanismo formulado por José Miguel Wisnik para descrever relação entre músicos populares e intelectuais modernistas, verificado há pouco na relação entre Mário de Andrade e Marcelo Tupinambá: a troca de legitimação dos discursos nacionalistas de Jorge Amado pela possibilidade de elevação artística de Dorival Caymmi no reconhecimento da cultura dominante. Descrita dessa maneira, a primeira parceria de Jorge Amado e Dorival Caymmi se inscreve na mesma rede de relações em que figuram os contatos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira ou Heitor Villa-Lobos com a cultura popular. O forte pendor do resultado final para o que se tinha como expressão “pura” dos sentimentos e pensamentos dos dois quanto ao povo de sua terra natal não deve encobrir uma implícita

¹²⁹ Cf.: DOMINGUES, A.: *Caymmi sem folclore*, p. 74-88.

¹³⁰ Cf.: VIANNA, H.: *O mistério do samba*, p. 31.

¹³¹ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 76.

¹³² Cf.: CAYMMI, S.: *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, p. 149-152.

relação de forças desigual e francamente favorável ao intelectual erudito. Seguindo em plena década de 1940 a busca vanguardista do modernismo por revelar um Brasil desconhecido e tirar o país de seu sonho europeizante, a matéria-prima empregada era popular, oferecida por Caymmi, mas a palavra final cabia ao literato Amado.

A submissão do popular Caymmi, aí, se explicava pelo interesse no reconhecimento das elites, com suas implicações políticas e até mercadológicas. Acontece que, naquele momento, bem como no tematizado por Wisnik (o primeiro governo de Getúlio Vargas, de 1930 a 1945, com ênfase no Estado Novo, iniciado em 1937), os intelectuais modernistas e sua ideologia haviam penetrado e se estabelecido como mediadores culturais do Estado, que, além de centralizar de forma ditatorial o comando das relações sociais, ainda influenciava profundamente a produção artística brasileira. No caso da música popular, a ação governamental era realmente decisiva, seja censurando dissidências e estimulando uma ideia nacional-trabalhista de civismo através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), seja atuando como um destacado contratante e divulgador de artistas, sobretudo na poderosa Rádio Nacional.

É bem verdade que Jorge Amado não podia ser considerado uma personalidade de grande influência política no Estado Novo, dada a sua militância comunista. Vale lembrar, porém, que as restrições contra ele se encerraram nesse campo, já que seu ideário nacional-regionalista foi bastante bem acolhido no interior da cultura oficial. Tanto é que a face de Caymmi a ser recebida e exaltada em iniciativas governamentais foi a mais consonante com a obra de Amado. Foi, enfim, o Caymmi “cantor das graças da Bahia” que acabou participando da fase de incorporação da Rádio Nacional ao patrimônio da União, em 1940, quando recebeu um convite para atuar logo na noite de estreia e acabou sendo prontamente contratado como uma das estrelas do novo *casting*. Tal relação com os meios de comunicação governamentais se estendeu para além da Rádio Nacional, e o compositor baiano acabou integrando uma iniciativa cinematográfica direta do DIP, a produção do curta-metragem *A jangada voltou só*, dirigido por ninguém menos do que Lourival Fontes, o diretor do Departamento. Outro acontecimento revelador das condições favoráveis em que Caymmi se aproximou da esfera política dominante foi o convite para participar de um grande espetáculo beneficente organizado pela primeira-dama Darcy Vargas, em 1939, batizado de *Joujoux e balangandãs*, no qual cantou a canção-praieira “O mar”. O nome do espetáculo, aliás, já fazia referência ao famoso adorno de baiana popularizado nacionalmente por Caymmi e Carmen Miranda em “O que é que a baiana tem?”, o balangandã, que naquela época “*virou quase sinônimo de coisa*

nacional”, segundo contou Amado, escrevendo em nome de Caymmi, o *Cancioneiro da Bahia*¹³³.

Requebros da política

As obras em colaboração de Jorge Amado e Dorival Caymmi, mesmo assinadas por nomes tão conhecidos, tiveram diferenças muito relevantes na exposição ao público. Tomando apenas as canções, enquanto “É doce morrer no mar” foi gravada quase imediatamente pelo próprio Caymmi, as politizadas “Cantiga de cego”, “Retirantes” e a primeira versão de “Canto de obá” não tiveram gravações naquela década nem na seguinte, ficando restritas ao uso num projeto teatral de Amado, *Terras do sem-fim* – depois adaptado para o cinema com título de *Terras Violentas*, com Caymmi no elenco. Divulgação mais restrita, ainda, teve “Hino à campanha de Prestes”, limitada aos palanques da campanha de Luiz Carlos Prestes ao Senado Federal, em 1945. Já “Beijos pela noite”, que teve Carlos Lacerda na coautoria, permaneceu inédita até 1994, o que indica que, independente de qualquer conjuntura política ou cultural, o compositor a considerasse como um ensaio menos profissional.

Em relação a essas músicas politizadas e pouco divulgadas na época, havia uma curiosa disparidade de esforços: enquanto Caymmi – apertado e provavelmente temeroso de perseguições profissionais – pouco se empenhou na sua circulação, Amado cuidou de noticiá-las amplamente, e com grande ênfase na sua autenticidade popular, como no próprio prefácio do *Cancioneiro da Bahia*:

Ainda não faz duas semanas ele aqui estava nesse silêncio agreste compondo coisas de Ilhéus e do cacau. É como se eu assistisse a Bahia nascendo e se formando nas mãos mágicas do moço ao violão.¹³⁴

Ficava nítido o investimento do escritor para fazer de Dorival Caymmi o enunciador “natural” dessas canções, marcadas pelas suas convicções sócio-políticas – concepções que Caymmi, por iniciativa própria, jamais afirmou em público. Era óbvio que Amado que buscava dar a essa parcela da produção em parceria o mesmo efeito legitimador de “É doce morrer no

¹³³ Cf.: CAYMMI, D.: *Cancioneiro da Bahia*, p. 150. A referência deve ser creditada a Jorge Amado por ter sido ele o real autor dos comentários impressos no livro de Caymmi, segundo apuração da biógrafa Stella Caymmi (Cf.: CAYMMI, S.: *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, p. 257).

¹³⁴ AMADO, J.: “O moço Caymmi e a Bahia”, p. 10-11.

mar”. Algo semelhante se deu, também, nos três filmes em que planejou trabalhar juntos – *Terras violentas*, *Estrela da manhã* e *Mar morto* –, nos quais, além de usar algumas canções de sucesso de Caymmi, designou personagens típicos e oprimidos para que o amigo, literalmente, encarnasse em cena, fazendo-se o modelo do povo sofrido e progressista do ideário comunista.

A maior e mais interessante parceria que Jorge Amado e Dorival Caymmi empreenderam desde “É doce morrer no mar” foi a produção a quatro mãos do *Cancioneiro da Bahia*, uma antologia de canções assinada por Caymmi, mas que teve boa parte da escrita feita pelo literato, também responsável pelo interessante prefácio “O moço Caymmi e a Bahia”. Aliás, essa simbiose se estende à edição, pela Martins Editora, e à arte gráfica, por Clóvis Graciano, as mesmas dos livros de Amado.

A publicação do *Cancioneiro da Bahia* representou um aprofundamento na relação de Dorival Caymmi e Jorge Amado e, por consequência, um marco na aproximação do compositor a uma parcela importante da intelectualidade brasileira daqueles fins da década de 1940 e início da seguinte. Àquela altura, luminares como Rachel de Queiroz e Carlos Drummond de Andrade já dedicavam crônicas e poemas ao compositor, celebrando-o como um autêntico símbolo da cultura brasileira¹³⁵. Tal acolhida entusiasmada representava uma vitória para ambos: Caymmi ganhava um substancial reconhecimento artístico, enquanto Amado ampliava a legitimidade de seus discursos sobre a Bahia e o Brasil nos aspectos estéticos e políticos.

É de se notar, porém, que a proveitosa interlocução do artista popular com a intelectualidade erudita tinha certas regras tácitas que remetiam à manutenção daquele mecanismo de circularidade entre legitimação e reconhecimento descrito por Wisnik. No caso de Jorge Amado e Dorival Caymmi, pode-se observá-las já no texto “Porque estou musicando motivos de ‘Mar morto’ e ‘Jubiabá’”, escrito ainda em 1940 – isto é: logo após a criação de “É doce morrer no mar”. Trata-se de um artigo publicado com ajuda de Amado no *Anuário Brasileiro de Literatura de 1940*, em que também colaborava a nata do regionalismo brasileiro – o próprio escritor baiano, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo, entre outros. Nele, definiu-se o objetivo comum de “evitar que se perca a enorme riqueza folclórica que possui a ‘boa terra’” para, em seguida, descrever os papéis de cada um na parceria que então se iniciava em “É doce morrer no mar”:

¹³⁵ Cf.: CAYMMI, S.: *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, p. 33; CAYMMI, S.: *Dorival Caymmi e a Bossa Nova*, p. 62

A maior parte desses versos já estavam (...) nos próprios livros, criados por Jorge Amado sobre a base folclórica dos abcs e das canções do cais que ele estudou quando estava para escrever seus romances. (...) Essas músicas se incorporam perfeitamente à minha obra musical, obra toda ela baseada em motivos folclóricos da Bahia.¹³⁶

Percebe-se aí que, enquanto Caymmi representava a apreensão espontânea do folclore da Bahia, assumindo o lugar dos criadores anônimos da cultura popular, Amado recebia sua autoridade de uma apropriação estudada, douda, dessa cultura. Magicamente, os dois pareciam chegar ao mesmo objeto. Era como se o intelectual e o popular estivessem comungando de um único projeto, compartilhando harmoniosamente o prestígio e a legitimidade de que gozavam. Já no prefácio do *Cancioneiro*, os limites da relação apareceram na forma de censura de Amado contra tudo o que fosse urbano e carioca, mas também contra as incursões do amigo pelo campo das chamadas “Belas Artes”, especificamente o da literatura e o da pintura:

[Caymmi] Pode ser hoje um dos ilustres moradores do Leblon, com seus bares bem cariocas, suas praias grã-finas, suas mulheres alucinantes, seus cinemas de luxo, pode compor sambas sobre a vizinha do lado, sobre motivos do Rio, mas o que ele será sempre – e nisso é que reside sua grandeza – é o cantor da Bahia e do seu povo. (...) Pode tomar dos pincéis de amador e pintar como é moda nos meios literários e artísticos, pode perder tempo em discutir a última novidade nos arraiais da literatura, que tudo isso passa sobre ele como sobre a grande e imortal beleza negra da Bahia passaram os marinheiros norte-americanos com suas novidades. Escorre e não deixa rastro. Ele continua com a imaginação povoada de acarajés e vatapás, de torsos de baianas e de saveiros. Pouco importa onde ele anda ou o que faça. A Bahia está sempre com ele¹³⁷.

Fica óbvio o lugar de que Amado reservou para o compositor na cultura nacional: o da manifestação típica, destinada apenas a legitimar e alimentar a representação nacional-universal a ser levada a cabo por artistas eruditos, inclusive no plano da atuação política. O prefácio “O moço Caymmi e a Bahia” foi preciso na difusão da visão desejada por Jorge Amado para a música do amigo. Nele, glorificava a popularidade de Caymmi e o alcance de sua obra – inclusive, comentando o fato extraordinário de ter sua obra publicada em livro naquele *Cancioneiro*, algo inédito entre os artistas de rádio –, ao passo que desprezava tudo o que nele parecia urbano ou cosmopolita. Diante da urgência de estabelecer um elo entre o folclórico essencial e o urbano efetivo, Amado inteligentemente recorreu a um mecanismo mnemônico: a saudade da terra natal, formulada de maneira exemplar no sucesso “Saudade da Bahia”, de

¹³⁶ CAYMMI, D.: “Porque estou musicando motivos de ‘Mar Morto’ e ‘Jubiabá’”, in *Anuário Brasileiro de Literatura*, n° 4. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores, 1940, p. 60.

¹³⁷ AMADO, J.: “O moço Caymmi e a Bahia”, p. 10.

1943. Através dessa saudade, cultivada com todo o zelo, o compositor baiano permanecia intimamente autêntico, folclórico, desinteressado em questões financeiras e, tal qual o poeta Castro Alves, um legítimo representante dos oprimidos da Bahia, como se pode ver no seguinte trecho – já publicado um pouco antes, em *Bahia de Todos os Santos*:

Saudade da Bahia, sem dúvida, ressoando nas cordas do violão do moço perdido nas ruas do Rio ou de São Paulo, do moço festejado, cheio de fãs, com suas músicas em filmes norte-americanos, seu nome aos quatro ventos da popularidade nas ondas do rádio, mas levando no coração e na inteligência aquela sedução sem fim da terra escorrendo mistério e densa beleza. Dessa saudade é feita a obra do compositor Dorival Caymmi, a quem o povo ama chamar de "moço Caymmi", numa espécie de definição não só da sua pessoa amável e boa, mas de sua música de melancolia e dramas, no entanto também cheia de esperanças. Essa saudade da Bahia construiu, em grande parte, a obra de Castro Alves. O poeta dos negros e do amor levou, ele também, sua saudade da Bahia pelos céus do Brasil. Em Recife, no Rio ou em São Paulo, nos braços das mais belas mulheres, entre os aplausos da multidão delirante, nos teatros, nas faculdades, nas tertúlias literárias, estava a saudade da Bahia saltando em cada verso, inspirando cada estrofe.¹³⁸

A ênfase de Jorge Amado na identificação de Dorival Caymmi com o povo oprimido de sua terra através da saudade – o que o irmanava em espírito ao combativo poeta mulato Castro Alves, mas também às levas de migrantes nordestinos que, naquele momento, se estabeleciam nas capitais do sudeste – foi avassaladora no *Cancioneiro da Bahia*. Rigorosamente todos os comentários sobre as canções tinham relações com a sofrida, mas rica cultura mestiça típica da Bahia, com uma profusão de orixás, afoxés e vatapás. Uma pequena parte, intitulada “Canções sobre motivos folclóricos”, até indica um trabalho de aproveitamento do folclore local, mas sem afetar a identificação de Caymmi com o povo produtor das tais tradições, já que não sugeria um caráter sistemático-douto na coleta, e sim uma absorção intuitiva, natural, fundada na rememoração¹³⁹.

É de se notar, ainda, que nessa baianidade de Caymmi foram ressaltados os elos com a própria obra literária de Amado. No referido prefácio, as ligações entre os dois foram conduzidas para a expressão de um íntimo parentesco fruto não do sangue, mas da essência de sua Bahia natal:

¹³⁸ Idem, *ib.*, p. 7.

¹³⁹ São elas “A preta do acarajé”, “Afoxé”, “Acaçá”, “Canção de ninar (Acalanto)”, “Cantiga”, “Canção antiga”, “História pro sinhozinho”, “Peguei um ‘Ita’ no norte”, “Roda Pião”, “Sodade matadêra”, “Santa Clara clareou” e “Vamos ver como dobra o sino”. Cf.: CAYMMI, D.: *Cancioneiro da Bahia*, p. 73-97.

Quanto a mim sinto a obra de Caymmi como irmã da minha. Elas se completam e de certa maneira fazem um todo. Descrevemos os mesmo cenários e os mesmos sentimentos. Se eu fosse músico faria a música que ele faz, sem dúvida, como certamente ele escreveria – melhor, sem dúvida, o que eu faço – os romances que escrevo. Por isso mesmo falo desse compositor com liberdade. É como falar da Bahia. Eu a reencontro inteira todas as vezes que ouço Caymmi.¹⁴⁰

Houve, ainda, um sofisticado esforço de moldagem da obra de Caymmi empreendido por Amado. Nos comentários das canções, já escrevendo em nome de Caymmi, as autorreferências aparecem em quantidade. Apenas no caso de “Santa Bárbara” (samba inédito e que não consta nas principais antologias de obras do compositor, como as feitas pelo músico Almyr Chediak e pela jornalista e pesquisadora Stella Caymmi, sua neta), Amado abre espaço para falar de si diretamente, citando um excerto de *Bahia de Todos os Santos*¹⁴¹. Na maior parte das vezes, a autorreferência é velada, mas sensível, como na insistência em identificar o compositor com o cenário do cais de Salvador – cenário recorrente na literatura de Amado e central em *Mar morto*, mas que Caymmi nunca citou em qualquer canção. Amado também aproveita as canções do amigo para introduzir uma pitada das suas preocupações sociopolíticas, chegando à estranheza de enxergar na brejeira “Eu fiz uma viagem” o drama dos retirantes nordestinos, “*homens batidos pela seca e pelo latifúndio que arribam para a cidade em busca de melhor vida*”¹⁴².

Para justificar os conteúdos políticos que atribuiu a Caymmi – àquela altura, um elemento central na parceria que mantinha com o compositor –, Amado supôs haver uma politização “natural” na obra do amigo:

Não que seja interessadamente social ou político. Mas o social – e mesmo o político – se impõe sobrando da dor em torno, da miséria em derredor. A vida difícil dos pescadores lhe fornece suas melhores composições. Pungentes de dor, aquela tragédia de homens e mulheres amarrados ao mar como a grilhetas, mas o amor ao mar sobrepujando tudo: “O Mar/ quando quebra na praia/ é bonito... é bonito...”¹⁴³.

Caymmi ficava, assim, revolucionário, puro, folclorizado – e secundário –, no campo de atuação estética e política. Era uma idealização de Amado, sem dúvida. Basta recorrer as canções-praieiras¹⁴⁴ ou o relato do próprio Caymmi sobre sua “descoberta” das comunidades

¹⁴⁰ AMADO, J.: “O moço Caymmi e a Bahia”, p. 10

¹⁴¹ CAYMMI, D.: *Cancioneiro da Bahia*, p. 156.

¹⁴² Idem, lb, p. 156.

¹⁴³ AMADO, J.: “O moço Caymmi e a Bahia”, p. 9.

¹⁴⁴ Cf.: DOMINGUES, A.: *Caymmi sem folclore*, p. 55-63.

de pescadores de Salvador na juventude para se ter uma visão oposta à conjunção de dor e miséria descrita pelo escritor:

Era aquele paraíso, andava de canoa, via cardume. Aquele coqueiral e aquela quantidade imensa de coco. Você dizia assim: “Vamos no Justiniano”. Chegava lá, entrava naquela roça de coqueiral e dizia assim: ‘Arranja um coco aí pra gente’. Ele subia no coqueiro, jogava lá de cima meia dúzia de cocos de primeira. (...) Eu passei a amar o mar. Via gente de lá com roupas simples, chapéu de palha, aquelas agulhas de tecer rede, tudo feito por eles mesmos. Fui me acostumando e vendo a poesia do mar.¹⁴⁵

Foi constante, assim, a tentativa de manipulação política de Jorge Amado sobre a obra e a figura pública de Dorival Caymmi. Além do *Cancioneiro da Bahia*, todas as canções encomendadas por Amado a Caymmi a partir de 1945 – “Hino à Campanha de Prestes”, “Cantiga de cego”, “Retirantes” e “Canto de obá” – foram marcadas por temas político-ideológicos. Não por acaso, ao contrário da parceria inicial, passou então a liderar as iniciativas na produção artística conjunta.

Quanto à concentração na política dessas novas parcerias, pode-se objetar, de antemão, que Amado vivia o auge de sua militância na década de 1940, quando essas canções foram compostas, sendo “natural”, portanto, a vinculação de qualquer uma das suas obras às propostas esquerdistas. O vínculo, contudo, não era necessário, tal como mostram as primeiras parcerias, “É doce morrer no mar” e “Beijos pela noite”, também escritas nessa década. Mais plausível seria dizer que o fim da ditadura do Estado Novo, em 1945, renovou as perspectivas políticas de Amado e o levou a empregar o mesmo recurso com que esse governo buscou popularizar o combinado ideológico de trabalhismo e nacionalismo: o farto uso dos meios de comunicação massivos para veicular mensagens doutrinárias¹⁴⁶. Bem mais do que o sabido entusiasmo das convicções políticas de Amado, esse vultuoso precedente era capaz de “naturalizar” o aproveitamento da figura de um artista popular para fins políticos. Stella Caymmi expôs com muita propriedade a disputa pelo potencial social e político da obra e da figura massiva do avô nos anos 1940:

Dorival Caymmi, com a fama recém-adquirida, naturalmente, tornou-se requisitado por muitos e disputado por tantos outros. Ora queriam sua presença para abrilhantar um evento, como no caso do espetáculo *Joujoux e Balangandãs* – cuja importância para o Estado Novo merecia ser mais bem

¹⁴⁵ CAYMMI, S.: *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, p. 78.

¹⁴⁶ Cf., por exemplo: TOTA, A. P.: *Samba da Legitimidade* (dissertação de mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, São Paulo, 1980; SAROLDI, L. C. & MOREIRA, S. V.: *A Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

analisada –, ora para brigar nas fileiras do direito autoral, como no caso de instituições como ABCA e UBC, ora ainda para reforçar lutas ideológicas, como as do grupo comunista de Jorge Amado, ou mesmo para participar do seleto grupo do empresário Carlinhos Guinle, que se reunia para apreciar música e discutir pintura¹⁴⁷.

É revelador o fato de Amado ter retomado a parceria com Caymmi justamente no ano de 1945, quando o Brasil se redemocratizou e renovou as perspectivas de realização dos ideais políticos de esquerda, antes reprimidos violentamente pela ditadura de Getúlio Vargas. Naquele momento, com o Estado Novo desmontado e, conseqüentemente, com a sua canalização da politicidade dos artistas de massa desfeita, surgiu a oportunidade para que outras forças políticas pudessem incorporá-los a projetos de poder distintos. Foi nesse contexto, então, que Caymmi foi procurado para a nova safra de parcerias, iniciada, não por acaso, com o “Hino da campanha de Prestes”. Amado deu mostras de saber que Caymmi, por vontade própria, não comporia uma canção política. Por isso, pediu ajuda a um amigo comum, o artista plástico e também comunista Clóvis Graciano – idealizador primeiro do hino de campanha –, para convencê-lo a criar a melodia dos versos que havia preparado para impulsionar a campanha de Luís Carlos Prestes ao Senado Federal pelo Partido Comunista Brasileiro. Pouco afeito a tomar parte no jogo da política institucional, Caymmi aceitou, chegou a cantar o hino e até mesmo a discursar em comícios do PCB em São Miguel Paulista, novamente a pedido de Amado, mas nunca gravou essa canção. A melodia do hino ficou perdida, mas a letra foi conservada na memória da romancista Zélia Gattai, esposa de Amado, e depois transcrita por Stella Caymmi, no extenso relato que fez desse acontecimento¹⁴⁸:

(Ai, ai, Maria!) [*verso acrescentado posteriormente por Amado*]

Vamos votar!

Em Prestes vamos votar,

No Partido Comunista!

Para todos terem terra

E o pão de cada dia,

Para o povo liberdade,

Para o Brasil democracia!

Ordem e tranquilidade,

Progresso e democracia,

Para o povo igualdade,

O Partido é o nosso guia!

¹⁴⁷ CAYMMI, S.: *O que é que a baiana tem?: Dorival Caymmi na era do rádio*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2013, p. 181.

¹⁴⁸ CAYMMI, S.: *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*, p. 238-240; CAYMMI, S.: *O que é que a baiana tem?*, p. 240-241.

É difícil mensurar a contribuição de tal hino à campanha de Luiz Carlos Prestes, mas o fato é que o comunista se elegeu com ótima votação. Vale lembrar, também, que Amado, já bastante conhecido por sua literatura, foi eleito Deputado Federal naquela mesma eleição. A favor do reconhecimento do peso político daquela contribuição, porém, vale lembrar que, pouco tempo depois, a massividade seria o grande propulsor de outras candidaturas a cargos diversos, como as de dois artistas intimamente ligados ao campo de atuação de Caymmi: o compositor e radialista Ary Barroso, que se elegeu com Vereador com a segunda maior votação do Distrito Federal, em 1946, e o compositor Humberto Teixeira, que ocupou uma cadeira no Congresso Federal pelo Ceará, em 1950. Não se pode negar, portanto, que além da legitimação buscada pelos eruditos no contato com artistas populares, surgiu um forte interesse no capital político que os segundos ofereciam. Jorge Amado foi um pioneiro na exploração direta desse recurso – antes apenas ensaiado na marcha “Passo do soldado”, de Guilherme de Almeida e Marcelo Tupinambá –, encontrando em Caymmi uma valiosa ponte para popularizar e viabilizar seu projeto comunista no Brasil, o que, aliás, não foi a tônica só dessas quatro canções feitas a partir de 1945, mas também de todas as realizações em parceria para as quais Amado viria a convidar Caymmi nas décadas de 1940 e 1950.

Indústria não-comercial

O reconhecimento do interesse de Jorge Amado por explorar a cultura de massa, contudo, não implicou na aceitação tranquila das suas condições. O escritor, pelo contrário, mostrou desprezo a boa parte do que lhe parecia o cotidiano da maior parte dos colegas de profissão de Dorival Caymmi:

Caymmi tomou, por exemplo, do manancial riquíssimo da música negra e sobre ele trabalhou grande parte de sua criação musical. Não como muitos desses compositores populares que vão em busca de melodias negras para amassar sobre elas um sucesso quase certo. Uma diferença enorme distancia a música de Caymmi da vigarice desses exploradores de sonoridade de certas palavras baianas e do encanto de certos ritmos de macumba. Sente-se em seguida, toda a fragilidade dessas músicas feitas para o sucesso imediato dos lançamentos das rádios e dos discos. Na música de Caymmi existe algo de perdurável que só o conhecimento dado pelo amor e pela experiência vivida conseguem transmitir. Qualquer um pode fazer seu samba ou sua canção sobre palavras bem sonantes da língua nagô, baseada em melodias de candomblé. Mas só ele faz a canção e o samba baianos, só suas melodias são baianas, são elas também alma e corpo do

povo negro e mestiço das macumbas, do cais, dos saveiros da Bahia. Essa, a diferença.¹⁴⁹

Esse desprezo de Amado contra o ambiente da cultura de massa explica sua necessidade de situar o parceiro num improvável território à parte dos modismos, das campanhas comerciais e da indústria cultural vulgar. Buscava fixar, assim, uma imagem incoerente de Caymmi que, no plano biográfico, vivia o ambiente urbano degradado dos artistas populares, “*perdido nas ruas do Rio ou de São Paulo*”, como disse no trecho citado há pouco, mas que, num plano espiritual, habitava um misterioso Éden baiano pré-capitalista, “*escorrendo mistério e densa beleza*”. O elo entre os dois era apenas a lembrança, aquela saudade da Bahia, fruto indelével de sua sedução natural, referida por Amado na mesma citação¹⁵⁰.

Contudo, no momento em que Jorge Amado pleiteou e auferiu ganhos políticos na parceria com Dorival Caymmi, tendo olhos não só para a legitimação popular, mas também para a massividade, transformou-se aquele mecanismo de trocas de legitimação por reconhecimento entre populares e eruditos estabelecido no modernismo e, dispondo de um bem de barganha a mais, o artista popular também alcançou uma posição diferenciada no panorama da cultura brasileira. Tal movimento não se restringiu a Caymmi, obviamente, mas por sua relação com nomes tão relevantes na intelectualidade erudita, a exemplo de Jorge Amado, Heitor Villa-Lobos e Carlos Drummond de Andrade, o baiano teve um peso extraordinário no meio específico que passou a destacadamente integrar: o dos emergentes intelectuais populares, integrado por personalidades formadas nos campos midiáticos, pela e para a comunicação de massa, a exemplo de Almirante, Ary Barroso e Jota Efegê. Eram, em geral, compositores e jornalistas que dispunham de uma relativa autoridade, vinculada à interlocução com os eruditos e ao conhecimento de causa nos assuntos populares. A maior referência para essa categoria foi, certamente, a *Revista da Música Popular*, criada e editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes entre 1954 e 1956, na qual Dorival Caymmi foi assunto frequente, aparecendo em nove dos catorze números lançados – e de maneira muito semelhante à que apareceu nos textos de Jorge Amado.

¹⁴⁹ AMADO, J.: “O moço Caymmi e a Bahia”, p. 8.

¹⁵⁰ Essa opinião de Jorge Amado ecoa sensivelmente na recepção da obra de Dorival Caymmi entre a crítica especializada ou não. Veja-se, por exemplo, o conceito de “utopia de lugar”, de Antônio Risério (Cf.: RISÉRIO, A.: *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993, p. 108-109) e, de certa forma, o “*caráter arcaico do ritmo de trabalho*”, identificado em Caymmi por Walter Garcia (Cf.: GARCIA, W.: 2005, p. 64)

Logo no editorial de seu primeiro número, a *Revista da Música Popular* assumiu o propósito de “construir” um patrimônio nacional a partir do estudo e da exaltação das maravilhas da música popular brasileira. O primeiro personagem retratado, matéria de capa da edição, foi o chorão Pixinguinha, de longo histórico de aproximações com a intelectualidade modernista. Ele, afinal, estava presente naquela reunião emblemática da aliança entre modernistas e artistas populares descrita por Hermano Viana, ocorrida em 1926. Na mesma época, também foi louvado por Mário de Andrade, que o inseriu como personagem do Canto VII de *Macunaíma*, no qual, aliás, teve o papel de informante da cena da macumba, ajudando a preencher o pretendido conteúdo de cultura brasileira. Tanta afinidade com o ideário modernista não foi, de forma alguma, ocasional, mas o maior lastro de autoridade da revista. Tanto é que os atributos ali ressaltados no renomado chorão carioca se aproximaram bem mais de um criador folclórico, fonte de brasilidade para o nacionalismo culto, do que de um profissional da indústria de massa: “Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, o autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário”¹⁵¹.

A opção da *Revista da Música Popular* pelos artistas que pudessem estabelecer laços mais críveis com o folclore, a exemplo de Pixinguinha e Dorival Caymmi, levava à exclusão de outros e determinava uma separação entre os músicos populares de maior e de menor prestígio. Na ponta desfavorecida dessa gangorra havia dois tipos de posturas (às vezes combinadas no mesmo artista): de um lado, a do comercialismo das atrações muito populares; de outro, a do estrangeirismo alimentado pela ignorância do povo ou pela afetação da elite. Para exemplificar o primeiro caso, vale citar que as popularíssimas “Rainhas do Rádio” Marlene e Emilinha Borba tiveram apenas quatro breves menções, cada, ao longo de toda a existência da revista¹⁵². Ainda assim, a única delas a ser elogiada pela forma de cantar, Marlene, só o foi por uma vez, e numa matéria em que era desfavoravelmente comparada a Carmen Miranda. No mais, apenas seu agrado massivo e seu número de fãs foi comentado. No segundo caso, pode-se citar a censura ao derramado bolero e ao pretensamente sofisticado jazz brasileiro, como quando Nestor de Holanda dizia que um desavisado poderia “dizer que Bing Crosby precisa perder a mania de imitar Dick Farney”¹⁵³ ou quando Lúcio Rangel, comentando o samba

¹⁵¹ *Revista da Música Popular*, n° 1, setembro de 1954. Reproduzido em *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte/Bem-Te-Vi, 2006, p. 25.

¹⁵² Cf.: Idem, lb, p. 105, 214, 261, 426 (para Marlene); p. 50, 157, 296, 261 (para Emilinha Borba).

¹⁵³ “Peixada em lata de sardinha” in *Revista da Música Popular*, n° 4, janeiro de 1955, reproduzido em Idem, lb., p. 215.

“Que bom ser brasileiro”, de Almirante, afirmava que “o Cauby Peixoto e o Lúcio Alves deviam ouvir pelo menos três vezes por dia”¹⁵⁴. Nesse ponto, a revista costumava apontar as boates e seu ambiente cosmopolita como um importante foco das deturpações estrangeiristas, como se nota no editorial da 3ª edição, provavelmente escrito por Rangel, diretor da publicação:

E o carnaval está chegando. E as primeiras gravações aparecendo. É um consolo a volta do verdadeiro samba nessa época do ano. Já não ouvimos o samba de “boite”, o samba rumba ou o samba-blue. Agora as batidas dos tamborins dominam tudo e quem canta o samba é o sambista de bossa e de voz. Acabou-se o reinado dos sussurrantes, o domínio dos fazedores de boleros, o samba agora é o senhor absoluto.¹⁵⁵

Voltando ao editorial do número de estreia da *Revista da Música Popular*, havia, ali, a afirmação de que a publicação não se restringiria à música brasileira, estendendo seu alcance até o jazz, “grande criação dos negros norte-americanos”, que se consagrara mundialmente no período Pós-Guerra. Não se tratava, contudo, de uma incoerente licença ao cosmopolitismo. Afinal, o tratamento dado ao gênero mais popular dos Estados Unidos seria exatamente como o dispensado à música popular brasileira, folclorizante. Os principais críticos de jazz da revista – José Sanz, Jorge Guinle, Nestor Ortiz Oderigo e, depois, Marcelo F. de Miranda – elegiam unanimemente o jazz seminal de New Orleans como o melhor e mais autêntico, repudiando rigidamente as inovações contemporâneas do gênero, acima de tudo, o be-bop¹⁵⁶.

A aproximação da *Revista da Música Popular* ao modernismo não parou na adaptação do folclorismo nacionalista, mas se estendeu a colaborações significativas em algumas edições. Já no primeiro número, a publicação se abriu com uma crônica de Manuel Bandeira intitulada “O enterro de Sinhô”, a respeito do pianista carioca que ficou conhecido como “O Rei do Samba”. Pouco depois, no terceiro número, a revista decidiu republicar o texto da célebre (e já

¹⁵⁴ “Discos do mês” in *Revista da Música Popular*, nº 3, dezembro de 1954, reproduzido em Idem, lb., p. 141. Ainda a respeito da ressalva contra a má influência do jazz moderno, vale conferir na, por exemplo, Idem, lb., p.248 (contra “orquestrações complicadas”), 378-379 (contra “jazz nacional”), 561 (contra “bolero e música sofisticada”). Vale citar, também, que um único artigo da revista, assinado por Haroldo Costa, propôs uma assimilação nacional da música estrangeira, usando o jazz como exemplo, mas, ainda assim, de forma muito seletiva, com repetidas ressalvas contra qualquer atrofiamento da música tradicional brasileira (Cf.: Idem, lb., p. 683).

¹⁵⁵ Editorial sem título e autor, Idem, lb., p. 129.

¹⁵⁶ Veja-se, por exemplo, três artigos publicados na edição inaugural da revista: “Gato por lebre”, de José Sanz (p. 60-62); “O ‘jazz’ e a cultura dos negros”, de Nestor Ortiz Oderigo; “Discografia selecionada de jazz tradicional”, de Jorge Guinle (p. 68-71). Vale notar, porém, que Guinle mudou de posição nos dois últimos números da *Revista da Música Popular*, exaltando o saxofonista Lester Young, que passara ao be-bop na década de 1940, e afirmando que a parcela folclorizante da crítica especializada, incluindo nominalmente seus colegas da revista, estava “completamente superada”. A revista publicou tal artigo, mas adiantou em nota uma condição, “o direito de criticá-lo posteriormente”. (Cf.: “Jazz: críticos e estilos”, in *Revista da Música Popular*, nº 13, junho de 1956, e *Revista da Música Popular*, nº 14, setembro de 1956, reproduzidos em Idem, lb., p. 706-707, 759-760, respectivamente).

citada aqui) palestra de Mário de Andrade sobre Ernesto Nazareth, proferida em 1926, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Manuel Bandeira ainda voltaria a publicar duas crônicas na revista, nos números 2 e 12; Mário de Andrade, falecido havia quase uma década, teria mais um artigo seu reproduzido na sexta edição.

Afora os dois modernistas, a *Revista da Música Popular* congregava uma variada amostragem da intelectualidade que, na época, também combinava, em medidas diferentes, a atenção ao nacionalismo erudito e à cultura popular urbana. Em seus exemplos mais próximos à esfera culta, a publicação reunia Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Vinícius de Moraes; dentre os mais ligados à música popular – em maior número –, estavam Almirante, Ary Barroso, Jota Efegê e Orestes Barbosa, entre outros. Uma figura muito representativa dos diálogos formados nesse campo heterogêneo foi a da folclorista Mariza Lira, professora escolar e pesquisadora não-acadêmica, que colaborou em oito das catorze edições. Mariza começou a construir, ainda no final da década de 1930, um discurso que elevava cultural e socialmente a música popular. Sua influência naquele ambiente foi tanta, que levou José Geraldo Vinci de Moraes a identificá-la como uma personagem central na formação da narrativa historiográfica da música popular que predominou na década de 1950 e na seguinte¹⁵⁷. Segundo ele, tal narrativa teria se formado na fusão dos estudos de folclore urbano, destacadamente os empreendidos pela autora, com a tradição memorialista apropriada da crítica erudita, levada a cabo com grande visibilidade e eficácia pelo compositor, cantor e radialista Almirante¹⁵⁸ – que igualmente tinha destaque na *Revista da Música Brasileira*, constando como colaborador ou referência em todas as suas edições, exceto a de número 10. Essa operação, que implicou numa inédita valorização da música popular, foi conseguida com uma engenharia conceitual muito original e afinada com os princípios justificadores da *Revista da Música Popular*, de acordo com o historiador:

Para dar substância a essa valorização, [Mariza Lira] trata de colocar o objeto [a música popular] numa “linha evolutiva”, dando-lhe sentido no tempo e ao mesmo tempo inventando no presente um passado para ele - a mistura das “raças musicais” nos trópicos seguida pela criação dos nossos gêneros folclóricos rurais e urbanos - e a participação na construção do futuro (a música nacional). Porém, o fato mais interessante é que essa tradição se transporta para os meios de comunicação e se realiza também nas indústrias fonográfica e radiofônica!¹⁵⁹

¹⁵⁷ Cf.: MORAES, J. G. V. de: “O Brasil Sonoro de Mariza Lira” in *Temas & matizes*, nº 10, segundo semestre de 2006, p. 30-31.

¹⁵⁸ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 35.

¹⁵⁹ Idem, *Ib.*, p. 34.

Nessa trilha original de Mariza Lira, a *Revista da Música Popular* elegeu como modelo de artista a ser valorizado o que pudesse representar uma passagem linear e harmoniosa do folclore à música popular, a exemplo de Dorival Caymmi. Em tal movimento, em que a essência folclórica bastava para determinar a autenticidade nacional, os artistas populares já não se sujeitavam à escolha pontual de elementos valorativos pela intelectualidade erudita, mas se atreviam, mesmo, a definir e ocupar o lugar reservado ao folclore na determinação das características nacionais. Foi o que aconteceu, por exemplo, num artigo de Nestor de Holanda, em que o rádio foi posto como substituto de uma inexistente escola de música para o povo brasileiro¹⁶⁰, ou, mais ainda, na ampla aceitação do samba urbano carioca como índice privilegiado de brasilidade, chegando a atribuir a um sambista de rádio, discos, cinema e palcos comerciais, como Mário Reis, o papel de propagador da autêntica cultura mestiça brasileira e de construtor de um sólido elo sócio-racial na sociedade do Rio de Janeiro, como fez Orestes Barbosa no artigo “Três figuras do ‘samba’”:

Ele pegou a cabrocha de galho de arruda atrás da orelha e o mulato bamba, elevando-os, perfumando-os com as essências da sua intimidade; pedindo licença e entrando com eles nos grandes palcos do mundanismo, dignificando-os, exaltando-os, consagrando-os, salvando-os de um desprezo injusto, e immortalizando-os no sucesso das edições, hoje obrigatórias, nas quais o samba tem as palmas justas que a sua emoção reclama em todos os corações.¹⁶¹

É de se notar as menções pouco críticas aos “*palcos do mundanismo*” e às “*edições*” em disco como parte do cenário onde a nacionalidade profunda passava a se expressar, uma vez que constituíam elementos típicos da cultura de massa, assim como os meios de comunicação modernos já admitidos por Mariza Lira. Sua aceitação nesse papel foi um sintoma inequívoco do poder então alcançado pelos músicos populares, pois entrava em choque direto com a pureza folclórica demandada pelos eruditos, como se viu nas restrições do Jorge Amado ao comércio e ao universo urbano, em geral. Fazia-se necessária, apenas, uma solução apaziguadora das tensões que essa nova condição implicava, o que veio a se delinear na idealização ilusória – mas convictamente proposta – de uma indústria não-comercial. Foi algo visível numa matéria sobre a firma norte-americana Folkways Records and Service Corp., da qual se disse que “*não é uma gravadora comercial*”¹⁶², ou mesmo nos anúncios de shows e

¹⁶⁰ Cf.: HOLANDA, N.: “O rádio em 30 dias”, in *Revista da Música Popular*, nº 5, fevereiro de 1955, reproduzido em *Coleção Revista da Música Popular*, p. 260-261.

¹⁶¹ BARBOSA, O.: “Três figuras do ‘samba’”, in *Revista da Música Popular*, nº 2, reproduzido em *Idem*, *Ib.*, p. 84.

¹⁶² “Um disco por mês” in *Revista da Música Popular*, nº 3, dezembro de 1954, reproduzido em *Idem*, *Ib.*, p. 171.

discos produzidos por Lúcio Rangel, fundador da *Revista da Música Popular*, publicados logo na edição inaugural¹⁶³.

Na contraface dessa sonhada indústria não-comercial, estava a indústria convencional, concreta e inevitável. Nela, se dava, como que a despeito de sua estrutura mercadológica moderna¹⁶⁴, a imensa maioria dos acontecimentos noticiados como importantes pela revista. A indústria, afinal, abrigava e favorecia a corrupção dos valores autênticos, mas não era, ela mesma, a raiz da corrupção, que se fundava na simples aptidão do artista. Isso explicava o fato de não haver contradição entre a presença de artistas autênticos e comerciais na mesma estrutura. Ficava a indústria como uma facilitadora passiva da corrupção, mas não como a coformadora ativa de uma cultura, talvez nefasta, que concorresse com a folclórica e a erudita. Na sua hipotética superação, portanto, a música popular poderia dar um salto qualitativo, seja à música erudita ou ao folclore, abolindo os falseamentos, os estrangeirismos, as apelações ao aplauso fácil. Foi o que expressou Dorival Caymmi numa longa entrevista dada ao poeta Paulo Mendes Campos, em que discorreu sobre a música popular, expressões da brasilidade e a importância de uma mudança de rumos na música popular. O último assunto surgiu quando lhe foi perguntado sobre uma possível escapatória ao comercialismo comum:

- Não há como fugir: toda a nossa indústria musical é dirigida ao fácil, tanto por parte do público como dos editores. Eu, por exemplo, não posso pilotar um movimento de renovação da nossa música, eivada de vícios: sou cantor, apareço em exposições públicas e sou compositor. Tenho de ganhar a vida.¹⁶⁵

A aparentemente sóbria postura de Caymmi fazia ecoar a já citada observação de Mário de Andrade sobre a atuação da indústria, “*atucanando a sensualidade fácil de um povo em via de transe*”. A diferença, porém, era que tal opinião ora surgia no interior da indústria, como uma espécie de confissão das próprias mazelas. Só um detalhe absolvía o artista e permitia conservar o prestígio adquirido: a fonte da corrupção não estava nele, mas na fraqueza de caráter dos colegas que alimentavam o apetite voraz da indústria e da massa consumidora por canções de baixa qualidade. Assim, o artista popular “autêntico”, definido no reconhecimento da esfera culta e das suas ramificações populares, ficava desobrigado das irrealizáveis exigências de pureza, salvaguardando a liberdade para se relacionar com a indústria real como

¹⁶³ Cf.: “A noite da velha guarda” e “Antologia da música brasileira” in *Revista da Música Popular*, nº 1, reproduzidos em Idem, lb., p. 45, 49 (respectivamente).

¹⁶⁴ A respeito dessa modernidade industrial vivenciada por Dorival Caymmi, Cf.: DOMINGUES, A.: *Caymmi sem folclore*, p. 92-99.

¹⁶⁵ CAMPOS, P. M.: “Dorival Caymmi fala sobre literatura, pintura e música” (entrevista) in *Revista da Música Popular*, nº 4, janeiro de 1955, reproduzido em *Coleção Revista da Música Popular*, p. 184.

melhor lhe parecesse até que algo ou alguém realizasse a redentora utopia da indústria não-comercial.

Semelhante fissura no pacto entre populares e eruditos se instaurou no plano estético, no que diz respeito à brasilidade. No caso de Dorival Caymmi, o desvio do roteiro folclórico ficou claro no caso do jazz contemporâneo, que teve sabida influência sobre as interpretações de seus sambas-canção. Vale recordar, a esse respeito, mais um trecho da entrevista a Paulo Mendes Campos, quando, logo em seguida ao seu comentário sobre o comercialismo, responde à então delicada pergunta “Você gosta de jazz?”:

- Muito. Não há nada mais puro e espontâneo em nosso tempo do que o jazz. Amo no jazz a improvisação, o virtuosismo instrumentista e a criação. O jazz é, ao meu ver, a expressão musical mais forte do meu tempo.
- Suas predileções?
- Para mim o maior é Jelly-Roll Morton, Vou até Fats Waller e Louis Armstrong.
- E o be-bop?
- De be-bop não gosto. É uma espécie de “dadaísmo” musical.¹⁶⁶

As respostas de Caymmi, ali, seguiram perfeitamente o roteiro folclorizante da *Revista da Música Popular*, mantendo a exaltação restrita ao supostamente puro jazz de New Orleans. O que não se disse, porém, foi que o compositor baiano, levado pelo desejo de expressar seu ideário nacionalista numa linguagem popular moderna e de aspiração universal, vinha, desde 1947, entregando uma parcela representativa de seus sambas-canção para cantores ligados à música popular norte-americana mais recente, principalmente Dick Farney e Lúcio Alves¹⁶⁷. Eram artistas que apresentavam traços evidentes dos crooners das big bands de swing, arranjos de harmonias complexas e, mesmo, alguns recursos instrumentais de be-bop, como se pode ouvir na introdução da “Marina” caymmiana, feita por Dick ao piano¹⁶⁸. É muito provável que o compositor e o entrevistador percebessem a proximidade entre tais sambas-canção e o condenado jazz contemporâneo, pois, apesar de apenas Caymmi ser profissional da música, ambos, no mínimo, sabiam da proximidade de tais cantores ao jazz contemporâneos pelas páginas da *Revista da Música Popular*, assim como conheciam o despreço com que a publicação tratava Dick, Lúcio e, mesmo, o ambiente de boate que esses sambas-canção traziam implícito (às vezes, explícito, como em “Sábado em Copacabana”, de Dorival Caymmi e Carlos Guinle).

¹⁶⁶ Idem, lb., p. 184.

¹⁶⁷ Cf.: DOMINGUES, A.: *Caymmi sem folclore*, p. 75-80.

¹⁶⁸ Cf.: Idem, lb, p. 81-82.

Por tais evidentes fissuras, o funcionamento do pacto entre intelectuais eruditos e artistas populares de maior prestígio na *Revista da Música Popular* dependia de um mecanismo deliberado de ênfases e omissões que tinha como ponto crítico a atuação na indústria cultural e como pano de fundo, a ideologia nacionalista dominante. Nesse jogo de forças, repercutiu fielmente a relação estabelecida entre Dorival Caymmi e Jorge Amado em meados da década anterior. O literato, de um lado, reconhecia eloquentemente os traços típicos e o ideário nacionalista dos artistas populares mais próximos, mas apagava tudo o que lhe parecesse ser de um cosmopolitismo descabido, como sua natureza comercial ou suas aventuras de universalizar a cultura nacional sem os procedimentos da arte erudita¹⁶⁹. O compositor, de outro lado, endossava os discursos cultos regionalistas, dava visibilidade massiva à sua atuação estética e política, mas silenciava quanto aos excessos de manipulação. Emergia, então, nessa parceria, não só a famosa aliança em torno de certas representações da baianidade ou da brasilidade, como também as insistentes fugas de parte a parte, sinais de uma discreta – mas não frouxa – disputa por espaços artísticos e políticos.

¹⁶⁹ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 83-88, 113-117.

CANTO BOSSA-NOVA

Vanguarda para a massa

É preciso cautela para se aproximar da relação entre intelectuais eruditos e músicos populares na bossa-nova. A repetida afirmação de que, ali, se inaugura uma colaboração efetiva entre os dois agentes é enganosa, na medida em que ignora ou menospreza as interações anteriores vistas neste estudo até aqui. Por outro lado, a ideia de que, nesse salto tão original, a bossa representa o início de um ciclo na música popular implica num duplo risco: o de se encarrilhar a História num frágil trilho linear e o de projetar num futuro (no suposto desfecho do ciclo) a compleição de seu potencial estético. Esse vício teleológico, aliás, contamina também o passado, dividindo-o entre uma alvissareira mas imperfeita produção dita “pré-bossa-novista” e os resíduos dispensáveis do atraso cultural brasileiro.

O breve texto de contracapa do LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, lançado em 1959, dá boas pistas da forma singular como a bossa-nova se associou ao imaginário vanguardista do século XX. O texto, assinado por Antônio Carlos Jobim – arranjador da obra e coautor de três canções nela incluídas –, destinava-se a apresentar o artista, então pouco conhecido fora dos meios boêmios e estudantis cariocas, e preparar o público para sua música inovadora.

João Gilberto é um biano [sic], "bossa nova" de 27 anos. Em pouquíssimo tempo, influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação neste “long-playing” foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste “long-playing” Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas ideias, estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a

sensibilidade do povo. Ele acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que – embora à primeira vista não pareça – pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.

P.S.: Caymmi também acha¹⁷⁰

A redação é discreta e apenas sugere um desejo de filiação ao imaginário das vanguardas. Não se trata de um desejo menor, pois, embora sutil, acaba se relacionando a praticamente todo o conteúdo do texto. Primeiro, porque apresenta aquele acontecimento musical como algo novo e distintivo de uma geração também nova, indicando uma ruptura temporal. Depois, porque toma partido num debate recorrente nas vanguardas latino-americanas: a discussão sobre o que seria a sensibilidade popular, da qual a bossa se apresenta como uma legítima representante. Em terceiro lugar, porque traz uma delimitação de grupo semelhante à de um movimento, ao qualificar João Gilberto como um “*bossa-nova*”. O destaque do termo hifenizado e entre aspas deixa clara a referência identitária à turma que, ao lado do artista, já se sobressaía no panorama musical da Zona Sul Carioca, formada pelos citados “*arranjadores, guitarristas, músicos e cantores*”. Listando os adjetivos empregados, as características desse grupo recaem em predicados caros às vanguardas, inclusive ao modernismo: o espontâneo (termo que sintetiza, para Jobim, a combinação de liberdade, natural agilidade e “*maneira pessoal e intransferível de ser*”, mas que também contém as ideias de pureza, simplicidade e sinceridade, depois acrescidas e repetidas); o orgânico (“*Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele*”); o original (“*coisa nova, diferente*”); a musicalidade; o legítimo, conferida pelo suposto acolhimento na sensibilidade do povo e pelo aval do prestigioso Dorival Caymmi, artista já identificado com uma intelectualidade popular associada ao imaginário das vanguardas.

O estilo *low-profile* (para usar um adjetivo tantas vezes aplicado pela imprensa ao principal intérprete da bossa-nova, João Gilberto) adotado por Tom Jobim no referido texto de apresentação poderia soar estranho se comparado aos costumeiramente agressivos manifestos das vanguardas eruditas. A discrição, porém, era uma constante nas defesas públicas da bossa-nova. O mesmo ímpeto de evitar choques se percebia, por exemplo, nas palavras do jornalista e letrista Ronaldo Bôscoli, quando este assumiu uma postura um pouco mais aguerrida e reclamou abertamente o reconhecimento da bossa-nova como uma vanguarda popular. Tal fato se deu num dos primeiros shows coletivos da bossa-nova, em 13

¹⁷⁰ JOBIM, A. C.: Sem Título *in Chega de saudade* (LP) – João Gilberto. Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1959.

de novembro de 1959, realizado na Escola Naval, no Rio de Janeiro. Nele, Bôscoli, escolhido como mestre-de-cerimônias do grupo, partiu para o ataque com luvas de veludo:

Meus amigos, esse é o Segundo Comando da operação Bossa Nova. Eu teria de explicar a vocês o que seja comando, o que seja Bossa Nova, o que seja tudo isso, mas eu serei breve. O que esse pessoal bossa nova intitula de comando é exatamente essa presença pública nas escolas, nas universidades e, no caso aqui, quase numa praça de guerra. Bossa Nova é melhor vocês ouvirem do que eu explicar. É essa melodia, esse ritmo, esse balanço brasileiro bom, novo e, se não o melhor, totalmente honesto. O que podíamos fazer em termos de música de vanguarda nós estamos fazendo. Esse pessoal não está argumentando, não está propondo nenhuma polêmica, mas tá querendo fazer o que há de vanguarda, o que há de novo, o que há de moderno, o que se pode mostrar em relação à música nova brasileira em seus novos horizontes. Queríamos aqui, então, para continuar esse Samba Session, esse sambalanço, como eles chamam, agradecer ao comandante da escola, o almirante Adalberto Nunes, que nos proporcionou esta noite; à gravadora Odeon, que nos ofereceu três grandes artistas, quais sejam Lúcio Alves, Alaíde Costa e Norma Bengell, que estará aqui presente, e, naturalmente, agradecer a essa rapaziada que vai oferecer duas horas de música ininterruptas a vocês, o que há de moderno, o que há de bom, o que há de exatamente novo. Mas chega de papo, e vamos ouvir o que eles vão tocar¹⁷¹

Como se nota, o teor do discurso de Bôscoli, apesar da menção à “praça de guerra”, era pouco provocativo, chegava até a ser subserviente, quando se dirigia ao contratante e o apoiador do espetáculo. Seria insensato, assim, compará-lo ao famoso discurso feito por Graça Aranha na abertura da Semana de Arte Moderna, de 1922, preparado em tom chocante – algo afetado, é verdade –, misto de ameaça e maravilha¹⁷². O conteúdo distintivo da vanguarda, em Bôscoli, se manifesta pelo simples destaque de elementos como brasilidade, honestidade e, sobretudo, novidade da música então apresentada, e bem menos por conflitos estéticos diretos. A dessemelhança em relação à Semana de Arte Moderna de 1922 pode ser interpretada como fruto da serenidade bossa-novista, presente nas letras e nas performances de seus adeptos. Esse aspecto dócil, porém, dá ensejo ao uso de um outro ponto de fuga interpretativo, derivado do objetivo comercial premente dos produtos derivados da bossa-nova – algo fundamental na música popular. Esse objetivo salta à vista tanto pelas citadas

¹⁷¹ MONTEIRO, D.: *A bossa do lobo: Ronaldo Bôscoli*. São Paulo, Ed. Leya, 2011, p. 110. O jornalista Ruy Castro relata teor semelhante ao tratar desse discurso: “É o que há de moderno, de totalmente novo e de vanguarda na música brasileira” (CASTRO, R.: *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa-nova*, 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 230),

¹⁷² “Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de horrores. Aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida, se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros horrores vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado...” (reproduzido em “Artes e artistas: Semana de Arte Moderna” in *O Estado de São Paulo*, 14/02/1922).

medidas de Bôscoli para com o parceiro e o contratante do show, quanto pelo comentário de Jobim sobre as boas perspectivas comerciais de *Chega de saudade*. Nesse caso, as características acima citadas serviriam, antes de tudo, como elementos de persuasão aos eventuais consumidores. Colabora para uma leitura como essa a injunção de fortes interesses comerciais no lançamento da bossa-nova, clara num depoimento do sírio-francês André Midani, então Chefe do Departamento de Promoção e Publicidade da gravadora Odeon, responsável pelo lançamento de *Chega de saudade*. O fato narrado é a sua reação ante o primeiro contato com a bossa-nova, pouco antes de conhecer e contratar imediatamente João Gilberto:

Eu não entendia por que a indústria fonográfica brasileira ignorava por completo a juventude como um mercado potencialmente muito importante, uma vez que já existiam, lá fora, os sinais da importância que os jovens de todas as classes sociais iriam ter na explosão da indústria fonográfica. Elvis Presley e Bill Haley & Seus Cometas vendiam milhões de discos aos teenagers norte-americanos e eu estava convencido de que assistiríamos o mesmo fenômeno no Brasil, quando a nossa juventude descobrisse seus porta-vozes. Quando os meninos começaram a tocar, pensei: “Aí está a música para a juventude brasileira”.¹⁷³

A interpretação da bossa-nova pela via comercial parece simplista, insuficiente, mas também incontornável. Tal impressão intensifica-se ao notar que, ainda em 1960, em pleno esforço de consolidação da bossa-nova, João Gilberto revelou uma significativa preocupação em satisfazer às demandas dos consumidores de arte massiva, respondendo em entrevista a Jorge Cabral que sua maior ambição era “*Cantar e representar bem no cinema e sempre aparecer bem no rádio e na televisão e gravar bem e bonito. Enfim, fazer tudo que possa agradar o público*”¹⁷⁴. Negar o peso do comércio na bossa-nova, assim, soa falacioso. O caso é de investigar suas estratégias de afirmação de uma postura vanguardista – inovadora, combativa e irreverente – no interior campo de influência da massividade, característico da música popular.

A instauração da massividade como cenário fundamental da compreensão da bossa-nova, contudo, não deve ser entendida como suposição de que esse campo fosse impermeável a colaborações e influências externas, mas como percepção de uma consistência estrutural interna capaz de suportar propostas complexas como uma empreitada vanguardista.

¹⁷³ MIDANI, A.: *Música, ídolos e poder – do vinil ao download*, p. 74. O jornalista Ruy Castro, reforça a veracidade de tal depoimento em CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 169,171.

¹⁷⁴ “João Gilberto é alegre e feliz!” in *Fascinação*, nº 6, dezembro de 1960. Reproduzido em GARCIA, W. (org): *João Gilberto*. São Paulo: Ed. Cosac-Naify, 2012, p. 34.,

Soneto e foxtrote

A autossuficiência estética da música popular desse período, no entanto, tem uma amplitude explicativa limitada em se tratando de entender o destaque merecido pela figura algo exótica do poeta e diplomata Vinícius de Moraes na formação da bossa-nova. Sua participação seria um acidente ou um elemento imprescindível para a constituição do grupo? À dificuldade de determinar o papel de Vinícius de Moraes na bossa precede outra, não menor: encontrar a melhor forma de abordar a criação artística de Vinícius, um homem desde cedo metido em atividades tão diferentes quanto escrever poesia culta e compor foxtrotes de salão.

Com o campo específico da cultura massiva, Vinícius de Moraes manteve contatos muito representativos desde a adolescência, seja na precoce iniciação na vida boêmia e seresteira com o tio Henriquinho, seja na proximidade com o tio Niboca, compositor popular bissexto¹⁷⁵. Ainda na mocidade, também aprendeu violão e enveredou por composições e apresentações de música popular em festinhas ao lado dos irmãos Haroldo, Oswaldo e Paulo Tapajós¹⁷⁶. Não foi algo de todo amadorístico, visto que algumas dessas composições foram gravadas e veiculadas comercialmente, tendo até algum sucesso com a interpretação dos Irmãos Tapajós para “Loura ou Morena”, em 1932. Na maturidade, já tido um como poeta talentoso, não deixou de ter contatos estreitos com a cultura de massa, nutrindo grande interesse por cinema e mantendo colaboração frequente na imprensa escrita com críticas de cinema, reportagens e crônicas publicadas em veículos como *A Manhã*, *O Jornal*, *Diretrizes*, *Última Hora*, *Flan*, *A Vanguarda* e na decisiva *Revista da Música Popular*. Paralelamente, pertencendo ao corpo diplomático brasileiro, teve a chance de conhecer a fundo o ambiente glamoroso e profissionalíssimo do cinema norte-americano, servindo entre 1946 e 1950 como vice-cônsul em Los Angeles, onde ficou amigo íntimo da estrela Carmen Miranda (essa passagem pouco comentada de sua vida merece ser avaliada com maior peso, pois, conforme narrou o empresário e bom-vivant Jorge Guinle, seu amigo íntimo, o poeta manteve contato estreito com uma elite da cultura de massa norte-americana, frequentando estúdios cinematográficos e um clube de amantes de jazz também integrado por Orson Welles, Walt Disney, Jack Warner, Darryl Zanuck, Greta Garbo, Marlene Dietrich e até pelo influente

¹⁷⁵ Cf.: CASTELLO, J.: *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão – Uma biografia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994, p. 32.

¹⁷⁶ Cf.: Idem, *ib.*, p. 49.

milionário Nelson Rockefeller¹⁷⁷. Foi nesse período em Los Angeles, aliás, que ele abandonou sua defesa intransigente do cinema mudo, sem legendas e trilha sonora, e passou a aceitar o padrão hollywoodiano¹⁷⁸). Nos anos 1950, ainda, Vinícius dividiu canções ocasionais com alguns grandes companheiros de boemia, como Paulinho Soledade e Antônio Maria, chegando até a compor letra e música sozinho. Daí que não faça sentido tomá-lo como estrangeiro no universo da cultura de massa.

O itinerário de Vinícius de Moraes no campo da arte erudita, entre o início da década de 1930 e meados da de 1950, por outro lado, também colabora para uma compreensão do trabalho que veio a desenvolver a partir de 1956, quando iniciou sua famosa parceria com Tom Jobim. Poeta de talento, Vinícius iniciou sua trajetória com um confesso ímpeto antimodernista que recusava, também (e coerentemente), os contatos anteriores com a música popular¹⁷⁹. Tal postura, entretanto, teve curta duração, graças a um processo por ele identificado como um esgotamento da busca por temas metafísicos, um “*cansaço do absoluto*”¹⁸⁰. Nesse tempo, sua poesia deu uma guinada ao cotidiano e se aproximou de modernistas de primeira e de segunda hora, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Prudêncio de Moraes Neto, Paulo Mendes Campos e Moacyr Werneck de Castro, entre outros. Em consonância com a já observada permeabilidade dessa intelectualidade à música popular, também passaram a fazer parte de seu círculo de amigos artistas populares como Dorival Caymmi, Aracy de Almeida, Cyro Monteiro e Ismael Silva.

É de se notar nesse grupo de relações de Vinícius a presença frequente de alguns dos intelectuais aqui abordados anteriormente. Seus laços recíprocos vão muito além de afinidades pessoais, chegando a projetos literários compartilhados, como o livro sobre canção popular brasileira a ser dividido com Mário de Andrade e Lúcio Rangel ou o livro sobre candomblé baiano a ser co-produzido com Jorge Amado¹⁸¹. Dentre esses intelectuais, Manuel Bandeira merece atenção à parte, pois estabeleceu um diálogo intenso com Vinícius na

¹⁷⁷ Cf.: SOLNIK, A.: *100 Vinícius 100, a poesia festeja o centenário do seu grande mestre*. São Paulo: BB Ed., 2013, p. 21-22. (Uma observação: o mesmo conteúdo se encontra numa obra praticamente idêntica do autor chamada *Garoto de Ipanema: venturas e desventuras de Vinícius de Moraes nos depoimentos de ex-mulheres, parceiros e amigos, e um testamento de próprio punho*, lançado pela editora Códex em 2004, páginas 20-22).

¹⁷⁸ Cf.: CASTRO, R.: *Chega de saudade*, p. 121.

¹⁷⁹ Cf. RESENDE, O. L., RANGEL, L., ALBIM, R. C. & VIANNY, A.: “Depoimento para o MIS” (entrevista) in COHN, S. & CAMPOS, S.: *Vinícius de Moraes: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2007, p. 21, 23.

¹⁸⁰ Idem, *ib.*, p. 23.

¹⁸¹ Projetos referidos em Idem, *ib.*, p. 36, e NOBLAT, R. & LUBAMO, T.: “O apaixonado Vinícius de Moraes” (entrevista) in COHN, S. & CAMPOS, S.: *Vinícius de Moraes: encontros*, p. 163, respectivamente.

guinada poética em direção ao cotidiano, reconhecido em biografias e diversas entrevistas¹⁸². Com Bandeira, Vinícius compartilhou a busca pelos temas da vida comum e, no âmago deles, o entusiasmo pela figura do boêmio e compositor Jayme Ovalle. Para um ou para outro, a ligação com Ovalle teve o sentido de descoberta e imersão do universo popular mais puro, a “*macumba interior*” descrita por Bandeira¹⁸³. O caráter legitimador dessa convivência, que se estendeu de 1937 a 1955, ano de falecimento de Ovalle, é ressaltado no comentário do biógrafo José Castello, em *Vinícius de Moraes, o poeta da paixão: uma biografia*:

Jayme Ovalle se torna o avalista da relação, intensa e definitiva, de Vinícius de Moraes com a sensibilidade crua, os sentimentos diretos e até um certo nojo à lógica e à inteligência – que verá sempre como atributos excessivamente masculinos.¹⁸⁴

Dada a proximidade de Vinícius com Manuel Bandeira, assim como com Mário de Andrade e Jorge Amado, seria possível supor que seguisse algum desses exemplos na relação com artistas populares. O desenvolvimento de sua trajetória artística, porém, o levou para outro caminho, com uma identificação cada vez maior e mais profunda com a figura de compositor e até intérprete popular. Na já citada entrevista a Lourenço Dantas, Frederico Branco e Nilo Scalzo, o poeta pontua a importância da associação ao modernismo de Mário de Andrade e Oswald Andrade (e, sem dúvida, poderia se estender a Bandeira), mas indica o motivo do distanciamento notado ao dizer: “*Fui muito amigo dos dois Andrades. Foi a minha verdadeira iniciação literária. Mas tudo ainda era literatura. A vida pouco entrava nisso*”¹⁸⁵. É difícil definir o que queira dizer com “a vida”, que supostamente faltaria aos modernistas da geração de 1922, em função das múltiplas significações do termo, mas tomando a polarização entre a inteligência e a sensibilidade crua é possível situar “a vida” neste segundo lado, o lado de um Jayme Ovalle. Isso inclui, sem dúvida, a percepção do potencial de massividade que guardava um compositor popular urbano como Ovalle. Não foi à toa que na mesma entrevista citada, Vinícius explicou sua passagem da poesia para a canção com um elemento típico da cultura de massa, que é a circulação rápida e massiva dos produtos culturais:

¹⁸² Cf. *Vinícius de Moraes: encontros*, p. 27, 153.

¹⁸³ Manuel Bandeira caracteriza como “*macumba interior*” a suposta essência de Jayme Ovalle numa carta a Mário de Andrade reproduzida em WERNECK, H.: *O santo sujo: a vida de Jayme Ovalle*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2008, p. 80.

¹⁸⁴ CASTELLO, J.: *Vinícius de Moraes*, p. 124. A menção de Castello aos atributos masculinos é relevante, pois Vinícius repetidas vezes associou a mulher à fase da sua obra que recusa os temas metafísicos iniciais. Em entrevista a Lourenço Dantas, Frederico Branco e Nilo Scalzo, o poeta foi assertivo, ao seu modo: “*As mulheres naturalmente não são intelectuais. As que se dizem são ainda mais chatas do que os homens*”. (DANTAS, L., BRANCO, F. & SCALZO, N.: “A poesia e a canção são parte de um todo” (entrevista) in *Vinícius de Moraes: encontros*, p. 222)

¹⁸⁵ Idem, *ib.*, p. 209.

Era uma insatisfação minha verificar que a poesia de livro atingia um número tão reduzido de pessoas. Aquele pequeno retângulo do livro é limitador, do ponto de vista de comunicação. Edições de 5000 exemplares não representam muito, embora eu não possa me queixar, sou um poeta que vende bem.¹⁸⁶

Essa busca consciente da massividade faz com que Jorge Amado pareça ser o modelo mais próximo de Vinícius para a relação com a música popular. A amizade entre os dois é fartamente conhecida e, embora não haja notícias de um apoio efetivo de Amado a Vinícius para esse fim, há indícios de que o poeta o tomou como uma referência importante. Primeiramente, é preciso lembrar que Vinícius esteve próximo a Amado no momento mais emergente de seu engajamento político, em 1945, quando o baiano buscou avidamente a massividade na colaboração com Dorival Caymmi. Os dois foram participantes do *I Congresso Brasileiro de Escritores*, marcado por intensas pressões políticas, em que foi elaborado o documento “Declaração de princípios”, a favor da liberdade irrestrita de expressão, do qual são cosignatários. Em segundo lugar, Vinícius expressou diversas vezes sua admiração por Jorge Amado por qualidades diretamente ligadas à sua trajetória pessoal em direção à música popular. Numa entrevista ao jornal *O Globo*, de 1973, o poeta pôs Amado entre os que colaboraram para sua migração aos temas cotidianos¹⁸⁷. Noutra, citada há pouco, faz uma defesa de Amado contra as acusações de ser comercial, mau escritor: “A forma de Jorge é desleixada quando ele quer, por imposição do tema. Jorge é um grande escritor. Sumarento, tem substância”¹⁸⁸.

Por fim, é relevante citar que Vinícius de Moraes avalizou simbolicamente a parceria dos baianos ao elogiar Caymmi repetidamente, e sempre nos termos da baianidade frisada por Amado. Junto de Caymmi, até protagonizou uma longa temporada de shows na casa noturna carioca Zum Zum, em 1964 e em 1965-1966, da qual decorreu o disco *Vinícius e Caymmi no Zum Zum*. Nele, a tônica baiana, inclusive com o tom nostálgico da anterioridade histórica, predominou amplamente nas participações de Caymmi, sendo enfatizada em introduções feitas especialmente por Vinícius para a ocasião. Em determinado momento, por exemplo, o poeta cantarolava “Eu tenho um amigo que é baiano,/ um amigo muito humano,/ cujo som é todo bom./ Ouçam como é lindo ele cantar sua poesia./ Que melancolia!/ Ai, que saudade eu tenho da Bahia!”. Noutro, Vinícius entoava sobre a mesma melodia: “Meu irmão Caymmi eu

¹⁸⁶ Idem, *ib.*, p. 195.

¹⁸⁷ Sem autor: “A comunicação da poesia que preferiu a vida” in Idem, *ib.*: p. 153.

¹⁸⁸ DANTAS, L., BRANCO, F. & SCALZO, N.: “A poesia e a canção são parte de um todo” in *Vinícius de Moraes: encontros*, p. 218.

gostaria/ de ouvir sua poesia/ nos contar sobre a canção do pescador./ Vamos navegar no mesmo mar de nostalgia/ e lembrar o dia/ de uma pescaria em Salvador!".

Uma observação: Manuel Bandeira esteve presente numa das noites desse show, donde se pode supor que o tipo de intervenção de Vinícius de Moraes e Jorge Amado na música popular, embora bem mais comprometidos do que o seu próprio, não lhe fosse estranho.

Pastoras de boate

O percurso artístico de Vinícius de Moraes, visto até aqui, oferece bons elementos para se compreender a relação ímpar que estabeleceu com a música popular em finais da década de 1950. Em resumo, o poeta, por um lado, tinha bom conhecimento do meio e alguma experiência prática na música popular; por outro, estava inserido num grupo intelectual que já dispunha de sólido procedimento de obtenção de intercâmbios vantajosos nesse campo, buscando justamente a ponta mais aguda da tendência.

A imersão definitiva de Vinícius de Moraes na música popular foi a prolífica parceria com Tom Jobim, em 1956, iniciada em função da necessidade de compor temas para o musical *Orfeu da Conceição*, de sua autoria. A peça, de franca tendência nacionalista, com seu mito clássico de Orfeu ambientado numa favela carioca, havia sido originalmente concebida para teatro convencional, mas ficou engavetada depois de vencer o concurso de dramaturgia do IV Centenário de São Paulo, em 1954. *Orfeu* voltou às suas prioridades em 1955, com a sedutora oferta do produtor francês Sacha Gordiner de transformá-la em filme, o que implicou na escrita de um novo roteiro. A criação de um musical, enfim, decorreu de uma outra oportunidade oferecida por um amigo, o marroquino Raymond Pinto, que foi aceita em função da difícil viabilização financeira do projeto cinematográfico (o filme foi levado a cabo apenas em 1959, na longa-metragem *Orphée Noir*, chamado no Brasil de *Orfeu Negro*, dirigido por Marcel Camus). A versão definitiva de *Orfeu da Conceição*, levada ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1956, foi, assim, um musical de inspiração nos padrões da Broadway (tipo *Cabin in the Sky*), segundo o jornalista Ruy Castro¹⁸⁹.

¹⁸⁹ CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 117.

Para esse projeto multiforme, sucessivamente alterado para atender às oportunidades de veiculação massiva, Vinícius de Moraes quis, inicialmente, ter o pianista e compositor paulistano Vadico como parceiro nas canções. A escolha não se deu em função da chancela legitimadora que poderia amealhar com o melodista reconhecido como o mais importante parceiro de Noel Rosa na década de 1930, mas pela busca de alguém “moderno” para a função (leia-se: alguém versado nos padrões dos musicais norte-americanos). O Vadico em questão era o músico sofisticado que conheceu pessoalmente na segunda metade da década de 1940, trabalhando em Hollywood com Carmen Miranda e produzindo trilhas sonoras para diversos filmes, inclusive dos poderosos Estúdios Disney.

Vadico, inesperadamente, recusou o convite, e o poeta precisou sair à procura de um substituto, chegando a Jobim após ouvir indicações de três amigos que julgava muito importantes: Lúcio Rangel, editor da *Revista da Música Popular*, em que colaborou; Paulo Soledade, violonista, compositor e seu parceiro em “Poema dos Olhos da Amada”; Ronaldo Bôscoli (seu cunhado, à época), jornalista e compositor iniciante. A apresentação dos dois (que, na verdade já se conheciam de noitadas ocasionais) coube a Lúcio Rangel. Foi Lúcio, inclusive, quem ouviu e repreendeu Jobim por uma observação que ficaria anedótica, lançada após ouvir interessado a entusiasmada descrição do projeto feita por Vinícius: “*Mas tem um dinheirinho nisso?*”. A frase não causaria espanto se ficasse entre Jobim e um outro artista popular. Seu impacto e sua perduração se deveram, portanto, ao incomum daquele encontro com o intelectual erudito, de motivação supostamente desinteressada na criação artística – ao menos na visão de Rangel. O futuro, porém, iria revelar um Vinícius bem distante desse desinteresse mundano.

A despeito do gosto e da opção de trabalho por samba, samba-canção, marchinha, jazz, valsinha, baião, o pertencimento de Tom Jobim ao meio popular é muitas vezes relativizado em função de seus contatos pregressos com a música erudita. É verdade que estudou piano seriamente e foi apaixonado por Villa-Lobos. É falso, porém, dizer que se trata de um músico erudito extraviado na música popular, até porque o campo de circulação das suas obras sempre foi o da cultura de massa. É preciso notar, por um lado, que a música popular há muito – ou desde sempre – incorporava artistas de formações híbridas, como Ernesto Nazareth, Dick Farney e Radamés Gnatalli; por outro lado, vale lembrar que a biografia de Jobim escrita por sua irmã, Helena, é muito clara ao mostrar uma separação entre os estudos estritamente eruditos, feitos na adolescência com professores como Hans Joachim Koellreuter e Lúcia Branco, voltados para a profissão de pianista de concerto (que nunca seguiu), e os estudos profundos de harmonia e instrumentação, feitos na maturidade, com

métodos práticos ou maestros como Léo Peracchi e Radamés Gnattali, dirigidos ao aprimoramento de seu trabalho como arranjador em gravadoras do Rio de Janeiro¹⁹⁰.

Da mesma forma que Tom Jobim, os demais envolvidos no surgimento da bossa-nova eram figuras que circulavam fundamentalmente no meio da música popular. As formações individuais eram variadas, mas confluíam para esse campo: Newton Mendonça teve formação semelhante à de Jobim e se encaminhou para atuar como pianista de boate e compositor de canções; Carlos Lyra e Roberto Menescal aprenderam violão popular sozinhos ou através de métodos e professores do ramo, em que, aliás, desenvolveram todo seu trabalho de violonistas e compositores; João Gilberto e Ronaldo Bôscoli, não tiveram qualquer estudo específico.

Voltando ao encontro inicial de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, é interessante notar que se deu durante a curta sobrevivência da *Revista da Música Popular*, pois a parceria que estabeleceram tem uma estética muito afinada com o teor nacionalista da publicação de Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes – viés este que, conforme foi exposto no capítulo anterior, se apoia numa equiparação em legitimidade da “boa” música popular (Pixinguinha, Noel Rosa, Inezita Barroso, entre outros) ao folclore e deixa a resolução em “obra universal” prioritariamente para o campo da cultura erudita. Aliás, é conveniente citar que Vinícius se afinava com a ideologia da revista ao colaborar com dois artigos voltados ao samba dito “de morro”, tendo como temas Ismael Silva e o rancho carnavalesco Independentes da Gávea.

O nacionalismo da *Revista da Música Popular*, contudo, tinha certa diferença com a estrutura cancional de *Orfeu da Conceição*. Havia certa concordância no ponto de maior expressão da cultura do povo carioca (e brasileiro), encontrado na simplicidade de “Eu e o meu amor”, um samba que esperadamente mimetizava as composições características das escolas de samba. A divergência, porém, estava no ponto de maior aspiração universal, não forjado na linguagem erudita, mas num samba-canção, “Se todos fossem iguais a você”. Refletia-se, aí, um caminho muito semelhante ao de Dorival Caymmi, que, sem alarde, elegeu de um gênero popular, o samba-canção, para representar os conteúdos universais da brasilidade¹⁹¹.

A diferença do encaminhamento do musical de *Orfeu da Conceição* em relação à estética nacionalista da *Revista da Música Popular*, fica ainda mais significativa ao se notar que

¹⁹⁰ Cf.: JOBIM, H.: *Antônio Carlos Jobim – Um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996, p. 64-65 e 84-86. É necessário observar que Jobim chegou a ter aulas de harmonia com Paulo Silva no tempo dos estudos eruditos, mas o relato da autora é decisivo em situar seus principais aprendizados na segunda fase, voltada à música popular.

¹⁹¹ Cf.: DOMINGUES, A.: *Caymmi sem folclore*, p. 83-88.

seu roteiro chegou a ser debatido nas páginas da publicação, mais especificamente na edição de abril de 1956, em que foi publicada uma “Carta a Vinícius de Moraes”, do crítico, folclorista e compositor erudito de linhagem nacionalista Brasília Itiberê. Nela, a pretexto de uma colaboração espontânea ao tão comentado projeto de filme de Vinícius de Moraes¹⁹², é oferecida uma prescrição do conteúdo musical esperado para um projeto daquele porte. O conteúdo é estreitamente ligado ao cenário de favelas, candomblés e terreiros de capoeiragem, que foi efetivamente aproveitado, e consta basicamente de três tópicos: material musical folclórico, mas não científico, a ser transmutado sem deturpação, com percussão, onomatopeias, canto e criação instrumental autenticamente nacionais; emprego bem dosado de músicos e instrumentação percussiva típicos (embora sugira o enxerto no samba dos incomuns berimbau e piano-de-cuia); uso de canto solista e de massas corais, delineadas nos uníssonos simples do canto popular tradicional ou harmonizadas de forma erudita.

É difícil precisar se a intenção de Brasília Itiberê com a escrita dessa carta era simplesmente apoiar, integrar ou disciplinar o nascente Orfeu da Conceição. Começando pela questão do motivo interessado ou não da publicação, vale notar que, enquanto o folclorista apresenta sua colaboração como desinteressada (*“Nada tenho a ver com seu filme. E o interesse que tenho por ele é a simpatia que me inspira a obra de arte virgem, no nascedouro...”*¹⁹³), também mostra um comprometimento profissional, com uma reflexão muito elaborada e afinada com os propósitos da criação de Vinícius. Além disso, para que publicar uma carta aberta de simples aconselhamento a um amigo, coisa que se pode fazer mais eficientemente no trato pessoal? A favor da ideia de que tivesse vontade de participar ativamente da peça, ainda, é muito provável que a carta tivesse sido escrita num momento anterior à definição do compositor associado, pois Vinícius não devia ter encontrado ou apresentado Tom Jobim como o parceiro escolhido (Vinícius de Moraes e Ruy Castro afirmam que tal definição se deu em maio, enquanto Rodrigo Faour afirma que foi em abril, mesmo mês da publicação da *Carta a Vinícius de Moraes*¹⁹⁴). A própria carta faz menção a esse desconhecimento ao dizer: *“Você poderá rir de toda essa erudição folclórica e me dizer que já incumbiu um grande músico de lhe traçar o roteiro musical do filme”*.

¹⁹² Ruy Castro ilustra a repercussão da notícia do projeto de Vinícius no meio musical e intelectual carioca em CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 117.

¹⁹³ ITIBERÊ, B.: “Carta a Vinícius de Moraes” In *Revista da Música Popular*, edição nº 12, abril-1956. Reproduzida em *Coleção da Revista da Música Popular*, p. 615.

¹⁹⁴ Cf.: MORAES, V.: “Orfeu da Conceição” (texto de encarte). In *Orfeu da Conceição* (LP). Rio de Janeiro: Odeon, 1956; CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 117; FAOUR, R.: “Orfeu da Conceição: os 50 anos da peça e do disco que revelaram a parceria de Tom e Vinícius” (encarte). In *Orfeu da Conceição* (CD). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2006.

Afora o possível objetivo de trabalhar no musical, nota-se também uma intenção de disciplinar a criação musical da peça, contra os riscos de uma má colaboração – isto é a representada pela infiltração de certos elementos da música popular:

Sei que para esse filme as coisas lhe virão às mãos com abundância e facilidade: - atores, compositores, fotógrafos e dançarinos. Has tamb;m (sic) virão os escrunchos, os chicharros, os compositores de rumbas, as pastoras de “boite” e toda uma fauna parasitária do folclore. E tudo isso poderá senão comprometer, desvirtuar a força e a autenticidade de sua obra.¹⁹⁵

Esse conselho deixava transparecer a tensão subjacente à já abordada relação entre populares e eruditos que ocupavam as páginas da revista. E tinha um motivo preciso de estar ali: Vinícius vivia rodeado de músicos populares em boates e, declaradamente, vinha procurando alguém “moderno” para substituir Vadico. Mais do que como um conselho, então, soava como uma advertência. Inócua, por sinal. Afinal, foi justamente nesse ambiente que encontrou Jobim e rompeu com o pacto expresso na *Revista da Música Popular*: Jobim não era popular-folclórico, para ser puro, nem era erudito, para ser universal. Um bom exemplo de sua orientação divergente se fez presente no coro do samba “Eu e meu amor”, representante da pureza das escolas de samba na peça. No desfecho, as vozes femininas, predominantes no coro, mudaram da emissão extrovertida e aguda usada até ali, em referência ao canto de pastoras de escola de samba, para uma emissão soprosa, característica dos conjuntos vocais norte-americanos. Com esse novo timbre, e com apoio de duas vozes masculinas, cantaram a frase final, feita com articulação rítmica idêntica à da frase dos sopros que a precedeu e com notas paradas numa abertura surpreendente: Fá Sutenido, Dó Sustenido, Fá Sustenido e Si (do grave para o agudo)¹⁹⁶. Tanto a mudança de emissão, quanto a imitação da frase dos sopros e a abertura usada no coro eram inusitadas para pastoras tradicionais de uma escola de samba, se aproximando bastante dos conjuntos vocais de influência norte-americana. E considerando que, desde o fechamento dos cassinos, em 1946, as boates eram dos palcos privilegiados para a apresentação e a assimilação das novidades musicais dos Estados Unidos, pode-se dizer que tais vozes apareciam ali, ironicamente, como de “pastoras de boate” – para aproveitar o expressivo termo usado por Itiberê.

¹⁹⁵ ITIBERÊ, B.: “Carta a Vinícius de Moraes”, p. 615.

¹⁹⁶ Tal abertura soa como um acorde suspensivo de B9/F# (omit 3). O revisor musical deste trabalho, Éder Sândoi, acredita que a nota do baixo (difícil de se distinguir) seja um Sol, o que configuraria um acorde de A 13-9/G, ainda mais incomum. Cf.: JOBIM, Tom, MORAES, Vinícius de & PAIVA, Roberto: “Eu e meu amor” (T. Jobim/V. de Moraes) in JOBIM, Tom, MORAES, Vinícius de & PAIVA, Roberto: *Orfeu da Conceição* – LP. Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1956, reproduzido em <http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/vinicius-de-moraes/eu-e-meu-amor/2424360?cmpid=clink-rad-ms> (consultado em 04/11/2013), 1’37-1’42”.

Sobre o universo das boates, é de se notar que, ainda em 1953, Vinícius publicou uma crônica intitulada “O novo samba” que, de certa forma, antecipava sua opção por Jobim. Nela, a pretexto de ser justo com o samba do ambiente que frequentava (“*Sinatra, Copacabana, bebop, boite, microfone: eis o novo samba*”¹⁹⁷), apresentado por ele como fruto de “um intimismo escapista”, defendia-o como uma necessidade existencial e social:

Ele exerce, como tudo nesse mundo, uma função. Neste particular, é capaz de produzir coisas belas, como tem produzido. O que se deve combater nele é a falta de organicidade, o entreguismo, em que se compra, a vícios que são mais da sociedade do que dele mesmo. Porque uma coisa é evidente: a música popular, como tudo no mundo, não pode ficar parada; tem de evoluir, involuir, mover-se enfim. Não se pode pedir a um Antônio Maria, a um Luís Bonfá, a um Paulinho Soledade, a um Fernando Lobo que façam samba de morro, samba de batucada, porque se eles o fizessem estariam praticando uma contrafação. O samba que fazem é aquele que sabem fazer, aquele ditado pelos sentimentos, dilemas, taras, culpas, vazios, abstenções, negações, ímpar das quais vivem e lutam pela vida. Eu tenho o exemplo em mim próprio, que estou tentando fazer um tipo de samba assim, embora procurando torná-lo mais afirmativo, menos lamuriento no que exprime. Mas não há como fugir.¹⁹⁸

Essa defesa do samba de seu tempo (fruto de evolução ou involução, tanto faz), do qual “não há como fugir”, faz com que os traços norte-americanos da frase final do coro em “Eu e o meu amor” sejam um pequeno – mas relevante – exemplo da distância não só de Tom Jobim, mas também de Vinícius de Moraes, em relação aos preceitos da *Revista da Música Popular*. A criação musical de Jobim foi, sem dúvida, uma expressão dos anseios de Vinícius. Não apenas ali, mas, sobretudo, nas harmonizações e nos contrapontos, o maestro empregou frequentemente procedimentos da música norte-americana, arruinando as pontes com o que então se entendia por música autenticamente brasileira. Sintoma eloquente disso foi a polêmica que não Jobim, mas Vinícius de Moraes travou publicamente com o padrinho da parceria, Lúcio Rangel, após a publicação de um artigo deste, intitulado “Uma dupla”, que atacava a bossa-nova como uma tentativa de dois autores ‘semieruditos’ se tornarem populares. Sua resposta, “Carta a Lúcio Rangel”, se pautava pelo argumento de que o samba que faziam era uma decorrência natural do ambiente:

Eu lhe confesso que a mim me irrita o ver fecharem uma arte tão “comprometida”, tão engajada, se você me permite o galicismo, com a vida, em compartimentos estanques, como vocês, os puristas da “música popular”, fazem com relação ao jazz e ao samba, ou como fazem os outros, que são ainda piores, os críticos e maestros de caspa e casaca com relação à “música erudita”. Mas Deus do céu, é tudo uma música só. Ninguém tem culpa de nascer preto ou branco, nem de morar seja no morro, seja em

¹⁹⁷ MORAES, V. de: “O novo samba” in *Samba Falado*, MIGUEL, J., COHN, S. & CAMPOS, S. (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 57.

¹⁹⁸ Idem, *ib.*, p. 58.

Copacabana. O que é errado é o preto do morro querer fazer sambalada de boate e o compositor da rua Bolívar querer bancar o Nelson Cavaquinho.¹⁹⁹

A explicação, embora cercada por elogios e mesuras a Rangel, não foi bem acolhida. O encerramento público da polêmica veio, então, com uma nova e agressiva “Carta a Vinícius de Moraes”. Nela, Rangel escancarava e fazia sangrar a ferida no nacionalismo deixada pelos rumos tomados pela dupla, como se nota no trecho:

Os gêneros verdadeiramente autênticos não estão nos tais “compartimentos”, estão soltos nas ruas e nos pratos de vitrolas, para quem quiser ouvir; resistem ao tempo, não estão sujeitos às modas efêmeras, estão sempre prontos para o sucesso. *Dorinha meu amor*, aquele samba de que você tanto gosta, foi o maior êxito dois anos atrás, apesar de já existirem as tais sambaladas, que você acha que são “novo tipo de samba, de pouco ritmo, que anda em voga”. Ora, Vinícius, se o negócio tem pouco ritmo não é samba, música que se caracteriza principalmente pelo seu ritmo vivo, buliçoso, “de compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado”. Está claro que você e Antônio Carlos Jobim, dupla inventada por mim quando você procurava um compositor de talento para musicar seu *Orfeu da Conceição*, tem direito de fazer “as suas músicas para que o povo as cante”, “com ritmo de samba ou não”, “dançável ou não”. Sim, todos têm esse direito. Mas o povo “aceitar” é que são outros 500 mil-réis.²⁰⁰

Mais adiante, e na mesma linha, Rangel faz ecoar o repúdio de Itiberê às boates, mas associando-o à parceria já estabelecida de Tom e Vinícius. É o que se observa no trecho em que confina a circulação do gênero de samboleros, seguido pelos dois parceiros, segundo ele, “*naqueles inferninhos sem luz e sem ar, nas boates sofisticadas, frequentadas pelos blasés irremediáveis; são comprados pelos possuidores de poderosos aparelhos fonográficos em discos que custam a bagatela de quinhentas pratas*”²⁰¹. Além do questionamento da autenticidade da dupla, ressurge, nesse trecho, o peso da acusação de comercialismo. A aplicação de tal juízo a Vinícius era, então, um óbvio sintoma da rápida mudança de recepção de poeta para letrista, em razão de sua clara assimilação da linguagem e mesmo de uma tática de poder da música popular. O Vinícius das canções, enfim, já podia ser alvo de uma interdição como a sofrida por Jobim pela anedótica frase “*Tem um dinheirinho nisso?*”.

Poeta café-com-leite?

¹⁹⁹ MORAES, V. de: “Carta a Lúcio Rangel” in *Samba falado*, p. 74.

²⁰⁰ RANGEL, L.: “Carta a Vinícius de Moraes”. In *Mundo Ilustrado*, abril de 1959. Reproduzido em RANGEL, L.: *Samba, jazz e outras notas*, AUGUSTO, S. (org.). Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2007, p. 118-119.

²⁰¹ Idem, *Ib.*, p. 119.

A parceria entre Tom Jobim e Vinícius de Moraes foi um acontecimento bastante singular naquela segunda metade da década de 1950, mas nem por isso suficiente para a determinação da bossa-nova, que os popularizou nacional e até internacionalmente. Os estudiosos do tema, acadêmicos ou não, costumam identificar o nascimento da bossa-nova apenas no momento em que o cantor e violonista baiano João Gilberto começa a interpretar ao seu modo as canções da dupla (também somando obras de outros compositores brasileiros, inclusive, alguns veteranos). Um bom exemplo disso pode ser visto num trabalho que se tornou uma importante referência no tema, *Bim bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*, de Walter Garcia, que não inclui na bossa-nova as primeiras canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, compostas e lançadas antes da intervenção de João Gilberto:

À luz do que veio a se chamar Bossa-Nova, escutando-se essa gravação [“Se todos fossem iguais a você”, cantada por Roberto Paiva em 1956] pode-se afirmar que o sucesso veio apesar de Roberto Paiva sublinhar no canto a grandiloquência da composição e do arranjo de Tom Jobim ainda incluir um coro igualmente efusivo.²⁰²

Esse argumento desliza no vínculo necessário entre o sucesso da canção e a bossa-nova, mas acerta ao demarcar a distância entre a gravação citada e a performance sonora posteriormente adotada por João Gilberto. Coerentemente, Garcia recusa até a caracterização de “bossa-nova” para as gravações de canções da mesma dupla de autores feitas pela cantora Elizeth Cardoso no disco *Canção do amor demais*, de 1958²⁰³. A separação, aí, fica mais difícil, uma vez que a cantora contou com o acompanhamento de João Gilberto ao violão em algumas faixas. Garcia, ainda assim, mantém a posição de só considerar bossa-novistas as performances feitas depois que João Gilberto revelasse plenamente o modelo de interpretação distintivo do movimento. No seu entendimento, o centro da estética bossa-novista estaria na econômica batida de violão de João, de onde emanariam as diretrizes modernizadoras para o canto, os instrumentos, os arranjos e as composições²⁰⁴.

A identificação da intervenção de João Gilberto como formulador da estética bossa-novista, feita por Garcia, é compartilhada por outros importantes pensadores da música popular. O cantor e compositor Caetano Veloso, por exemplo, felicitou o aparecimento do estudo de Garcia com uma frase assertiva: “O senso de proporção do autor se expõe de modo

²⁰² GARCIA, W.: *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999, p. 42.

²⁰³ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 90-96.

²⁰⁴ “(...) a batida da bossa-nova não configura o movimento apenas por estilizar o samba com sua batida diferente, mas por indicar um novo parâmetro para a estilização de qualquer gênero. Em outras palavras, e avançando nesse pensamento, a definição rítmica de João Gilberto eleva a princípio organizador de todos os elementos da canção à essencialidade” (Idem, *Ib.*, p. 80).

tão lúcido que suas descrições técnicas e conclusões interpretativas iluminam, superando-os, todos os esforços dos que o antecederam na tarefa de explicar-nos como e por que a arte de João Gilberto é o xis do problema”²⁰⁵.

A visão de Walter Garcia e Caetano Veloso, entretanto, está longe de ser um consenso na crítica musical. O filósofo Lorenzo Mammi, por exemplo, afirma que a bossa-nova tem seu centro no canto, desenvolvido por João Gilberto (principalmente) e Tom Jobim no sentido de atingir a essência da intuição lírica e do efeito de espontaneidade tipicamente buscados no samba²⁰⁶. Em rumo não tão diferente, mas mais genérico, o compositor e semiótico da canção Luiz Tatit vê a bossa-nova como uma busca conjunta de João Gilberto e Tom Jobim pela essência da então fragmentada canção popular brasileira²⁰⁷. Também dividido entre os dois, mas com foco diverso, fica o pilar do movimento identificado pelo musicólogo José Estevam Gava, que toma a bossa como uma transposição tardia para a música popular da proposta antirromântica de certo modernismo, manifesta na investida radical contra a predominância de melodias fáceis e sentimentalismo estereotipado²⁰⁸. O professor e maestro Cláudio Leal Ferreira, em outra mão, assegura que o movimento “*tinha no requinte harmônico a sua obsessão*”, pondo o foco principal apenas no seu principal harmonizador e melodista, Tom Jobim²⁰⁹. Já o crítico Brasil Rocha Brito aposta no funcionamento orgânico do grupo da bossa-nova, regido pelo signo da “*integração*”, que se manifesta na ausência de hegemonia de um parâmetro musical sobre os demais, na superação do dualismo entre forma e conteúdo, na relação entre o nacional e o universal e na combinação de respeito ao passado e liberdade experimental²¹⁰. Terminando essa breve amostragem dos discursos sobre a especificidade da bossa-nova, vale lembrar a proposta interpretativa do maestro Júlio Medaglia, igualmente baseada no conceito de ‘*integração*’, que define a estética da bossa-nova como um esforço por reduzir e concentrar a experiência verbo-musical, listando entre os criadores do movimento não só Tom Jobim e João Gilberto, mas também nomes como Newton Mendonça, Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli²¹¹.

²⁰⁵ VELOSO, C.: “Apresentação”, in *Bim Bom*, p. 11.

²⁰⁶ Cf.: MAMMI, L.: “João Gilberto e o projeto utópico da bossa-nova”, in GARCIA, W. (org.): *João Gilberto*. São Paulo: Ed. Cosac-Naify, 2012, p.158-162 (publicado originalmente em *Novos Estudos SEBRAP*, nº 34, São Paulo, novembro de 1992, p. 63-70)

²⁰⁷ Cf.: TATIT, L.: *O cancionista: composição de canções no Brasil*, 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2002, p. 160.

²⁰⁸ Cf.: GAVA, J. E.: *A linguagem harmônica da Bossa Nova*, 2ª edição. São Paulo: Ed. Unesp, 2008, p. 34.

²⁰⁹ Cf.: FERREIRA, C. L.: “Música Popular, tecnologia sonora e João Gilberto” in *João Gilberto*, p. 384 e 393.

²¹⁰ BRITTO, B. R.: “Bossa Nova” in *Balanço da Bossa e outras bossas*, p. 21-26.

²¹¹ MEDAGLIA, J.: “Balanço da Bossa-Nova” in *Balanço da Bossa e outras bossas*, p. 75-87.

A disparidade das conceituações da bossa-nova deixa entrever poucos traços em comum entre elas, a dizer: a ruptura com o passado, a base no samba, a sofisticação, a enxutez em diversos parâmetros de composição e interpretação e o discurso nacionalista. Além destes, há um traço comum desconcertante para a pesquisa aqui empreendida: a relativamente pequena importância dada a Vinícius de Moraes nas direções tomadas pelo movimento. Brasil Rocha Brito, em seu esforço para tomar a bossa como um movimento orgânico até buscou integrar o poeta nas experiências inovadoras, dizendo que *“ao lado de sua lírica amorosa mais convencional, tem poemas realmente revolucionários, que contribuem para a formação de uma tradição de vanguarda em nossa língua”*, embora sem apontar quais são ou onde estão esses versos²¹². Júlio Medaglia, por outro lado, apenas listou Vinícius entre os letristas da bossa-nova, acusando, inclusive, um tradicionalismo nos seus primeiros trabalhos com Jobim²¹³.

A discreta presença de Vinícius de Moraes na condução do que seria a bossa-nova se reflete, de maneira decisiva, no fato de que nenhuma das composições apresentadas como manifesto ou exemplo mais bem acabado do movimento leve a sua assinatura. “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, é, de longe, a canção mais indicada pela crítica para a função de “manifesto” do movimento, como se vê em Brasil Rocha Britto²¹⁴, Affonso Romano de Sant’Anna²¹⁵ e Augusto de Campos²¹⁶. Já a qualidade de arquétipo de composição bossa-novista, costuma ficar dividida entre “Desafinado”, como faz Júlio Medaglia²¹⁷, e “Samba de uma nota só”, da mesma dupla de compositores, a exemplo do que fazem Luiz Tatit²¹⁸ e Jairo Severiano & Zuzi Homem de Mello²¹⁹. De outro lado, o samba “Bim Bom”, rara composição de João Gilberto, também já mereceu consideração especial como modelo da bossa-nova, sobretudo na minuciosa descrição feita por Walter Garcia²²⁰, que encontra ecos em menções

²¹² Cf.: BRITTO, B. R.: “Bossa Nova”, p. 39.

²¹³ Cf.: MEDAGLIA, J.: “Balanço da Bossa-Nova”, p. 81.

²¹⁴ BRITTO, B. R.: “Bossa Nova”, p. 38-39.

²¹⁵ Cf.: SANT’ANNA, A. R.: *Música popular e moderna poesia brasileira*, p. 43-44. Vale registrar, aqui, que o autor põe a canção “Samba de uma nota só” (de Tom Jobim/Newton Mendonça) num patamar expressivo semelhante ao de “Desafinado”.

²¹⁶ Cf.: CAMPOS, A.: “A explosão de *Alegria, Alegria*” in *Balanço da Bossa e outras bossas*, p. 151

²¹⁷ Cf.: MEDAGLIA, J.: “Balanço da Bossa-Nova”, p. 82-83.

²¹⁸ Cf.: TATIT, L.: *O Cancionista*, p. 166.

²¹⁹ Cf.: SEVERIANO, J. & MELLO, Z. H.: *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1959-1985)*, São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 40. P. Note-se, aqui, que os autores observam qualidades semelhantes em “Desafinado”, que se reveste de maior importância histórica na consolidação do movimento por ter vindo a público antes, em 1959 (Cf.: Idem, lb., p. 27-28)

²²⁰ Cf.: GARCIA, W.: *Bim Bom*, p. 121-147.

de Medaglia e Tatit²²¹. Numa linha também ligada a João Gilberto, José Estevam Gava aponta seu estilo de voz e violão como “*verdadeiro manifesto claro e empírico de como se fazer uma canção bossa-nova e, diga-se de passagem, até hoje não muito bem aceito e compreendido*”²²². O samba-canção “Maria Ninguém”, de Carlos Lyra, foi citado como “paradigma” de composição bossa-novista pelo historiador Marcos Napolitano, que prefere tomar todo o primeiro LP de João Gilberto, *Chega de saudade*, como um “*disco-manifesto*”²²³. Há que se recordar, por fim, de “Mamadeira Atonal”, que Mário Castro Neves e Ronaldo Bôscoli compuseram, por volta de 1957, como manifesto da tomada de liberdades melódico-harmônicas jazzísticas na música brasileira. Segundo Ruy Castro, a canção teria feito esse papel para os jovens formadores do movimento até o surgimento de “Desafinado”, em 1959, prontamente aclamada como canção-manifesto da bossa-nova²²⁴.

A diversidade de opiniões sobre quais seriam os manifestos e modelos do movimento reforça a já comentada inviabilidade de se enquadrar numa única diretriz estética os sujeitos e obras que fizeram parte do que se chamou bossa-nova. Chama a atenção, por outro lado, o relativo consenso entre tais tendências de não apontar qualquer protagonismo substantivo nas colaborações de Vinícius de Moraes. Por esse ponto de vista, o poeta parece representar a ponta frágil do triângulo fundante da bossa-nova, Tom-Vinícius-João.

Debute da bossa

Na ausência de uma canção que, à guisa de um manifesto, expusesse de maneira exemplar as pretensões musicais da dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes, optou-se, aqui, por voltar ao clássico “Chega de saudade” que, ao menos, conta com o reconhecido mérito de ter apresentado nacionalmente a bossa-nova, quando da gravação de João Gilberto em 1958. Será esta performance a analisada, com vistas a compreender a relação entre intelectuais eruditos e músicos populares na vanguarda bossa-novista.

²²¹ Cf.: MEDAGLIA, J.: “Balanço da Bossa-Nova”, p.78 e 85; TATIT, L.: *O Cancionista*, p. 163 (nesse trecho, o autor identifica a criação de “Bim Bom” e “Hoba-Lá-Lá” enquanto “*verdadeiro manifesto de despojamento de conteúdo*”, mas num contexto em que tal meta se situa mais como desejo particular de João Gilberto do que como estética de um movimento).

²²² GAVA, J. E.: *Momento bossa nova: Arte e modernidade na revista O Cruzeiro*. São Paulo: Ed. Anna Blumme/Fapesp, 2006, p. 17.

²²³ NAPOLITANO, M.: “‘Já temos um passado’: Quarenta anos do LP *Chega de Saudade* (João Gilberto, 1959)” in *João Gilberto*, p. 259,

²²⁴ Cf.: CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 136-137.

“Chega de saudade” é uma canção em Ré Menor de três partes, forma-A-B-C, que teve seu gênero descrito como “samba-choro” na partitura. A descrição é feliz, pois se baseia no pulso rítmico do samba e em recursos de harmonia e fraseado – ágil, denso, sinuoso e sincopado – do choro, algo patente já na introdução, solada à flauta por Copinha. Tal introdução consta de uma gradação em direção ao grave, feita por duas frases também descendentes, que se resolve com uma terceira frase, de sentido inicialmente ascendente e depois descendente. Essa última frase tem um desfecho curioso, com o uso de notas adjacentes (Mi Bemol e Dó Sustenido) cercando a nota final (Ré) no sexto compasso, recurso familiar ao be-bop norte-americano, denotando uma aproximação que se reforça pelo uso muito adequado, nesse compasso, de um outro recurso tipicamente jazzístico na harmonização, feita com um acorde de VI grau bemol menor com 6ª, com função de dominante substituto²²⁵:

Fica nítida, desde aí, a transitividade entre elementos do jazz e da música brasileira que tornaria uma das características mais comentadas da bossa-nova.

A primeira parte de “Chega de saudade” consta de quatro períodos inter-relacionados. Os três primeiros são iniciados por frases de desenhos rítmicos semelhantes e de notas mais longas, dispostas em saltos intervalares calcados nos engates e desengates da harmonia (embora se arriscando, ocasionalmente, a sustentar notas fora da tríade principal, como o Mi natural do terceiro compasso ou o Dó Sustenido do sexto compasso dessa parte),

²²⁵ A transcrição que a seguir se baseia na audição da gravação de “Chega de saudade” por João Gilberto (GILBERTO, J.: “Chega de saudade” (T. Jobim/V. de Moraes) – disco de 78 rpm. Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1958, reproduzido em http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=16458 (acessos em 14/11/2013)) e nas partituras transcritas por Almir Chediak (JOBIM, A. C. & MORAES, V. de: “Chega de saudade” in *Songbook Bossa Nova*, vol. 5, CHEDIAK, A. (org.). Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1990, p. 59-62), José Estevam Gava (JOBIM, A. C. & MORAES, V. de: “Chega de Saudade” in GAVA, J. E.: *A linguagem harmônica da Bossa Nova*, p. 141-145), Paulo Jobim (JOBIM, A. C. & MORAES, V. de: “Chega de Saudade”, reproduzido em <http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/10412/cheiga%20de%20saudade.pdf?sequence=1> (acessos em 13/11/2013)), além da original (JOBIM, T. & MORAIS, V. de: “Chega de saudade”. São Paulo: Ed. Mus. Arapuã, 1958, Reproduzido em <http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/11006/Chega%20de%20saudade2.1.pdf?sequence=5> (acessos em 13/11/2013)). Para visão completa da melodia e da harmonia da canção, que não serão apresentadas aqui, recomenda-se consultar e confrontar essas cinco fontes.

terminando com frases densas de graus conjuntos e rítmica diversa, também compostas em relação direta com o desenvolvimento harmônico. O primeiro período é exemplar nesse sentido:

Não é o caso, aqui, de fazer uma análise musicológica pormenorizada da canção, mas pode-se notar o uso de um princípio construtivo similar ao do período inicial nos dois subsequentes, seja no desenho rítmico, no contorno melódico ou em ambos, como nos destaques abaixo:

As semelhanças nesses três períodos, sobretudo nos compassos iniciais, remetem a um procedimento agregador de ideias que se tornaria bastante comum na bossa, a “enunciação entoativa”, tal como foi descrita por Luiz Tatit em seu comentário sobre Tom Jobim: “É quando o motivo melódico se faz denominador comum dos valores, das virtudes e dos desejos, reunidos todos na conjunção com o enunciador”²²⁶. Nesse caso, o motivo melódico não é tão insistente e claramente fixado quanto na primeira parte da canção “Corcovado”, analisada por Tatit, mas permite entrever o sentido coordenativo de sua arquitetura.

²²⁶ TATIT, L.: *O cancionista*, p. 170.

A análise de Tatit de “Corcovado” também é útil para se entender o sentido das frases heterogêneas, densas e delineadas por graus conjuntos que terminam os períodos citados, pois propõe a ideia de “*extravazamentos da enunciação*”²²⁷, algo que descreve bem sua irrupção passional em meio à serena ordenação inicial. O quarto período da primeira parte, aliás, comporta-se como um desenvolvimento hiperbólico desse procedimento, com seu fraseado denso e de farto uso de graus conjuntos. Nele, surgem, ainda, alguns significativos saltos intervalares, a exemplo do salto descendente de uma 7ª menor no primeiro compasso e o salto ascendente de uma 5ª justa no sexto compasso da transcrição abaixo:

A vocação mais passional desse quarto período, bem como dos demais “extravazamentos da enunciação”, é clara, com sua relativamente grande exploração tessitura (inscrita em uma 8ª) e alguns saltos intervalares mais acentuados. Contudo, a performance mais célebre da canção, registrada por João Gilberto em 1958, atenua a emotividade com um andamento acelerado (cerca de 88 bpm) que não permite enfatizar os contornos passionais da melodia²²⁸.

É interessante notar que o trajeto tensivo da primeira parte de “Chega de saudade” foi muito bem compreendido por Vinícius de Moraes na criação da letra, feita sobre a melodia já pronta, sobretudo quando dedicou os versos iniciais das primeiras três estrofes à enumeração de desejos do amante abandonado (destacados em negrito, abaixo) e os versos finais – incluindo toda a escrita relativa ao quarto período, desenvolvida como extensão do terceiro – à expressão mais emotiva do enunciador:

Vai, minha tristeza,
E diz a ela
Que sem ela não pode ser.

Diz-lhe, numa prece,
Que ela regresse
 Porque eu não posso mais sofrer.

Chega de saudade
A realidade
É que sem ela não há paz,
 Não há beleza

²²⁷ Idem, lb., p. 171.

²²⁸ Cf.: GILBERTO, J.: “Chega de saudade”.

É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim,
Não sai de mim, não sai.

O encaixe de letra e melodia, aí, não chega a ser perfeito, como no verso “Que ela regresse”, que, embora relacionado à enumeração dos desejos, é empregado num trecho melódico mais convidativo à expressão subjetiva. Ainda assim, a conformidade dos sentidos entre uma e outra é realmente notável.

A segunda parte da canção é marcada por uma modulação típica da tradição do choro, indo do tom menor para seu homônimo maior, algo que foi diversas apontado como um recurso composicional para obtenção do efeito de euforia, dadas as antigas associações entre os tons menores e a tristeza e entre os tons maiores e a alegria²²⁹. Não há porque negar, aqui, o funcionamento de um recurso tão antigo, mas é preciso investigar o conteúdo fórico dessa parte mais a fundo. Seu primeiro período se inicia com uma nota introdutória, longa em todas as partituras consultadas, se estendendo, ao menos, pelos dois tempos do compasso, embora abreviada na performance de João Gilberto, transcrita abaixo²³⁰. Essa nota inicial – relativa a um “mas”, que soa como um suspiro do enunciador – tem a função de preparar a atenção do ouvinte para o que vem a seguir: duas frases quase espelhadas – uma de sentido descendente e outra de sentido ascendente, sendo a segunda mais passional, em função da terminação no acentuado salto ascendente de uma 5ª justa –, e uma gradação descendente com duas frases também descendentes (movimentos sinalizados como ‘1’ e ‘2’, respectivamente, na imagem abaixo):

Já o segundo período começa com uma frase sinuosa, de clara tendência passional, com farta exploração da tessitura, que privilegia a sucessão de graus conjuntos, mas os

²²⁹ Como exemplo, cf.: SANTOS, F. S. dos: *Estamos aí: um estudo sobre as influências do jazz na bossa-nova* (Dissertação de Mestrado). Campinas: IA-Unicamp, 2006, p. 43.

²³⁰ Cf.: GILBERTO, J.: “Chega de saudade”, 0’56”.

D 7M/F# F° Em 7
 E 7(9) Gm 6 A 7

Mas,
Se ela voltar...
Se ela voltar!
Que coisa linda!
Que coisa louca!
Pois há menos peixinhos a nadar no mar
Do que os beijinhos que eu darei na sua boca!

103

a hipérbole exclamativa – e algo inocente – feita por Vinícius na analogia entre o número de peixinhos do mar e os beijinhos que seriam dados na amada, no caso de um futuro encontro.

A diferença da poesia “séria” de Vinícius para a banalidade da rima interna entre ‘peixinhos’ e ‘beijinhos’ foi imediatamente notada em seu tempo, inclusive por sua esposa, Lila Bôscoli, que teria reclamado e recebido como resposta “*Ora, deixe de ser sofisticada!*”²³¹. O caso foi relevante, pois tais diminutivos, sinais da vida real – “não-sofisticada” – então perseguida pelo poeta, seriam justamente traços da influência do amigo Jayme Ovalle, avalista de sua relação intelectual com a sensibilidade crua e de sua aversão à lógica e à inteligência racionalistas, como já se disse aqui. Segundo Humberto Werneck de Castro, a incorporação por Vinícius dos diminutivos provavelmente teria se dado em função do contato com Ovalle, fato notado também por um amigo comum dos dois, o jornalista e escritor Otto Lara Resende²³². Os diminutivos tão frequentes em suas composições e em sua fala normal (que, inclusive, lhe renderam o apelido carinhoso de “Poetinha”), então, não eram um mero vício de linguagem, mas um sinal profundamente enraizado de sua decidida busca pelo universo popular naqueles tempos.

A terceira parte de “Chega de saudade” se comporta quase como uma variação da primeira, sobretudo pelo reaproveitamento dos arpejos dos seis compassos iniciais, mas vertidos em tom maior. Em seguida a eles, vem um longo fraseado discursivo, mais uma vez dominado pelo uso de graus conjuntos. Sua suave ondulação é interrompida por duas vezes: na primeira, por um desdobramento motivico descendente criado a partir de uma sequência de arpejos também descendentes (G 7M, Gm 6 e F#m 7 – veja na figura a seguir o destaque nº 1), pontuada pela repetição de uma nota mais aguda (Lá); na segunda, por um trecho iniciado numa ligeira série de pequenos saltos, com a inclusão de um chamativo Sol Sustenido, nota inesperada no campo harmônico de Ré Maior, terminado numa ondulação feita em intervalos de 3ª maior e 3ª menor sobre três notas fixas (Fá Sustenido, Ré e Si), que obrigam o uso de acordes alterados para amparar a melodia (F#° | E7(9) | Em 7(9) | D 7M/F# D 6/F#). Ao final, vem mais uma frase de graus conjuntos que desemboca numa ondulação de pequenos saltos, feita com as mesmas notas da frase anterior, e termina conclusivamente num Ré. Essa última frase é repetida mais três vezes, embora com pequenas variações rítmicas, ao final da canção, evanescendo definitivamente qualquer aptidão disjuntiva da melodia. Veja-se a transcrição dessa parte:

²³¹ CASTRO, R.: *Chega de saudade*, p. 168.

²³² Cf. CASTRO, H. W.: *O santo sujo*, p. 117.

The image displays a musical score for the song "Chega de saudade" by Vinícius de Moraes. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is composed of eighth and quarter notes, often beamed together. Above the staff, various guitar chords are indicated, including D 7M/F#, E 7(9), F# 7, Bm 7, Bbm 7, Am 7, D 7(9), G 7M, Gm 6, F#m 7, B 7(b9), E 7(9), Em 7(9), F#m 7, B 7, E 7(9), Em 7(9), D 7M/F# D 6/F#, F#°, E 7(9), Em 7(9), D 7M/F# D 6/F#, F#°, and E 7(9), Em 7(9), D 7M/F# D 6/F#. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section is marked with a '1' and the second with a '2'. The melody is characterized by its rhythmic pattern and the use of extended chords, particularly the 7(9) and 7(b9) chords.

Para a terceira parte de “Chega de saudade” Vinícius escreveu versos eufóricos, ainda na imaginação do reatamento com a amada perdida. Toda essa parte se põe a descrever os carinhos do reencontro e seu potencial de superação de desavenças anteriores, com detalhamento maior das futuras ações do amante no período de fraseado discursivo.

Dentro dos meus braços
 Os abraços hão de ser milhões de abraços
 Apertado, assim, colado, assim, calado, assim,
 Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim
 Que é pra acabar com esse negócio de viver longe de mim
 Não posso mais com esse negócio de você viver assim
 Vamos deixar desse negócio de você viver sem mim.
 Não quero mais esse negócio de viver longe de mim.

Os versos que se referem aos dois trechos melódicos que fogem à ondulação de graus conjuntos, assinalados em destaque, devem ser vistos com atenção especial, pois revelam traços importantes da composição. O trecho nº 1 traz uma paranomásia que Rocha Britto

identificou como um procedimento de vanguarda, com o isomorfismo entre os versos “*Colado assim/ Calado, assim*” e a melodia, que repete a mesma sequência de notas uma 2ª menor abaixo, causando uma similar combinação de reconhecimento e estranheza. É difícil acreditar que se trate de algum ímpeto vanguardista de Vinícius, visto que tal efeito já estava dado na própria melodia, mas é um testemunho da sofisticada abordagem pelo poeta da matéria cancional. O trecho nº 2, por sua vez, chama a atenção por receber um verso que retoma os ‘abraços’ e ‘beijinhos’ já empregados anteriormente, agora acrescidos de “carinhos sem ter fim”, ressaltando, novamente, a afirmação do compromisso assumido pelo poeta com o universo da música popular.

A interpretação de João Gilberto para a bossa-nova tem em “Chega de saudade” seu primeiro registro pleno. Estão lá elementos básicos como a concisão (a faixa tem apenas 1 minuto e 59 segundos), a homogeneidade e o centro da performance no binômio voz e violão, acrescido de bateria, percussão, flauta e discretas intervenções orquestrais. Pelo lado da voz, nota-se a imitação suave, a preferência por registro “natural” médio-grave, a pouca ornamentação (há apenas um leve vibrato no verso “*Mi-i-lhões de abraços*”²³³), a afinação precisa, o uso consciente dos silêncios e a liberdade rítmica do fraseado, tanto para enfatizar pontos significativos da letra ou da melodia, quanto para eventualmente acomodar a prosódia²³⁴. Pelo lado do violão, ressalta-se a ruptura com a técnica popular tradicional do instrumento, manifesta na tão comentada execução de uma batida sintética de samba (formada por duas colcheias, uma semicolcheia e uma colcheia pontuada, com pequenas variações), na preocupação polifônica na condução das vozes²³⁵ e no farto uso de tensões livres nos acordes.

A forma do canto de João Gilberto, não só em “Chega de saudade” como em toda a sua obra posterior, tem sido interpretada enquanto uma tentativa de alcançar objetivos distintos, ainda que não necessariamente excludentes entre si. As tendências interpretativas mais comuns enfatizam os seguintes pontos: a aproximação da fala, como fazem Júlio Medaglia²³⁶, Lorenzo Mammi²³⁷ e Thiago Martins Pinheiro²³⁸; a valorização de conteúdos

²³³ Cf.: GILBERTO, J.: “Chega de saudade”, 1’26”.

²³⁴ É preciso ressaltar, porém, que João Gilberto nem sempre toma essa adequação como fundamental, o que fica claro nas passagens relativas aos versos a seguir, cuja tonicização, aqui, vem sublinhada: “Vai minha tristeza”, “A realidade é que”, “Mas se ela voltar”, “Que é pra acabar com esse negócio de viver longe de mim”.

²³⁵ Bem notada em “Chega de Saudade” por José Estevan Gava (Cf.: GAVA, J. E.: *A Linguagem harmônica da bossa nova*, p. 150).

²³⁶ Cf.: “Balanço da Bossa-Nova”, p. 80.

²³⁷ Cf.: MAMMI, L.: “João Gilberto e o projeto utópico da bossa-nova”, p. 160,163.

²³⁸ Cf.: PINHEIRO, T. M.: “Quem canta deveria ser como quem reza” in *João Gilberto*, p. 423.

estritamente musicais, como fazem Turíbio dos Santos²³⁹ e José Estevam Gava²⁴⁰; o desejo de evitar excessos e alcançar um equilíbrio entre todos os parâmetros musicais, como faz Brasil Rocha Brito²⁴¹; a busca da essencialidade da canção, como fazem Luiz Tatit²⁴² e Walter Garcia²⁴³; o simples anseio de romper com o padrão vocal mais prestigiado, tributário *do bel canto* operístico, ganhando liberdade para cantar da maneira que quiser, como faz João Donato²⁴⁴.

Já a forma violonística das performances de João Gilberto tem um espectro interpretativo mais conciso, costumando recair sobre três concepções também não necessariamente contraditórias: a de um veículo ou um facilitador da modernização harmônica (casos dos maestros Medaglia²⁴⁵ e Cláudio Leal Ferreira²⁴⁶, entre outros); a de um reflexo de sua aversão a excessos (algo recorrente na imprensa, inclusive presente numa das primeiras matérias jornalísticas dedicadas a João, “João Gilberto, nova personalidade da música popular”²⁴⁷, de 1959); a da busca do essencial na canção (exemplar nos já citados Walter Garcia²⁴⁸ e Luiz Tatit²⁴⁹).

Como não é objetivo deste estudo definir a bossa-nova – nem, por consequência, excluir o que não é bossa-nova do movimento que se firmou na arte popular –, mas identificar os diálogos que a moldaram, não se entrará aqui no mérito das caracterizações acima expostas. A descrição das execuções de João basta para estabelecer que seu principal – senão único – campo de interlocução é o da música popular. O canto falado, a síntese do samba, a essencialidade da canção são temas de pouca influência direta nos debates da arte erudita. O único ponto suscetível a uma maior discussão nesse sentido é o da harmonia. Acontece que concorrem, aí, duas hipóteses possíveis: a das inovações serem, principalmente, fruto de influência do jazz ou da música erudita europeia. A favor desta última, Fábio Saito dos Santos, ao analisar a harmonia de “Chega de saudade”, observa poucos traços típicos do jazz e conclui, genericamente: “o tratamento dado às músicas pelo autor [Tom Jobim] tem ‘intenção

²³⁹ Cf. SANTOS, T.: “João Gilberto, o caçador da MPB” in *João Gilberto*. p. 98.

²⁴⁰ Cf.: GAVA, J. E.: *A linguagem harmônica da Bossa Nova*, p. 53.

²⁴¹ Cf.: BRITTO, B. R.: “Bossa Nova”, p. 37.

²⁴² Cf.: TATIT, L.: “Coletânea de João Gilberto traz cifras para músicos” in *João Gilberto*, p. 352-354 e TATIT, L.: *O cancionista*, p.162-163 .

²⁴³ Cf.: GARCIA, W.: *Bim Bom*, p. 123-125.

²⁴⁴ Cf.: DOMINGUES, A.: “O que aconteceu com eles graças a João” (entrevista), *Jornal da Tarde*, 10/06/2001.

²⁴⁵ Cf.: MEDAGLIA, J.: “Balanço da Bossa-Nova”, p. 76-77.

²⁴⁶ Cf.: FERREIRA, C. L.: “Música Popular, tecnologia sonora e João Gilberto”, p. 393

²⁴⁷ Cf.: “João Gilberto, nova personalidade da música popular” in *João Gilberto*, p. 25-26.

²⁴⁸ Cf.: GARCIA, W.: *Bim Bom*, p. 81,82.

²⁴⁹ Cf.: TATIT, L.: *O cancionista*, p. 163.

européia', apropriadas da fonte original, tal como fizeram os norte-americanos [do cool jazz]"²⁵⁰. O maestro Cláudio Leal Ferreira, ao contrário, argumenta que os procedimentos de Jobim (e dos demais bossa-novistas), são em última instância vindos da música europeia, mas, na prática, absorvidos através do cool jazz²⁵¹. Trata-se de uma controvérsia, então, que não se resolve do ponto de vista formal, já que ambos os lados contam com os mesmos elementos. Cláudio Leal situa as inovações bossa-novistas num longo processo de assimilação do jazz pela música brasileira, enquanto Fábio Saito, mesmo ciente de tal processo, evoca um dado biográfico de Jobim para excetuá-lo: "*o maestro é diferente dos demais compositores [da bossa-nova] por causa da sua formação erudita*". Essa explicação biográfica, porém, tem como fragilidade a menor consistência dos estudos eruditos de Jobim ante os de música popular, já exposta aqui. Além disso, deixa de fora a sua grande proximidade, na carreira anterior à bossa-nova, com as vertentes mais escoladas na assimilação da música norte-americana, compondo e arranjando sambas-canção, sobretudo, para artistas como Dick Farney, Doris Monteiro, Nora Ney, Sylvia Telles e Os Cariocas. É preciso ressaltar, contudo, que a interlocução mais frequente com as apropriações brasileiras do jazz não exclui o eventual transporte direto de certos recursos da música erudita para a popular, só o mantém menos influente nos produtos finais da bossa.

Harmonicamente, "Chega de saudade" não se alinha entre as obras mais complexas da bossa-nova em função de não ter modulações para tons distantes²⁵². Ainda assim, apresenta elementos muito característicos do movimento, quais sejam o uso de tensões então incomuns nos acordes (por exemplo 4ª aumentada, 9ª bemol, 9ª, 13ª bemol e 13ª em dominantes), o emprego jazzístico de dominantes substitutos (como os acordes de II grau menor com 7ª empregados no último compasso da introdução – acrescido de 9ª e 11ª aumentada – e no décimo sétimo compasso da primeira parte, bem como no insistente uso de acordes de VI grau bemol menor com 6ª, como no sexto compasso da introdução e no quinto, no sexto, no vigésimo primeiro e no trigésimo da primeira parte), o recurso a empréstimos modais (como os acordes de V grau com nona menor ou 13ª menor, tomados da escala menor harmônica, usados no 16º acorde da primeira parte ou no décimo segundo acorde da terceira parte) e a

²⁵⁰ Cf.: SANTOS, F. S. dos: *Estamos aí*, p. 44.

²⁵¹ Cf.: FERREIRA, C. L.: "Música Popular, tecnologia sonora e João Gilberto", p. 392-393

²⁵² Têm-se como principal base, aqui, a harmonização de João Gilberto na gravação de 1958, e, como termos de comparação, outras canções bossa-novistas, como a citada "Desafinado", de Tom Jobim e Newton Mendonça, que modula de Fá Maior para Lá Maior e Dó Maior (Cf.: GILBERTO, J.: "Desafinado" GILBERTO, J.: "Desafinado" (T. Jobim/N. Mendonça) in *Chega de Saudade* - LP. Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1959, reproduzido em <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/joao-gilberto/desafinado/2485179> (acessos em 14/11/2013)

preocupação polifônica na condução de vozes (como no movimento cromático descendente de baixo do quinto ao sétimo compassos do período final da primeira parte). A propósito do objetivo estético das harmonias bossa-novistas, Luiz Tatit argumenta que “*Jobim recolheu as tensões dos contornos [melódicos] e condensou-as nos acordes*”²⁵³, daí o porque da bossa-nova não ter investido em melodias exageradamente passionais. Pouco adiante, o autor elenca mais duas funções para os acordes dissonantes de Tom Jobim: atuarem como agentes modalizadores do sentido melódico, acrescentando engates e desengates que complexificam os sentidos do fluxo da melodia, e caracterizarem uma totalidade compacta apropriada para a batida regular de violão, favorecendo o uso percussivo do instrumento²⁵⁴. As três funções aparecem de maneiras diferentes em “Chega de saudade”. A primeira é fundamental para a canção e toda a estética bossa-novista, permitindo a construção de um discurso lírico pujante, mas sem exageros sentimentais na melodia e na letra. A segunda função se nota, genericamente, no esfumaçamento da previsibilidade melódica que se oferece pela harmonia tradicional. Sua intervenção em pontos mais profundos é restrita em “Chega de saudade”, visto que a melodia tem poucas rupturas a serem engatadas por artifícios harmônicos, assim como tem poucas rupturas harmônicas que busquem driblar engates da melodia. Já a terceira função se verifica em toda a execução, em que João Gilberto apresenta e varia sua batida de violão sem intercalar efeitos de vozes solistas, comuns na escola tradicional de um Dilermando Reis ou mesmo do “moderno” Garoto (para citar dois de seus antecessores no instrumento, mas ainda contemporâneos).

Uma característica mais particular da harmonia de “Chega de saudade” é o emprego constante de dominantes auxiliares sem preparação com subdominantes, algo característico da linguagem do choro, em que a composição se pauta. Outro traço harmônico desse diálogo com o choro é a já comentada modulação para o tom homônimo maior (Dm→D) na segunda parte, mantida até o final.

Mais um elemento a se observar na harmonia de “Chega de saudade” é o ocasional uso de cadências II-V, típicas do jazz, como na passagem do trecho nº 1 para o trecho nº 2 destacados na terceira parte. Não chega a ser algo de uma frequência que, por si só, simbolize ou resuma a influência do jazz sobre Tom Jobim e a bossa-nova, mas ocorre um número de vezes suficiente para se dizer que seja um recurso familiar ao compositor.

²⁵³ TATIT, L.: *O cancionista*, p. 171.

²⁵⁴ Idem, *ib.*, p. 173.

Avançando um pouco mais sobre a atuação de Tom Jobim como arranjador, vale notar que os arranjos da gravação de “Chega de saudade” giram em torno do núcleo voz & violão de João Gilberto, com apoio de piano e bateria. Além desses, há, apenas, algumas pequenas intervenções instrumentais nos arranjos. Duas delas evocam o choro: uma pela escolha do timbre, com o emprego de uma flauta – um dos principais instrumentos solistas do choro – na introdução e na convenção de passagem para a segunda parte da canção; outra por motivo fraseológico, com o uso de um trombone, num registro grave, executando pequenos contrapontos mais densos e sinuosos, de modo a fazer referências sutis à “baixaria” do violão de sete cordas em duas passagens da primeira parte²⁵⁵. Há, ainda, breves intervenções de violinos nas partes finais da composição, executando, na segunda parte, frases de notas longas de sentido predominantemente ascendente²⁵⁶, o que reforça conteúdos disjuntivos, sobretudo na terceira, terminada num salto ascendente de uma 6ª maior (Lá-Fá#). Os violinos na terceira parte, em outro rumo, fazem frases de sentido predominantemente descendentes e de teor conjuntivo, introduzidas com um movimento ascendente (Si-Ré-Mi) e concluídas com a repetição de uma série cromática (Mi-Mi Bemol-Ré)²⁵⁷.

Parceria a três

A concentração da performance de “Chega de saudade” no canto e no violão de João Gilberto é algo importante a ser notado. Está referido, aliás, no anteriormente transcrito texto de encarte do LP *Chega de saudade* escrito por Tom Jobim, em que dizia que os arranjos foram concebidos em sintonia perfeita com a espontaneidade das suas performances. Nesse texto, a ênfase sobre João Gilberto foi tanta, que soou como parte de uma estratégia para firmar a nascente bossa-nova, encontrando nele um símbolo da novidade, da pureza e da autenticidade do novo estilo. Não foi, contudo, uma mera manobra publicitária. Afinal, o trabalho de composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes em “Chega de saudade” não resume todos os sentidos que a canção veio a ter em sua mais célebre gravação. Daí que

²⁵⁵ Cf.: GILBERTO, J.: “Chega de saudade”, 0’26”-0’33”, 0’35”-0’42” e 1’23”-1’27”. O mesmo trombone ainda faz, no final da primeira parte (0’49”-0’54”), uma progressão cromática descendente, mas nesse ponto não é possível dizer que traga alguma referência ao fraseado de violão de sete cordas, pois se trata de um movimento muito encontrado nos arranjos de Jobim. Bom exemplo disso é o contracanto vocal feito pelo próprio Jobim no final da gravação de “Águas de março” que fez com Elis Regina, em 1974, no disco *Elis & Tom*.

²⁵⁶ Cf.: Idem, lb., 0’55”- 0’59”, 1’01”-1’08” e 1’11”-1’14”.

²⁵⁷ Cf.: Idem, lb., 1’29”-1’35” e 1’36”-1’40”.

seja fundamental incluir João nessa parceria para se discutir o vanguardismo da bossa-nova. Se Jobim pensou em fazer um samba-choro, mas com alguns elementos melódico-harmônicos que, por serem então incomuns, aspiravam à qualidade de “modernos”, se Vinícius procurou seguir os sentidos da melodia original, adequando-se a ela, e enfatizando a linguagem popular na escrita; João Gilberto, por sua vez, imprimiu-lhe uma forma interpretativa bastante original, afastada dos padrões vigentes, tanto no canto, quanto no violão.

A inclusão de João Gilberto na parceria, para fins de estudo de “Chega de saudade” e da bossa-nova, em geral, deve ser vista com algum cuidado, pois seu relacionamento com um dos elementos dessa parceria, Vinícius de Moraes, não era tão íntimo quanto o de Tom Jobim. Certa vez, em entrevista à jornalista francesa Dominique Dreifus para o jornal *Libération*, foi pedido a João Gilberto que falasse sobre a presença de Vinícius de Moraes no contexto da formação da bossa-nova, e a resposta foi a seguinte:

Um grande homem, muito culto: sempre sabia tudo. Mas ele participava disso tudo só de longe: era cônsul em Paris e vinha apenas temporariamente ao Rio. No entanto, foi numa dessas estadias que Antônio [Carlos Jobim] e ele escreveram “Chega de saudade”.²⁵⁸

A resposta, simples e direta, serviria para explicar por que Vinícius, aos seus olhos, não foi muito influente na definição dos caminhos estéticos da bossa: estava ausente. O único senão é fato de Vinícius ter trabalhado intensamente com Tom Jobim durante o ano de 1957, quando João Gilberto voltou a morar no Rio de Janeiro e participou da formação da bossa-nova. A narração que o poeta fez desse período, no já citado depoimento ao MIS-RJ, não deixou dúvidas: “*Fizemos muitas músicas juntos. Foi quase um ano inteiro [1957] que nós estivemos muito juntos, compondo o tempo todo*”²⁵⁹.

Contudo, o fato de João Gilberto não reconhecer a presença ativa de Vinícius de Moraes ao lado de Tom Jobim nesse período não denota, necessariamente, uma omissão invejosa ou vaidosa. Até porque não há qualquer indício nesse sentido. É mais razoável pensar que Jobim tenha desenvolvido independentemente os seus trabalhos de composição com o poeta e de interpretação com João Gilberto. Não se trataria de um choque pessoal que jamais foi registrado, portanto, mas de uma atuação em planos diferentes que confluíram na bossa-nova. Colabora para essa hipótese o fato de que Jobim, mesmo admirando bastante o novo

²⁵⁸ DREIFUS, D.: “‘O jazz influenciou a MPB antes da bossa’, diz João” (trad. L. A. Costa) in *João Gilberto*, p. 60.

²⁵⁹ RESENDE, O. L., RANGEL, L., ALBIM, R. C. & VIANNY, A.: “Depoimento para o MIS”, p. 62. Uma observação: Há, na resposta, uma pequena contradição, provavelmente fruto de um erro de transcrição, pois dá a ideia de que Vinícius iria falar dos parceiros posteriores a Tom Jobim, quando, na verdade, acaba falando sobre o próprio Jobim.

estilo de interpretação de João Gilberto, não tenha destinado a ele, sequer como prioridade, a sua produção criativa da época. A estudada “Chega de saudade” é um exemplo disso, pois foi oferecida a Elizeth Cardoso e gravada por ela no LP *Canção do amor demais* antes que João pudesse registrá-la. Algo semelhante quase aconteceu com “Desafinado”, “canção-manifesto” da bossa, que os autores, Tom Jobim e Newton Mendonça, ofereceram antes para o radialista César de Alencar, para o astro Ivon Cury, para o respeitado Lúcio Alves e para o pouco conhecido Luiz Cláudio até resolverem deixá-la com João Gilberto²⁶⁰. Da mesma forma, João jamais se limitou a cantar canções de Jobim ou mesmo da turma reunida em torno da bossa, dedicando parte expressiva de seu repertório a reler (ele já disse “consertar”²⁶¹) obras anteriores, sobretudo gravadas por Francisco Alves, Orlando Silva e conjuntos vocais das décadas de 1940 e 1950. Fica evidente, assim, que a bossa-nova se formou na agregação de diferentes planos desenvolvidos simultaneamente pelos que se associaram ao movimento, o que, aliás, explica a divergência entre a crítica quanto aos princípios fundamentais do movimento.

Acesso ao poder, acesso à massa

Voltando a Vinícius de Moraes, o fato de que não tenha buscado se envolver na definição ou na divulgação de metas estéticas bossa-novistas, seja em manifestos, seja em canções apenas alusivas²⁶², leva a pensar que tenha buscado, antes de tudo, se adequar ao plano da composição popular desenvolvida por Jobim. Não é outra coisa o que se percebe na análise da escrita de “Chega de saudade”, cujos versos seguem de perto os sentidos já dados pela melodia. Nesse aspecto, a intervenção de Vinícius na música popular difere bastante daquela do amigo Jorge Amado, com sua tentativa de infiltrar conteúdos políticos esquerdistas nas canções de Dorival Caymmi. Vinícius não infiltra nada. A politicidade contida nas românticas obras de Vinícius vem de uma linhagem estabelecida no interior da música popular nas décadas de 1940 e 1950, já vista na produção de Dorival Caymmi²⁶³, cujo nacionalismo se realizava menos do que numa canção específica do que no gênero em que se inseria, o samba-canção, com sua empreitada de expressar conteúdos universais a partir do samba tipicamente

²⁶⁰ Cf.: CASTRO, R.: *Chega de saudade*, p. 205-206.

²⁶¹ Cf.: CONTI, M. S.: “Há tanta coisa bonita a ser consertada” in *João Gilberto*, W. Garcia (org), p. 148.

²⁶² Alguns exemplos destas ficaram famosos, tais como duas composições de exaltação feitas por Maurício Einhorn e Durval Ferreira: “Batida diferente” e “Estamos aí” (com Regina Werneck).

²⁶³ Jesus Matín-Barbero ressalta que, enquanto na arte culta a obra está em contradição com o gênero, na popular a regra estética é a maior adequação ao gênero, unidade mínima do conteúdo da comunicação. (Cf.: MARTIN-BARBERO, J.: *Dos meios às mediações*, p. 300)

brasileiro²⁶⁴. É claro que na proposta do *Orfeu da Conceição* havia uma ideologia nacionalista que, conforme sugeriu Basílio Itiberê na sua “Carta a Vinícius de Moraes”, citada há pouco, poderia admitir uma resolução erudita-folclorística. A realidade, porém, é que acabou merecendo um encaminhamento notadamente popular, com batucadas, sambas de morro, valsinhas e sambas-canção, sem transparecer exotismo.

Não há como negar que a bossa-nova tenha entrado na pauta política daquele final de década de 1950, quando o presidente Juscelino Kubitschek convidou Vinícius de Moraes e Tom Jobim para comporem uma peça orquestral dedicada à nascente capital, Brasília. É um fato muito significativo, e que traz implícita a própria forma ambígua com que os governantes transitavam entre a arte popular e a erudita. Juscelino assistiu ao filme *Orfeu Negro*, de Marcel Camus – adaptação cinematográfica de *Orfeu da Conceição* lançada em 1959 – e certamente sabia da boa repercussão que teve a primeira apresentação da peça original no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1956, até porque os cenários foram criados pelo arquiteto Oscar Niemeyer, por quem tinha amizade e grande consideração.

Juscelino Kubitschek encomendou a Vinícius de Moraes e Tom Jobim uma sinfonia, mas basta ouvir a *Brasília, sinfonia da alvorada* para notar que não se trata de uma peça de concerto comum. O uso de referências dispersas fez o musicólogo Clairton Rosado caracterizá-la como “uma ‘malha de permeabilidades’ que conjuga numa mesma Obra: Villa-Lobos, Niemeyer, Chopin, cantos de pássaros, Euclides da Cunha, Stravinsky, Candangos, Kubitschek, Lúcio Costa, João Gilberto e Ary Barroso”²⁶⁵. Deveria incluir nessa lista, também, Tom Jobim, muito Tom Jobim. Afinal, a obra traz quatro autocitações: “Cai a tarde”, nas partes II e III; “Caminho de Pedra” (parceria com Vinícius de Moraes), na parte III; “Canta, canta mais” (parceria com Vinícius de Moraes), na parte IV; e “Se todos fossem iguais a você” (parceria com Vinícius de Moraes), na parte V. Ora, essa ‘malha de permeabilidades’ se funda muito menos nos debates internos da música erudita do que numa sensibilidade popular, com apropriações circunstanciais calcadas no rompimento do lugar tradicional (a “aura”, para retomar célebre o conceito benjaminiano) de cada uma dessas figuras. O privilégio ao popular também se nota no desdobramento da célebre frase inicial de “Aquarela do Brasil”, no apoteótico último movimento, *O coral*, justo ao enunciar a palavra ‘Brasil’. A escolha de artistas de rádio como Elizeth Cardoso, Lenita Bruno e o grupo vocal Os Cariocas foi mais um sinal do desejo de colocar os populares na dianteira da representação do nacional.

²⁶⁴ Cf.: DOMINGUES, A.: *Caymmi sem folclore*, p. 83-88, 113-117.

²⁶⁵ ROSADO, C.: *Brasília – Sinfonia da alvorada: estudo sobre procedimentos composicionais da Obra sinfônica de Tom Jobim* (dissertação de mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2008, p. 129.

A repercussão de *Brasília, sinfonia da alvorada* foi tímida, inclusive porque o espetáculo de sons e luzes previsto para sua estreia, em 1961, na fundação de Brasília, acabou mutilado por falta de verbas²⁶⁶. Consolidou-se ali, porém, uma associação da bossa ao projeto modernizador do país, desaguando na propaganda de uma nova imagem da cultura brasileira, inclusive encampada no famoso show do Carnegie Hall nova-iorquino, em 1962, que teve apoio decisivo do Itamaraty²⁶⁷. É uma associação relevante porque a construção de Brasília, desde a escolha do projeto modernista de Lúcio Costa, “*convertia o Estado em agente dos critérios modernistas*”, nas palavras do crítico literário argentino Gonzalo Aguilar²⁶⁸. Colabora também para essa associação o firme estabelecimento da bossa-nova como sinônimo de diferenciação ou atualidade nos meios de comunicação²⁶⁹, levando o próprio presidente Kubitschek a ganhar o apelido de “Presidente Bossa-Nova”, popularizado pela marchinha homônima de Juca Chaves em 1960.

Apesar das boas perspectivas políticas da bossa-nova, é difícil supor que isso tenha sido esse o alvo prioritário de Vinícius de Moraes. Embora fosse funcionário do Itamaraty, o poeta nutria poucas ambições de ascensão no corpo consular brasileiro e, aparentemente, nenhum projeto de atuação na política institucional. Bem pelo contrário: segundo o seu biógrafo José Castello, a parceria com Jobim teria sido alimentada, justamente, pelo cansaço das formalidades do trabalho no Itamaraty²⁷⁰. Sem falar que os seus ganhos como diplomata não eram tão grandes assim, conforme descreve Ruy Castro, e o obrigavam a procurar outros trabalhos para complementar seu orçamento, normalmente na imprensa escrita²⁷¹. A atuação na música popular, assim, foi vista pelo poeta como uma escapatória das obrigações impostas pelo trabalho ordinário e como uma chance de auferir bons rendimentos. É de se observar, a esse respeito, a diferença do tratamento por ele dispensado ao Itamaraty no início da carreira musical, quando, ainda dependente do salário de diplomata, tentava esconder os traços de profissionalismo e evitava se misturar com um artista comercial²⁷², e mais adiante, em 1966,

²⁶⁶ Segue-se, aqui, o relato de Helena Jobim em JOBIM, H.: *Antônio Carlos Jobim, um homem iluminado*, p. 106-107. Uma informação interessante – e reveladora da estreiteza dos laços do poder com artistas populares – ali reproduzida é a de que Jobim teria recebido apenas uma parte do pagamento combinado, a ser feito pela Novacap, e repassado todo o dinheiro aos músicos que participaram das gravações do LP *Brasília, sinfonia da alvorada*, de 1961. Sabendo disso, o presidente Kubitschek teria mandado uma carta de recomendação para que a Caixa Econômica Federal lhe desse um financiamento de 25 anos para pagar a dívida pela compra do seu primeiro apartamento.

²⁶⁷ Cf.: CASTRO, R.: *Chega de saudade*, p. 323-324.

²⁶⁸ Cf.: AGUILAR, G.: *Poesia concreta brasileira*, p. 81.

²⁶⁹ Cf.: GAVA, J. E.: *Momento bossa nova*, p. 86

²⁷⁰ CASTELLO, J.: *Vinícius de Moraes*, p. 186-187.

²⁷¹ CASTRO, R.: *Chega de saudade*, p. 120.

²⁷² Veja-se, para isso, a descrição de Ruy Castro (Idem, *Idem*, p. 176), baseadas no texto escrito por Vinícius de Moraes para o encarte do LP *Canção do Amor Demais* (1958), de Elizeth Cardoso, composto apenas

quando, já consagrado e decidido a se tornar um *showman*, ironizava publicamente o severo embaixador Manoel Pio Correa, então Ministro Interino das Relações Exteriores²⁷³.

Por outro lado, é de se notar, também, que Vinícius muitas vezes esteve afinado com vertentes fortes da política brasileira, seja quando começou a escrever seu *Orfeu*, em 1942, sob manifesta inspiração no nacionalismo hegemônico na Era Vargas, seja quando aderiu à estética renovadora e cosmopolita que daria na bossa-nova, coincidindo com o surto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Essa visão bem poderia ser atenuada por circunstâncias diversas, como a simples influxo do ambiente nacionalista que acompanhou a 2ª Guerra Mundial ou, depois, a mera coincidência de seu projeto modernizador da canção e da construção de Brasília. O traço político da atuação de Vinícius, porém, emerge justamente na sua virada para a cultura de massas, ocorrida no obscuro período em que esteve em Los Angeles, movido não só pela admiração ao cinema e à música local, mas pela companhia de alguns dos mais importantes agentes envolvidos – com diferentes papéis e níveis de consciência – na chamada “política da boa-vizinhança”: Carmen Miranda, Orson Welles, Walt Disney e o próprio formulador de tal política, Nelson Rockefeller. É muito difícil acreditar que Vinícius, estando ao lado deles no momento mais efervescente da trama, não tivesse percebido a ação coordenada de todas essas personalidades e as suas implicações diretas na política brasileira, incluindo não só a tomada de posição pelo lado dos Aliados, mas também a transferência de foco cultural, da intelectualidade erudita para a cultura de massa. Ainda que o poeta não tenha buscado assumir funções nesse processo, percebe-se, aí, o mesmo desejo de se não se contrapor à notória influência do Estado na cultura, mantendo-se a favor dos ventos mais fortes da política nacional – no que, aliás, ele persistiu até o momento do golpe militar de 1964, quando, ao lado da maior parte da intelectualidade erudita e popular, passou a se identificar com a oposição.

Sem grandes pretensões no campo da política institucional, Vinícius fugiu ao tipo mais comum de relação entre intelectuais eruditos e músicos populares até então, avançando sobre a massividade pura e simples. Essa mudança radical da poesia culta para a letra de música popular se deu aos poucos, menos por uma meta claramente traçada do que por oportunidades surgidas. É interessante notar, aliás, que Vinícius formou seu meio social

por obras suas e de Tom Jobim. Nele, qualificava seu trabalho de compositor como “*distração máxima*”, “*um ato extraordinariamente livre e gratuito, no sentido da fatalidade*” e “*divertidíssimo labor*” (MORAES, V.: Sem título, texto de contracapa in CARDOSO, E.: *Canção do amor demais*. Rio de Janeiro: Grav. Festa, 1958).

²⁷³ Cf.: CASTELLO, J.: *Vinícius de Moraes*, p. 258-260. É de se notar que a rusga com Pio Corrêa terminou na aposentadoria compulsório de Vinícius de Moraes, em 1968.

justamente num ambiente propício para essas oportunidades: a boemia das décadas de 1940 e 1950. Havia, ali, uma indistinção e uma transitividade bastante favorável para contatos entre grupos distintos. Seu caso não era uma das expressões mais radicais desse ambiente, como os artistas negros e pobres descritos por Alcyr Lenharo²⁷⁴, mas se aproximava deles no sentido de ter um aproveitamento profissional da vida noturna. E graças à confusão de lugares sociais ali estabelecida, Vinícius pôde sustentar paralelamente as carreiras musical e diplomática, além do ofício de poeta, sem grandes prejuízos a nenhuma. Apenas em 1966 teria sofrido uma restrição mais dura, com os músicos do Teatro Municipal de São Paulo recusando-se a executar suas obras, por serem de um “*poeta de boate*”²⁷⁵. Ecoaram, ali, as velhas advertências de Brasília Itiberê.

Tom Jobim e João Gilberto, de outro lado, tiveram como maior benefício da relação com Vinícius de Moraes o prestígio. Se nos anos 1950 “*nada esclarece sobre o prestígio de uma estrela quanto o lançamento de um LP no mercado*”, como diz Lenharo²⁷⁶, o caso de Jobim é bastante singular, visto que teve quatro LPs de parcerias com Vinícius gravados quase em sequência: *Músicas de Orfeu da Conceição* (1956), *Canção do amor demais* (1958 – de Elizeth Cardoso), *Por toda a minha vida* (1959 – de Lenita Bruno) e *Brasília, sinfonia da alvorada* (1961). A questão do prestígio é tão forte que, ao menos no caso de *Músicas de Orfeu da Conceição*, a gravadora Odeon teria se recusado a lançar as músicas separadamente em discos de 78 rpm, conforme afirmou o sambista Roberto Paiva, lamentoso pela pouca possibilidade de aproveitar comercialmente o material ali gravado²⁷⁷. Já a fase bossa-novista de João Gilberto, não tão diretamente ligada a Vinícius, teve de passar pelo breve estágio probatório dos discos de 78 rpm, com dois lançamentos desse tipo em 1958, mas logo chegou ao LP *Chega de saudade*, de 1959.

O prestígio conferido pela colaboração de Vinícius de Moraes, apesar de suas já comentadas conseqüências políticas, não deve se restringir a esse âmbito. Acontece que naqueles finais de década de 1950 já havia se formado um meio de produção e consumo de música popular *de prestígio*, representado e dominado pela *Revista da Música Popular*, ao qual Tom Jobim e João Gilberto tinham pouco acesso (basta notar aí, que não foram sequer citados em nenhum dos catorze números da publicação). Penetrar naquele meio era não apenas

²⁷⁴ Cf.: LENHARO, A.: *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Edunicamp, 1988, p. 30-37.

²⁷⁵ Cf.: CASTELLO, J.: *Vinícius de Moraes*, p. 271-272.

²⁷⁶ LENHARO, A.: *Cantores do rádio*, p. 147.

²⁷⁷ Cf.: FAOUR, R.: “Orfeu da Conceição: os 50 anos da peça e do disco que revelaram a parceria de Tom e Vinícius” (texto de encarte do CD *Músicas de Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Grav. EMI-Odeon, 2006)

conquistar um mercado já vigoroso, como também credenciar-se para ocupar os novos espaços da indústria cultural da época, sobretudo o dos mencionados LPs e o da nascente televisão, carentes de legitimar sua qualidade e sua modernidade – o que de fato veio a ocorrer com a bossa-nova, como argumenta Lenharo²⁷⁸. A grande dificuldade de aceitação de Tom Jobim e João Gilberto entre a música de maior prestígio se estendia a todos os que trouxessem influências da música norte-americana contemporânea, visto que a *Revista da Música Popular* – bem como a imprensa mais influente da época – costumava considerar legítimo, apenas, o jazz “mais puro” de New Orleans, tal como nos artigos de Nestor Oderigo e José Sanz²⁷⁹. O motivo de maior choque, porém, não era a simples influência do jazz, mas seu aproveitamento na criação de uma linguagem sonora de pretensão modernizadora. Acontece que, aí, a ideia de modernidade assumia uma função universalizante e fazia com que se desvirtuasse o pacto vigente entre intelectuais populares e eruditos, em que se reservava a representação do universal para a arte erudita. Daí a premência para os bossa-novistas de uma postura vanguardista e da presença avalizadora em suas colunas de Vinícius de Moraes, poeta e articulista da *Revista da Música Popular*. Sintomaticamente, é esse o ponto em que o poeta divide o papel de avalista da bossa-nova com Dorival Caymmi, outra estrela da *Revista*, que recomenda João Gilberto no texto de contracapa do LP *Chega de saudade*.

O novo mecanismo de trocas entre o intelectual erudito Vinícius de Moraes e os músicos populares Tom Jobim e João Gilberto se instaurou no interior do campo da música popular, o que implica em relações mais horizontais do que as vistas entre Dorival Caymmi e Jorge Amado ou entre Marcelo Tupinambá e Mário de Andrade. Em função disso, os choques são mais suaves, mas existem. Do lado de Vinícius, houve uma expressa restrição contra experiências formais de Jobim, quando, ao elogiar a crescente simplicidade e organicidade das suas melodias e harmonias no texto de contracapa de *Canção do amor demais*, termina com uma reprovação a tudo o que destoasse de seu próprio projeto de falar diretamente ao povo, dizendo que estão “*cada vez mais libertas da tendência um tanto quanto mórbida e abstrata que tiveram um dia*”²⁸⁰. Era como se avisasse ao parceiro para não trair o seu próprio compromisso com a massividade. Jobim e João Gilberto, por sua vez, não mostravam ressalvas ao poeta, mas, bem à maneira dos músicos populares, o deixavam à parte nos momentos de

²⁷⁸ Cf.: LENHARO, A.: *Cantores do rádio*, p. 148-150.

²⁷⁹ O mesmo silêncio se nota em relação a muitos dos que foram precursores da bossa-nova na assimilação do jazz, como Johnny Alf e João Donato. O bem-sucedido Dick Farney teve seu nome citado por 3 vezes, sendo uma de forma ocasional e duas com franca ironia (Cf.: *Coleção Revista da música popular*, p. 301 e 215, 379, respectivamente). Lúcio Alves, por sua vez, foi citado duas vezes, sendo a primeira com ironia a segunda, apenas de passagem, mas com um vago reconhecimento por seu sucesso (Cf.: *Idem*, *Idem*, p. 141, 493, respectivamente).

²⁸⁰ MORAES, V.: Sem título, texto de contracapa de CARDOSO, E.: *Canção do amor demais*.

definição dos rumos e de criação das obras destinadas a simbolizar o movimento inovador que deflagraram em 1958.

O meio da música popular mais prestigiosa foi, enfim, o denominador comum entre o desejo de massividade de Vinícius de Moraes e o de ascensão artística de Tom Jobim e João Gilberto. Nele, ao mesmo tempo em que os artistas populares se afirmavam e ganhavam acesso a novos campos de trabalho e instâncias de poder, Vinícius se resguardava de ser confundido com um compositor popular comum, permanecendo como um poeta desejoso de usar uma linguagem mais simples para alcançar o entendimento do povo²⁸¹.

O peso das tensões inscritas na bossa-nova pode ser medido por uma curiosa entrevista de 1977, publicada seis anos depois, em que o jornalista Tarso de Castro propôs fazer uma entrevista *“inteiramente absurda, em que falaríamos as piores coisas uns dos outros”*, tendo Vinícius de Moraes e Tom Jobim, além de Toquinho e Miúcha²⁸². Ali, em forma de ironia ou autoironia, os dois parceiros retomaram os temas que a parceria obstruiu. Tom Jobim foi igualado a um compositor vulgar e plagiário por Vinícius em *“...e então, o fato é que tem muito teminha meu que o Tom aproveitou...”*. Já Vinícius, em troca, teve seu estatuto de poeta questionado pelo parceiro em: *“Olha, eu não gostaria de falar do Vinícius como poeta. Eu gostaria mais de abordar o Vinícius como letrista, porque existe... existe o Drummond, você sabe, não?, o Carlos Drummond...”*.

No exercício de autoironia dessa entrevista às avessas, como que para reforçar a opção da dupla pela música popular de mais prestígio, emergiram com destaque, ainda, duas rejeições nevrálgicas dessa esfera: o comercialismo e a indefinição nacional. A primeira teve lugar privilegiado na conversa, aparecendo reiteradas vezes, como quando Vinícius foi perguntado se trabalhava sem expectativa por ganhos financeiros, *“por esporte”*, e respondeu com um cínico *“Praticamente...”*, ou quando Jobim atacou às claras, e mais de uma vez: *“A mim só interessa o dinheiro”*. É de se observar, aí, o quanto a piada repercute em declarações passadas dos dois, com Vinícius alegando ser seu trabalho de composição popular um *“um ato extraordinariamente livre e gratuito”* e Jobim perguntando *“Tem um dinheirinho nisso?”*. Já a segunda rejeição, contra a indefinição nacional da música popular, transpareceu especialmente em brincadeiras com Tom Jobim, que, além de ser costumeiramente

²⁸¹ No citado texto de encarte de *Canção do amor demais*, Vinícius demonstra sua vontade de participar de uma música popular mais elevada do que a comum ao comentar a escolha de Elizeth Cardoso para cantar suas obras: *“uma voz particularmente afinada, de timbre popular brasileiro, mas podendo respirar acima do puramente popular”* (MORAES, V.: Idem, lb.)

²⁸² CASTRO, T.: “Tom, Vinícius, Toco, Miúcha” (entrevista) in *Vinícius de Moraes: encontros*, p. 166-177.

responsabilizado pela assimilação de elementos jazzísticos à bossa-nova, ainda contava com mais de dez anos de carreira bem estabelecida nos Estados Unidos. A esse respeito, vale reproduzir um engraçado trecho da entrevista:

Vinícius – Mas quem sou eu, Tom, um pobre poeta, ao lado de Antônio Carlos Jobim, um homem que recebe em dólares...

(entrevistador)... que nunca gravou no Brasil...

Vinícius – ... nunca. Diz que aqui a prensagem é ruim. O que ele quer é a máquina perfeita. Acha brasileiro ruim, você sabe, não?

(entrevistador) É verdade. Você vai notar que nos EUA ele não fala português...

Vinícius – Ah, isso é verdade. Me diga, o que quer dizer “wave” em português?

Tom – Amendoim.²⁸³

No atrito de Tom Jobim e Vinícius de Moraes com a música popular “comum”, da qual os dois fizeram parte, resta essa imagem não profissional, mas diletante, que pode ser estendida a boa parte da bossa-nova. O crítico Lorenzo Mammi observou bem esse fenômeno ao afirmar que esta talvez fosse *“a forma com que a geração criadora do novo estilo resiste em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite”*²⁸⁴. A explicação sociológica dada por Mammi ao fato identifica um impasse na classe média brasileira, dividida entre sua antiga condição social improdutiva e uma nova definição, produtiva e racional, que não conseguiu levar a cabo. Nesse ponto, a argumentação aqui desenvolvida diverge e, sem negar o processo histórico então vivido pela classe média, observa a acomodação a exigências de uma ideologia contra a qual se bateu. Bem menos do que uma indefinição, era a forma do acordo com a intelectualidade popular e erudita que viu sua influência estética e política ser subitamente solapada por um banquinho e um violão.

²⁸³ Idem, ib., p. 175.

²⁸⁴ MAMMI, L.: “João Gilberto e o projeto utópico da bossa-nova”, p. 158.

CANTO DE PROTESTO

Protesto na vanguarda

Um acontecimento bastante singular nas empreitadas vanguardistas da música popular brasileira foi o movimento da música de protesto – ou engajada ou politizada ou participante, como quer que se nomeie – da qual participaram, em níveis distintos, nomes como Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, Nelson Lins e Barros, Elis Regina, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Sidney Miller, Dori Caymmi, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gianfrancesco Guarnieri, Chico de Assis, Ferreira Gullar e Ruy Guerra entre muitos outros. Trata-se de uma produção que ganhou forma a partir 1960 e 1961, em meio às discussões que levaram à fundação do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), promovidas, sobretudo, por membros do Partido Comunista Brasileiro, intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros e dramaturgos do Teatro de Arena, de São Paulo, e que atingiu maior popularidade depois do Golpe Militar de 1964, sobretudo nos festivais televisivos das emissoras Excelsior, Record, TV Rio e Globo. Sua condição particular no vanguardismo popular se percebe logo na polêmica aceitação como um movimento de vanguarda, devida não à óbvia ressalva contra a possibilidade de um projeto efetivo de vanguarda no interior da cultura de massa, mas à própria identificação com o imaginário vanguardista. As resistências partiram, sobretudo, dos artistas e críticos ligados a um movimento subsequente, o tropicalismo, com seus aliados da poesia concreta e do movimento Música Nova. Dentre eles, não foram poucos os que despiram de qualquer pretensão verdadeiramente vanguardista aquelas canções feitas à maneira da bossa-nova, mas a partir de temáticas sociais de miséria rural ou urbana, abordando reforma agrária, opressão, heróis populares, carnaval e favelas.

A obra crítica do poeta e ensaísta Augusto de Campos exemplificou a negação do vanguardismo da música de protesto. Em diversos textos que tratam dessa vertente, como “Boa palavra sobre a música popular”, de 1966, o poeta reconheceu, na melhor das hipóteses, a *“expansão elaborativa do aspecto semântico”* das canções politicamente engajadas, mas acompanhada de *“uma paralisação, ou uma diminuição das pesquisas, ao nível sintático, isto é, das relações formais ou estruturais de natureza propriamente musical, projetadas pelo movimento da bossa-nova”*²⁸⁵. O saldo, enfim, seria apenas uma ampliação semântica das conquistas da bossa-nova, sem prosseguimento de sua experimentação vanguardista. E, ainda, com o inconveniente de favorecer reações a esse vanguardismo:

Da onda de protesto e de Nordeste aproveitaram-se, porém, os expectantes adversários da bossa-nova para tentar mudar o curso da evolução da nossa música, com a conversa de que a bossa-nova não era entendida, se distanciava do “povo”, etc. Em suma, com essa espécie de “má consciência” e a pretexto de protesto, ameaçavam dar a ordem de retirada, propunham o “eterno retorno” ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico.²⁸⁶

Não se tratou, evidentemente, de um comentário desinteressado. Afinal, Augusto de Campos, poeta concretista de primeira hora, percebeu na retórica de pretensões populares do CPC, intencionalmente simplificada até o suposto ponto da ampla compreensão da massa, um perigoso adversário para o seu projeto de experimentalismo radical na produção literária brasileira. Sem falar que ainda mantinha grande rivalidade com alguns dos poetas que se aproximaram do CPC, seja porque identificava alguns como remanescentes da turma do Clube da Poesia (muitas vezes designados genericamente de “Geração de 45”) – da qual os poetas concretos inicialmente participaram e depois trataram de se afastar –, como Geir Campos e Paulo Mendes Campos, seja pela pelo embate aberto que tinha com o articulado Ferreira Gullar, que abandonara suas colunas no final da década de 1950. Essa trama preestabelecida de polêmicas, nascida no interior das artes eruditas, influiu decisivamente sobre a música de protesto. Daí que o argumento combinasse uma disputa interna da música popular, a da bossa-nova contra a volta ao samba tradicional, com uma querela exterior e muito anterior, travada no campo da música erudita, em 1950, entre as inovações do movimento Música Viva, liderado por Hans-Joachim Koellreutter – com reconhecidas afinidades com o concretismo –, e o sinfonismo-nacionalista de Camargo Guarnieri.

Já para o compositor do grupo Música Nova Gilberto Mendes, a guinada à música de protesto se resumiu à reconquista do *“gosto popular subdesenvolvido”* do país, em reação ao

²⁸⁵ CAMPOS, A.: “Boa palavra sobre música popular” in *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 61.

²⁸⁶ Idem, *ib.*, p. 61.

avanço do rock em meados daquela década de 1960, coordenado por interesses tanto políticos quanto comerciais. Seu texto “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”, de 1968, foi direto nesse sentido:

Para fazer frente ao mau gosto do iê-iê-iê brasileiro vitorioso, urgia liquidar com o bom gosto de todas as conquistas renovadoras da BN e retornar ao sambão gritado, quadrado. E com os festivais, os produtores abriram os olhos: como haviam perdido dinheiro até então, o que rendia mesmo era a velha batucada! A queda de qualidade das músicas de festival para festival foi assustadora. “Praças” com “bandas” em “disparada” representaram lamentável passo atrás. Nenhuma contribuição trazia esse súbito saudosismo, embora um respeitável professor de música tenha até visto na música de Theo [*de Barros, co-autor de Disparada*] “uma sanidade primitiva indiferente às tricas da harmonia e futricas do contraponto. Não queremos, porém, fazer o elogio da ignorância...” Não queria mas fez. O mais grave ainda, compositores que se afirmavam de protesto e contra o subdesenvolvimento ganhavam uma nota sentida com a exploração de um gosto popular subdesenvolvido, subestimando as possibilidades que o povo tem de apreciar trabalhos mais elaborados. Mesmo a pesquisa folclórica bem intencionada de *Disparada* foi efetuada num campo já esgotado.²⁸⁷

É interessante observar que esse cáustico argumento de Mendes buscou, primeiramente, se articular apenas no interior do campo popular, exceção feita à injunção da ideologia esquerdista nas canções de protesto. Mesmo na sua referência ao uso do folclore, não fez menção à adesão à estética do nacionalismo erudito e sua associação política ao populismo, mas se fixou apenas como estratégia de captação do gosto musical da massa. A ligação com a mesma polêmica erudita citada por Augusto de Campos, porém, veio a seguir, quando afirmou que “*Na verdade, fora trazida para a MPB a mesma questão que dividira catorze anos antes a música erudita brasileira entre nacionalistas e dodecafonistas (vanguarda da época)*”. Assim, ainda que nos moldes originais da apropriação, e não do simples reflexo direto, o diagnóstico de Mendes manteve a submissão do vanguardismo popular às pelejas do campo erudito.

O compositor e cantor Caetano Veloso, por sua vez, oriundo da música popular, admitiu a influência das convicções ideológicas, negou o vanguardismo da música engajada, mas não invocou outros elementos estéticos além dos contidos no seu próprio horizonte para explicar o desvio, a estagnação, em relação à “linha evolutiva” da MPB, marcada pela bossa-nova. No depoimento colhido em “Que caminho seguir na música popular brasileira?”, de 1966, resumiu a posição que adotava pouco antes de deflagrar o tropicalismo:

²⁸⁷ MENDES, G.: “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”, 1966, in CAMPOS, A.: *Balanço das Bossas e Outras Bossas*, p. 134.

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira. (...). Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação²⁸⁸.

Caetano, como se nota, não negou decididamente as qualidades da música de protesto, mas apontou sua falta de critério para retomar a marcha evolutiva da MPB, desautorizando a opção pelo popular tanto pelo viés da adoção de uma ideologia de classe, quanto pelo viés da imitação folclorística.

Em outra mão, o maestro Júlio Medaglia, signatário do *Manifesto Música Nova*, como Gilberto Mendes, e depois profissional da música popular, como Caetano Veloso, seguiu uma trilha semelhante às citadas, mas evitando choques. Seu argumento recaiu na ausência de avanço da música de protesto ante o vanguardismo bossa-novista, mas sem acusá-la de reacionária nem de conceitualmente equivocada. Menos cáustico do que Augusto de Campos, Gilberto Mendes e, mesmo, Caetano Veloso, Medaglia preferiu ressaltar uma naturalidade da manutenção das conquistas da bossa-nova e da expansão aos temas políticos. Para tanto, teceu um raciocínio sociológico que a tomava como decorrência “natural” de uma cadeia causal originada na mesma classe geradora da bossa-nova:

Sendo a BN uma realidade oriunda da faixa urbana da população; tendo essa faixa da população melhores condições materiais e práticas de receber informações, via livros e periódicos; sendo a BN um movimento preponderantemente jovem, constituído, em grande parte, de jovens; sendo o jovem e o estudante em todo país subdesenvolvido o mais vivo estopim de inflamação político-ideológica, compreende-se o surgimento de uma linha de composições de cunho participante. Mas o próprio sentido musical da BN colaboraria para tal, pois se trata de uma música alheia ao que chamamos de “sentimentalismo” barato, chavões poéticos, virtuosismos vocais, para ser uma manifestação musical concreta e direta.²⁸⁹

É preciso notar que os questionamentos do teor vanguardista da chamada música de protesto, aqui listados, foram posteriores ao surgimento desta e estiveram direta ou indiretamente ligados ao opositor Augusto de Campos. Se neles, a qualificação dessa produção

²⁸⁸ “Que caminho seguir na música popular brasileira?”, Revista Civilização Brasileira, nº 7, 1966, pp. 377-378. Poucos anos depois, na eclosão do tropicalismo, em 1968, Caetano situaria apenas bossa-nova como termo anterior da “linha evolutiva”, sem menções à música de protesto (Cf.: VELOSO, C.: sem título (texto de encarte) in *Caetano Veloso* (LP). Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1968). Numa linha semelhante, a posterior argumentação de José Miguel Wisnik sobre “os mais salientes mo(vi)mentos metacríticos” da música popular brasileira não incluiria, igualmente, a música de protesto, saltando da bossa-nova ao tropicalismo (Cf.: WISNIK, J. M.: “O minuto e o milênio ou por favor, professor, um milênio de cada vez” in *Sem recita*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2004, p. 179).

²⁸⁹ MEDAGLIA, J.: “Balanço da Bossa-Nova”, 1993, p. 88-89.

não passou de uma expansão semântica ou temática das conquistas da bossa-nova, o mesmo não se pode dizer dos que participaram do efervescente ambiente cultural dos CPCs. O literato e pesquisador Affonso Romano de Sant'Anna foi um dos que defenderam a inclusão de tal vertente entre as vanguardas dos anos 1960. No conhecido artigo “*De Noel e o Modernismo aos Secos e Molhados*”, de 1976, sua argumentação não chegou a ser explícita, mas deixou entrever as chaves do necessário teor de inovação visto na produção de protesto e que foi negado por seus detratores:

Ocorre, então, na cultura brasileira um novo fenômeno: os criadores esforçam-se por aproximar-se o máximo possível das camadas mais pobres do país numa atitude catequética e num empenho por encontrar novas soluções para os impasses puramente estéticos da Bossa Nova ou das vanguardas que se iniciaram em 1956. Surge, então, um movimento de grande significação e que tem sido minimizado historicamente, tanto pelas circunstâncias da política atual quanto pelos críticos formalistas interessados somente em propagandear seu parnasianismo *sub specie* vanguardista.²⁹⁰

Nesse trecho, a música de protesto não foi expressamente designada como ‘vanguardista’, mas num artigo anterior, *Vanguarda: um projeto de linguagem*, de 1964, Sant'anna ficou bem próximo de endossar a propriedade da designação. Ali, o autor elencou entre os movimentos de vanguarda da década de 1960 o grupo reunido na série *Violão de Rua* – do qual ele próprio participou –, organizado no mesmo ambiente onde surgiu a canção de protesto, o CPC, em 1963²⁹¹. A relação entre a poesia de *Violão de Rua* e a música de protesto era estreita, como se verá a seguir, mas Sant'anna foi além dessa proximidade e viu uma “*identidade*” entre as duas, que fariam parte de “*um verdadeiro mutirão estético-ideológico*”²⁹² da arte participante. Daí que se possa dizer com segurança que, em seu entendimento, a música de protesto tenha se constituído como um movimento de vanguarda, na mesma medida em que a poesia politizada de *Violão de Rua*.

Outro destacado colaborador da série *Violão de Rua*, o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, também reivindicou o reconhecimento do vanguardismo do grupo cepecista, defendendo os princípios do engajamento social e a busca por uma linguagem popular nacional. Um exemplo disso pôde ser visto no livro *Cultura posta em questão*, de 1963, em que situou a arte politicamente engajada como um desdobramento do modernismo: “*O Brasil que*

²⁹⁰ SANT'ANNA, A. R. de: *Musica Popular e Moderna Poesia Brasileira*, p. 48.

²⁹¹ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 147

²⁹² Cf.: Idem, *Ib.*: p. 49.

*os modernistas descobriram era um Brasil lírico. O Brasil que hoje se nos descobre é um Brasil político. Para cada momento, uma poesia*²⁹³.

Novamente em 1965, no artigo “*Porque parou a arte brasileira*”, sobre artes plásticas, Gullar estabeleceu uma ponte direta entre os princípios do CPC e a estética de vanguarda de 1922:

Os pintores modernistas brasileiros, que participaram do movimento de 1922, apropriaram-se da linguagem da pintura moderna, mas a utilizaram, nas suas características exteriores, para exprimir conteúdos que nada tinham a ver com a problemática real daquela linguagem. Basta dizer que, enquanto os europeus preocupavam-se com problemas em última análise epistemológicos, os brasileiros queriam apenas representar a realidade nacional em suas manifestações mais típicas.²⁹⁴

Elegendo a representação da realidade nacional como base de todo o vanguardismo brasileiro, Gullar chegou a inverter a acusação de pouco inovadora ou reacionária que a arte engajada recebeu dos concretistas, tentando, ao contrário, excluí-los da tradição vanguardista brasileira, na medida em que pouco se preocupavam com a questão do povo: “*A arte concreta brasileira significou, assim, um rompimento com a tradição recente da arte brasileira surgida em 22 e inspirada temas nacionais, vinculada a elementos culturais já assimilados pelo país*”.²⁹⁵

Simpático em relação aos ativistas do CPC, o ensaísta Jomard Muniz de Britto reiterou o vanguardismo da arte engajada brasileira, em geral, e da música, em particular. No ensaio *Do Modernismo à Bossa Nova*, publicado inicialmente em 1967, Britto historicizou o lirismo das artes brasileiras desde a *Semana de Arte Moderna de 1922* e construiu uma cadeia evolutiva que situa a canção de protesto na ponta da tradição vanguardista nacional:

Por fim, há o lirismo de vanguarda participante (...). Lirismo que se confronta com a racionalidade crítica diante dos problemas humanos. Em relação à bossa nova, essas manifestações líricas partem do folclore, dos sentimentos e expressões populares, revelando não uma atitude de “regionalismo tradicionalista” mas assumindo a própria dinâmica social.

O veredicto decisivo para a inclusão da música de protesto entre as vanguardas da música popular brasileira veio do seminal “*Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*”, que apresentou as bases de atuação política e artística do CPC. Redigido em tom conclamatório pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, do Instituto Superior de Estudos

²⁹³ GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, 4ª edição. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2010, p. 103.

²⁹⁴ GULLAR, F.: “*Porque parou a arte brasileira*” in *Revista Civilização Brasileira*, nº 1, Ano 1, março de 1965, p. 224

²⁹⁵ Idem, *ib.*: p. 225.

Brasileiros, em 1962, o texto deixou clara a sua relação deliberada com o imaginário vanguardista:

Em nosso país não há nada mais fácil do que descobrir a presença ativa do novo. Ele encontra-se a cada momento operando transformações de todas as ordens em todos os níveis da realidade nacional. Os que não o encontram e por isso se perdem na angústia e na impotência sem remédio são os artistas e intelectuais que se recusam a compreender que o novo é o próprio povo e que há o novo onde está o povo e só onde está o povo.²⁹⁶

Não houve, no trecho citado, o uso do termo ‘vanguarda’, embora a exaltação do ‘novo’, representado pela descoberta do povo, já tenha indicado sua filiação ao imaginário vanguardista. Pouco adiante, porém, Estevam não hesitou em incluir o CPC entre as forças sociais dessa natureza, representando-o como um tipo novo e superior de combate ante:

os sindicatos operários, as entidades e associações profissionais e regionais, os diretórios estudantis, os partidos políticos de esquerda, os núcleos, as ligas, as frentes, as uniões e todos os demais organismos de vanguarda que centralizam e dirigem unificadamente a ação ascensional das massas²⁹⁷.

Vale notar que o sentido de “vanguarda”, aí, já incluiu outra noção importante desse imaginário: a dimensão histórica, delineada por uma progressão teleológica em que o futuro – o inevitável triunfo do proletariado – avaliza cada etapa presente. Mais um traço fundamental do vanguardismo da proposta do CPC, a obrigação de romper com a produção cultural alienada do povo de seu tempo, ficou expresso na máxima *“fora da arte política não há arte popular”*²⁹⁸. Não resta dúvida, assim, de que o movimento da arte engajada brasileira dos anos 1960, sobretudo o formado no CPC, guardou paralelos muito significativos com o ideário de vanguarda.

Cultura de petróleo e aço

Se para os citados Affonso Romano de Sant’anna, Ferreira Gullar, Jomard Muniz de Britto e Carlos Estevam Marins a canção de protesto – bem como a arte engajada, em geral – integrou um movimento de vanguarda, é preciso notar que seu elemento de choque e

²⁹⁶ MARTINS, C. E.: “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” in *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1963, p. 87, reproduzido em <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/conceito.caeste.pdf> (acessos em 23/10/2013).

²⁹⁷ Idem, lb. p. 89.

²⁹⁸ Idem, lb. p. 94 (frase toda em negrito no original).

novidade, a representação do povo, veio condicionado não por debates imanentes do campo artístico em que se inscrevia, mas pela assimilação das diretrizes políticas de inspiração marxista propostas por seus produtores. Esse foi o sentido da “*atitude catequética*”, empreendida pelo “*mutirão estético-ideológico*” descrito por Affonso Romano de Sant’anna, e que esteve na base da revelação da “realidade nacional” de Gullar e Estevam Martins ou da “dinâmica social” brasileira de Muniz de Britto. Assim, se “novo” e “povo” se equivaleram em todos os discursos – e exemplarmente no “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” –, fez-se sentir um férreo condicionamento de “povo” à ideologia de inspiração marxista de tais discursos, de maneira que se poderia até prescindir da voz do povo, manifesta somatória ou estatisticamente em relação ao conjunto dos habitantes do país, para a enunciação dessa cultura popular. Gullar, aliás, deixou clara a intenção de empregar apenas a forma da linguagem popular, reservando o conteúdo para ser preenchido com o discurso dos intelectuais participantes:

Mas que valores levará em conta, nesse caso, o poeta? A resposta é simples: os valores da linguagem concebida como meio de comunicação social e não como código para iniciados. O poeta não escreverá, então, para os críticos ou para a “história literária”. Escreverá, hoje, sobre os fatos de hoje, para os homens de hoje. A medida da sua poética será a clareza e a capacidade de comunicar e emocionar. Ele aproveitará ou não as formas consagradas pelo uso popular. Não procurará imitar os “cantadores” e ou “violeiros” porque seu propósito é prático, objetivo: contribuir para que o povo tome consciência dos seus problemas e da causa deles. A obra, como concepção literária, torna-se decorrência da obra, como instrumento de conscientização social.²⁹⁹

O pesquisador norte-americano Christopher Dunn apontou um movimento contraditório nos intuítos democráticos do projeto do CPC, já que cultura da maioria oprimida deveria ser gerada por uma elite cultural esclarecida, para só depois ser levada às massas³⁰⁰. A aparente contradição entre a cultura do proletariado – que, em última instância, representaria também o interesse profundo de toda a humanidade³⁰¹ – e sua enunciação não necessariamente pelo próprio proletariado, entretanto, tinha uma hábil justificativa: a cultura de classe era tida como uma decorrência superestrutural e necessária (do ponto de vista lógico) do modo de vida dos proletários, mas a sua plena expressão estaria condicionada à apreensão racional e dialética do funcionamento da sociedade de classes, possibilitada pela aplicação do materialismo histórico de Karl Marx. Carlos Estevam Martins foi assertivo quanto a isso:

²⁹⁹ GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 155.

³⁰⁰ Cf.: DUNN, C.: *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*, trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p. 62.

³⁰¹ Cf.: MARTINS, C. E.: “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, p. 90.

O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no País é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura.³⁰²

Por esse raciocínio, o artista que expressasse uma cultura não respaldada pela ideologia condicionante do “novo”, então representado pelo “povo”, seria tido como falseador ou incluído na categoria inferior de “alienado”, mesmo se acaso fosse socialmente pertencente às classes subalternas e tivesse sua experiência de vida³⁰³. Estevam Martins, assim, não deixou dúvidas de que a validação final de qualquer produção artística deveria recair sobre a expressão dos interesses desse povo, visto em sua determinação infraestrutural, em seus condicionamentos materiais sociais e históricos, enfim: visto em uma análise sociológica de índole marxista como a dele próprio.

O povo de que trata arte engajada, portanto, não era o povo experimentado empiricamente nas ruas das cidades ou nos campos brasileiros, mas a conjectural essência revolucionária contida no proletariado e, longinquamente, na sociedade em geral. Daí que os poemas contidos na já citada série *Violão de Rua* trouxessem diversas representações revolucionárias de personagens oprimidos, tais como o cabra João Boa-Morte, do poema homônimo de Ferreira Gullar³⁰⁴, ou o simples pescador de “Mão Aberta”, de Reynaldo Jardim, que abria mão de tudo para o bem de seus pares, menos da capacidade de lutar:

(...) Deu a raiz que plantara
no seu deserto irreal
Deu o catre em que dormia
e sua porção de sal
Deu o braço mais direito
Uma cicatriz no peito
e a sombra do seu pulmão
Mais daria se soubesse
ser hoje o dia da revolução

Daria o suor do corpo
Mas não deu o seu punhal
Reduto de sua paz
Defesa do seu quintal
que vai do tempo de espera

³⁰² Idem, lb., p. 83.

³⁰³ “O que escapa sempre à arte alienada e confere à arte popular revolucionária sua superioridade indisputável é a possibilidade de ver o real como um todo organizado e hierarquizado, onde os elementos epidérmicos e momentâneos não desempenham o mesmo papel que as tendências subterrâneas cuja atuação e desenvolvimento se submetem aos imperativos das leis objetivas”. (Idem, lb., p. 108).

³⁰⁴ Cf.: GULLAR, F.: “João Boa-Morte (Cabra marcado para morrer)” in *Violão de Rua*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962, p. 22-35.

Causa estranheza o fato de que os comentários supracitados de Augusto de Campos e Gilberto Mendes tenham ressaltado na retórica da canção de protesto os traços musicais e ideológicos daquele nacionalismo representado por Camargo Guarnieri, detrator do grupo vanguardista Música Viva. Afinal, a equivalência de ‘novo’ e ‘povo’, legitimada por uma ideologia política, teria bem menos a ver com Guarnieri, do que, por exemplo, com uma ruptura ocorrida no próprio interior do Música Viva, liderada por Cláudio Santoro. A guinada politizada, desencadeada em 1948 e agravada ao longo dos anos seguintes, foi radical ao ponto de levar o grupo à dissolução, segundo o musicólogo Carlos Kater³⁰⁶. Aconteceu que o já politizado Santoro, àquela altura, foi ao 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, realizado em Praga pelo Sindicato dos Compositores Tchecos, e voltou convencido de que era necessário fundar um movimento no Brasil em que se trocasse a estética ‘do novo’ pela ‘do povo’, com seus característicos conteúdos populares e nacionais, definidos sob os auspícios do referido sindicato. Seria, então, algo inegavelmente mais próximo da vanguarda engajada do que a herança nacionalista de Guarnieri.

No ideário da arte engajada do CPC, como no defendido por Santoro, o nacional era incontornável, mas não um fundamento, uma vez que aparecia sempre submetido à instância superior, economicamente tipificada, da classe proletária transnacional. Santoro se mostrava consciente da associação do nacionalismo então dominante com a elite política e social, via populismo, e defendia a preservação da cultura nacional desvinculada daquela apropriação abusiva, tomando o ser tipicamente nacional um como modo da cultura proletária mundial³⁰⁷. Carlos Estevam Martins, no mesmo caminho, reiterou a importância da referência ao nacional, mas pelo viés da conscientização das relações específicas de dominação do sujeito, que se davam numa esfera econômica definida no âmbito de cada nação, e pelo viés comunicacional, tomando-o como condição necessária para a compreensão e a divulgação das ideias revolucionárias:

³⁰⁵ JARDIM, R.: “Mão aberta” in *Violão de Rua (II)*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962, p. 108.

³⁰⁶ KATER, C.: *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa Editora/Atravez, 2001, p. 99-100.

³⁰⁷ No artigo “*Problemas da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga*” (citado em Idem, *ib.*, p. 94), Santoro expõe seu pensamento sobre a questão: “*Só será universal a arte que estiver ligada à tradição e ao povo, porque os povos compreendem-se melhor quando ligados pelas suas manifestações espontâneas e livres, traduzidas na sua simplicidade numa manifestação de arte que os une ao mesmo sentimento de coletivismo e alevantamento pelo progresso, pela paz e bem estar de seu semelhante*”. Kater, em nota, aproxima suas palavras da retórica nacionalista de Heitor Villa-Lobos, mas o sentido maior da cultura popular aí descrita é, sem dúvidas, o da irmanação transnacional das classes proletárias (Cf.: Idem, *ib.*, p. 94).

Como nos momentos em que o povo luta não nos comportamos como artistas e sim como membros ativos das forças populares, podemos bem avaliar enquanto atuamos como artistas a importância que têm as armas culturais nas vitórias do povo e o valor que adquirem as ideias. Quando penetram na consciência das massas e se transformam em potência material. Aí está porque afirmamos a necessidade de centralizarmos nossa arte na situação do homem brasileiro posto diante do duplo desafio de entender urgentemente o mundo em que vive, o ser objetivo da nação em suas estruturas em seus movimentos, em suas tendências e virtualidades, e de munir-se da vontade, dos valores e dos sentimentos revolucionários e de todos os elementos subjetivos que o habilitem a romper os limites da presente situação material opressora. Em lugar do homem isolado em sua individualidade e perdido para sempre, nos intrincados meandros da introspecção, nossa arte deve levar ao povo o significado humano do petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros.³⁰⁸

Ferreira Gullar, em sentido semelhante, argumentou:

A cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista. Nem poderia ser de outro modo, já que visão cultural que a alimenta – como movimento e como fenômeno – emerge dos problemas de estrutura do país e coloca a necessidade de participação do intelectual na solução desses problemas³⁰⁹.

A concepção de nacionalismo do CPC ficou, em última instância, vinculada à base econômica da realidade. “*Não é nem poderia ser o compromisso ingênuo com preconceitos de raça, nacionalidade, tradicionalismos escusos ou qualquer forma de chauvinismo*”, afirmou Gullar³¹⁰. Esses preconceitos, falsamente enraizados na cultura, não se constituíam cientificamente e, logo, universalmente. Eram, então, construções superestruturais destinadas à imposição de uma nação sobre outra, correlatas ao vício do mecanismo combatido no surgimento do nacionalismo dos engajados, cujo fundo era, antes de tudo, econômico: o imperialismo.

Assim, na busca de uma cultura transnacional e material, como o petróleo e o aço, mediada de maneira incontornável pela cultura nacional, formou-se a arte engajada, com sua música de protesto. Se houve alguma razão na associação da música de protesto com o nacionalismo tradicional, como a feita por Augusto de Campos e Gilberto Mendes, esta não se deveu aos princípios de atuação do CPC, mas à conformação ao jogo de forças atuantes em sua implantação.

³⁰⁸ MARTINS, C. E.: “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, p., 95

³⁰⁹ GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 29.

³¹⁰ Idem, *Ib.*, p. 30

Ideologia como valor

Houve no ideário do CPC a eleição dos músicos populares como interlocutores privilegiados. Uma vez que a arte engajada assumiu o compromisso ideológico de se comunicar com a massa, impôs-se a necessidade de associação com o veículo mais adequado para isso. A adequação, nesse caso, não se mediu por qualidades estéticas, mas sociais, chegando às manifestações culturais que, no desenvolvimento material das relações de produção, melhor atendessem à demanda capitalista pela ampla e rápida circulação de mercadorias, ou seja: a chamada indústria cultural, em que a música popular tinha grande destaque.

Carlos Estevam Martins esclareceu como os procedimentos da indústria cultural, instrumento capitalista por excelência, podiam dar vazão aos anseios revolucionários no texto “Reforma Cultural e Revolução Cultural”, de 1962. Nele, seguindo a dialética do materialismo histórico, argumentou que seria preciso utilizar as contradições do estágio mais evoluído dos meios de produção capitalista para *“acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade”*³¹¹, donde a solução cepecista não representaria uma revolução cultural – pois “a criação da cultura verdadeira” só seria possível quando a massa já estivesse no poder –, mas uma reforma de sentido revolucionário no interior da cultura existente. A cultura popular, feita à maneira da industrial, transformou-se, assim, num veículo intermediário e útil, até obrigatório, da passagem do estágio sócio-político de então para o povo empossado no poder.

Considerando-se o âmbito total da cultura, pode-se dizer que a cultura popular é um polo novo que surge dentro do conjunto existente e estabelece com ele uma contradição antagônica cujo desenvolvimento e desfecho marcará não só o fim do que aí está como também o desaparecimento dela própria, cultura popular.³¹²

É preciso ter atenção com o conceito cultural de ‘popular’ no pensamento de Carlos Estevam Martins. No “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, a ‘arte popular’ se caracterizava pela produção profissional, especializada e em série, consumida por uma massa urbana passiva. Era algo radicalmente diferente da ‘arte do povo’, folclórica, produzida, sobretudo, em comunidades rurais economicamente atrasadas e sem distinção entre produtores e consumidores (essa distinção bastaria para que se exigisse muito cuidado

³¹¹ ESTEVAM MARTINS, C.: “Reforma Cultural e Revolução Cultural” in *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1962, p. 4-5, reproduzido em <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/conceito.caeste.pdf> (acessos em 23/10/2013).

³¹² Idem, lb.: p. 7

em qualquer caracterização da arte engajada como folclórica ou folclorizante). Os juízos do sociólogo sobre a ‘arte do povo’, aliás, eram bastante pejorativos:

Artistas e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. (...) a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada, ingênua e retardatária: e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento.³¹³

Tal desprezo ao folclore tinha certo paralelo na arte popular, embora com o reconhecimento do maior desenvolvimento técnico:

A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. (...) A arte popular não pretende operar transformações substanciais em seu público; tudo se passa como se a finalidade máxima desta arte fosse a de conservar o povo imobilizado no estado em que o encontra. Em suas múltiplas manifestações é sempre visível a presença da atitude escapista que diante dos conflitos do mundo só consegue resolvê-las fingindo que o mundo não existe com os seus conflitos. (...) Consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente e de todos os modos representa sempre um salto mágico para um plano mágico de existência ao qual ninguém sabe como chegar e de onde ninguém sabe como voltar para as provas do cotidiano.³¹⁴

Em caracterizações tão degradantes, não era de se estranhar que Estevam negasse a real capacidade de representação do povo tanto na ‘arte do povo’ quanto na ‘arte popular’, cujas denominações só se justificariam por oposição à arte que não se destinava ao povo, mas à elite: a arte erudita. Para o autor, a única forma de arte capaz de representar o povo, de fato, seria a ‘arte popular revolucionária’, que se aproveitava do desenvolvimento da ‘arte popular’ e introduzia conteúdos político-ideológicos – eruditos, vale lembrar – capazes de esclarecer e atuar sobre a infraestrutura social, instrumentalizando a revolução proletária:

Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo. (...) o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a

³¹³ MARTINS, C. E.: “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, p. 92.

³¹⁴ Idem, *ib.*: p. 92-93.

riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo.³¹⁵

Ferreira Gullar, por outro lado, não reconheceu esses dois tipos de cultura popular, mas manteve a mesma assertividade ideológica ao aceitar, apenas, a segunda definição, dizendo que *“Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária”*.³¹⁶ O caráter conflituoso da relação com a indústria cultural saltava à vista, mas sua aceitação parecia incontornável. Acontece que, além do raciocínio marxista de apoderamento dos instrumentos capitalistas mais modernos, a esquerda passava por uma constante necessidade de envolver a massa, principalmente, como opinião pública, em seus projetos de poder. Um exemplo maiúsculo disso foi a chamada *“Rede da Legalidade”*, movida pelo Governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, no mesmo ano de 1961, em que o CPC foi fundado. Aconteceu que, após a renúncia do Presidente Jânio Quadros, forças golpistas civis e militares ameaçaram a posse do vice João Goulart, com quem a esquerda tinha notórias afinidades, e a saída para defesa da legalidade foi a mobilização da opinião pública através de uma grande rede radiofônica baseada na rádio Guaíba, que transmitiu discursos de Brizola em ondas curtas para todo o Brasil. Nesse contexto turbulento, mesmo ao longo do mandato de Goulart, quando os intelectuais cepecistas se aproximaram do poder, não se dispensou a prontidão para a conclamação da massa.

A premência teórica e circunstancial do preenchimento das formas de arte popular com conteúdo útil e revolucionário trouxe desdobramentos importantes à arte engajada. De um lado, exigiu a articulação do *“mutirão estético-ideológico”* descrito por Affonso Romano de Sant’anna, em função de exigir amplos diálogos das artes engajadas com elementos populares. De outro, levou à ascensão da arte popular ao centro dos debates culturais, suscitando heterogêneas tentativas de *“rebaixamento”* das artes eruditas ao suposto nível de compreensão do povo. Em relação às últimas, vale lembrar a já citada série *Violão de Rua*, em que literatos eruditos se esforçam para traduzir didaticamente suas preocupações políticas e poéticas em forma e vocabulário popular – a referência ao *‘canto’*, aliás, era recorrente nessa produção. Na breve apresentação da folha de rosto do primeiro volume, os participantes estavam modestamente autodefinidos como *“poetas que usam seus instrumentos de trabalho para participar, de modo mais direto, nas lutas em que ora se empenha o povo brasileiro, revolucionariamente voltado para as exigências de um mundo melhor e mais humano”*³¹⁷. Para

³¹⁵ Idem, lb.: p. 94.

³¹⁶ GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 23.

³¹⁷ Sem autor e sem assinatura: *Violão de Rua*, p. 3.

os fins revolucionários, valia mais a compreensão do leitor do que a invenção individual do artista, conforme argumentava Gullar:

Dentro de uma tal perspectiva, não pode o intelectual conceber seu trabalho como uma atividade indeterminada e gratuita, ou como simples expressão de obscuros sentimentos individuais. Novos problemas se colocam e passam a participar da elaboração mesma do poema, da peça: o público ao qual a obra se dirige, que condiciona inúmeros outros, como o da linguagem a adotar, do tratamento dos problemas, o tom etc. A obra é concebida como um tipo de ação sobre a realidade social e deve-se buscar o modo mais eficaz de fazê-la exercer essa ação³¹⁸.

Os ideólogos do CPC tinham consciência de que o rebaixamento da arte erudita à forma da arte popular era algo potencialmente conflituoso nos meios intelectualizados. Para conter as esperadas reações, empreenderam um grande esforço de convencimento e cooptação feito através da substituição da busca por ‘achados’ formais³¹⁹ – meros privilégios de formação – por inovações comunicativas, nascidas do trânsito entre a interpretação ideológica da conjuntura social e sua performatização em arte popular. O “Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura” dedicou bastante atenção a esse esforço, como no trecho:

O peculiar da pesquisa formal a que se dedica o artista revolucionário está em que ela se desdobra em dois planos distintos. Por um lado ela tem antes o caráter sociológico de levantamento das regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética que se encontram em vigência na consciência popular. Ali encontrará o artista, ao lado de elaboração exclusiva das massas, todas as formas que, produzidas pela arte superior, desceram ao nível do povo e se transformaram em elementos de seu patrimônio cultural. (...)

A outra direção em que se desdobra a pesquisa formal do artista revolucionário consiste no trabalho constante de aferir os seus instrumentos a fim de com eles poder penetrar cada vez mais fundo na receptividade das massas.³²⁰

Sobressaiu-se nele, assim como no supracitado argumento de Gullar, a noção de eficácia, que não podia ser medida apenas pelo gosto popular por determinada obra, mas também pela integridade dos conteúdos revolucionários efetivamente transmitidos. Tais conteúdos, partes fundamentais da criação, provinham exclusivamente do exercício intelectual de crítica dialética, feita, naturalmente, por intelectuais aptos a decodificar as condições materiais da realidade e a traduzi-las para o povo. Gullar, inclusive, propôs que o teor

³¹⁸ GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 24.

³¹⁹ Veja-se a afirmação: “A convivência com os valores estéticos em estado de pureza é o último reduto em que se refugiam os adversários da arte popular revolucionária para proclamar a virtude incomparável de sua teoria e de sua prática artística” (MARTINS, C. E.: “Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura”, p. 109).

³²⁰ Idem, *ib.*, p. 104-105.

ideológico das obras passasse a ser um dos elementos avaliados pela crítica de arte, não autonomamente, o que transformaria a crítica numa simples conferência e enunciados ideológicos, mas com bastante destaque, em se considerando a urgência da função social da arte³²¹. Assim, com toda a ênfase na cultura popular como campo privilegiado de debates e enfrentamentos, buscou-se preservar a liderança do artista e do intelectual eruditos na criação artística e na representação política mais relevantes.

Indústria paralela

A elevação das artes populares, correlata a esse rebaixamento da arte erudita, foi algo limitado ao caráter de suporte da informação a ser levada para a massa, dado o desprezo ao seu conteúdo comum, “escapista”, demonstrado na descrição da ‘arte do povo’ de Carlos Estevam Martins, citada há pouco. Ainda assim, tornou-se uma tarefa espinhosa para os intelectuais cepecistas, desconfortáveis com o pouco domínio que tinham sobre as linguagens dessas manifestações, como se pode notar, por exemplo, na relativa marginalização das propostas coerentemente radicais do artista gráfico Rogério Duarte – depois ligado ao tropicalismo –, de transformar o pragmático desenho industrial em “*forma de arte por excelência na era após a Revolução Industrial*”³²². Fazia muito sentido o seu argumento de que o design fosse a expressão visual que melhor espelhava o estágio histórico das formas de produção capitalistas, com linguagem direta, divisão de trabalho e reprodução em massa, entre outras características modernas. Não por acaso, esse raciocínio repercutiu diretamente na música popular, quando, em “Notas sobre o desenho industrial”, de 1965, Duarte irmanou o design à produção massiva dos cantores que gravam discos, assim como dos autores de receitas de refrigerantes³²³.

Mais conflituosa do que a relação dos intelectuais cepecistas com a linguagem, porém, foi a que tiveram contra os próprios veículos da indústria cultural. O dramaturgo Alfredo Dias Gomes, por exemplo, notava “*o controle dos meios de comunicação com as massas por forças*

³²¹ Cf.: GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 41-43.

³²² DUARTE, R.: “Notas sobre o desenho industrial” in *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p. 111-112.

³²³ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 112.

políticas e econômicas”³²⁴. Já o poeta Geir Campos simbolizou acidamente a indústria como “as mil bocas” do “tio rico” que “nos vende feijão podre”, “trinca nos juro de um dinheiro podre”, “força em direito uma doutrina podre” e “conta por santo um parentesco podre”³²⁵. Ferreira Gullar, por sua vez, dedicou uma reflexão mais aprofundada ao tema, no que, aliás, reforçou sua defesa de um ponto de vista nacionalista:

A redução dos problemas sociais à sua justa expressão leva à conclusão de que parte desses problemas tem causa em interesses estranhos ao país, na dominação imperialista. Como o poder de influência sobre os órgãos de divulgação é quase total, e como esses órgãos atuam de modo decisivo em todos os setores da vida nacional – inclusive no veto ou promoção de valores culturais –, a luta do escritor e do artista engajados na cultura popular se trava, de saída, contra o imperialismo.³²⁶

Em virtude do descrédito quanto aos meios de comunicação massivos, a saída para o CPC divulgar sua produção foi a formação de um sistema parainstitucional que, nas palavras de Gullar, se propunha a “*competir com os meios de comunicação de massa, buscando as formas de comunicação populares e indo com suas obras aos sindicatos, às favelas, aos subúrbios, às vilas operárias, às usinas de açúcar, às faculdades*”³²⁷. Tal empreitada determinava os dois principais públicos-alvo do CPC: o proletariado e a elite cultural estudantil. Conforme observa Manoel Tosta Berlink no livro *O Centro Popular de Cultura da UNE*, o segundo foi plenamente atingido, mas o primeiro teve resultado muito discutível, em virtude de dificuldades diversas, tais como os sindicatos serem basicamente frequentados pela elite diretiva, os teatros de subúrbio dependerem da vontade política dos governantes (notadamente, o pouco amistoso Carlos Lacerda, então Governador do Estado da Guanabara e futuro articulador civil do golpe militar de 1964), a construção de um circo precisar de terreno pago ou cedido pelos mesmos governantes ou a carreta ganhada por doação, em 1963, necessitar de autorização oficial para ser estacionada nas ruas³²⁸.

Restaram ao CPC as pequenas apresentações de rua ou sobre carrocerias de caminhões que, ainda assim, não surtiram o efeito esperado. Foi o primeiro sinal de que havia algo de errado com as obras, em si. Curiosamente, tal revelação se deu numa apresentação dos cepecistas mais familiarizados com cultura popular: os músicos, no show que marcou a

³²⁴ GOMES, A. F. D.: “O engajamento é uma prática de liberdade” in *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, 1968, p. 11.

³²⁵ CAMPOS, G.: “Razão de família” in *Violão de rua*, vol. 2. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1962, p. 39.

³²⁶ GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 29.

³²⁷ Idem, *ib.*, p. 173-174 (esse trecho foi publicado originalmente no livro *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de 1969, posterior, mas ainda fiel à ideologia dos acontecimentos aqui estudados).

³²⁸ BERLINCK, M. T.: *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Ed. Papirus Livraria, 1984, p. 75-77, reproduzido em http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/cpc.livro_.pdf, (acessos em 23/10/2013).

estreia da carreta, realizado às 18 horas de um dia da semana, no apinhado Largo do Machado carioca, em 1963. Aconteceu que os trabalhadores que passavam por lá tinham dado bem menos atenção às canções bossa-novistas de Carlos Lira, Carlos Castilho e outros engajados do que a dois músicos de rua, imigrantes nordestinos, que tocavam viola e berimbau³²⁹. Não foi devidamente avaliado pelos cepecistas o lugar elitizado ocupado pela bossa-nova no interior da ‘arte popular’, tida como via genérica de acesso à massa.

De acordo com Manoel Tosta Berlinck, dessa frustração os cepecistas tiraram a lição de que a forma das suas obras ainda não estava correta, insistindo numa “*perigosa e equivocada distinção entre forma e conteúdo (...) incorporada na teoria da cultura popular por Carlos Estevam*”³³⁰. Ainda segundo ele, a solução encontrada para o impasse foi a de vestir suas mensagens revolucionárias com formas mais populares, com o aliciamento de artistas como os sambistas “de morro” Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho para integrar as mostras musicais do CPC³³¹. Vale notar, aí, que essa escolha não se deu pelo ponto de vista do consumo massivo, representado, por exemplo, pelos sambas-canção e boleros derramados de um Nelson Gonçalves, mas segundo uma ideia de legitimidade recorrente na música popular, presente já nas primeiras obras engajadas de Carlos Lyra, como *Influência do Jazz*, de 1961, que, à maneira dos intelectuais populares da *Revista da Música Popular*, reclamava como lastro de brasilidade a pureza do samba de morro e das escolas de samba (“... *Pobre samba meu/ Sobe lá no morro e pede socorro onde nasceu...*”). Desse processo resultou uma das cenas mais reveladoras da distância cultural entre os músicos populares da sofisticada bossa-nova e os sambistas de morro de quem, agora, queriam se aproximar. Carlos Lyra e o letrista Nelson Lins de Barros convidaram o trio de sambistas supracitado para uma visita ao seu apartamento, na Zona Sul carioca, a fim de comporem em parceria, tendo a presença, ainda, do ferino crítico nacionalista-marxista José Ramos Tinhorão. Sentados todos à mesa, os cepecistas iniciaram a conversa servindo whisky para si e cachaça e cerveja para os visitantes³³². Resumiu-se naqueles copos a posição de cada um na futura parceria: enquanto os artistas de prestígio podiam se deliciar com uma cara iguaria consumida pela elite cosmopolita, os populares deviam gostar do sabor típico brasileiro.

³²⁹ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 77

³³⁰ Idem, *Ib.*, p. 77.

³³¹ Idem, *Ib.*, p. 77-78.

³³² Narrado em CASTRO, R.: *Chega de saudade*, p. 346. Carlos Lyra sugere uma outra versão para o encontro, em que a cachaça era levada pelos visitantes (LYRA, C.: *Eu & a bossa: uma história da bossa-nova*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2008, p. 62). No final das contas, entretanto, o resultado nos copos era o mesmo.

Uma passagem entre Carlos Lyra e Zé Kéti refletiu bem esses lugares esperados, quando o sambista o procurou o bossa-novista para fazer uma música engajada:

Certa noite, Zé Kéti me aparece em casa, meio constrangido e segredando: “Carlos Lyra, os caras lá do teatro do CPC querem que eu faça um samba, mas só que com letra integrada na realidade brasileira...”. “Zé, tuas letras já são suficientemente integradas”, retruquei. Ele insistiu: “Mas pra não contrariar tentei fazer uma puxando para esse lado...”. Isso dito, foi tirando do bolso um papel e uma caixinha de fósforo. Depositou o papel na mesa, deu o tom, batucou na caixinha de fósforo e mandou: “Estamos caminhando rumo ao socialismo, devagar...”. Apanhei depressa o papel da mesa e, meio engasgado, ainda, disse: “Esquece, Zé, pelo amor de Deus, não faz isso não...”.³³³

Aquela parceria no samba socialista não vingou, mas num posterior, sim: o “Samba da legalidade”, que, contudo passava longe da ideia do sambista assumir a escrita de um discurso ideológico: “... *Eu não sou politiqueiro/ Meu negócio é um pandeiro...*”. No geral, entretanto, as parcerias entre os músicos cepecistas e os sambistas pouco frutificaram. Afora a dificuldade de entendimento percebida por Ruy Castro e José Ramos Tinhorão na cena narrada, pesou o fato de que a bossa-nova vinha entrando em sua fase de maior sucesso nacional e internacional, impulsionada decisivamente pelo show no Carnegie Hall nova-iorquino, em novembro de 1962. Carlos Lyra, inclusive, esteve lá.

A relação dos artistas populares engajados com os sambistas, assim como adiante, com o sertanejo nordestino João do Vale (que igualmente representava um folclore urbano), no musical *Opinião*, dirigido por Augusto Boal em 1964, acabou se concentrando numa troca como a que os modernistas tiveram com os artistas populares de seu tempo: a de legitimidade por reconhecimento. Os sambistas de morro legitimaram os discursos sobre o nacional e o proletariado dos artistas engajados – em *Opinião*, por exemplo, Nara Leão ficava entre Zé Kéti e João do Vale, como catalisadora e organizadora das disposições revolucionárias brutas que traziam –, enquanto estes lhes deram reconhecimento e visibilidade massiva. A condução do processo estava, obviamente, nas mãos dos músicos populares intelectualizados, haja vista que, por exemplo, houve um desconcertante intervalo de cerca de dez anos entre a “redescoberta” fonográfica das composições de Cartola e Nelson Cavaquinho, no disco de estreia de Nara Leão, *Nara* (de 1964), e os primeiros discos assinados pelos próprios sambistas, *Cartola* (de 1974) e *Nelson Cavaquinho* (de 1973). Outro exemplo da desigualdade de poderes entre eles foi o fato de que se esvaiu o sucesso do restaurante onde a juventude nacionalista e politizada ia tomar contato com os sambistas “autênticos”, o Zicartola (pertencente ao casal Cartola e D. Zica), logo depois de estrear o *Opinião*, que mostrava o mesmo universo

³³³ Idem, *ib.*, p. 63.

conceitual, mas tendo à frente a politizada e sofisticada Nara Leão. O Zicartola faliu antes que terminasse a temporada de *Opinião*³³⁴.

Músicos no front

O segmento artístico mais influente no estabelecimento da proposta estética-social da arte engajada foi, sem dúvida, o teatro, sobretudo através do grupo que tomou parte ativamente na formação do CPC representando a classe artística, o paulistano Teatro de Arena, em que figuravam artistas como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Chico de Assis. Cinema e literatura também tiveram peso relevante, enquanto a música, de início, não conseguiu grande projeção, servindo mais como trilha-sonora de peças e filmes do que como produto final. Tal relação se deveu, bastante, ao fato de que os intelectuais eruditos de esquerda tinham recebido um aceno de participação política no governo democrático do Presidente João Goulart, sobretudo nas ações do Ministério da Educação e Cultura, comandado por Paulo de Tarso, com destaque para o Serviço Nacional de Teatro, dirigido por Roberto Freire³³⁵. Essas instâncias governamentais dialogaram diretamente com entidades como o CPC, os sindicatos e os outros grupos organizados da intelectualidade e do proletariado de esquerda, diminuindo a urgência da comunicação com a massa consumidora de música popular.

No entanto, apesar da lateralidade e de todo o rigor normativo do projeto estético-político do CPC, o crescimento da música de protesto fugiu à simples reprodução em massa da ideologia preconizada por Carlos Estevam Martins, Ferreira Gullar e seu grupo. Os músicos populares engajados criaram uma forma original de assimilar as diretrizes formalizadas no “Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura”, conforme argumentou o historiador Arnaldo Contier num artigo sobre os compositores engajados Carlos Lyra e Edu Lobo:

Devido à inexistência de um projeto específico para a área musical e em função da historicidade das memórias sonoras desses compositores, o

³³⁴ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 352.

³³⁵ Ferreira Gullar, inclusive, faz questão de mencioná-los no final do primeiro capítulo de *Cultura posta em questão* (GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 27).

projeto sobre a canção de protesto foi-se esboçando através de matizes poético-políticos e musicais muito diversos.³³⁶

A observação de Contier foi precisa no caráter original da canção de protesto, mas pecou pela passividade atribuída à atuação dos músicos populares, que seria marcada, por um lado, pela ausência de uma diretriz superior, e por outro, pelo atavismo de suas memórias musicais (o texto, em diferentes momentos, forma uma lista caótica de memórias que inclui os habitualmente citados cool-jazz, bossa-nova e modernismo erudito brasileiro, além de jazz genérico, boleros, rock-balada, folclore, baião, frevo, samba-canção, samba bossa-novista, jazz West Coast, impressionismo e neoclassicismo eruditos). Essa passividade da música popular não se restringiu ao argumento citado no texto de Contier, mas se deu em todas as suas menções aos determinantes das composições de protesto de Carlos Lyra e Edu Lobo, descritas com os termos “inspiração”, “influência” e “internalização” (os dois primeiros termos foram usados também quanto às suas motivações intelectuais, reunindo referências como o Centro Popular de Cultura, do Rio de Janeiro, o Centro de Dramaturgia do Teatro de Arena, de São Paulo, e o nacionalismo musical de Mário de Andrade).

A presença dos músicos populares na arte de protesto, e mesmo no interior do CPC, porém, não foi, de forma alguma, passiva. Um episódio passado com Carlos Lyra exemplifica bem seu papel de ativo e propositos nos debates do CPC, do qual foi fundador e primeiro diretor do Departamento de Música. Em meio às discussões que precederam a fundação da instituição, pretendia-se usar o nome de Centro de Cultura Popular, em consonância com a definição defendida por Carlos Estevam Martins, até que Lyra apresentou a objeção: “*Sou contra... Sou burguês, não faço cultura popular, faço cultura burguesa, não tem jeito*”³³⁷. A objeção, que acabou prevalecendo com a concordância de Ferreira Gullar e de outros fundadores do CPC, parecia fruto da ignorância da acepção de ‘cultura popular’ usada por Carlos Estevam Martins, já que era eminentemente burguesa, enquanto forma de produção. O desdobramento futuro da música de protesto, porém, mostrou que a objeção de Lyra, feita sem o rigor terminológico de um acadêmico, não foi um mero equívoco de compreensão, mas algo que tinha profundidade. Essa profundidade residia no campo específico da música popular, em que Lyra despontara havia pouco, participando da formação da bossa-nova. Acontece que, enquanto para Carlos Estevam Martins bastava a arte popular ser fruto dos meios de produção capitalistas modernos para atingir a sensibilidade das massas, Lyra tinha a

³³⁶ CONTIER, A. D.: “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)” in *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso (acessos em 16/10/2012).

³³⁷ Citado em CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 261.

vivência cotidiana de dificuldades de comunicação de sua bossa-nova com a massa. E como não havia uma categoria de cultura popular de elite (um contrassenso no pensamento do sociólogo, que tomava a indústria cultural como um bloco único e coeso), Lyra sugeriu solucionar o impasse conceitual com uma alteração do nome da instituição, para Centro Popular de Cultura, no sentido genérico de ser um centro destinado ao povo.

Além de redefinir o conceito de música e cultura populares no CPC, Carlos Lyra, junto a outros músicos (cepecistas ou não) como o citado Edu Lobo, Dori Caymmi, Sidney Miller, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, passou a buscar uma reconfiguração da música popular que pudesse atingir os objetivos políticos almejados e incluísse uma historicidade ligada à sua própria formação. O primeiro passo foi o estabelecimento da bossa-nova no centro nas questões musicais, assumindo seu vanguardismo, sua proeminência e toda a sua intrincada teia de relações como ponto de partida obrigatório. Tal centralidade, vale frisar, não se baseava numa visão unânime no meio musical e nem nos movimentos de esquerda brasileiros. Um bom exemplo disso foi o do já mencionado crítico José Ramos Tinhorão, que, num debate em 1965, promovido pela *Revista Civilização Brasileira* (frequentemente ocupada pelos intelectuais do CPC), mostrou uma interpretação bem diferente dos desenvolvimentos da bossa-nova. Em sua fala, tomou-os não como conquistas técnicas, mas como uma invasão cultural norte-americana através do jazz (*"a matéria prima era brasileira e a forma norte-americana"*³³⁸). No mesmo debate, contudo, o músico engajado Edu Lobo clarificou o papel revolucionário que vislumbrava para a bossa-nova na produção da vanguarda engajada:

O exame do panorama da música popular brasileira atual deve começar com uma referência a Antônio Carlos Jobim, com quem nossa música deu um salto de mil anos. O que ele conseguiu foi uma mudança no plano harmônico de tamanha importância que hoje é possível dar um tratamento moderno a músicas antigas, que voltam ao gosto do público. Ele era o subversivo da época e por isso foi tremendamente combatido.³³⁹

É interessante notar que o compositor, aí, retomou a justificativa do vanguardismo da bossa do ponto de vista técnico e modernizador, como gênero mais desenvolvido de música popular. Tal justificativa poderia se adequar à proposta do CPC alegando se tratar de uma evolução necessária dos modos de produção da cultura popular, não fosse a ressalva de um Ferreira Gullar contra a ideia de *"passo à frente"* na arte, classificando-o como um ingênuo ato de *"perseguir um nível de 'modernidade' equivalente ao das 'vanguardas' europeias e norte-*

³³⁸ Idem *Ib.*, p. 307.

³³⁹ LOBO, E., TINHORÃO, J. R. & VINHAS, L. C.: "Confronto: Música Popular Brasileira" in *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, nº 4, julho de 1965, p. 308.

*americanas, uma vez que tais fenômenos se referem a realidades culturais específicas das quais não participamos com a mesma intensidade*³⁴⁰. Indiferente a essa possível oposição, Edu Lobo propunha que a partir da bossa deveria ser dado o passo seguinte, delineando o que estaria em vias de se chamar de *“bossa novíssima ou que nome se queira dar”*. Não seria, pois, uma ruptura com as conquistas do já subversivo Jobim, mas uma ampliação para campos inexplorados, como o avanço do violonista e compositor Baden Powell sobre elementos afro-americanos, significando a *“fuga aos esquemas, liberdade de escolha, inclusive fazendo letra com conteúdo político”*³⁴¹. Não fosse pelo enorme peso dado pelos engajados à “descoberta” do povo – como os afrodescendentes de Baden Powell –, seria perfeitamente coerente dizer que essa música era apenas um prolongamento das conquistas bossa-novistas, como fez Júlio Medaglia e, de certa forma, Augusto de Campos.

Afora a ampliação da bossa-nova para a descoberta do povo através dos conteúdos políticos de esquerda, o outro campo muito visado pela música engajada foi o da representação do nacional, com o já comentado reatamento das relações com o samba de morro e os gêneros da música regional tradicional. Nada havia de óbvio aí, já que o texto de Carlos Estevam Martins minimizava as contribuições culturais do folclore e deplorava o folclorismo de elite³⁴². Acontece que a bossa-nova engajada teve de criar estratégias de aproximação do suposto gosto do povo, mas sem abrir mão do lugar central na música popular brasileira que lhe conferia a ideia de progresso técnico e de renovação da tradição do samba. A escolha das raízes longínquas de um folclore urbano acabou sendo a saída mais viável, por um lado, por evitar o simples retorno aos gêneros brasileiros estilizados pela indústria fonográfica nas décadas anteriores³⁴³, e por outro, por refutar a popularidade dos gêneros internacionais que, não apresentando técnica superior, podiam ser qualificados como quimeras decorrentes do imperialismo cultural das nações capitalistas mais desenvolvidas. Os rocks costumavam ser os principais destinatários dessa crítica, como na “Canção do subdesenvolvido”, composta por Carlos Lyra e Chico de Assis Lyra em 1963: “... E começaram a nos vender e a nos comprar/ (...) Só nos mandaram o que sobrou de lá/ Matéria plástica/ Que entusiástica/ Que coisa elástica/

³⁴⁰ GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 36-37.

³⁴¹ LOBO, E., TINHORÃO, J. R. & VINHAS, L. C.: “Confronto: Música Popular Brasileira”, p. 309.

³⁴² “(...) repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita”. (MARTINS, C. E.: “Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura”, p. 95)

³⁴³ Lembre-se Edu Lobo dizendo: “Hoje, de qualquer modo, o samba deve ser considerado mais como fonte. Esta é a visão do futuro” (LOBO, E., TINHORÃO, J. R. & VINHAS, L. C.: “Confronto: Música Popular Brasileira”, p. 312).

Que coisa drástica/ Rock-balada, filme de mocinho/ Ar refrigerado e chiclet de bola/ E coca-cola! Oh.../ Subdesenvolvido, Subdesenvolvido...”.

Para explorar essa outra face do campo conceitual em que se firmou a música de protesto é interessante acompanhar a argumentação do letrista e crítico engajado Nelson Lins e Barros sobre os destinos políticos e nacionais da música brasileira, feita num artigo da Revista Civilização Brasileira intitulado “Música Popular: Novas Tendências”, de 1965. A bossa-nova surgia, ali, como fruto do “*grande surto desenvolvimentista, de caráter nacionalista, da década de 50*”, sendo uma etapa da música de classe-média, posterior à do samba-canção e, como ele, criada a partir da expropriação do samba das classes mais pobres. A trajetória seguida até a bossa era curiosa. Ante a invasão de músicas despersonalizadas do mundo todo, empreendida decididamente pelas gravadoras multinacionais após o final da 2ª Guerra Mundial, a música brasileira teria entrado em colapso, dada a incapacidade dos artistas mais autênticos de competir com a produção internacional, já que não atingiam o mesmo “bom acabamento” comercial. Teria sido somente com o vertiginoso desenvolvimento industrial brasileiro em torno de 1955 que os artistas nacionais puderam vencer a música importada:

Ao surto industrial correspondeu um considerável melhoramento das condições técnicas propícias ao desenvolvimento da música: multiplicação de rádios, televisões, orquestras, instrumentistas, cantores, etc. O poder aquisitivo das novas classes médias das maiores cidades permitia aos jovens amantes de música popular adquirir instrumentos caros, que não apenas o popular violão, tomar conhecimento da cultura clássica, da melhor música internacional, do bom jazz e da canção francesa, estudar música com os melhores professores e adotar novos métodos de aprendizagem musical, como o uso de cifras. Nessas condições, formou-se um novo movimento entre jovens compositores e intérpretes, na zona sul do Rio de Janeiro, que viria a ser conhecido por bossa nova.³⁴⁴

Lins e Barros novamente situava a bossa-nova como correlato musical do desenvolvimento das forças produtivas no Brasil em seu tempo, mas de um ponto de vista nacionalista, contraposto à invasão “*pelo pior que havia na música internacional*”³⁴⁵. A manipulação das análises sociológica e musical era evidente, como na tentativa de acomodar um processo incrivelmente complexo num espaço inferior a três anos (período em que o referido surto desenvolvimentista teria acontecido) para explicar a súbita mudança no panorama musical desencadeada pela bossa-nova, em 1958. O violão surgia como exemplo de atraso, antípoda da modernização, embora, na realidade, tivesse se firmado imediatamente como o instrumento por excelência da bossa-nova. Em outro ponto, ainda, o sistema de cifras,

³⁴⁴ BARROS, N. L. e: “Música Popular: Novas Tendências” in *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, nº 1, março de 1965, p. 233-234.

³⁴⁵ Idem, *ib.*, p. 233.

com sua simplificação da notação musical formal, foi descrito como mais evoluído, um favor do progresso. As arbitrariedades foram muitas, enfim, mas todas tinham em comum o desejo de forjar uma coincidência perfeita entre as supostas infraestrutura e superestrutura nacionais, legitimando a proeminência da bossa-nova na música brasileira.

Na outra ponta, a dos intelectuais eruditos, a visão da bossa-nova não era necessariamente a mesma. Sem grandes reviravoltas conceituais, o dramaturgo Augusto Boal, por exemplo, teria justificado para Caetano Veloso a roupagem menos regional e mais bossa-novista do musical *Arena Canta Bahia* com o argumento pragmático: *“você pensa em termos de buscar uma pureza regional e por isso reage a esses efeitos; eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem”*³⁴⁶.

Ligada ao desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubistchek, a bossa-nova seria, para Lins e Barros, parte de um movimento nacionalista que buscava elevar a produção nacional e combater a invasão estrangeira. Seu único deslize teria sido o afastamento das tradições populares em função das ligações com a arte de elite internacional, principalmente os “excessos jazzísticos”. Ao final, teria se firmado como uma mercadoria de luxo, corroída socialmente pelas frustradas tentativas publicitárias de torná-la mais comercial e afastada da intelectualidade nacionalista que inicialmente a apoiou. Teriam vindo, então, os impasses: *“Como se manter nacionalista e artisticamente boa? Como se manter artisticamente boa e penetrar nas massas?”*³⁴⁷. A resposta tais questões, previsivelmente, foi *“uma integração com a música tradicional, com o folclore e com outros setores artísticos nacionais, todos vítimas do mesmo mal”*³⁴⁸.

Nesse ponto de vista, a união de setores artísticos preconizada por Carlos Estevam Martins, ligando a música ao cinema, ao teatro e à literatura, seria outro reflexo do tal mutirão estético-ideológico, mas com a iniciativa partindo dos populares, e não dos eruditos. Era o exato inverso do movimento descrito pelo sociólogo. Seu surgimento, por volta de 1964, viria como única saída viável para a crise interna da bossa-nova. Não se tratava, pois, de negar as conquistas de Tom Jobim e companheiros, mas de integrá-las às outras correntes progressistas a fim de que absorvesse seus ensinamentos de comunicação com o povo brasileiro e se expandisse para uma representação que transcendesse a classe em que se gerou. Formava-se, assim, a figura do artista de “todas as bossas”, apto a tecer um pacto social revolucionário, que

³⁴⁶ VELOSO, C.: *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 85.

³⁴⁷ BARROS, N. L. e: “Música Popular: Novas Tendências”, p. 234.

³⁴⁸ Idem, lb.: p. 234-235.

Lins e Barros enxergava exemplarmente na engajada Nara Leão³⁴⁹, cujo disco de estreia havia satisfeito as necessidades de choque da nova vanguarda com o racha que causou na bossa-nova já estabelecida³⁵⁰.

O argumento de Nelson Lins e Barros, embora transpassado de fragilidades conceituais e históricas, precisa ser tomado com atenção. Tratava-se, afinal, de um autor bastante relevante na música engajada, ao ponto de ser apontado pelo crítico cepecista Sérgio Cabral como um dos “*primeiros a nacionalizar a bossa nova* [em parceria com Carlos Lyra], *sendo Nelson, talvez, o primeiro compositor a elaborar letras de música popular com preocupações sociais, denunciando as injustiças e acentuando esperanças*”³⁵¹. Ruy Castro foi além, e disse que Lyra era “municiado ideologicamente” por Lins e Barros, dando-lhe a estatura de um mentor do jovem bossa-novista³⁵². Suas palavras, portanto, refletem bastante do discurso de sustentação da música engajada.

Retomando o texto de Lins e Barros, a “*integração*” que pregava era algo que havia ecoado por todo o modernismo brasileiro, desde a *Estética da Vida* de Graça Aranha, conforme mostra o historiador Eduardo Jardim de Moraes³⁵³. Esse reaproveitamento do modernismo era, também, algo assimilado há bastante tempo pela tradição da música popular. Um caso bastante claro da apropriação da memória modernista foi o próprio depoimento de Edu Lobo no já comentado debate da *Revista Civilização Brasileira*. Nele, o compositor citou Mário de Andrade por duas vezes, sendo a primeira para justificar a nacionalização do jazz via bossa-nova e a segunda para defender o emprego da arte para um combate no campo social³⁵⁴.

A categoria de “*integração*”, quando usada no sentido modernista, estabelecia uma fratura no projeto original do CPC, pois substituía a consciência revolucionária pela intuição no ato de identificar-se com o proletariado. Bastava a diluição não-racionalizada do artista na cultura do povo, seja nos aspectos de classe, seja nos culturais, para que ganhasse autoridade para se pronunciar em nome do coletivo nacional. A autodefesa feita por Edu Lobo, numa comparação de sua música com o poema “Operário em Construção” (publicado no primeiro volume de *Violão de Rua*), de Vinícius de Moraes, foi eloquente nesse sentido:

³⁴⁹ Idem, *ib.*, p. 236.

³⁵⁰ Cf.: CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 343-353.

³⁵¹ CABRAL, S.: “Nelson Lins e Barros” in *Revista Civilização Brasileira*, ano 2, nº 9-10, setembro-novembro de 1966, p. 266.

³⁵² Cf.: CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 346.

³⁵³ Cf.: JARDIM DE MORAES, E.: *Brasilidade Modernista*, p. 21-45.

³⁵⁴ Cf.: “Confronto: Música Popular Brasileira”, p. 309; 311 (respectivamente).

A música, como as outras artes, é decorrência de um estado emocional, mas também de um fato social. (...) Quando Vinícius escreve sobre o *Operário em Construção*, foi fato social visto ou lembrado. Na verdade, qualquer artista está autorizado a falar sobre a mulher, a política e quaisquer outros temas.³⁵⁵

O destaque assumido pela adaptação da forma modernista de contato com a essência do povo, a intuição, agora feita não pela arte erudita, mas pela turma da bossa-nova, levou a uma séria indefinição na música de protesto. Para identificá-la, basta recorrer a listagem dos termos preponderantes na recepção dessa produção na imprensa escrita feita por Arnaldo Contier. Nela, percebe-se, basicamente, uma variação na associação nacionalista entre o realismo materialista e o nacionalismo modernista (com os decorrentes populismos “de esquerda” e “de direita”)³⁵⁶. A confusão rendeu, então, uma série de obras e ideias alternativas ou contraditórias com os princípios formulados por Carlos Estevam Martins. Uma delas, citada com perspicácia pelo jornalista Ruy Castro, era “Sina de Caboclo”, de João do Vale, incluída no musical *Opinião*, com sua proposta reformista na questão agrária (“...*Vai ser bom pra mim/ E bom pro doutor/ Eu mando feijão/ Ele manda trator...*”)³⁵⁷, algo inaceitável para Estevam Martins, que, nas questões de terra, pregava à máxima guevarista: “*Primeiro toma-se o poder; depois, faz-se a reforma agrária*”³⁵⁸. Outra música citada por Castro é o samba “Opinião”, de Zé Kéti, com seu franco conformismo (Carlos Estevam Martins repudiava o artista que “*conforma-se, sem qualquer reflexão, a girar mecanicamente na limitada órbita que poderes superiores lhe atribuíram*”³⁵⁹): “...*Se não tem água/ Eu furo um poço/ Se não tem carne/ Eu compro um osso e ponho na sopa/ E deixo andar...*”³⁶⁰. As duas canções foram muito significativas, pois fizeram parte com destaque da trilha do aclamado musical de protesto *Opinião*, cujo sucesso entre 1964 e 1965 é tido como um marco maior na arte engajada³⁶¹. Eram obras cujo caráter revolucionário tinha natureza intuitiva, decorrendo exclusivamente da

³⁵⁵ Idem, lb., p. 311.

³⁵⁶ “Paradoxalmente, a partir do levantamento de críticas de jornais e revistas dos anos 60, de posturas ideológico-políticas diversas - Opinião, Movimento, O Estado de S. Paulo, revista O Cruzeiro, jornal O Globo - devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional-popular na música era re-inventado politicamente, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda”. (CONTIER, A.: “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)”).

³⁵⁷ Cf.: CASTRO, R.: *Chega de saudade*, p. 351.

³⁵⁸ Cf.: MARTINS, C. E.: “Reforma Cultural e Revolução Cultural”, p. 3.

³⁵⁹ MARTINS, C. E.: “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, p. 93.

³⁶⁰ CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 351.

³⁶¹ Dias Gomes (GOMES, A. D.: “O engajamento é uma prática de liberdade”, p. 9-11) e Roberto Schwarz (SCHWARZ, R.: “Cultura e Política, 1964-69” in *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992, p. 77) estão entre os diversos autores que reconhecem a enorme influência do musical *Opinião*.

sensibilidade e da experiência de vida dos autores, sem análises dialéticas. O que as compatibilizava com as propostas iniciais do CPC não era, portanto, um vínculo conceitual com o materialismo histórico, mas apenas uma conveniência estratégica. Assim, uma parte importante do “mutirão estético-ideológico” não era tão coesa como descreveu Affonso Romano de Sant’Anna.

As canções de *Opinião* foram fundamentais numa fase em que a as consequências da relativa independência dos músicos populares dentro do CPC emergiram com maior vigor: a que sucedeu ao golpe de estado 1964. Foi quando a tomada do poder pelos militares rompeu com qualquer projeto de poder da intelectualidade cepecista, dismantelando sua rede de organizações populares e seus laços com o poder. O choque dessa ruptura pôde ser medido pela descrição de Roberto Schwarz do período idílico vivido pelas esquerdas no governo de Goulart, iniciado com a renúncia de Jânio Quadros, em 25 de agosto 1961, e terminado com o golpe militar:

O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas. Entretanto sobreveio o golpe, e com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas. (...) A fase mais interessante e alegre da história brasileira recente havia-se tornado matéria para reflexão.³⁶²

Em seguida a esse enorme trauma, começou a se reconfigurar o panorama da arte engajada, tendo como marco o *Opinião*, que Schwarz identificou como a primeira reação ao golpe. Nessa reconfiguração, os artistas e as canções populares ficaram em posição de destaque, chegando à televisão e atingindo grande exposição através dos festivais de MPB e de programas como *O fino da bossa* (depois rebatizado de *O fino*), comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues em horário nobre da TV Record. Várias foram as causas dessa mudança, a começar pelo maior interesse público na situação política do país e pelo estímulo governamental ao crescimento da indústria cultural estimulado pelo Estado em meados daquela década³⁶³, que certamente ampliou a já grande diferença de popularidade entre a música popular e parte das artes mais cultivadas no CPC, como o teatro e a literatura. É interessante notar que uma parcela significativa da crítica viu nessa expansão dos meios de

³⁶² SCHWARZ, R.: “Cultura e Política, 1964-69”, p. 69.

³⁶³ Cf.: ORTIZ, R.: *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*, 5ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, p. 114-115.

comunicação um artifício benéfico, unicamente, ao governo militar, como fez a crítica literária Flora Süssekind:

A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista – superdesenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro, até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares.³⁶⁴

Desse panorama Süssekind concluiu que houve um confinamento da produção intelectual “de esquerda”, enquanto, no que diz respeito à massa, a televisão garantia “a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse seu aparelho transmissor”³⁶⁵. Obviamente, tal interpretação depreciativa reverberou na música de protesto, que teve em musicais e festivais de televisão seu principal veículo divulgador. Independentemente de uma avaliação comparativa entre a eficácia ou a profundidade das diferentes manifestações de protesto, porém, pode-se dizer que tal juízo foi cego aos conflitos encenados na televisão e nos meios de comunicação massivos, inclusive às censuras e perseguições que motivaram. O argumento de Süssekind ignorou, também, que o salto para a cultura de massa, ao contrário de uma manobra do Estado, representou uma saída para a súbita perda de perspectivas da intelectualidade marxista associada ao CPC. Afinal, não só canais de interlocução com o poder, mas também as vias parainstitucionais de contato com a massa foram em grande parte desmontadas ou neutralizadas pelo regime militar – o prédio da UNE, no Rio de Janeiro, foi emblematicamente incendiado no dia do golpe –, restando os canais típicos da indústria cultural para a difusão da ideologia revolucionária, fossem eles as emissoras de televisão e rádio, as gravadoras de discos ou, num nível um pouco menos massivo, o teatro do Super Shopping Center, em Copacabana, onde a peça *Opinião* cumpriu sua bem-sucedida trajetória no Rio de Janeiro. Esse campo pouco teve do controle pacífico enxergado por Süssekind, já que, de um lado, mostrou-se surpreendentemente receptivo, e de outro, bastante disputado pelos interesses da própria ditadura então instaurada³⁶⁶.

³⁶⁴ SÜSSEKIND, F.: *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 22.

³⁶⁵ Idem, *ib.*, p. 23.

³⁶⁶ Cf.: DUNN, C.: *Brutalidade jardim*, p. 65. Ainda a respeito da disputa midiática com os militares, convém lembrar o *Manual básico da Escola Superior de Guerra*, editado durante a ditadura, em 1975, em que se lia sobre os meios de comunicação massivos: “bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes da Expansão Política; utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo. (Citado em ORTIZ, R.: *A moderna tradição brasileira*, p. 116).

Samba que pede outra história

O caráter híbrido da aliança estratégica entre intelectuais de esquerda e músicos populares pôde ser observado exemplarmente numa obra que reuniu o dramaturgo erudito Gianfrancesco Guarnieri e o músico popular Carlos Lyra, o samba “O morro (feio não é bonito)”. Tratava-se de uma obra originalmente composta para integrar o filme *Gimba*, dirigido por Flávio Rangel em 1963 e baseado em peça de Guarnieri que o próprio Rangel dirigiu quatro anos antes, com boa repercussão no Brasil e na Europa. Na adaptação cinematográfica, a canção teve como intérprete o sambista Zé Kéti, apoiado pelo bossa-novista Baden Powell ao violão. O lançamento comercial e o sucesso massivo, contudo, se deram pela gravação de Nara Leão em seu disco de estreia, *Nara*, de 1964. A letra era a seguinte:

Salve as belezas desse meu Brasil
Com seu passado e tradição.
E salve o morro cheio de glória
Com as escolas que falam no samba da sua história.

Feio não é bonito,
O morro existe, mas pede pra se acabar.
Canta, mas canta triste,
Porque tristeza é só o que se tem pra contar.
Chora, mas chora rindo,
Porque é valente e nunca se deixa quebrar.
Ama o morro, ama
Um amor aflito, um amor bonito que pede outra história.

“O morro (feio não é bonito)” é um samba em Sol Menor, de andamento de 84 bpm, composto em duas partes, forma A-B, curto, mas de construção muito sofisticada, com versos de Guarnieri e melodia de Lyra. A primeira estrofe representa a voz do povo, mimetizando um canto de escola de samba com sua letra ingênua de exaltação à cultura brasileira e do morro – espaço periférico que, numa articulação com o nacionalismo da década de 1930, desempenhou o papel de berço das mais profundas tradições da música popular carioca e nacional. A melodia segue desenhos passionais pouco regulares, como que nascidos da apaixonada da defesa da memória do samba. A primeira frase faz um trajeto sinuoso ao grave, usando graus conjuntos e pequenos saltos intervalares de terça, razões de sua passionalidade sutil. Em seguida, vem uma frase de sentido ascendente marcada por uma série de saltos intervalares diatônicos de 4ª e 3ª, feita sobre um arpejo de tônica começado na 5ª, que tem seu ponto mais agudo (tanto na tessitura, quanto na passionalidade) num salto ascendente de 5ª justa para a sensível, correspondente à primeira sílaba da palavra ‘tradição’. Enfatiza-se, ali, uma urgência da identificação popular, apenas abrandada no desfecho, com um novo salto de terça ao grave seguido pela nota aguda adjacente.

Em seguida, vêm duas frases de passionalidade moderada, feitas com saltos ascendentes, novamente baseados no arpejo de tônica, sendo a primeira concluída num movimento descendente da 8ª para a 7ª maior e a segunda, num movimento da 7ª maior para a 6ª, ficando as notas Si Bemol, Ré e Fá como um pedal articulador das duas frases:

A frase final, por sua vez, faz uma pequena subida de três notas e uma descida maior, de seis notas, ambas em graus conjuntos, passa por um novo rompante passional, com um salto ascendente de uma 6ª menor, um salto descendente de uma 3ª maior e uma bordadura conclusiva em torno da nota fundamental do acorde de tônica (Gm):

A essa frase final da primeira parte corresponde aos versos de exaltação das escolas de samba e de seu papel formadoras de uma memória popular. A passionalidade de seus contornos, concluída resolutivamente, favorece a emotividade conjuntiva dessa exaltação.

Marcada pela passionalidade da exaltação, a primeira parte de “O morro (feito não é bonito)” teve uma interpretação muito singular na gravação que a projetou nacionalmente, feita por Nara Leão: ao invés da voz da cantora, o trecho foi cantado por um coro feminino, em uníssono, com registro agudo e voz de projeção extrovertida, numa referência direta ao canto das pastoras das escolas de samba³⁶⁷. Ficava evidente, então, que se representava ali a própria

³⁶⁷ Cf.: LEÃO, N.: “O morro (feito não é bonito)” (C. Lyra/G. Guarnieri) in LEÃO, Nara: *Nara* – LP. Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1964, reproduzido em <http://www.youtube.com/watch?v=364l0kZi1Mw> (acessos em 04/11/2013), 0’11”-0’33”.

voz dos habitantes dos morros cariocas, com sua compreensão construtiva, mas marcadamente emocional, da importância cultural do proletariado na história brasileira.

A segunda parte da canção traz uma relevante mudança nos versos e na melodia. A letra assume um realismo sereno, com pequenos traços emotivos, mas com um desfecho exortativo, simbolizando a apreensão racional da situação desfavorável e a assunção do potencial revolucionário do povo. A sensibilidade que se evoca, aí, é a das grandes revoltas populares. Os primeiros dois versos são realistas e denotam sobriamente o objetivo de desmistificação e superação da miséria. Os dois segundos propõem, no imperativo, uma transposição dessa observação para o plano sentimental, exigindo o reconhecimento do sofrimento inerente à pobreza. Já o par de versos seguinte, ainda imperativo, sugere a importância de alguma felicidade no choro, condicionada à disposição para a luta contra a desigualdade. Os dois últimos versos, por fim, preconizam enfaticamente o amor ao morro, mas um amor contraditório (aflito e bonito) que exigia a ruptura com a história até então vivida. A melodia dessa segunda parte, por sua vez, já em desenhos bastante regulares, faz uma gradação ascendente de três períodos, sendo o segundo iniciado num intervalo de 3ª menor em relação ao primeiro e o terceiro, num intervalo de 2ª maior em relação ao segundo. É de se observar, ainda, nessa gradação o aparecimento de duas notas estranhas à tonalidade original – um Mi natural, no segundo período, e, depois, um Lá Bemol – que forçam um interessante acontecimento harmônico, passando por um momento de suspensão ao longo do segundo período e modulando efetivamente para Dó Menor no terceiro. É um traço característico do complexo pensamento harmônico da bossa-nova:

The image displays a musical score for a bossa nova piece, consisting of three staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1:** Gm 6, F#° (b13), Bb 7/F, E 7, Eb 7M, D 7(b9), Gm 7, Cm 7, F 7(13).
- Staff 2:** Bb 7M, F 7(#5), Fm 7, G/F, Fm 7, G/F, Dm 7(b5), G 7.
- Staff 3:** Cm 7, Abm 6, Cm 7, Abm 6, Cm 7, Abm 6, Cm 7, D 7(b9).

The melody is written in a treble clef and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The overall mood is serene and contemplative, reflecting the exhortative nature of the lyrics.

Refletia-se nessa gradação o tom exortativo da letra, com segurança e controlada emotividade no sentido conjuntivo delineado. Cada frase, aliás, reforça essa segurança com suas pequenas bordaduras que sempre retornam à nota polar inicial, emulando o aspecto

imutável das melodias salmodiadas da tradição eclesiástica. Tal expressividade é perfeitamente afinada com os propósitos do CPC, como na afirmação de Ferreira Gullar: *“pode-se dizer que o autor ‘comprometido’ parte de uma visão dentro da qual a realidade se dá explicada e seu propósito é transmitir, menos uma perplexidade do que uma consciência”*³⁶⁸.

O período final dessa segunda parte, repetido à guisa de refrão, iniciava-se seguindo a gradação anterior, num intervalo ascendente de 2ª maior, tendo por nota base justamente a sensível, de grande tensão, e demandando uma resolução apaziguadora, que veio a ser a mesma frase melódica final da primeira parte.

The image shows a musical score for a song, consisting of two staves of music. The first staff contains the following chords: Gm, Gm (b6), Gm 6, Gm 7, Cm 7, D 7(b9), Gm 7, and G 7(b13). The second staff contains the following chords: Cm 7, C#°, Gm 7/D, Eb 7M, Cm 7, D 7(b9), and Gm 7. The music features a melodic line with triplets and a bass line with triplets. The key signature is one flat (B-flat).

Tal desfecho foi realmente admirável, simbolizando não só a confluência entre o sentimento popular e o discurso racional materialista, mas a anterioridade lógica deste, como dizendo que a legítima expressão popular fosse consequência da consciência materialista. Na gravação de Nara Leão, a intérprete cantou esse trecho sozinha, num estilo bossa-novista, mas temperado com pequenos traços de passionalização, como a longa sustentação das notas finais das frases pares³⁶⁹. Aproveitou, assim, o despojamento, a sobriedade e o prestígio da bossa para se fazer veículo da conscientização conclamatória descrita na letra. No final, alternaram-se ela e o coro feminino do início, performatizando a “natural” ampliação da voz da cantora engajada no coro das pastoras do samba tradicional³⁷⁰.

O arranjo de “O morro (feito não é bonito)”, escrito pelo maestro Lindolpho Gaya, é algo também interessante. Enquanto as participações vocais se alternavam, expressando narrativamente a proposta de uma união entre artistas engajados e classes proletárias, a instrumentação e a harmonização não variam estilisticamente, propondo desde o início uma síntese entre o samba tradicional e a bossa-nova. Tal síntese se percebe, por exemplo, pela escolha de um núcleo instrumental mais próximo à estética bossa-novista para a execução, composto por piano, contrabaixo, bateria, metais (solando, o saxofone tenor e o trombone) e violão, mas com destaque ao pandeiro tradicional na percussão. A harmonização, remoldando

³⁶⁸ GULLAR, F.: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*, p. 44.

³⁶⁹ Cf.: LEÃO, N.: “O morro (feito não é bonito)”, 0’35”-1’08” e 1’54”-2’27”.

³⁷⁰ Idem, lb., 1’09”-1’30” e 2’29”-3’00”.

a relativa simplicidade da melodia, se filiava à complexa bossa-nova, tendo, de um lado, uma série de acordes com dissonâncias incomuns no samba tradicional (como quintas e nonas aumentadas e nonas e décimas terceiras abaixadas), e, de outro, alguns recursos pontuais característicos, como as cadências com dominantes substitutos de sexto grau menor com sexta que conduzem ao segundo grau menor no terceiro período da segunda parte (Bbm6-Dm7 – recurso, aliás, já observado em “Chega de saudade”)³⁷¹, e o movimento de baixo cromático descendente, característico Tom Jobim, no primeiro período da segunda parte (Gm6-F#°b13-Bb7/F-E7-Eb7M-D7b9)³⁷². Ficava a bossa-nova, assim, qualificada para se portar como um desenvolvimento sem rupturas do samba tradicional em direção à arte popular revolucionária.

Ficava evidente uso do músico engajado como instrumento de efetivação de um projeto estético-político. A musicalidade do povo era apresentada como uma espécie de repertório básico de formas autênticas e potencialmente revolucionárias a serem moldadas pelo compositor popular engajado, tendo como referência as diretrizes dos intelectuais cepecistas. Em “O morro (feio não é bonito)”, a combinação desses elementos foi notável. Na primeira parte havia a integração intuitiva feita através da estilização dos elementos de um “folclore urbano” carioca. Na segunda parte, o realismo conscientizador, razoavelmente afinado com o pensamento de Carlos Estevam Martins³⁷³. Ao final, a síntese revolucionária. É de se observar que Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra não criaram em separado cada um dos vieses dessa obra, mas em conjunto, assumindo igualmente qualquer elemento ambíguo da criação. Pelo lado do intelectual erudito, pode-se dizer, então, que abriu mão do controle total do processo estético-político, meta cepecista original, em função da urgência de popularizar massivamente seu discurso. Já pelo lado do músico popular engajado, pode-se dizer que deixou o papel de simples difusor de uma cultura popular decifrada por uma sociologia “esquerdista” e assumiu o de coautor de uma cultura popular revolucionária, nacional e de classe, a partir da combinação de sua própria técnica com uma apreensão intuitiva – poderia dizer ‘de ouvido’, para aproveitar o jargão musical – do povo.

³⁷¹ Idem, lb., 0’58’’-1’08’’ e 2’17’’-2’27’’.

³⁷² Idem, lb., 0’35’’-0’44’’ e 1’54’’-2’04’’.

³⁷³ Diz-se, aqui, “relativamente afinada” por conta da ênfase bem maior no amor ao morro do que na conscientização como grande impulso revolucionário. Salvo o caso de uma intencional (e equivocada) subestimação da capacidade de compreensão do público que seria atingido, a canção satisfazia bem menos o primeiro do que o segundo quesito do “*duplo desafio de entender urgentemente o mundo em que vive, o ser objetivo da nação em suas estruturas em seus movimentos, em suas tendências e virtualidades, e de munir-se da vontade, dos valores e dos sentimentos revolucionários e de todos os elementos subjetivos que o habilitem a romper os limites da presente situação material opressora*” (MARTINS, C. E.: “Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura”, p. 95).

Pescando política

O fato da composição de “O morro (feio não é bonito)” ter se dado em 1963, às vésperas do golpe militar, mas ter sido projetada nacionalmente no ano seguinte, faz dela um significativo ponto de contato entre as situações diversas vividas pela arte de protesto, antes e depois de instaurada a ditadura³⁷⁴. A diferença entre os dois momentos foi bem notada por Roberto Schwarz ainda em 1969:

O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 64. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias passaram a símbolo vendável da revolução. Foram triunfalmente acolhidas pelos estudantes e pelo público artístico em geral. As formas políticas, a sua atitude mais grossa, engraçada e didática, cheias do óbvio materialista que antes fora de mau-tom, transformavam-se em símbolo moral da política, e era este o seu conteúdo forte. O gesto didático, apesar de muitas vezes simplório e não ensinando nada além do evidente à sua plateia culta – que exista imperialismo, que a justiça é de classe – vibrava como exemplo, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo. Formava-se assim um comércio ambíguo que de um lado vendia indulgências afetivo-políticas à classe média mas do outro consolidava a atmosfera ideológica de que falamos no início.³⁷⁵

Ficou nítida a percepção de que a possibilidade de contatos diretos com o proletariado se perdeu com a repressão oficial – ainda que tais contatos nunca tenham chegado a se efetivar satisfatoriamente, conforme pesquisas de Manoel Tosta Berlinck³⁷⁶ – e que a arte engajada se restringiu a um público estudantil já politizado, substituindo o efeito de convencimento pelo da confirmação. Nesse raciocínio, Schwarz mirou, acima de tudo, o teatro, mas sua percepção lançou luzes também sobre a música popular, inclusive porque teatro e música estiveram unidos no que ele considerou a primeira resposta ao golpe militar, o musical *Opinião*. Nele, a música tinha um papel essencial:

Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a

³⁷⁴ Para concisão da pesquisa aqui empreendida, apenas os desenvolvimentos da música de protesto imediatamente posteriores ao golpe serão considerados. A vasta e complexa produção de protesto que se estende pela década de 1970 exigiria um estudo à parte.

³⁷⁵ SCHWARZ, R.: “Cultura e Política, 1964-69”, p. 79-80.

³⁷⁶ Cf.: BERLINCK, M. T.: *O Centro Popular de Cultura da UNE*, p. 75-78.

manifestação chegada ao coração brasileiro – e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares.³⁷⁷

Schwarz foi preciso na descrição do papel da música no *Opinião* e nos desenvolvimentos da arte engajada a partir de então. O fato de tomar o teatro por base, porém, não o levou a considerar o que se sucedeu no campo da música popular, que, aproveitando a situação favorável, buscou se tornar autônomo. A canção “O morro (feio não é bonito)”, por exemplo, deixou seu contexto original de parte da trilha sonora da adaptação cinematográfica de uma peça politizada de Gianfrancesco Guarnieri, e assumiu sua vocação massiva, circulando livremente pelos canais dos meios de comunicação de massa. Para se ter uma ideia, em 1965, foi a segunda música do pot-pourri de abertura do famoso LP 2 *na Bossa*, de Elis Regina e Jair Rodrigues, o maior sucesso de vendas da década de 1960 e correlato fonográfico do badalado programa televisivo *O Fino da Bossa*, comandado pela mesma dupla de artistas na TV Record a partir daquele ano. A mudança foi grande: a canção saiu do contexto explicativo dos roteiros cepecistas para a fragmentação assistemática da sensibilidade midiática. Não abriu mão, entretanto, da proposta de uma representação política – naquele caso, aliás, tematicamente disposta ao lado de outras canções que se remetessem ao morro e a questões sociais, a exemplo de “O morro não tem vez” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), “Samba do carioca” (Carlos Lyra/ Vinicius de Moraes), “Este mundo é meu” (Sergio Ricardo/Ruy Guerra), “Samba de negro” (Roberto Correia/Sylvio Son), “O sol nascerá” (Cartola/Élton Medeiros) e “A voz do morro” (Zé Keti).

A migração da arte de protesto do circuito parainstitucional proposto pelo CPC para os discos e os musicais de televisão foi, talvez, a ponta mais aguda do que Schwarz chamou de “*símbolo vendável da revolução*”. Independente do juízo depreciativo sobre o ser vendável, característica elementar da indústria cultural, o movimento acontecido foi exatamente esse. Vale notar, porém, que tal migração não se deu por interesse único nem majoritário dos meios de comunicação, mas por atuação direta de artistas identificados com a arte engajada do período anterior ao golpe, tais como os músicos Edu Lobo, Sérgio Ricardo ou o ator Solano Ribeiro, produtor do *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira* na TV Excelsior paulista. Este, aliás, foi um acontecimento decisivo, na medida em que consolidou um modismo de canções de protesto ao sagrar vencedora a canção-praieira “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, uma obra bossa-novista de inspiração caymmiana que assumia uma branda preocupação social ao representar o cotidiano de uma comunidade de pescadores pré-

³⁷⁷ SCHWARZ, R.: “Cultura e Política, 1964-69”, p. 81.

capitalista. O festival também projetou nacionalmente a intérprete Elis Regina, que em seguida gravaria o citado disco *2 na Bossa* e começaria sua carreira televisiva.

O modismo massivo de canções de protesto desencadeado por “Arrastão” desembocou, para a crítica literária Walnice Nogueira Galvão, no mito do “dia que virá”, um instrumento de “*evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas*”³⁷⁸. Nesse mito, cujo maior representante seria o cantor e compositor paraibano Geraldo Vandré, autor de sucessos como “Disparada” (com Théo de Barros) e “Pra não dizer que não falei de flores”, a autora observou:

Do mito d’O DIA decorre o mito da canção. Já que a utopia se cumprirá espontaneamente, eu não sou responsável, não tenho tarefas a executar, estou dispensado de agir (...) Em suma, não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consolo, divulgação ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção da MMPB propõe a si mesma. E todas essas finalidades se reduzem a uma só, que é a consolação³⁷⁹.

Mais do que a reducionista avaliação política dos efeitos da canção de protesto, interessa aqui, nesse mito, o empenho da música popular em se colocar na dianteira da ação política, com a eleição do cantar como ato maior de resistência e transformação. Quando, por exemplo, Vandré cantava algo como a marcha-rancho “Porta Estandarte” (parceria com Fernando Lona), vencedora do *2º Festival Nacional de Música Popular Brasileira* da TV Excelsior, em 1966, era fundamentalmente o imaginário popular do carnaval, transgressor e festivo, que encenava a transformação social: “*Desce teu rancho cantando/ Essa tua esperança sem fim/ Deixa que a tua certeza/ Se faça do povo a canção/ Pra que teu povo cantando/ O teu canto ele não seja em vão*”. O cantar figurava soberano: no lugar da consciência, a esperança; no lugar do materialismo histórico, a canção. Estava ali, não uma fuga da política, mas justamente o fruto de uma disputa política no campo da arte pela primazia na representação do nacional e do revolucionário, na qual a cultura de massa afirmava o inédito destaque conseguido. No plano estético-político, essa posição era uma conquista e tanto para um tipo de artista que, como se viu em citação anterior, havia sido tipificado pelo engajado sociólogo Carlos Estevam Martins como produtor de “*um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando (...) jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência*”³⁸⁰.

³⁷⁸ GALVÃO, W. N.: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Ed. Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, p. 95.

³⁷⁹ Idem, *ib.*, p. 104.

³⁸⁰ Antes que se diga que Nara não era uma artista qualquer, que já havia se qualificado para o estágio elevado da “arte popular revolucionária”, vale ressaltar que não havia passado pelo adestramento

Entre repercussão massiva de um Vandr ou de uma Nara Leo e as modestas apresentaes da Carlos Lyra na carreta do CPC, por mais diferentes que fossem, no houve, contudo, uma ruptura. A prpria transio de “O morro (feito no bonito)”, do ambiente parainstitucional do CPC para o da indstria cultural, sugere ter havido, apenas, um desdobramento das relaes artsticas internas nos dois perodos. No primeiro, verificou-se um originalssimo mecanismo de trocas, em que os intelectuais engajados buscavam a massividade e a legitimidade nacional dos populares para consolidar seu projeto de poder, oferecendo, em contrapartida, seu reconhecimento, tanto no plano esttico, com a aceitao da historicidade da bossa-nova, quanto no plano poltico, com participao na efetivao de um projeto de esquerda. Para o sucesso desse pacto, porm, os msicos precisaram estabelecer um pacto complementar, trocando massividade por legitimidade com artistas supostamente mais prximos “pureza” folclrica, como os sambistas de morro Cartola, Nelson Cavaquinho e Z Kti ou o cantador sertanejo Joo do Vale, visto que seu carter autntico era alvo constante de questionamentos desde o estabelecimento da bossa-nova.

J no momento imediatamente posterior ao golpe, a relao entre intelectuais e artistas populares foi reequilibrada com pesos distintos, mas com os mesmos elementos j colocados: a intelectualidade erudita, ento, passou a demandar muito mais massividade, reconhecendo que, sem os antigos canais de acesso direto ao poder e massa, a ao poltica mais promissora passou a ser a disputa pela politicidade dos meios de comunicao. Os msicos populares, por outro lado, ampliaram seu reconhecimento e ganharam maior poder na representao ideolgica, deixando o papel de intermedirios entre a esfera culta e a massa para assumir uma posio autnoma na definio dos contedos revolucionrios.

 difcil apontar um vencedor poltico entre os grupos da arte engajada, uma vez que, enquanto projetos de poder, todos foram derrotados pelos vinte e um anos que durou a ditadura instaurada no Brasil em 1964. Do ponto de vista especfico da poltica das artes, porm, a proeminncia conseguida pelos artistas populares aps o golpe militar foi algo notvel. Sintoma disso foi que, em 1966, a cantora Nara Leo, com grande visibilidade e prestgio, se arriscou a assumir um protagonismo poltico com gestos bastante desafiadores, como declarar ao Dirio de Notcias, em maio de 1966, que “*os militares podem entender de cano ou de metralhadora, mas no pescam nada de poltica*” e que “*as nossas Foras*

ideolgico do CPC, como o amigo Lyra, e que nem mostrou a mesma convico com as posies politicamente engajadas, como quando passou para o lado do tropicalismo na crtica dessas mesmas posies, em 1967. Ruy Castro cita uma declarao pblica da cantora que reflete a pouca sistematizao de suas posturas: “*Mudo de opinio de duas em duas horas*” (CASTRO, R.: *Chega de Saude*, p. 357).

*Armadas não servem para nada, como foi constatado na última revolução, em que o deslocamento das tropas foi prejudicado por alguns pneus furados*³⁸¹. Eram declarações incrivelmente insensatas, ante a consumada vitória dos militares, mas que mereceram uma atenção incomum. Por parte do regime militar, foram respondidas não por algum delegado obscuro, mas pelo então Ministro da Guerra, general Costa e Silva, com uma ameaça de enquadramento na Lei de Segurança Nacional. Por parte da alta intelectualidade, não foram tomadas por uma rebeldia alienada, mas acolhidas por gente do gabarito do líder cepecista Ferreira Gullar, que ainda dedicou a Nara uma quadrinha: *“Moço não se meta/ Com a tal Nara Leão/ Que ela anda armada/ De uma flor e de uma canção*”³⁸².

³⁸¹ Citado em Idem, lb., p. 353.

³⁸² Citado em Idem, lb., p. 353.

CANTO TROPICALISTA

Tropicaliança

O tropicalismo (ou tropicália)³⁸³, movimento transcorrido entre 1967 e 1968, sob liderança dos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi diversas vezes apresentado como o ápice e o fechamento do ciclo das vanguardas na música popular brasileira – e, sintomaticamente, o ponto de maior contato dos músicos populares com as vanguardas eruditas, conforme já se disse na introdução deste trabalho. Transparece nele, porém, um desconcertante contraste entre o sentido de concentração implicado nessa posição tão singular e a dispersão manifesta nos inventários dos integrantes do movimento. Começar a estudá-lo, portanto, requer o esforço anterior de saber quem são os tropicalistas.

A instabilidade do grupo tropicalista veio à tona logo no primeiro manifesto, *A cruzada tropicalista*, publicado pelo jornalista, compositor e produtor Nelson Motta na imprensa carioca em 5 de fevereiro de 1968. Nele, o grupo assumia uma dimensão vasta e imprecisa:

São os anos trinta que estão sendo revividos. Bem por dentro dessa história e à procura de um movimento pop autenticamente brasileiro, um grupo de intelectuais reunidos no Rio – cineastas, jornalistas, compositores, poetas e artistas plásticos – resolveu lançar o Tropicalismo.³⁸⁴

No texto, não se especificava quem eram os signatários do manifesto, inclusive porque o próprio Nelson Motta oscila entre os tons de repórter e de entusiasta, mas a ligação com as turmas dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, do Teatro Oficina e do Cinema Novo não eram difíceis de adivinhar. Isso ficava claro, de um lado, nos testemunhos oferecidos por notas

³⁸³ Os dois nomes foram usados em relação ao movimento e ao grupo que, de toda forma, os acolheu, ainda que entusiasmo diverso. Será usada preferencialmente, aqui, a designação “tropicalismo” apenas para evitar confusões com a canção de Caetano Veloso e a instalação de Hélio Oiticica que têm por título “Tropicália”.

³⁸⁴ MOTTA, N.: “A Cruzada Tropicalista” in COHN, S. & COELHO, F.: *Tropicália: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 50.

publicadas apenas três dias depois na *Tribuna da Imprensa* e no *Correio da Manhã*, reproduzidas por Carlos Calado em *Tropicália: a história de uma revolução*, em que se mencionavam os nomes de Caetano (numa como “papa” do movimento, noutra como uma adesão imediata) e dos cineastas Glauber Rocha e Cacá Diegues (como idealizadores do movimento, na segunda), sem citar Gil³⁸⁵. De outro lado, o mesmo trabalho de Calado mostra que Motta já havia relacionado diretamente o novo disco de Caetano ao trabalho do Oficina em suas colunas de 23 de janeiro e 2 de fevereiro daquele ano no jornal *Última Hora*³⁸⁶. O que havia de estranho, ali, era a situação geográfica do movimento, pois, excetuando-se os cineastas, os demais tropicalistas residiam em São Paulo, e não no Rio de Janeiro, como declarava o texto. É sabido pelas próprias palavras de Nelson Motta que tal artigo foi escrito sem muito compromisso³⁸⁷, mas ficou registrada, nele, uma visão diferente das mais comuns, que situam o grupo baiano no epicentro do movimento.

A primeira manifestação que se esboçou dentro das trincheiras tropicalistas foi redigida pelo jornalista, compositor e poeta Torquato Neto, naquele mesmo mês de fevereiro (mas publicada somente em 1973). Nela, era patente a avalização do texto de Nelson Motta, nomeado porta-voz do movimento, do qual reproduzia quase integralmente os dois parágrafos iniciais, seguidos de uma curiosa listagem de signatários, elencados mais por afinidades intelectuais do que por projetos coletivos, com Caetano Veloso, Rogério Duarte, Gilberto Gil, Nara Leão, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Antônio Dias, Chico Buarque, Walter Lima Jr. e José Carlos Capinam, além de menções às esperadas adesões de Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Renato Borghi³⁸⁸. Apesar da despropositada convocação de Chico Buarque, que chegou a se posicionar publicamente contra o movimento³⁸⁹, a lista tinha pertinência, na medida em que trazia três nomes que estariam na conversa informal da qual surgiu o texto de Motta – Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Cacá Diegues –, deixando fora apenas o quarto participante, Luiz Carlos Barreto, provavelmente por desinformação ou esquecimento (afinal, foi ele quem, notando afinidades conceituais entre a canção de Caetano e a instalação “Tropicália” de Oiticica, sugeriu que o baiano usasse o mesmo título para sua obra). Torquato mostrava conhecimento de causa,

³⁸⁵ Cf.: CALADO, C.: *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 179.

³⁸⁶ Cf.: Idem, *ib.*, p. 178-179.

³⁸⁷ Cf.: MOTTA, N.: *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000, p. 170.

³⁸⁸ Cf.: NETO, T.: “Tropicalismo para iniciantes” in *Tropicália: encontros*, p. 60-65.

³⁸⁹ Sobre o desinteresse de Chico Buarque por participar do tropicalismo veja-se VELOSO, C.: *Verdade Tropical*, p. 133, e sobre sua contraposição ao movimento, veja-se o artigo publicado originalmente em 9 de dezembro de 1968, no Jornal da Tarde: HOLLANDA, C. B. de: “De samba e festivais” in *Tropicália*, p. 172-175.

também, ao elencar os baianos Caetano e Gilberto Gil e três de seus parceiros notórios, Rogério Duarte, José Carlos Capinam e Nara Leão, além de Antônio Dias e Walter Lima Jr., que mantinham interação artística com Gilberto Gil. O generoso rol só parecia injusto ao hesitar entre a adesão de Rogério Duprat e Júlio Medaglia, que também tomaram parte ativamente de obras relevantes do movimento, e dos irmãos Campos, já intimamente próximos dos baianos.

A inflação do tropicalismo poderia ser atribuída ao desejo dos adeptos e simpatizantes de aumentar seu espectro representativo. Ocorre, porém, que o mesmo efeito aparecia na descrição de um importante crítico do movimento, Roberto Schwarz, que, assim como Nelson Motta, incorria numa vasta e imprecisa identificação dos integrantes, publicada no ensaio anteriormente citado “Cultura e Política no Brasil (1964-1969)”: “*Tropicalismo - uma variante brasileira e complexa do Pop, na qual se reconhece um número crescente de músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda*”³⁹⁰. O superlativo parece, então, um traço da cultura brasileira da época, desejosa de criar ou rechaçar grandes movimentações artísticas, sociais e políticas. Mais comedidos e precisos foram alguns dos que se debruçaram posteriormente sobre o assunto, como Carlos Calado e Chistopher Dunn, que mantiveram o movimento no campo da música popular, ainda que reconhecendo seus diálogos com outros campos. Para caracterizar essa rede dialógica envolvida no tropicalismo, a imagem mais comum foi divulgada justamente por um dos interlocutores frequentes dos baianos, o poeta Augusto de Campos, que, cioso de não se ver absorvido no movimento, descreveu a relação com o neologismo “tropicaliança”³⁹¹. Antes de entrar no mérito dos termos dessa aliança, é interessante notar, como fazem Dunn e Celso Favaretto, seu caráter circunstancial e independente³⁹². É algo que se ampara plenamente em textos de época de outros “tropicalizados”, como José Celso Martinez, que no artigo “O rei da vela”, de 1968, afirma se tratar de “*uma geração que vai começar a intercambiar, começar a criar*”³⁹³, e de Hélio Oiticica, que em “A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda no grupo baiano)”, do mesmo ano, até assume ser incluído no tropicalismo, mas não como um movimento específico:

(...) é esse o sentido implícito do que se convencionou chamar de tropicalismo: não criar mais um “ismo”, ou um movimento isolado, etc, como antes, mas constatar um estado geral cultural onde contribui o que

³⁹⁰ SCHWARZ, R.: “Cultura e Política no Brasil (1964-1969)”, p. 71.

³⁹¹ CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 290.

³⁹² Cf.: DUNN, C.: *Brutalidade Jardim*, p. 92 e FAVARETTO, C.: *Tropicália, Alegoria, alegria*, 4ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 50.

³⁹³ MARTINEZ, J. C.: “O rei da Vela” in *Tropicália*, p. 74.

até poderia parecer oposto – José Celso [Martinez], Glauber [Rocha], Concretos de São Paulo, Nova Objetividade (...), além do grupo baiano, principal responsável pela divulgação da ideia.³⁹⁴

Mesmo no caso do cinema, que predominou no manifesto redigido por Nelson Motta, a designação mais adequada da relação com a música popular era a da “tropicaliança”, uma vez que, em declarações e obras, sobressaíam sentidos dispersivos de afinidade ou de uma tendência tropicalista genérica, ao invés de pertencimento a um movimento específico. Nesse sentido, vale lembrar uma entrevista de 1969 em que Rogério Sganzerla, frequentemente ligado ao tropicalismo, tratou de desmentir sua afiliação ao movimento. O cineasta alegou ter em comum com o tropicalismo, apenas, a vontade de retomar o legado de Oswald de Andrade. “Não, eu não sou tropicalista (...). Oswald é o ponto de ligação entre o meu trabalho e Caetano, Gil, os poetas concretistas de São Paulo, que têm essa nova compreensão estética, e Fernando Coni Campos, Zé do Caixão”³⁹⁵. É interessante recordar, ainda, o posicionamento assumido pelo cineasta baiano Glauber Rocha ao situar o tropicalismo como um termo a mais da tradição vanguardista brasileira. Glauber, diretor do filme *Terra em Transe*, que teria inspirado Caetano Veloso a compor “Tropicália”, enfatizou não o papel revolucionário do tropicalismo, mas a fundação do verdadeiro vanguardismo nacional na antropofagia de Oswald, como no texto “Tropicalismo, Ideologia, Mito, Ideograma”, escrito em 1969:

José Celso Martinez, que dirige o grupo Teatro Oficina, o mais importante grupo de vanguarda teatral, descobriu o texto do *Rei da Vela*, e montou o espetáculo. Foi uma verdadeira revolução: a antropofagia (ou o Tropicalismo, também chamado assim) apresentada pela primeira vez ao público brasileiro provocou grande abertura cultural em todos os setores³⁹⁶.

As afirmações de Glauber e Sganzerla, além de exemplificar a tensão do pertencimento ao tropicalismo, são úteis ao presente estudo por apresentarem um apreço compartilhado, até uma condição, da tropicaliança: a antropofagia de Oswald de Andrade, refletida em nuances particulares, não só nas palavras dos supracitados, mas também nas de Hélio Oiticica³⁹⁷, Rogério Duarte³⁹⁸ e, obviamente, José Celso Martinez, com sua encenação da peça oswaldiana *O rei da vela*. Sem determinar, por si só, um movimento, uma estética ou um conjunto de

³⁹⁴ OITICICA, H.: “A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda no grupo baiano)” in *Tropicália*, p. 145.

³⁹⁵ “Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme?” in *Tropicália*, p. 214.

³⁹⁶ ROCHA, G.: “Tropicalismo, Ideologia, Mito, Ideograma” in *Tropicália*, p. 224.

³⁹⁷ Cf.: OITICICA, H.: “Esquema geral da nova objetividade”. Rio de Janeiro: 1967. Reproduzido em <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade> (acessos em 06/11/2013).

³⁹⁸ DUARTE, R.: *Tropicaos*, p. 115.

práticas comuns, a reavaliação da antropofagia acabou por fazer o papel de um elo entre eles, simbolizando desejos de assimilação de informações estrangeiras, mobilização, novidade e choque. É muito significativo, aliás, que o próprio Caetano Veloso tenha preferido, em entrevista a Augusto de Campos, tratar o tropicalismo como um mero modismo, um caso particular da tendência genérica à antropofagia:

Augusto de Campos – Para encerrar. Que é o Tropicalismo? Um movimento musical ou um comportamento vital, ou ambos?

Caetano Veloso – Ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo.³⁹⁹

A ideia de “tropicaliança” aqui enfatizada tem o duplo benefício de não escamotear as diferenças sensíveis entre os grupos e indivíduos e de, ao contrário, sugerir elos que incluem não só afinidades artísticas, mas também a eleição de inimigos comuns, em que se definiu uma parte importante da colaboração entre eles. Um desses inimigos, naturalmente, foi a ditadura militar instaurada em 1964, que teve ampla rejeição do meio cultural mais intelectualizado. Outro, porém, talvez até mais imediato, foi o predomínio da ideologia nacional-popular “de esquerda”, irradiada a partir dos CPCs e hegemônica no espaço de circulação visado pelo tropicalismo. Foi contra essa dupla dominação – certa direita na política, certa esquerda no meio cultural – que se uniram Hélio Oiticica, José Celso Martinez, Augusto de Campos, Rogério Duarte e, naturalmente, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros. Caetano descreve sua atividade tropicalista como um golpe no populismo de esquerda *que “libertava a mente para enquadrar o Brasil em perspectiva ampla”*⁴⁰⁰. José Celso identifica o inimigo como o oportunismo *“batizado ou não de marxismo”* de uma burguesia nacionalista⁴⁰¹. Oiticica, por sua vez, enxerga no papel de inimigo uma repressão violenta contra a novidade das vanguardas, *“vestida de direita, a la [Gustavo] Corção, ou de certo tipo de esquerda (ortodoxa ou equivocada?)”*⁴⁰², não relacionada com o nacionalismo, em si, mas com o moralismo e o academicismo da cultura brasileira. Augusto de Campos, por sua vez, toma como inimigos *“os conservadores, os stalinistas, os nacionalóides”*⁴⁰³. Glauber, por fim, evita falar em esquerda, mas nomeia o academicismo subdesenvolvido de uma *“tradição nacional-fascista que depois se transformou em nacional democrática”*⁴⁰⁴. A contraposição aos inimigos comuns, como se

³⁹⁹ CAMPOS, A. de: “Conversa com Caetano Veloso” (entrevista) in *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 207.

⁴⁰⁰ VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 105.

⁴⁰¹ MARTINEZ, J. C.: “O rei da vela”, p. 58-60.

⁴⁰² OITICICA, H.: “A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda no grupo baiano)”, p. 142.

⁴⁰³ CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 263.

⁴⁰⁴ ROCHA, G.: “Tropicalismo, ideologia, mito e ideograma”, p. 222-223.

vê, não irmanava perfeitamente o tropicalismo e seus aliados, mas possibilitava certa coesão ao delimitar um corpus de discussões, provindo do combate às diretrizes do nacionalismo engajado. Ao assumir tal inimigo, assumiu-se, também seu principal campo de debate e atuação: a cultura de massas.

Afora os elos mais evidentes da “tropicaliança”, restaram ao tropicalismo como definidoras, as iniciativas desenvolvidas no interior do campo da música popular. É necessário observar, contudo, que mesmo aí havia certa dissonância, e não só por pequenos deslizes, como a precipitada (oportunista?) inclusão de Chico Buarque por Torquato: o desacordo aparece, inclusive, em palavras de Caetano Veloso. Seu livro de memórias, *Verdade tropical*, expôs uma formação compartimentada do tropicalismo, com um núcleo central e autossuficiente (ele, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia – apesar da recusa desta de participar formalmente desse e de qualquer movimento) e um grupo mais amplo e diverso, em que figuravam Rogério Duarte, José Carlos Capinam e Torquato Neto. Em outro momento, Caetano inclui o maestro Rogério Duprat e o conjunto Os Mutantes no grupo-núcleo⁴⁰⁵. Duprat, aliás, sempre apareceu acolhido sem ressalvas como participante do movimento no texto de Caetano, embora com a observação de que foi incorporado ao grupo com o tropicalismo em andamento⁴⁰⁶. Já o conjunto Os Mutantes recebeu um papel secundário num trecho pouco posterior, sendo tratado como uma espécie de mera mão de obra qualificada para implementação da estética tropicalista: “*O tropicalismo ganhou corpo na história da MPB como um conjunto de atos dos quais a colaboração com os eficientes e inspirados Mutantes foi um dos mais auspiciosos, mas o núcleo estava em outra parte*”⁴⁰⁷. Mais um caso levemente dissonante foi o do compositor Tom Zé, tratado com admiração, mas com a distância de um agregado conveniente ao núcleo principal, juntamente com a cantora Nara Leão⁴⁰⁸. Caetano sugeriu a posição subordinada de Tom Zé, por exemplo, ao dizer que teria sido trazido ao grupo apenas por se encaixar no projeto de atuação tropicalista, já pronto no momento de sua chegada: “*Eu o convidara para vir de Salvador exatamente por perceber que seu talento satírico e seu adestramento teórico-musical lhe asseguravam um lugar no programa tropicalista*”⁴⁰⁹.

A nuvem de incerteza que paira sobre o tropicalismo, porém, não deve ser obstáculo para a percepção de que houve ali um acontecimento cultural singular e de que a partir dele se

⁴⁰⁵ Cf.: VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 279.

⁴⁰⁶ Idem, *ib.*, p. 171.

⁴⁰⁷ Idem, *ib.*, p. 291.

⁴⁰⁸ Cf.: Idem, *ib.*, p. 279. É preciso atentar, nesse exemplo, que o autor diz que o disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis* teve “participação” de Tom Zé e Nara Leão, o que significa, no jargão musical, que eles não integravam o núcleo de decisões sobre os rumos da obra.

⁴⁰⁹ Idem, *ib.*, p. 231.

configurou uma complexa rede de relações com diferentes agentes sociais. Antes que empecilho, então, a indefinição pode ser vista como sintoma dom significativo jogo de tensões nele envolvido, o qual necessariamente extravasa à criação intelectual de qualquer um dos envolvidos. Conceituar e definir dedutivamente quem seja mais puramente tropicalista, além de tarefa difícil e pertinente a um trabalho de crítica de arte, torna-se secundário no teor historiográfico aqui perseguido. Essa percepção não deve eliminar a já notada centralidade da música popular no tropicalismo, sobretudo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas apenas deslocar a discussão de um ponto de fuga formal para um fenômeno social. A constatação do lugar central dos artistas populares na definição do movimento, assim, precisa ser observada com atenção para a estética, mas também para a posição social, para o capital político e até para a conveniência mercadológica do campo em que atuavam.

Entre a cruz e a guitarra

Ao contrário de outros acontecimentos importantes da música popular, inclusive os vistos neste estudo até aqui, o tropicalismo se refletiu numa impressionante profusão de textos, alguns até escritos no calor da hora. É um fenômeno curioso, pois, se oferece referenciais mais claros para a pesquisa, ao mesmo tempo traz o risco de envolver e paralisar o leitor numa densa teia discursiva. Um testemunho de época exaustivamente citado é o depoimento pré-tropicalista de Caetano Veloso à *Revista Civilização Brasileira* nº 2, de maio de 1966, em que expôs as preocupações básicas que norteavam sua criação artística naquele momento:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. Realmente, o mais importante no momento (...) é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...) Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da

tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.⁴¹⁰

A posição aí preconizada se contrapunha a um nó conceitual da arte engajada, ou satisfeita e isolada com seus propósitos ideológicos admitidos em nome do povo ou submissa à cultura do povo que busca representar. Como solução, Caetano propunha o conhecimento racional e emotivo da tradição brasileira como base para retomar, organicamente, sua linha evolutiva, selecionando e incorporando as novas informações da realidade nacional. Apesar do sentido teleológico das vanguardas e da crítica ao nacionalismo folclorista, o argumento não era, ainda, um posicionamento tropicalista, pois, ao contrário do que viria a público no ano seguinte, combatia de forma branda as vertentes ideologizadas e persistia na marginalização do rock, na figura comercial do iê-iê-iê, tomada como uma onda publicitária grandiosa e avessa aos acontecimentos midiáticos que mais o interessavam, a exemplo de bossa-nova, cinema-novo e Nara Leão⁴¹¹.

Embora ainda longe da formulação do tropicalismo, cujo esforço inicial foi justamente a incorporação do pop-rock à tradição “típica” brasileira, a postura de Caetano trazia uma aspiração vanguardista que, muitas vezes, foi associada pela crítica à formação intelectual que teve – junto a Gil, Bethânia e, mais do que todos, Tom Zé – nos estudos, nos seminários livres e no clima de “modernismo aberto”⁴¹² – definição de Gonzalo Aguilar – que a Universidade Federal da Bahia assumiu em fins da década de 1950, sob o comando do reitor Edgard dos Santos. O próprio Caetano corrobora essa associação em *Verdade tropical*, em que descreve esse ambiente “extremamente excitante”⁴¹³. A experiência da UFBA não foi, porém, o único ou o mais forte impulso vanguardista da formação de Caetano, que reconhece nesse papel, antes de tudo, as audições da bossa-nova de João Gilberto, com sua atuação simultânea nos campos da modernidade estética e da tradição nacional⁴¹⁴.

A guinada ao tropicalismo não pode, contudo, ser atribuída apenas aos traços vanguardistas de formação. O ambiente da música popular mais intelectualizada entre 1966 e 1967, fortemente marcado pela música de protesto, fazia com que um movimento de vanguarda fosse oportuno para a afirmação de um novo grupo, como o dos baianos. Sinal disso é o próprio teor das falas registradas no já citado debate promovido pela *Revista*

⁴¹⁰ VELOSO, Caetano, SOARES, Flávio Macedo, BARROS, Nelson Lins de, CAPINAM, José Carlos, LEÃO, Nara, DAHL, Gustavo: “Que caminho seguir na música popular brasileira?”, A. L. Barbosa (org) in *Tropicália*, p. 21-22.

⁴¹¹ Idem, lb., p. 29-30.

⁴¹² Cf.: AGUILAR, G.: *Poesia concreta brasileira*, p. 124-125; CALADO, C.: *Tropicália*, p. 34-35; DUNN, C.: *Brutalidade jardim*, p. 71-72.

⁴¹³ VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 59.

⁴¹⁴ Cf.: Idem, lb., p. 35-36, 226, 455, 502.

Civilização Brasileira em maio de 1966, em que intelectuais de diversas correntes ligadas à música de protesto, discutindo a suposta crise da música brasileira derivada da ditadura instaurada em 1964 e do crescimento mercadológico do iê-iê-iê, se mostravam às voltas com o jargão vanguardista e preconizavam movimentos progressistas de ruptura radical na música brasileira. Era o caso do jornalista Flávio Soares de Macedo, que afirmava na abertura do debate: “Num contexto capitalista, uma arte de progresso, de ação, deve ter como premissa básica aguçar contradições existentes e nunca conciliar com o público ou dar ilusão de que ele não está dividido”⁴¹⁵. O compositor cepecista Nelson Lins e Barros, observando a estridência da nova realidade musical brasileira, propunha “encontrar uma estética própria para a música brasileira dentro do seu próprio processo evolutivo”, no que era seguido pelo cineasta Gustavo Dahl. José Carlos Capinam, acompanhado por Nara Leão, ensaiava uma revisão do vanguardismo da música de protesto ao dizer que “a música popular brasileira deve surgir agora reconhecendo a necessidade de organizar sua infraestrutura [mecanismos comerciais] e revitalizar sua linguagem em intensa pesquisa de raízes e recursos contemporâneos”⁴¹⁶. O poeta Ferreira Gullar, deixado estrategicamente para o fim, foi, esperadamente, quem menos se envolveu com a formação de um novo grupo de vanguarda, reiterando a posição cepecista do intelectual que responde à realidade com seu repertório crítico e seus mecanismos parainstitucionais de difusão: “é um fenômeno cultural e nós temos de combatê-lo culturalmente. Entendê-lo e criticá-lo”⁴¹⁷.

É interessante notar que todas essas propostas foram apresentadas diante de um contexto amplamente identificado como de crise, o que parece contraditório com o panorama traçado por Roberto Schwarz, que identificou, naquele momento, uma hegemonia cultural de esquerda. É preciso, porém, delimitar os campos em que cada uma dessas afirmações se colocou. Schwarz observou o predomínio dessa tendência “nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado”⁴¹⁸, ou seja: no domínio restrito dos setores mais intelectualizados. Já nas observações do referido debate, os pontos de conflito foram outros – e justamente, os que escapam ao alcance dessa hegemonia: um, a indústria cultural, em que se deu o rápido crescimento do iê-iê-iê, que mantinha poucos laços com a música de protesto e muitos com o pop-rock internacional; outro, o poder político com sua capacidade de articulação orgânica, que foi vislumbrado pelas esquerdas no governo de João Goulart e enterrado, junto ao próprio CPC, no golpe militar de

⁴¹⁵ “Que Caminhos seguir na música brasileira?”, p. 20

⁴¹⁶ Idem, *ib.*, p. 24-25

⁴¹⁷ Idem, *ib.*, p. 30.

⁴¹⁸ SCHWARZ, R.: “Cultura e Política no Brasil (1964-1969)”, p. 62.

1964. A crise verificada, pois, não foi tanto no meio da música intelectualizada, em si, quanto em seus canais de expansão popular e institucional. Exemplos do persistente sucesso da música de protesto no meio intelectualizado havia muitos: o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, que teve bom resultado de bilheteria, inclusive motivando o subsequente lançamento em disco da trilha sonora, feita por Glauber e Sérgio Ricardo; o show *Opinião*, inicialmente estrelado por Nara Leão e, depois, por Maria Bethânia, que ficou sete meses em cartaz no teatro do Shopping Center Siqueira Campos, no Rio de Janeiro, atraindo mais de 100 mil espectadores e alavancando, também, a edição de um LP com a trilha sonora pela gravadora Phillips; a peça musical *Arena Conta Zumbi*, estreada em maio de 1965, em São Paulo, tendo à frente o mesmo diretor de *Opinião*, Augusto Boal, e trilha sonora composta por Edu Lobo (igualmente lançada posteriormente em disco comercial, mas pela gravadora Fermata); o I Festival nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, de 1965, em que foi premiada a canção-praieira “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, feita sobre o cotidiano de uma comunidade praieira pré-capitalista; o programa semanal televisivo *O Fino da Bossa*, da TV Record, comandado por Elis Regina (com Jair Rodrigues ao lado), exibido a partir de maio de 1965; o êxito mercadológico de Nara Leão, musa do protesto, que afirmou com a conhecida franqueza: “estou ganhando tanto dinheiro que não sei onde enfiar”⁴¹⁹ – boa situação comercial que, aliás, ela confirmou no debate⁴²⁰.

Embora Nara negasse haver uma disputa direta de sua música com o iê-iê-iê, em virtude dos bons resultados comerciais que pessoalmente vinha colhendo, foi esse um justo motivo para apreensão no referido debate. Afinal, a programação da poderosa TV Record virou o cenário de uma disputa por popularidade que, exatamente no começo daquele ano de 1966, passava a ser vencida pelo rock de Roberto Carlos e sua turma, protagonizando desde agosto de 1965 o programa vespertino *Jovem Guarda*, transmitido aos sábados. O ponto simbólico da virada fora o sucesso de “Quero que vá tudo pro inferno”, lançada no final daquele ano. O pesquisador e biógrafo (injustamente desautorizado) de Roberto Carlos, Paulo César de Araújo, qualificou a música como a canção “de maior impacto popular da história da música popular brasileira”⁴²¹. Exageros à parte, o impacto foi mesmo grande, conforme informações do jornalista Zuza Homem de Mello e do pesquisador Jairo Severiano: “foi a partir do seu lançamento no programa ‘Jovem Guarda’ que Roberto Carlos se tornou o cantor-compositor pop de maior expressão na música brasileira, embora já frequentasse havia mais

⁴¹⁹ Citado sem fonte em CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 252.

⁴²⁰ Cf.: “Que Caminhos seguir na música brasileira?”, p. 28-29.

⁴²¹ ARAÚJO, P. C.: *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2006, p. 138.

de três anos as paradas de sucesso”⁴²². Esse boom de audiência do rock punha em xeque duplamente a música de protesto, na medida em que ameaçava a centralidade comercial e política da bossa-nova engajada, baseada, como se viu, no seu potencial de massividade.

Por música de protesto, a essa altura, já se entendia muito menos a movimentação parainstitucional pregada pelo CPC, do que as faces mais massivas – por exemplo, a veiculada no programa televisivo *O Fino da Bossa*, de Elis Regina e Jair Rodrigues, transmitido pela TV Record. A jornalista Regina Echeverria o descreve como “*uma trincheira na qual se criavam músicas de protesto velado contra o regime militar*”⁴²³. Ruy Castro, menos épico, confirma a tendência de Elis para temas nacionalistas e participantes, mas nota no televisivo um ecletismo populista derivado dessa tendência, qualificando-o como “*uma espécie de As 14 mais de toda a MPB que não fosse iê-iê-iê*”⁴²⁴. Não que Elis Regina fosse politicamente engajada ou envolvida em grandes debates desse tipo (o que viria a acontecer, moderadamente, em meados dos anos 70, conforme narra Echeverria⁴²⁵): sua disposição para o protesto partia, antes de tudo, de uma defesa de sua sobrevivência profissional, refletindo a ideologia do ambiente em que vivia e em que foi alçada ao estrelato.

A disputa entre a bossa-nova engajada e o iê-iê-iê chegou ao ápice quando o programa de Elis, então rebatizado de *O Fino*, perdeu audiência ao ponto de ser tirado do ar, enquanto o Jovem Guarda mantinha-se com altos índices de audiência. Foi então que se realizou um dos eventos mais curiosos daquele período, uma passeata contra a invasão de músicas estrangeiras, cujo teor foi metaforicamente resumido à época nos termos pelos quais ficou conhecida: “passeata contra a guitarra elétrica”. O evento se deu no centro de São Paulo, no dia 17 de julho de 1967, e teve à frente Elis Regina e Geraldo Vandré, seguidos por uma turba de fãs, ativistas, simpatizante e artistas, como Edu Lobo, Jair Rodrigues e o grupo MPB4, e apoiados pela banda da Força Pública. O encerramento foi num grande show no Teatro Paramount (usado pela TV Record nos musicais de auditório), com diversos artistas. O espetáculo, todo filmado, culminou numa apresentação por Juca Chaves e Ataulpho Alves do que seria o hino do novo programa destinado ao público mais intelectualizado, *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira*, posto no lugar de *O Fino*: “*Moçada querida/ cantar é a*

⁴²² MOMEM DE MELLO, Z. & SEVERIANO, J.: *A canção no tempo*, p. 90. Os autores complementam tal opinião dizendo que o sucesso da canção e do programa “*foi tão forte, que fez de Roberto, em pouquíssimo tempo, líder de audiência em televisão e campeão de vendas de disco*”.

⁴²³ ECHEVERRIA, R.: *Furacão Elis* - Versão atualizada. São Paulo: Ed. Leya, 2012, p. 30.

⁴²⁴ CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 403.

⁴²⁵ Cf.: ECHEVERRIA, R.: *Furacão Elis*, p. 84-85.

pedida/ cantando a canção/ da pátria querida/ cantando o que é nosso/ com o coração”⁴²⁶. A apresentação triunfal foi levada ao ar na terceira edição do televisivo.

A singular conjunção de interesses estéticos, políticos e comerciais envolvidos na “passeata contra a guitarra elétrica”, também reportada por Ruy Castro e Carlos Calado⁴²⁷, foi lida por Christopher Dunn como, fundamentalmente, uma estratégia de marketing da TV Record, fruto de motivações rasas – “*O maior beneficiário do conflito foi Paulo Machado de Carvalho, o proprietário da Tv Record, que lucrava com a rivalidade entre as duas facções de sua estação*”⁴²⁸. É uma leitura sóbria, respaldada, inclusive, por relatos de que o empresário era o próprio idealizador da passeata⁴²⁹, mas não é uma leitura completa. Ganhava bastante, ali, também, a música popular, em geral, afirmando-se como arena privilegiada dos debates político-culturais brasileiros. Em nenhum momento anterior fora possível sair dos estúdios e ocupar as ruas com uma questão interna e tão característica desse campo. O capital político inscrito nesse ato, aliás, era o mesmo que, em outros acontecimentos pouco posteriores, levou artistas populares à crítica e ao confronto com representantes igualmente poderosos da própria indústria cultural, como em dois choques ocorridos no *Festival Internacional da Canção Popular*, então promovido conjuntamente pela TV Globo e a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro: no escandaloso *happening* de Caetano Veloso em “*É proibido proibir*” (que será comentado com mais detalhes adiante), em 1968, e na vexaminosa recusa pública de participação de compositores em 1971, orquestrada pelo compositor e produtor Guttenberg Guarabira⁴³⁰.

Linhas evolutivas

Além de Paulo Machado de Carvalho, houve outro nome importante envolvido na “passeata contra a guitarra elétrica” que participou do evento por razões basicamente profissionais: Gilberto Gil. O baiano, afinal, seria um dos apresentadores do programa *Frente Única*, e não desejava entrar em conflito com a Record nem com a amiga Elis Regina. Sua contrariedade ao que ali se passou, contudo, ficou evidente em entrevistas pouco posteriores:

Eu estava com ela [Elis] na famosa passeata contra as guitarras (...). Não era bem contra a guitarra. Na verdade, era um ressentimento todo do pessoal se manifestando, uma coisa meio xenófoba, meio nacionalóide: vamos a

⁴²⁶ HOMEM DE MELLO, Z.: *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 181-183.

⁴²⁷ Cf.: CASTRO, R.: *Chega de saudade*, p. 403-405; CALADO, C.: *Tropicália*, p. 107-109.

⁴²⁸ DUNN, C.: *Brutalidade jardim*, p. 82.

⁴²⁹ Cf.: CASTRO, R.: *Chega de Saudade*, p. 405.

⁴³⁰ Fato referido em Idem, *ib.*: p. 391-412.

favor da música brasileira. (...) Fui pelo lado da solidariedade aos artistas. No fundo, eu era muito ingênuo, por um lado, também resistia muito a criticá-los, entender qual era a crítica que se devia fazer àquilo tudo.⁴³¹

Nessa mea-culpa, o compositor atenuou sua participação na passeata com a alegação de ter sido levado pelas circunstâncias. À beira da deflagração de um movimento vanguardista que visava, justamente, incorporar o pop-rock, Gil acabou dando um testemunho de sua indecisão ante o poder coercitivo da música de protesto contra a qual planejava se insurgir. A hesitação, porém, não se devia a um isolamento completo em suas novas ambições estéticas. Afinal, a propalada crise da música popular daqueles anos 1966-1967, agravada com o crescimento do rock, já não era uma simples desavença dos bastidores da TV Record, mas um acontecimento que se impunha como definidor de posições em todo o meio musical brasileiro, estabelecendo, inclusive, parâmetros de modernização em diversas “linhas evolutivas” da cultura nacional. Era de se notar, por exemplo, que o principal produtor dos festivais televisivos, Solano Ribeiro, preocupado com o esgotamento da temática folclórico-nacionalista na música mais intelectualizada, tivesse procurado o jovem Caetano Veloso e seu produtor, Guilherme Araújo, para falar sobre a necessidade de incorporar nos temas tradicionais guitarras elétricas e referências urbanas modernas que surgiam no programa Jovem Guarda. Caetano não mencionou essa conversa em *Verdade tropical*, mas é possível que não a tivesse tomado com atenção por já ter um projeto mais radical nesse sentido ou, simplesmente, porque a ideia já estivesse pipocando difusamente pelo meio cultural. O mesmo Solano, aliás, já havia tentado preparar uma combinação de iê-iê-iê com referências regionais brasileiras meses antes daquele encontro, em fins de 1966, a partir da necessidade que via de modernizar a temática campestre consagrada em “Disparada” (de Théo de Barros e Geraldo Vandré). Para levar essa ideia a cabo, ele propôs ao maestro Rogério Duprat, envolvido na assessoria dos festivais, junto com Chico de Assis, que experimentasse a combinação de música sertaneja e rock com um grupo jovem, o O’Seis, mais tarde reformulado e rebatizado como Os Mutantes. É verdade que a experiência não vingou, dada a falta de conhecimento dos meninos de música sertaneja, mas não há como negar que uma parte importante do tropicalismo já se ensaiava ali, por vias independentes do impulso vanguardista dos baianos⁴³².

A menção ao maestro Rogério Duprat é oportuna, pois sua trajetória artística também configura uma “linha evolutiva”, diferente daquela dos músicos populares e dos meios de

⁴³¹ ECHEVERRIA, R.: *Furacão Elis*, p. 37.

⁴³² Cf.: RIBEIRO, S.: *Prepare o seu coração: a história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 99-100. Uma observação: Solano refere-se ao grupo como Six Sided Rockers, mas o nome do conjunto já havia mudado para O’Seis desde maio daquele ano, segundo Carlos Calado (Cf.: CALADO, C.: *Tropicália*, p. 127-128).

comunicação, em direção ao primeiro objetivo manifestado pelo grupo baiano, o de assimilar o rock à sua produção. Duprat vinha do grupo vanguardista erudito Música Nova, formado em 1962 em torno do *Festival de Música Nova*, idealizado e organizado por Gilberto Mendes na cidade de Santos. Sua atuação era destacada, sendo, inclusive, o responsável pela redação do *Manifesto Música Nova*, publicado em 1963, no terceiro número da revista *Invenção*, editada pelos poetas concretos de São Paulo. O grupo Música Nova, entretanto, durou pouco. Além de interesses diferentes dos integrantes, pesou muito a interrupção do Festival de Música Nova, seu principal nicho agregador e vitrine, entre 1965 e 1967, em função da intervenção do regime militar na Prefeitura Municipal de Santos. Duprat, que, ao longo da curta sobrevivência do grupo, se dividia entre pesquisa de vanguarda e atividades com música popular, trabalhando em produção de discos e de programas de rádio e televisão, passou a se concentrar nas segundas. Sua opção pelo nicho da música popular mais intelectualizada deu-se em 1966, quando integrou o júri do *II Festival Nacional de Música Popular Brasileira* da TV Excelsior e passou a assessorar o grande realizador de festivais Solano Ribeiro. Christopher Dunn interpreta esse movimento como consequência da sedução exercida pelo efervescente e lucrativo mercado de música popular e da falta de público e apoio para a música erudita brasileira de vanguarda:

Em 1967, muitos dos fundadores do Música Nova haviam abandonado a música erudita para seguir carreiras no muito mais vibrante (e lucrativo) campo da música popular, Duprat se destacava como o colaborador mais ambicioso de músicos populares, cumprindo um papel semelhante àquele de George Martin em seu celebrado trabalho com os Beatles⁴³³.

Tal comparação de Duprat com Martin é precipitada, dado o foco fundamentalmente mercadológico do produtor dos Beatles⁴³⁴. Já o sentido de negação dos meios de difusão da música erudita faz todo o sentido, conforme mostra a musicóloga Regiane Gaúna, citando entrevista dada por Duprat à revista *Showbizz* em 2000, em que este reforça o sentimento de desestímulo com a música de concerto⁴³⁵. O ponto de afastamento entre os dois termos da interpretação de Dunn recai, justamente, na motivação da escolha pelo campo popular, “*muito mais vibrante - e lucrativo*”. Não que alguma dessas características fosse falsa ou

⁴³³ DUNN, C.: “Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura” in BASUALDO, C. (org.): *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007, p. 65. (Veja-se, também, DUNN, C.: *Brutalidade jardim*, p. 93-94).

⁴³⁴ Sobre a atuação de George Martin junto aos Beatles, Cf.: NORMAN, P.: *John Lennon: a vida* (trad. R. Muggiati). São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2009, p. 271.

⁴³⁵ Na entrevista, Duprat dizia textualmente: “*Chega desse negócio de coisinha da música erudita enfiada só dentro do teatro, para meia dúzia de milionários e tal. A gente tem é de sair, fazer música na rua com os meios que houver. Foi aí que cheguei perto da música popular*” (GAÚNA, R.: *Rogério Duprat: Sonoridades Múltiplas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002, p. 90-91).

impertinente a Duprat, mas tomá-las como forças motrizes suficientes do processo seria, no mínimo, ignorar o pensamento desenvolvido por ele com relação à indústria de massa. É sabido, pois, que o grupo Música Nova desde o início projetava sua participação na realidade contemporânea através da assimilação da modernidade dessa indústria, a exemplo do que se lê no *Manifesto Música Nova*:

a elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética. ação sobre o real como "bloco": por uma arte participante⁴³⁶

Pode-se objetar que o sentido participante, aí desenvolvido, deveria se realizar apenas no plano semântico, mantendo a sintaxe da música erudita de vanguarda, a exemplo da partitura-roteiro *Cidade*, de Gilberto Mendes, baseada em poema de Augusto de Campos e publicada no último número de *Invenção*, em janeiro de 1967. Fazer simplesmente música popular, então, seria incompatível com os procedimentos prescritos nesse manifesto, chocando-se com um princípio elencado pouco antes no texto: "*a música não pode abandonar suas conquistas para se colocar no nível dessa alienação*"⁴³⁷ (alienação entendida como a própria condição da massa, com seu parco conhecimento do estágio evolutivo humano, segundo Gaúna⁴³⁸). Transparece na atuação de Duprat, de toda forma, não uma negação, mas uma reformulação do projeto do Música Nova, com um aprofundamento no anteriormente previsto contato com a indústria cultural, em que o rock, moderno e consumido pelas massas, passaria a ocupar um lugar de destaque. A historiadora Terezinha Rodrigues Soares Prada interpreta essa direção tomada por Duprat, e também por Damiano Cozzella (bem poderia incluir Júlio Medaglia), como uma diferença de entendimento do que deveria ser a comunicação com a massa, em relação ao defendido por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira: "*para aqueles, deveria ser à maneira da publicidade, isto é, persuasiva, atrativa e facilmente inteligível, já para Mendes e Willy, o sujeito é que deveria chegar às próprias conclusões após perceber a mensagem enviada*"⁴³⁹.

Ressoa na postura de Duprat uma mudança análoga percebida por Gonzalo Aguilar em outros "tropicalizados", os poetas concretos, naquela mesma época, quando "*os meios de comunicação de massa se constituem como o espaço em que se definem as posições dos*

⁴³⁶ "Manifesto Música Nova" in KATER, C.: *Música Viva e H. J. Koellreutter*, p. 353.

⁴³⁷ Idem, *ib.*, p. 251.

⁴³⁸ GAÚNA, R.: *Rogério Duprat*, p. 87.

⁴³⁹ PRADA, T. R. S.: *A utopia no horizonte da Música Nova* (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 2006, p. 120.

sujeitos e a luta pela hegemonia cultural”⁴⁴⁰. Assim como no poema “*Disenfórnio*”, de seu amigo e interlocutor frequente Décio Pignatari, se questiona o status da obra de arte com a diluição dos procedimentos vanguardistas na linguagem publicitária, Duprat mobilizou e submeteu sua pesquisa vanguardista aos padrões da música popular mais consumida e atual, o iê-iê-iê. Ficava evidente, então, um envolvimento mais profundo do que a vibrante e lucrativa realização do dever profissional. Exemplo disso foi sua entusiasmada descrição da mencionada parceria com Solano Ribeiro, feita em depoimento a Regiane Gaúna, em que afirmou que o projeto não se restringia, apenas, à música sertaneja, mas pretendia avançar sobre todo e qualquer ritmo brasileiro passível de integrar-se com as guitarras. Tal iniciativa seria uma injeção de modernidade num ambiente preso ao cultivo da instrumentação típica em seus ritmos tradicionais, mas cujo alcance não se limitava aos parâmetros acústicos e musicais dos instrumentos elétricos e eletrônicos: mirava, globalmente, o imaginário de ação contestadora a eles associado. “*Um novo tipo de comportamento se apresentava nos anos 60 e incluir a guitarra à nossa música era fazer valer os elementos desse novo comportamento*”, afirmava Duprat⁴⁴¹.

A proximidade intelectual entre Rogério Duprat e os poetas concretos lança luzes sobre mais uma trajetória que confluiu na valorização do iê-iê-iê, a do poeta Augusto de Campos. Também em 1966, sem conhecimento do que urdiam Caetano Veloso e Gilberto Gil, talvez até sem saber dos experimentos modernizadores de Rogério e Solano, Augusto iniciou sua célebre série de grandes ensaios sobre música popular no artigo “Da Jovem Guarda a João Gilberto”, publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 30 de junho 1966, tendo, justamente, o iê-iê-iê em foco. No texto, transpunha para a música popular parâmetros de apreciação vanguardista, a exemplo da Teoria da Informação e das categorias de Ezra Pound, para explicar os laços entre os movimentos sincrônicos do crescimento do rock e da perda de espaço dos herdeiros da bossa-nova:

Como excelentes “tradutores” que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o mass-appeal com um uso funcional e moderno da voz. Chegaram, assim, nesse momento, a ser os veiculadores da “informação nova” em matéria de música popular, apanhando a BN desprevenida, numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma, numa fase até de regresso, pois é indubitável que a “teatralização” da linguagem musical (correspondendo a

⁴⁴⁰ AGUILAR, G.: *Poesia concreta brasileira*, p. 115.

⁴⁴¹ GAÚNA, R.: *Rogério Duprat*, p. 91. Também vieram nesse sentido as declarações de Duprat à *Revista Manchete*, em 18/10/1975: “*Nós sentimos que o uso da guitarra não era um negócio puramente musical e sim um novo tipo de comportamento pop que vinha envolvendo o mundo desde 1960 (...) Não usamos a guitarra simplesmente para chatear Elis Regina, Edu Lobo ou qualquer um que pertencesse à ortodoxia musical brasileira. Queríamos mudar as coisas*”. (citado em FAVARETTO, C.: *Tropicália, Alegoria, alegria*, p. 79 – nota de rodapé).

certas incursões compositivas no gênero épico-folclórico) se vincula às técnicas do malsinado bel canto de que a BN parecia nos ter livrado para sempre. Não estou insinuando que uma cantora do tipo de Elis Regina deva cantar ao modo de João Gilberto. E se ela parece ser o alvo preferido deste comentário (que pretende ser construtivo) é precisamente por se lhe reconhecer um papel importante e influenciador na veiculação da nossa música nova. Que Elis continue Elis e seja feliz (e todos nós com ela). Mas sem o make-up teatral de que ela não precisa, nem a nossa música, para prevalecer.⁴⁴²

Tal intervenção de Augusto na música popular se dava pelo viés crítico, não pela produção artística, como no caso de Rogério. Por outro lado, a pesquisa e a sofisticação do comentário refletiam o mesmo reconhecimento da cultura de massa como campo privilegiado de definição de posições. Era nele que o poeta identificava uma batalha análoga à que travava contra a literatura engajada-nacionalista, como a da série *Violão de Rua*, elegendo o iê-iê-iê como um exemplo mais legitimamente popular e moderno do que as canções de protesto cantadas por Elis Regina.

Apesar de todos esses caminhos confluentes ao iê-iê-iê entre futuros “tropicalizados”, os dois acontecimentos que declaradamente mais sensibilizaram Caetano Veloso e Gilberto Gil vieram do universo da indústria cultural: a percepção da vitalidade do rock por Maria Bethânia e os diálogos com o designer Rogério Duarte, apoiado nas defesas do pop feitas pelo escritor e dramaturgo José Agrippino de Paula e pelo filósofo Edgar Morin⁴⁴³. Bethânia, irmã mais nova de Caetano, firmara-se profissionalmente no meio da música de protesto, mas bem cedo revelou sua predileção por manifestações de alcance mais massivo, como o romantismo da Era de Ouro, já considerado defasado, e o rock brasileiro. Rogério, por sua vez, não era um entusiasta do rock, propriamente, mas do potencial revolucionário do uso radical da cultura de massa, na qual atuava. Por conta disso, era uma voz dissonante nos debates do CPC, em que defendia, não a formação de um circuito parainstitucional que competisse com a mídia de massa ou a tradução de projetos intelectuais para sua linguagem, mas a realização completa da arte nas relações massivas. Essa diferença de tonicidade do projeto do CPC ficou bem ilustrada numa entrevista a Sérgio Cohn e Mariana Rosa, de 2002:

Eu me lembro o quanto me irritava a ideia de que um pintor qualquer começasse a fazer cartazes, porque eu dizia: “isso é falsificação”. Eu estava tentando criar uma linguagem de design gráfico no Brasil, e eles estavam pegando uma coisa que já existia num outro contexto de produção individual, num quadro, e reproduzindo e transformando em cartaz. Que era a tal ideia de reprodução barata. A reprodução barata não tem a qualidade da pintura, a textura da tela, a tonalidade. Então, há uma perda na medida

⁴⁴² CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 56.

⁴⁴³ Cf.: VELOSO, C.: *Verdade Tropical*, p. 107-130.

que se reproduz o original. Então eu dizia “vamos acabar com o original. Vamos trabalhar a linguagem do próprio meio de reprodução”⁴⁴⁴.

O baiano Rogério Duarte, mesmo se aventurando em debates com autores da esfera erudita, era basicamente um intelectual popular, tanto por seu meio de atuação, a cultura de massa, quanto pela arena de debate em que concentrava suas iniciativas, o CPC. Rogério representava, em seu campo, um tipo muito semelhante a Caetano, Gil, Edu Lobo, Carlos Lyra ou Chico Buarque na música popular: era um produtor da indústria cultural com formação e ambição intelectual moldadas em diálogo com a cultura erudita. Filho de um catedrático da Universidade da Bahia, não seguiu os caminhos institucionais da formação do pai, sequer completou o antigo Clássico (equivalente ao Ensino Médio atual). Anárquico e diletante, construiu uma formação própria, frequentando disciplinas dos Seminários Livres da UFBA, em Salvador, ou fazendo cursos na Escola de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna e na Escolinha de Arte do Brasil, depois que se mudou para o Rio de Janeiro, em 1960. Embora circulasse por esses ambientes, nunca buscou sistematizar ou consolidar neles sua atuação. Na mesma época, fixou-se como designer com trabalhos relevantes, a exemplo do cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de seu amigo e conterrâneo Glauber Rocha. Militando no PCB, também tomou parte nas discussões sobre o engajamento político dos artistas desenvolvidas no CPC da UNE, em que, via de regra, se posicionava pela radicalização da relação com a indústria cultural, em oposição à corrente dominante de Ferreira Gullar e Oduvaldo Viana Filho⁴⁴⁵.

Caetano Veloso conta ter sido profundamente influenciado pelas razões e pela retórica eloquente de Rogério, fazendo-o parecer seu maior interlocutor na guinada à assimilação do iê-iê-iê à música popular mais intelectualizada. Isso não significa, porém, que tenha incorporado cegamente os postulados do designer. Fosse assim, teria desprezado as investidas no campo da indústria cultural feitas pelos poetas concretos – tratadas publicamente como ridículas e alienadas por Rogério – ao invés de afirmar que, se tivesse entendido a fundo a defesa do iê-iê-iê feita no texto “Boa palavra sobre música popular”, de Augusto de Campos, publicado no jornal *Correio da Manhã* em 14 de outubro de 1966, teria sido esse o “estopim” de sua virada ao tropicalismo⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ DUARTE, R.: *Tropicaos*, p. 161-162.

⁴⁴⁵ Trajetória descrita em CALADO, C.: *Tropicália*, p. 90-93.

⁴⁴⁶ VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 208-209.

Assumindo a estrutura

É significativa a pouca presença de intelectuais eruditos nas discussões iniciais do tropicalismo, iniciadas em 1966 e vindas a público no III Festival da Música Brasileira da TV Record em 1967, quando Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram o que ainda chamavam de “som universal” (o nome tropicalismo foi adotado apenas depois da publicação do referido manifesto de Nelson Motta, no início de 1968), defendendo, respectivamente, “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”. Os principais sentidos da nova vanguarda, afinal, se concentravam no próprio campo da cultura de massa, com a negação do discurso nacional-folclorista da música de protesto e valorização do impulso experimental da bossa-nova de João Gilberto, expresso na assimilação seletiva do iê-iê-iê, do rock internacional, da linguagem pop e da então discriminada produção romântica brasileira anterior à bossa-nova. Um mapa desse itinerário foi dado no texto de encarte do primeiro LP de Caetano, *Caetano Veloso*, de 1968, em que combinava ironia à música de protesto, idolatria à bossa-nova de João Gilberto e uma oportuna ponte entre a despojada linguagem pop da juventude que queria assimilar e a poética do renomado sambista Noel Rosa, com dois versos do samba “Arranjei um fraseado” (1933):

(...) eu gostaria de fazer uma canção de protestos de estima e consideração, mas essa língua portuguesa me deixa ~~leuco~~ [sic] rouco. os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica. e no entanto Ele é um gênio: quem ousaria dedicar este disco a João Gilberto? quantos anos você tem? como é que você se chama? onde é que nós vamos morar?⁴⁴⁷

No que se refere à proposição da novidade e à ruptura com o passado, as canções iniciais do tropicalismo escolheram incorporar e valorizar de maneiras diferentes os elementos do pop-rock à tradição nacional. “Alegria, alegria”, por um lado, era uma marcha-rancho tocada com instrumental de rock, com harmonia baseada nos cortes bruscos de acordes perfeitos das canções então recentes dos Beatles e letra criada com um toque “crítico-amoroso” sobre o mundo onde a cultura pop se dava, a partir de uma coleção de referências desse universo, conforme descreve o autor⁴⁴⁸. Já “Domingo no parque” era uma canção regional que, segundo Gil, nasceu “*da vontade de mimetizar o canto folk, e de representar os arquétipos da música de capoeira com dados exclusivos, específicos: com um romance desse, uma história mexicana*”, tendo, ainda, um trato narrativo de inspiração nas montagens cinematográficas hollywoodianas e um recurso ocasional às modulações bruscas feitas com

⁴⁴⁷ VELOSO, C.: sem título (texto de encarte) in *Caetano Veloso* (LP). Rio de Janeiro, grav. Philips, 1968.

⁴⁴⁸ Cf.: Idem, *Idem*, p. 166-170.

acordes perfeitos⁴⁴⁹. A novidade de ambas as músicas se caracterizava pela combinação de elementos rítmicos populares típicos do Brasil (marcha-rancho e capoeira) e referências ao universo pop contemporâneo. O que houve de mais escandaloso e surpreendente nas performances do festival, porém, foi o uso de instrumentos elétricos de rock, que se deu de modo curiosamente distinto nos dois casos: enquanto Caetano compôs “Alegria, alegria” para ser tocada com banda de rock⁴⁵⁰, Gil prezou mais os elementos regionais na estruturação de sua composição, deixando para a guitarra uma função de colorido timbrístico no arranjo. A diferença era sensível até nos grupos com que os dois planejaram se acompanhar: Caetano imaginou convidar para sua apresentação no festival a banda RC 7, acompanhante de Roberto Carlos; Gil, por outro lado, projetou ser acompanhado pelo Quarteto Novo⁴⁵¹, conjunto formado em torno de Geraldo Vandré com objetivo nacionalista e politicamente engajado de depurar os estilemas jazzísticos da bossa-nova através de uma imersão no folclore nacional, sobretudo o nordestino. Caetano não chegou a convidar o RC 7, acatando logo uma sugestão de ser acompanhado pelos roqueiros argentinos dos Beat Boys. Gil, por sua vez, chegou a sondar o quarteto, mas ouviu uma veemente negativa. Segundo o jornalista Carlos Calado, o motivo da recusa seria sua ideia de se aproximar do padrão dos Beatles no arranjo⁴⁵². É uma versão plausível, mas contraposta por Théo de Barros: “A gente recusou, mas não foi por ter guitarra. Eu já tinha tocado guitarra uma década antes... O negócio é que a gente já tinha se comprometido com o Edu [Lobo] naquele festival, pra defender ‘Ponteio’, e também não achou aquela capoeira uma coisa tão excepcional assim, com ele mostrando no violão e falando de Beatles”⁴⁵³. Seja como for, o fato é que Gil não parecia ter a clareza de Caetano em relação a como deveria soar sua composição. Tanto é que a entregou para ser arranjada por um artista que sequer conhecia, Rogério Duprat, fiado no prestígio do maestro e nas garantias de qualidade e modernidade dadas pelo maestro e amigo em comum, Júlio Medaglia⁴⁵⁴. A Duprat

⁴⁴⁹ Cf.: GIL, G.: *Todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor*, RENNÓ, C. (org.). São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996, p. 81. A respeito da inspiração cinematográfica, vale registrar que Décio Pignatari percebeu-a imediatamente, mas identificando como eisensteniana, no que foi seguido por Augusto de Campos e, posteriormente, Celso Favaretto (Cf.: CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 153; FAVARETTO, C.: *Tropicália, Alegoria, alegria*, p. 22). A diferença entre tais entendimentos, dificilmente resolúvel de forma conciliatória, é oportuna para dar uma dimensão da falta de rigor com que o artista ou os críticos (provavelmente, os dois lados, ao mesmo tempo) lidavam com a apropriação de outras linguagens artísticas na música popular.

⁴⁵⁰ Cf.: VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 167-168.

⁴⁵¹ Cf.: CALLADO, C.: *Tropicália*, p.

⁴⁵² Cf.: Idem, *ib.*, p. 122-123. O também jornalista Zuza Homem de Mello corrobora essa versão em HOMEM MELLO, Z.: *A Era dos festivais*, p. 208.

⁴⁵³ Informe pessoal, colhido em 29/03/2011.

⁴⁵⁴ Fato relatado em CALADO, C.: *Tropicália*, p. 123-125; VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 171; HOMEM DE MELLO, Z.: *A era dos festivais*, p. 208. Apenas o produtor Solano Ribeiro dá versão diferente, mas

coube não só escrever o famoso arranjo, premiado no referido festival, como também indicar para a seção roqueira da performance o grupo de Os Mutantes, com o qual mantinha contato desde as experiências encomendadas por Solano Ribeiro. A descrição feita por Duprat a respeito da chegada de “Domingo no parque” às suas mãos foi enfática quanto à vagueza do que o compositor buscava inicialmente: “*Gil estava muito preocupado, porque estava querendo ter a nova ideia do que fazer. Ele não queria mais entrar num esqueminha ‘Fino da Bossa’. Estava torturado, realmente torturado*”⁴⁵⁵.

Corrobora a ideia de que Gilberto Gil não sabia de antemão como atingir os resultados pretendidos em “Domingo no parque” o fato de que, desde ali, se cristalizou a parceria mais importante do futuramente chamado tropicalismo com o grupo Música Nova. E não só em seu trabalho. No primeiro LP solo de Caetano, *Caetano Veloso*, de 1968, por exemplo, os arranjos foram encomendados a três integrantes do grupo Música Nova: Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Cozzella. Também Tom Zé, Os Mutantes e Gal Costa tiveram arranjadores do grupo Música Nova em seus LPs de estreia (respectivamente: *Grande Liquidação*, de 1968, *Os Mutantes*, de 1968, e *Gal Costa*, de 1969), com Hohagen e Cozzella, no caso do primeiro, e Duprat, no segundo e no terceiro. O auge dessa parceria, sem dúvida, foi o disco coletivo *Tropicália ou panis et circencis*, em que, além dos arranjos, Duprat idealizou a foto da capa e o texto da contracapa. Era, então, uma figura central no movimento.

Comentando o disco *Tropicália ou panis et circencis*, Caetano observou que a colaboração de Rogério Duprat trazia “*algo mais fértil e para ser julgado por outros critérios que não o mero cotejo com a produção anglo-americana*”⁴⁵⁶. Não era para menos: Duprat – assim como seus colegas do grupo Música Nova – dominava uma técnica de vanguarda que os músicos populares desconheciam, tornando-se fundamental, dali em diante, na conformação de uma estética sonora para o movimento. Um exemplo emblemático disso foi a performance de “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, em que a colaboração do maestro motivou a própria apresentação da canção no *III Festival Internacional da Canção Popular*, da TV Globo. Afinal, conforme contou o autor, a canção havia sido composta de má vontade, apenas para atender aos pedidos insistentes de seu empresário, Guilherme Araújo, que antevia a oportunidade da menção aos acontecimentos do Maio de 68 francês⁴⁵⁷. O resultado, porém, não ficara bem a seu gosto, melhorando só com a potencialmente escandalosa intervenção de Duprat, junto a Os Mutantes, concebida especificamente para o festival.

sem passar outra impressão do que essa de distanciamento entre Gil e Duprat, reclamando para si a indicação do maestro ao compositor (Cf.: RIBEIRO, S.: *Prepare o seu coração*, p. 100).

⁴⁵⁵ Transcrito em FAVARETTO, C.: *Tropicália, Alegoria, alegria*, p. 43.

⁴⁵⁶ VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 291.

⁴⁵⁷ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 297-299

O motivo de Caetano ter buscado consertar a canção com Duprat, ao invés de simplesmente descartá-la, foi a decisão de participar irreverentemente da referida disputa musical, pouco estimulante do ponto de vista artístico, segundo ele, mas ainda tida como o principal reduto de seus adversários estético-políticos. Nos festivais, afinal, estava o epicentro da hegemonia da música de protesto no meio mais intelectualizado da música popular brasileira, tão bem acomodada aos interesses comerciais e políticos dos meios de comunicação promotores, que delineavam, aos olhos de Caetano, a grande estrutura cultural a ser implodida. É preciso ressaltar que o baiano mantinha o urgente objetivo de construir sua arte nos (e para os) mesmos meios de comunicação de massa, donde ficava necessário penetrar na estrutura para transformá-la, e não criticá-la à distância. Não era à toa que, no discurso incluído na bombástica reapresentação de “É proibido proibir” na primeira eliminatória do III FIC, Caetano atacava e se vangloriava:

Eu vim dizer aqui que quem teve a coragem de assumir a estrutura de festival, não com medo do [que o] senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura não foi ninguém, não! Foi Gilberto Gil e fui eu! Não foi ninguém: foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! (...) Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil... Gilberto Gil está comigo para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é, Gil? Não fingimos, não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim... entendeu? Eu só queria dizer isso, baby, sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas⁴⁵⁸.

O recurso à expertise vanguardista de Duprat na preparação da performance da canção funcionava como um grande instrumento do choque planejado por Caetano. Não estando limitada ao “*mero cotejo com a produção anglo-americana*”, bem como a qualquer outro elemento sedimentado no universo da canção popular, o conhecimento do maestro possibilitava aliar o potencial de escândalo à capacidade de driblar a incrível facilidade de apropriação de novos elementos dos meios de comunicação de massa, estendendo indefinidamente o choque inicial. Sintomaticamente, o uso de guitarras roqueiras com que os baianos causaram surpresa no festival da TV Record, no ano anterior, já deixava de representar

⁴⁵⁸ VELOSO, Caetano: “É proibido proibir/ É proibido proibir (ambiente de festival)” (C. Veloso) in *A Era dos Festivais: 28 canções que marcaram uma época da MPB* - CD. Rio de Janeiro: Grav. Universal Music, 2003, reproduzido em <http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/os-mutantes-caetano-veloso/e-proibido-proibir/1119683?cmpid=clink-rad-ms> (acessos em 04/11/2013), 6’40’’-7’10’’, 8’05’’-8’56’’.

uma novidade suficiente naquele final de 1968⁴⁵⁹. Dessa forma, enfim, percebe-se que, acima da já sensível intervenção de qualquer arranjador numa canção popular, a do maestro assumiu importância semelhante à de uma coautoria no caso em questão, e sem fugir de seu ambiente popular. Daí que valha a pena analisar mais detalhadamente a performance da canção, à maneira do que foi feito com parcerias efetivas entre artistas populares e eruditos nos capítulos anteriores deste estudo⁴⁶⁰.

Antes de aprofundar a análise, entretanto, vale comentar uma ressalva do próprio Caetano a assumir “É proibido proibir” como representante de destaque do tropicalismo, feita num depoimento originalmente publicado na revista *O Verbo Encantado*, em 1972:

Até hoje me orgulho de tê-lo feito [*refere-se ao discurso citado acima*]. E me congratulo comigo mesmo pelo fato daquela canção estar esquecida. De fato, falou-se muito do escândalo, mas o disco não vendeu e, de todas as canções que eu escrevi desde “Alegria, alegria” pra cá, “É proibido proibir” é uma das menos conhecidas do público. Jamais admitirei que alguém a tome como típica do movimento tropicália ou do meu trabalho em particular⁴⁶¹.

Dois contra-argumentos podem ser apresentados quanto às opiniões aí expressas. O primeiro, obviamente, é que os eventuais fracassos de um autor não são necessariamente menos reveladores ou representativos para um estudo historiográfico – talvez, mesmo, crítico – do que os sucessos. O segundo é o fato de que se trata de uma visão muito particular do

459 O mesmo discurso constatou isso, no momento em que diz: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado”. (Idem, *Ib.*, 6’07”-6’22”)

460 Vale lembrar, aqui, que a colaboração entre autor e arranjador analisada em seguida também se justifica, no escopo deste trabalho, pela ausência de obras em parceria entre autores no período estrito do tropicalismo (compreendido entre as primeiras apresentações públicas, em 1967, e o início de 1969, quando o movimento se desarticulou, com a ida de Caetano Veloso e Gilberto Gil para o exílio). As únicas parcerias entre os tropicalizados editadas no período, “Acrílico” (1969), de Caetano Veloso e Rogério Duprat, e “Objeto Semi-Identificado” (1969), de Gilberto Gil, Rogério Duarte e Rogério Duprat, são, em última instância, poemas sonorizados, interessantíssimos, mas que, enquanto tais, escapam ao objeto aqui escolhido para análise: a canção popular. Da mesma forma, optou-se por não investir nas parcerias de Caetano e Gil com Torquato Neto, Capinam e Rogério Duarte, por serem artistas radicados na cultura de massa, nem numa única parceria com o poeta erudito Ferreira Gullar, por este ser bastante mais identificado com a arte de protesto, contra a qual o tropicalismo se embateu. Por outro lado, a escolha de analisar uma colaboração com Duprat, ao invés das de outros maestros do grupo Música Nova, tais como Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Cozzella, se justifica pela maior frequência e profundidade do relacionamento de Duprat com os tropicalistas. Dos dez álbuns tropicalistas desse período, excetuando o que ele próprio assinou (*A banda tropicalista do Duprat*, 1969), o maestro escreveu todos os arranjos em cinco (*Tropicália ou panis et circencis*, 1968; *Os Mutantes*, 1968; *Caetano Veloso*, 1969, *Gilberto Gil*, 1968 e *Gilberto Gil*, 1969), foi o principal arranjador e diretor musical em um (*Gal Costa*, 1969) e colaborou em mais um (*Mutantes*, 1969). Duprat só não colaborou nos discos *Caetano Veloso*, 1968, *Grande Liquidação*, 1968, e *Barra 69*, 1969 – ressalve-se que, este último, foi preparado às pressas, gravado ao vivo em Salvador, para arrecadar fundos para a iminente deportação dos baianos.

461 VELOSO, C.: “Caetano solta o Verbo” in *O Verbo Encantado*, junho de 1972. Reproduzido em <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/caetano-veloso-solta-o-verbo> (acessos em 20/08/2013).

tropicalismo, já que, em outras perspectivas, “É proibido proibir” causou furor e reforçou sensivelmente os laços entre os “tropicalizados”, ao menos em se tratando da atuação pública de dois muito importantes: Augusto de Campos e Hélio Oiticica. O primeiro ficou sensivelmente tocado com o acontecimento e até veio a dedicar posteriormente a Caetano o poema “Viva Vaia” (1972). Além disso, no texto “É proibido proibir os baianos”, de 1969, pela primeira vez, afirmou que os baianos haviam atingido a distintiva categoria do ‘produssumo’, criada por Décio Pignatari para descrever um estágio ideal das artes em que a produção de informação nova e o consumo popular se encontrariam num gesto único e indissociável⁴⁶². Já Oiticica, que inicialmente tinha rejeitado a apropriação midiática de sua *Tropicália*⁴⁶³, mudou radicalmente de postura com o sucedâneo, passando ao elogio entusiasmado aos baianos e qualificando a canção como “*sem sombra de dúvida uma das mais importantes experiências de Caetano, continuação lógica e lícita da sua experiência, aqui aberta a um desenvolvimento que se torna dia a dia mais fascinante*”⁴⁶⁴. Afora Augusto de Campos e Hélio Oiticica, Caetano também recebeu cumprimentos particulares e entusiasmados dos “tropicalizados” José Celso Martinez e José Agrippino de Paula⁴⁶⁵. É preciso notar, ainda, que o próprio Caetano abrandou sua restrição contra a música ao retomá-la em apresentações ao vivo na década de 1980 e ao descrevê-la no livro *Verdade Tropical*⁴⁶⁶.

Forma aberta

“É proibido proibir” foi criada por sugestão de Guilherme Araújo, após ler uma matéria jornalística sobre acontecimentos do Maio de 68 francês. Chamou-lhe a atenção, especialmente, uma pichação fotografada: “*il est interdit d’interdire*”. Caetano afirma ter se interessado pela notícia, embora não a tenha lido por preguiça. Depois, sob muita insistência de Guilherme, acabou compondo a canção sobre o mote ‘é proibido proibir’ que, ao final, achou fraca. Sua letra simples e direta conclama para uma ação revolucionária nos seguintes termos:

⁴⁶² Cf.: CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 262. Note-se, ainda, que Campos havia identificado o produssumo na música popular num texto anterior, “Informação e redundância na música popular”, de 1968, mas referindo-se ao experimentalismo dos Beatles (Cf.: Idem, lb., p. 185-186).

⁴⁶³ Cf.: OITICICA, H.: “Tropicália”, in *Tropicália*, p. 96-103. Nesse texto, Oiticica qualifica a apropriação massiva de Tropicália com palavras fortes: “*O que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie a pregar Tropicalismo, Tropicália virou moda – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é*” (Idem, lb., p. 102).

⁴⁶⁴ OITICICA, H.: “A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda no grupo baiano)”, p. 146-147.

⁴⁶⁵ Cf.: VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 303.

⁴⁶⁶ Cf.: Idem, lb., p. 297-303.

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão

E o maestro ergueu o dedo
E além da porta
Há o porteiro, sim.

E eu digo não!
E eu digo não ao não!
E eu digo: É proibido proibir!
É proibido proibir!

Me dê um beijo, meu amor,
Eles estão nos esperando,
Os automóveis ardem em chamas.

Derrubar as prateleiras,
As estantes, as estátuas,
As vidraças, louças, livros, sim!

E eu digo sim!
E eu digo não ao não!
E eu digo: É proibido proibir!
É proibido proibir!

Ritmicamente, “É proibido proibir” é, em linhas gerais, uma marcha-rancho transmutada em compasso de 3/4, com andamento em torno de 96 bpm. Esse pormenor rítmico, a transformação do compasso binário da marcha em ternário, foi um dos poucos elementos da música de que Caetano disse gostar na entrevista supracitada⁴⁶⁷, sendo um fruto das experiências bossa-novistas com ritmos brasileiros, como ele próprio admitiu em *Verdade tropical*⁴⁶⁸. Fica, assim, como uma espécie de marca de origem, horizonte conceitual sobre a qual o resto da canção se ergue.

A melodia de “É proibido proibir”, composta em duas partes, em estrutura A-B, rumando paulatinamente dos graves aos agudos, é diatônica e elaborada sobre funções harmônicas mais elementares do tom de Dó Maior (tônica, tônica anterrelativa, subdominante e dominante). Os primeiros três versos repetiam uma melodia que serpenteava em graus conjuntos e pequenos saltos, a princípio feita sobre a escala pentatônica (Sol-Lá-Sol-Mi-Dó-Ré) e tocada sobre o acorde de tônica (Dó Maior), mas terminada numa surpreendente nota de tensão (Fá):

⁴⁶⁷ VELOSO, C.: “Caetano solta o Verbo”.

⁴⁶⁸ Cf.: VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 297.

Seria uma frase de baixo teor tensivo, não fosse por essa nota final, que deixava suspensa sua resolução e pedia a entrada no acompanhamento da função harmônica de dominante com 7ª (Sol maior) ou, no caso do último compasso, de subdominante (Fá maior). Seu sentido geral, no plano tensivo, é o de uma enumeração enunciativa, com a linha melódica sugerindo uma equivalência dos diferentes termos.

Logo a seguir, vem a repetição de duas frases criadas sobre arpejos paralelos descendentes (Si-Sol-Mi-Dó e Dó-Lá-Fá-Ré), com durações muito parecidas, sugerindo uma figura polirrítmica de quátera, bastante incomum na música popular. Essa frase delineia uma nova enumeração, mas com teor tensivo potencializado pelos grandes, embora rápidos, saltos ascendentes Si-Dó (9ª maior) e Ré-Si (6ª maior). Ao final, esse período se conclui numa nota Sol, acompanhada por um acorde dominante que prepara a entrada da segunda parte⁴⁶⁹.

Aos períodos enumerativos iniciais da canção, correspondem a primeira, a segunda, a quarta e a quinta estrofes da letra. As duas primeiras perfaziam uma longa enumeração de interdições, unidas numa sintaxe de justaposição que gera a figura linguística de enumeração caótica, também identificada por Affonso Romano de Sant'Anna como um recurso cubista em "Alegria, alegria"⁴⁷⁰. Luiz Tatit, por sua vez, foi mais fundo e aplicou a tal enumeração de imagens o conceito de 'iconização', observando "*unidades de sentido indecomponíveis que reclamam uma captação em bloco pelos órgãos sensoriais*"⁴⁷¹, que seriam típicas da escrita de Caetano Veloso. Tal iconização se opera não só pelas recorrências dos desenhos melódicos, mas também por eufonias da letra, tais como as rimas em 'ão' da primeira estrofe:

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão

Embora a melodia favoreça a enunciação, a quarta estrofe, apresentada depois da exposição inteira do tema, segue discursivamente, como numa fala de conexões lógicas

⁴⁶⁹ Vale notar que na segunda vez em que esse trecho se repete é acrescido mais um par dessas frases articuladas, em função de haver dois versos a mais.

⁴⁷⁰ SANT'ANNA, A. R. de: *Música popular e moderna poesia brasileira*, p. 173.

⁴⁷¹ TATIT, L.: *O cancionista*, p. 267.

subentendidas em que um amante convoca sua amada para se juntar à multidão revoltosa das ruas.

A quinta estrofe, por fim, traz uma enumeração convencional das ações revolucionárias, em que se faz sentir mais forte a violência contra os símbolos da racionalidade, da beleza, elegância e da cultura hegemônica da época. Nessa estrofe, o recurso à iconização se faz novamente presente nas eufonias verbais:

Derrubar as prateleiras,
As estantes, as estátuas,
As vidraças, louças, livros, sim!

A segunda parte de “É proibido proibir” se inicia com três frases muito parecidas que introduzem o refrão, formado por uma única frase de desenho cíclico, repetida por quatro vezes sob uma harmonia também cíclica de acordes de tônica e subdominante:

O sentido tensivo dessa segunda parte é o de uma tematização, que se ensaia já nas similaridades melódicas dos primeiros cinco compassos do trecho acima. Sobre elas, se coloca uma letra que perfaz um espelhamento entre a negativa de uma postura de recusa do ambiente repressivo descrito nas primeiras estrofes (“*E eu digo não!*”) e a proposta libertária da canção, com sua dupla negação (“*E eu digo não ao não!*”). É interessante notar, porém, que, na segunda vez em que canta essa parte, vindo da proposição de atitudes revolucionárias – “*Derrubar as prateleiras...*” –, Caetano diz o oposto, bradando “*E eu digo sim!*”. Tal mudança se deve ao fato de avalizar a revolta, chegando, em seguida, à entoação do princípio antirrepressivo pela dupla negação “*E eu digo não ao não!*”.

O ensaio de tematização no início da segunda parte, porém, é logo rompido, em favor do estabelecimento de uma ideia melódica única, descendente, eufórica e conclusiva no refrão, repetido por quatro vezes. Nele, sim, a tematização se realiza plenamente, tendo seu

impulso à ação referendado pela letra, que encerra o chamamento à revolta, qual uma palavra de ordem de passeata: “*É proibido proibir!*”.

Descrita assim, a música de Caetano Veloso, mostra uma inegável inteligência compositiva, mas menos complexidade musical e poética do que outras canções contemporâneas do autor, a exemplo de “Alegria, alegria” e “Tropicália”. Sua riqueza de significados se torna maior, porém, se for levada em consideração a performance que a tornou pública, improvisada no calor da hora, ao lado de Os Mutantes, a partir das diretrizes desenvolvidas com o arranjador Rogério Duprat.

A intervenção de Duprat no arranjo da parte cantada de “É proibido proibir” se fez sentir, de imediato, no aumento gradual da massa sonora e da quantidade de ruídos inseridos na medida em que a música caminhava para seu clímax eufórico. A gravação em estúdio da canção, feita para ser lançada como single durante o festival, deixa claro esse encaminhamento. No início da parte cantada, o arranjo tem contrabaixo elétrico e bateria com baixa dinâmica e poucas intervenções, além de pequenas frases de guitarra elétrica, com timbre limpo, respondendo ao canto e da condução rítmico-harmônica de um discretíssimo violão ao fundo (1’45’’-1’56’’). Na segunda estrofe da canção, o contrabaixo e a bateria crescem e entra o acompanhamento de uma guitarra distorcida com acordes roqueiros de fundamental e quinta (informalmente chamados de “pé de galinha” no jargão dos músicos populares), sustentados ao longo de um compasso e alternadamente terminados com rápidos floreios de guitarra (1’57’’-2’05’’). Já na segunda parte, entra uma pandeirola para reforçar a condução rítmica e começa um fraseado mais denso das cordas, com um riff relaxadamente convencionado entre o contrabaixo e a guitarra distorcida (2’05’’-2’13’’). Os dois instrumentos só se descolam para acompanhar a melodia cíclica final, quando a guitarra persiste no riff e o contrabaixo passa a marcar o pulso rítmico elementar da canção, repetindo uma frase composta por uma série de nove colcheias terminadas em uma semínima acentuada, “Fá-Lá-Dó-Sol-Dó-Mi-Fá-Lá-Ré-Dó” (2’14’’-2’28’’). Esse crescimento da massa sonora no arranjo, repetido na reexposição do tema, acompanha a trajetória eufórica da canção, mas pontuando-a com certos elementos agressivos e então inusitados, tais como sons distorcidos de guitarra ou sintetizador e ruídos diversos. Menos do que desmentir a euforia final, esses elementos perturbadores se justificam pelo sentido passional infiltrado nas enumerações enunciativas, através dos grandes saltos intervalares expostos e pelo próprio conteúdo revoltoso da letra. Pode-se dizer, assim, que, durante o canto, o arranjo se presta, basicamente, a confirmar o teor da composição, mas recorrendo a timbres e elementos incomuns na música popular.

Há que se considerar, também, um detalhe da instrumentação empregada no arranjo: o uso simultâneo de violão e guitarra elétrica. Por um lado, não ficam dúvidas quanto à

sobreposição da guitarra moderna ao violão 'típico' da bossa-nova ou da música brasileira, em geral. Por outro, a sobreposição se dá numa espécie de narrativa progressiva, em que o violão começa tocando com o contrabaixo e a percussão e, aos poucos, recebe pequenas frases de guitarra, em timbre limpo, a exemplo das usadas nos primeiros tempos do iê-iê-iê nacional. A guitarra, então, passa a um timbre bastante saturado e distorcido, similar ao que usava o norte-americano Jimi Hendrix, representante de uma espécie de vanguarda do pop internacional e cultuado pelos tropicalistas. Daí em diante, a guitarra aumenta sua densidade, gradualmente, chegando ao ruidoso riff final como o timbre preponderante no arranjo. Fica inevitável identificar nessa apoteose elétrica não só um reflexo da exortação à revolta feita na composição, mas também uma exemplificação sonora da "linha evolutiva" que Caetano havia defendido no citado debate da *Revista Civilização Brasileira*. Tal linha se definiria, ali, entre o violão bossa-novista, fundador dessa linhagem, e a guitarra distorcida mais moderna, passando, ainda, pela guitarra limpa, ingênua, da Jovem Guarda⁴⁷².

A grande surpresa de "É proibido proibir", contudo, foi o happening preparado por Duprat para introduzir a canção, entremear as apresentações de sua letra e terminá-la. Entusiasmado com as experiências do norte-americano John Cage, Duprat imaginou uma introdução improvisada e chocante que durou 1 minuto e 45 segundos na gravação (não há registros para saber quanto durou e como foi realizada no palco do festival). Nela, aberta por um ruído agudo constante, como o de um motor elétrico, os instrumentos (guitarra, contrabaixo, violão, bateria, percussão, piano elétrico) e os sons orgânicos (desde uma respiração cansada a gemidos de torpor e prazer, passando também por ruídos de salivação) foram colocados a gosto dos músicos, apresentando seus diversos timbres, em cacofonias estridentes, fraseados soltos e, principalmente, sequências melódicas de sentido pendular ou cíclico. As intervenções eram caóticas e aparentemente gratuitas, tanto nos padrões rítmicos quanto nos tonais, podendo-se encontrar sequências como a ternária "Si-Mi#-Ré#-Si--Mi#-Ré#-Si-Mi#-Ré#-Si-Mi#-Ré#-Si-Mi#-Ré#-Si-Mi#-Ré#-Si-Ré#-Si-Mi-Lá-Ré", feita pelo contrabaixo⁴⁷³, ou o

⁴⁷² Tal leitura se respalda, também, no direcionamento muito semelhante dado por Caetano Veloso e Os Mutantes para a canção "Saudosismo", de Caetano, nos shows na Boate Sucata que sucederam imediatamente ao festival. Uma gravação dessa performance foi lançada num compacto duplo de 1968, intitulado *Caetano Veloso & Os Mutantes ao vivo* (Cf.: VELOSO, C & OS MUTANTES: "Saudosismo" (C. Veloso) – compacto duplo. Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1968, reproduzido em <http://www.youtube.com/watch?v=ML4LbSnEXNU> (acessos em 25/08/2013)). "Saudosismo", aliás, foi uma homenagem aos ensinamentos que o autor teria recebido de João Gilberto e a bossa-nova.

⁴⁷³ Cf.: VELOSO, C.: "É proibido proibir/ É proibido proibir (ambiente de festival)" (C. Veloso) in *A Era dos Festivais: 28 canções que marcaram uma época da MPB* - CD. Rio de Janeiro: Grav. Universal Music, 2003, 0'12"-0'19". Reproduzido em <http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/os-mutantes-caetano-veloso/e-proibido-proibir/1119683?cmpid=clink-rad-ms> (acessos em 04/11/2013).

fragmento “Mi-Fá-Ré-Dó#”, feito por uma zombeteira guitarra distorcida⁴⁷⁴. Em meio ao caos sonoro da introdução, havia um ostinato ternário e descendente de guitarra (Mi-Lá-Sol) que se insinua logo no 8º segundo, voltava no 22º, no 29º, no 38º, no 48º, no 65º (já distorcido) e no 81º. Tal ostinato funciona como ponte entre o início caótico e a fixação da canção num padrão rítmico e tonal a partir do 62º segundo, uma vez que indica seu ritmo ternário e sua tonalidade em Dó Maior.

Após a primeira exposição completa da canção, o acompanhamento novamente se desmancha em happening, mas com sonoridade mais densa e agressiva (até um grito surgia em meio aos gemidos, cada vez mais eróticos)⁴⁷⁵. É quando Caetano declama a primeira parte do poema “Símbolos” do livro *Mensagem* Fernando Pessoa, subtitulada “D. Sebastião”. A escolha, segundo ele, além de refletir a profecia de uma nova era, latente no tropicalismo, mas incluindo Marx e tecnologia, “era um desafio formal e também significava forçar uma visão implausível no ambiente [de um programa de televisão]”⁴⁷⁶.

O happening final, retomado ao terminar o canto, vem de uma sensível aceleração rítmica e se conclui numa algazarra vertiginosa, em que os gemidos são suplantados por gritos e a massa sonora dos instrumentos atinge o máximo de densidade, intensidade e estridência⁴⁷⁷.

A performance vocal de Caetano Veloso segue um caminho análogo ao da crescente agressividade e passionalidade da linha melódica, da letra e do arranjo. Nas três primeiras linhas da estrofe inicial, seu canto surge com impostação relaxada e interpretação contida, seja tanto na intensidade, quanto na ornamentação ou na extensão das notas, fazendo uma referência direta ao canto bossa-novista e denotando pouco envolvimento passional com a matéria cantada, exceto pela leve estridência do timbre nasal-metalizado⁴⁷⁸. Em seguida, ainda com intenção sutil, o canto passava a reforçar a passionalidade da canção, ao aumentar discretamente a intensidade e estender a duração das notas, emendando todas as palavras, à exceção da passagem do 5º para o 6º verso. Entrando na segunda parte da música, Caetano novamente elevava a intensidade e tendia a emendar as notas (exceto na pausa maior, entre o 1º e o 2º versos). A essa altura, a intenção do canto já havia abandonado o distanciamento inicial e se tornado francamente assertiva, o que se confirmava na repetição cíclica final da frase “É proibido proibir”, à guisa de refrão, com palavras ligadas em notas longas e muita

⁴⁷⁴ Cf.: Idem, Ib., 0’29”-0’30”.

⁴⁷⁵ Cf.: Idem, Ib., 3’18”-4’08”.

⁴⁷⁶ VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 301.

⁴⁷⁷ Cf.: VELOSO, C.: “É proibido proibir”, 4’56”-5’37”.

⁴⁷⁸ Note-se que não se tratava, simplesmente, de uma fatalidade de formação vocal, visto que Caetano havia usado uma timbragem menos nasalada e pungente nas faixas que gravou no LP *Domingo*, dividido com Gal Costa no ano anterior.

intensidade sonora. Nesse final, ainda era introduzida uma surpreendente ornamentação, que consiste numa rápida oscilação ascendente de uma 5ª justa, em vogais ‘i’, nos pontos aqui sublinhados: “É *proibido proibir*”⁴⁷⁹. Fugia-se, assim, aos padrões de canto vigentes, tanto da precisa bossa-nova quanto da viril música de protesto, com a evocação simultânea de uma quebra de registro, um gritinho e um trejeito afeminado. Após o refrão, Caetano retoma a contenção inicial para cantar a letra relativa à repetição da primeira parte, concedendo apenas duas exceções para a extensão de notas no final do 12º e do 13º versos⁴⁸⁰, na vogal nasal ‘ã’ (em “*esperando*” e “*chamas*”). Nos três versos seguintes, a orientação da interpretação também é semelhante à primeira parte, apenas com duas quebras na ligação das palavras entre “*as estantes*” e “*as vidraças*”. Na repetição da segunda parte, uma única alteração aparece na antecipação do emprego do ornamento citado já na palavra “*digo*” do último verso anterior ao refrão⁴⁸¹. Vem, então, o poema declamado, com um uso de voz até então não usado na interpretação: grave, gutural, entorpecido. Na repetição da primeira parte, Caetano faz uma interpretação semelhante e, no refrão final, insere a citada ornamentação em mais uma sílaba, ficando “*é proibido proibir*”⁴⁸².

A gravação acima analisada é interessante, reveladora, mas não a mais importante da canção, que foi elaborada para ser apresentada no festival. Fica justificada, contudo, por poder ser vista como um ensaio, uma guia do que, infelizmente, se perdeu, a não ser pelo curto trecho de áudio cortado e editado que a gravadora Philips lançou em compacto naquele ano e em diversas coletâneas posteriores com o título de “Ambiente de festival (É proibido proibir)”. Nele, pode-se ouvir que Caetano canta de maneira bastante mais agressiva do que no estúdio, com intensidade próxima ao grito já no início da reexposição da segunda parte (em que o registro se inicia). O acalorado da performance faz com que a afinação fique imprecisa e o uso da ornamentação característica do refrão praticamente some, exceto por uma vez, aos 6’01” da gravação aqui utilizada. Logo em seguida, no lugar dos versos de Pessoa, Caetano aproveita a forma aberta do happening para inserir seu famoso discurso, em tom de ira e provocação. Ao final, retoma o tema na repetição da primeira parte, buscando executar o planejamento dinâmico da gravação em estúdio, mas com a voz em timbre escuro e transparecendo cansaço⁴⁸³. Nem bem termina os três primeiros versos, e passa a declamar, exasperado, os três versos seguintes, chegando aos gritos em “*eu digo sim/ E eu digo não ao não*”⁴⁸⁴. O refrão que

⁴⁷⁹ Cf.: VELOSO, C.: “É proibido proibir”, 2’13”-2’26”, 2’59”-3’12”.

⁴⁸⁰ Cf.: Idem, lb., 2’34”-2’35”, 2’39”-2’40”, respectivamente.

⁴⁸¹ Cf.: Idem, lb., 2’56”.

⁴⁸² Cf.: Idem, lb., 4’41”-4’57”.

⁴⁸³ Cf.: Idem, lb., 9’28”-9’38”.

⁴⁸⁴ Cf.: Idem, lb., 9’39”-9’55”.

vem a seguir é cantado uma única vez, com prosódia quase falada e melodia intencionalmente desafinada, dando lugar a mais um ataque ao júri do festival⁴⁸⁵. Ao final, o artista interrompe a música bruscamente com um grito de “Chega!”⁴⁸⁶.

É necessário dizer que, no festival, a plateia esteve profundamente envolvida nessa performance, cobrindo-a de vaias, xingamentos e aplausos (bem mais vaias e xingamentos do que aplausos, é verdade). A participação, porém, foi além das manifestações ruidosas e envolveu também atos agressivos como atirar frutas e objetos no palco ou virar-se de costas para os artistas. Não seria descabido dizer que foram atos fundamentalmente cênicos, dado seu fortíssimo caráter simbólico e sua relação direta com o chocante happening planejado por Caetano. Tudo, ali, foi pensado cenicamente para provocar reação semelhante, indo desde o figurino escandaloso (camisa de plástico verde, colete preto ou prateado, colares de fios elétricos com tomadas nas pontas e correntes metálicas com dentes de animais), encomendado à boutique Ao Dromedário Elegante, até o gestual requebrado inspirado nas negras baianas e à inclusão de um hippie norte-americano para colaborar gritando e urrando ao microfone durante a declamação de Fernando Pessoa e o discurso⁴⁸⁷. Vale acrescentar, ainda, duas ações de improviso que ajudaram a incendiar o happening: o fato de Os Mutantes, vestidos em plástico rosa e alaranjado, terem se virado de costas para a plateia em resposta ao gesto similar desta e o fato de Gilberto Gil, que subiu ao palco em solidariedade, pegar um tomate jogado pelo público, morder e jogar de volta, em sinal de desprezo.

Afora o arranjo de Rogério Duprat reforçar os sentidos inscritos em “É proibido proibir”, o happening conduzido por ele foi o que viabilizou as ações de maior escândalo da performance ao vivo e televisionada da canção. Caetano Veloso reclama para si a concepção do happening e afirma que Duprat, “*sem escrever um arranjo para orquestra, orientou a introdução atonal com sabor de música concreta e eletrônica executada pelo grupo [Os Mutantes]*”⁴⁸⁸. Ora, musicalmente, o happening de “É proibido proibir” não é nada mais do que a intervenção de Duprat, inclusive na parte da declamação ou do discurso. Talvez se possa até dizer que foi a estrutura do happening que salvou o discurso de Caetano de se perder num simples desabafo, como o violão quebrado por Sérgio Ricardo no festival de TV Record do ano anterior, pois a volta da fala para a música foi conduzida por dezenove segundos através do ostinato de guitarra que pontuava toda a introdução de Duprat⁴⁸⁹. Com isso não se busca, aqui, desmentir a originalidade da ideia de Caetano ou mitigar seus méritos na performance,

⁴⁸⁵ Cf.: Idem, lb., 9’57”-10’12”

⁴⁸⁶ Cf.: Idem, lb., 10’14”-10’16”.

⁴⁸⁷ Cf.: Idem, lb., 6’01”.

⁴⁸⁸ Cf.: VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 299.

⁴⁸⁹ Cf.: VELOSO, C.: “É proibido proibir”, 9’07”-9’26”.

mas indicar que, sem a colaboração do maestro, dificilmente se chegaria ao resultado obtido, uma vez que havia uma expertise na realização do happening que ele dominava como nenhum dos outros envolvidos. A relação de Duprat com os happenings, afinal, datava de 1962, quando tomou contato com a música aleatória de John Cage num curso de férias em Darmstadt, na Alemanha, provavelmente através de Pierre Boulez, segundo Teresinha Soares⁴⁹⁰, ou dos estudantes norte-americanos que conheceu por lá, conforme relata Gaúna⁴⁹¹. Segundo ambas as autoras, Duprat foi profundamente influenciado por essa novidade de Darmstadt, tornando-se um cagista radical, ávido por promover happenings no Brasil⁴⁹².

Mesmo considerando a proeminência de Duprat no happening, é preciso reconhecer que um de seus elementos mais surpreendentes pode ter sido sugerido por Caetano Veloso: a inclusão dos gemidos, urros, gritos e ruídos humanos. Ao menos no caso do convite ao hippie John Dandurant, autor dos gritos e urros no happening do festival, é certo que a iniciativa partiu de Caetano⁴⁹³. A dúvida quanto à origem da ideia de inserir tais ruídos se justifica por se tratar de elementos semânticos sensuais raramente presentes nas preocupações de Duprat, ou de seu maior influenciador, Cage, mas caros ao projeto estético-político dos tropicalistas, conforme argumenta Gonzalo Aguilar:

Nos corpos encarnaram-se as novas formas de poder: reprimir ou liberar, falar ou calar, expandir-se ou contrair-se, reafirmar o prazer ou internalizar as ameaças do terror. (...) Para os tropicalistas, a possibilidade de irromper nos meios consistiu sobretudo em poder exhibir o corpo, pondo em destaque, ao mesmo tempo, seu poder.⁴⁹⁴

A hipótese de que tal recurso tenha partido de Caetano se afina, assim, com a produção de figurino e a performance cênica liderada por ele. Nota-se, então, que, mesmo na área de domínio de Duprat, o compositor se aventurava a intervir, ao contrário das demais parcerias entre populares e eruditos vistas até aqui.

Bomba e Brigitte Bardot

Uma leitura muito frequente do tropicalismo dá conta de que seu processo básico seja a alegoria da realidade brasileira. O primeiro formulador dessa hipótese, ainda como um

⁴⁹⁰ SOARES, T. R. P.: *A utopia no horizonte da música nova*, p. 115.

⁴⁹¹ Cf.: GAÚNA, R.: *Rogério Duprat*, p. 52-55.

⁴⁹² Cf.: Idem, *Ib.*, p. 199-200.

⁴⁹³ Cf.: CALADO, C.: *Tropicália*, p. 218.

⁴⁹⁴ AGUILAR, G.: *Poesia concreta brasileira*, p. 147-148.

ensaio de interpretação, foi Roberto Schwarz, no tão citado texto “Cultura e Política no Brasil (1964-1969)”:

Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans Wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista. O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe⁴⁹⁵.

Já o sistematizador mais agudo foi Celso Favaretto, no estudo que resultou no livro *Tropicália, Alegoria, Alegria*. Tomando os procedimentos de paródia e humorismo como bases do tropicalismo, numa leitura marcadamente inspirada em Walter Benjamin, acrescenta à interpretação de Schwarz:

Como no sonho, as imagens tropicalistas significam algo diferente do que é manifestado. Os fatos culturais, formações históricas e estilos artísticos são metamorfoseados com particularizações de uma totalidade apenas sugerida, que aparece de maneira intermitente, sem nunca conseguir remeter a uma imagem superior que funcionasse como síntese abstrata do Brasil. (...) A atividade tropicalista se materializa como exercício surrealista: uma prática em que a realidade é fecundada pela imaginação e pelo sonho, iluminando possibilidades reprimidas. Esta prática, de inspiração materialista, antropológica, volta-se para o cotidiano, mais precisamente para a mitologia urbana, aí investindo as forças do êxtase para a revolução.⁴⁹⁶

É uma leitura sem dúvida sofisticada e de certa pertinência em alguns exemplos, sobretudo no da canção-manifesto “Tropicália”, que, por quase toda a sua extensão, alegoriza a contrastante realidade brasileira na figura de um monumento grotesco. Contudo, a aplicação geral do conceito de alegoria ao tropicalismo é arriscada, na medida em que não se verifica em todas as obras tropicalistas – nem, necessariamente, nas mais importantes – o uso de imagens que guardem alteridade e distância na relação entre o que almejam designar e os símbolos efetivamente mobilizam⁴⁹⁷. Aliás, bem ao contrário, muitas canções tropicalistas foram

⁴⁹⁵ SCHWARCZ, R.: “Cultura e Política no Brasil (1964-1969)”, p. 74.

⁴⁹⁶ FAVARETTO, C.: *Tropicália, Alegoria, Alegria*, p. 114-115.

⁴⁹⁷ Jorge Luis Borges, no ensaio “Nathaniel Hawthorne”, reitera a alteridade e a distância das alegorias com o que representam, mas evitando os comuns juízos depreciativos que receberam de intelectuais do porte de Edgar Allan Poe e Benedetto Croce ao separá-las em dois casos: “uma adivinhação, mais extensa, mais lenta e muito mais incômoda que as outras”, em se tratando de uma abstração arbitrariamente performatizada, e um símbolo complexo sem o qual resulta muito pobre a representação de “um sentimento peculiar, um processo íntimo, uma série de estados análogos” (BORGES, J. L.: “Nathaniel Hawthorne” in *Obras completas de Jorge Luis Borges*, vol. II (trad. S. Molina). São Paulo: Ed. Globo, 1998, p. 53-54).

calcadas na significação mais direta das imagens e na materialidade da linguagem, como “Bat Macumba” (1968), “É proibido proibir” e “Alegria, alegria”. Esta última, inclusive, suscitou um desconcertante depoimento de Caetano Veloso aos repórteres-apresentadores Reali Jr. e Cidinha Campos, do *III Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record, logo após a apresentação da canção que imaginou para deflagrar o tropicalismo (então, sem esse nome), “Alegria, alegria”. Nele, defendeu um uso imanente, cru e realista da linguagem:

REALI JR.: Veloso, o que o levou a você fazer uma música bem moderna, pegando coca-cola, guerrilha, Brigitte Bardot. Como você teve essa ideia, quando teve a ideia e quando começou a executar a sua música?

CAETANO VELOSO: O que me levou a falar em coca-cola, Brigitte Bardot, foi... Cardinale... foi a coca-cola, a Brigitte Bardot, a Cardinale...

REALI JR.: Estão aí, né?

CAETANO: É. Bomba, guerrilha, as coisas que estão aí.⁴⁹⁸

No caso de “É proibido proibir”, aqui analisada, a alegoria simplesmente inexiste. A enumeração caótica da primeira estrofe, disposta segundo uma técnica de colagem muito frequente no tropicalismo, estabelece o ambiente social repressor metonimicamente. A linguagem da segunda parte é denotativa, chegado sem volteios à crueza das palavras da pichação colhida nas ruas parisienses. A terceira, por fim, inicia-se com um diálogo denotativo também muito claro, mas levemente embaçado por seus subentendidos, e conclui-se com uma descrição metafórica da ação revolucionária. Do ponto de vista poético, é, enfim, uma obra pragmática de denúncia e conclamação à revolta, como uma canção de protesto convencional. O único senão irônico e ambíguo que dificulta tal equiparação são os versos “*E eu digo não*” e “*E eu digo sim*”, usados na primeira linha da segunda parte, que, além de negar ou afirmar as estrofes imediatamente anteriores, mantêm entre si, por força da semelhança sonora e da mesma posição ocupada na estrutura da canção, um efeito de indentidade que cria a impressão de indecisão e contradição, efeitos indesejados na canção de protesto convencional, mas admitidos – até desejados – em sua proposta antirrepressiva. Caetano, evidentemente, joga com essa confusão de sentidos para pôr em dúvida a primazia racional do discurso engajado, assim como nos versos de outras tantas canções tropicalistas, como “*Tanto faz pro sul como pro norte*” (“Alfômega”, Caetano Veloso, 1969), “*Atenção, para a palavra de ordem/ Pro palavrão*” (“Divino, maravilhoso”, Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968) e “*Por uma questão de ordem/ Por uma questão de desordem*” (“Questão de ordem”, Gilberto Gil, 1968).

⁴⁹⁸ Cena reproduzida no documentário cinematográfico *Uma noite em 1967*. TERRA, Renato e CALIL, Ricardo: *Uma noite em 67*. São Paulo: Videofilmes-Record Entretenimento, 2011, reproduzido em <http://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk> (acessos em 25/08/2013).

No plano musical e performático, sem desmentir o princípio antirrepressor que norteia seus versos, a canção apresenta uma complexidade bem maior. De um lado, a estrutura regular e repetitiva das frases, todas diatônicas, aliada à simplicidade rudimentar da harmonia, indica um baixo teor conflitivo, discretamente passional pelo sentido ascendente e pelos saltos intervalares da melodia. Isso contradiz a dureza repressora do ambiente descrito nos versos, mas, menos do que resignação, tal contraste dá a impressão de distanciamento crítico, em que o enunciador começa se colocando acima dos conflitos narrados e, com o crescente teor passional refletido na interpretação, se aproxima simpaticamente do texto cantado. No happening, um movimento análogo se apresenta. A liberdade e indeterminação do formato, em que as concordâncias e choques recebem um tratamento não narrativo, sendo apresentados como dados do ambiente, sujeitos a uma condução dramática sensorial pelo aumento progressivo da densidade e da estridência sonoras e das manifestações do corpo humano. Novamente, nota-se uma tentativa de combinação do distanciamento crítico e do envolvimento emotivo do artista, coisa que, aliás, estava preconizada no já citado debate de 1966, em que Caetano propunha partir da *“compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora”*. Em razão desse envolvimento, fica muito difícil identificar em *“É proibido proibir”* as imagens que significam algo diferente do que é manifestado, como faz Favaretto, ou mesmo o distanciamento da operação de exposição dos anacronismos nacionais à luz branca do ultramoderno, como faz Schwarz. Mais adequado seria notar, como Gonzalo Aguilar, a convivência de crítica e simpatia no tropicalismo quanto aos objetos de suas canções.

As escolhas tropicalistas tinham um duplo valor: seu uso, alternadamente e no mesmo objeto, podia ir da paródia à identificação amorosa, da distância e inversão violenta que supõe a paródia à aproximação arrebatadora que sugere o amor.⁴⁹⁹

A partir dessa constatação do jogo entre afastamento e identificação, é possível compreender melhor, também, o sentido da antropofagia tropicalista, em que não se abria mão das fórmulas consagradas da canção popular para incorporar o recurso ‘importado’ do happening, nem se abria mão do violão ‘típico’ nacional para se admitir a modernidade estrangeira e tecnológica da guitarra elétrica, nem se abria mão do ritmo da tradicional marcha-rancho para se assimilar as experimentações da bossa-nova.

Tal ideia de antropofagia, ao contrário de visões meramente cosmopolitas ou globalizantes, tinha um fundo nacionalista, na medida em que elegia o espaço nacional como o ponto onde, no presente, se apresentavam as vertentes artísticas a serem assimiladas e

⁴⁹⁹ AGUILAR, G.: *Poesia concreta brasileira*, p. 149.

reelaboradas. Nessa configuração, o fato de o nacionalismo se construir num ambiente contemporâneo, contudo, não exclui suas memórias rurais e urbanas. Ao contrário, é sabido que foi justamente a imaginação de juntar os Beatles com a ‘típica’ Banda de Pifanos de Caruaru que impulsionou Gilberto Gil para o campo de discussões que resultou no tropicalismo⁵⁰⁰. Assim, ao contrário da síntese modernizadora proposta pela bossa-nova no interior da música popular ou da eleição de elementos folclórico-populares submetidos à técnica industrial e à elaboração ideológica, característicos da música de protesto, o tropicalismo procedia por agregação aparentemente irrestrita dos diversos dados do panorama presente nacional. Ficavam fora desse balaio acolhedor, apenas, a imitação do estrangeiro, que Caetano via, por exemplo, em Dick Farney, Lúcio Alves e Johnny Alf⁵⁰¹, e o falseamento do nacional, visto na música de protesto. Tal postura, evidentemente, poderia levar à indistinção do ecletismo. O risco, porém, se evitava com a proposta de se harmonizar esse nacionalismo com os imperativos do tempo presente, que exigia um artista que dispusesse de um filtro seletor regido pela noção de modernidade, cujo conhecimento pleno se oferece pelo domínio da história da produção nacional e pela busca de novidade pela via da experiência radical de vanguarda. Em outras palavras: esse artista que selecionava, iluminava e organizava os elementos importantes no caos polifônico da realidade urbana brasileira precisava ser alguém como Caetano ou Gil. É fundamental notar-se, aí, que o conceito de história da música popular admitido pelo tropicalismo era o teleológico da ‘linha evolutiva’, procedendo não pela simples cronologia, mas pelos diferentes graus de desenvolvimento obtidos na combinação entre consciência crítica e assimilação de novidades. Era nesse duplo movimento que se elegia como maior marco revolucionário a bossa-nova de João Gilberto, com sua assimilação das técnicas mais sofisticadas do jazz e sua reavaliação do passado musical brasileiro. Isso implicou, então, em que se reconhecesse valorativamente, também, a cadeia de precursores eleita por esta, ou seja: o samba popular baiano-carioca e a legitimadora brasilidade moderna de certos artistas da Era de Ouro, sobretudo de Dorival Caymmi. Nesse caminho, Caetano Veloso não hesitou em reivindicar para si a autoridade de tal

⁵⁰⁰ Cf.: CALADO, C.: *Tropicália*, p. 97-99; VELOSO, C.: *Verdade Tropical*, p. 130-131. É de se notar, aliás, que Gilberto Gil usou uma gravação da Banda de Pifanos de Caruaru, “Pipoca Moderna”, para abrir seu LP *Expresso 2222*, de 1972, o primeiro a ser lançado no Brasil depois da sua volta do exílio em Londres. Quanto ao adjetivo ‘típica’, utilizado entre aspas sobre a Banda de Pifanos de Caruaru, sua pertinência ecoa profundamente nos laços que o agrupamento mantém com a cultura popular tradicional, dita folclórica (Cf.: VELHA, C. E.: *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pifanos de Caruaru e a problemática histórica dos estudos de tradição oral no Brasil (1924-2006)* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2008), e também na visão dos tropicalistas, haja vista que Caetano se refere a eles como “primitivos” e “toscos” (VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 73, 131).

⁵⁰¹ Cf.: Idem, *ib.*, p. 36-37 e 265-266.

linhagem ao fazer uma autodefinição esclarecedora: “*eu vinha sendo, continuaria a ser e ainda sou um caymmiano na ótica de João Gilberto*”⁵⁰².

Vanguarda da massa

O singular nacionalismo dos tropicalistas, ao mesmo tempo calcado em origens folclóricas rurais e em produtos da indústria cultural moderna, levou a uma esquematização muito original do que seria o esteio cultural definidor da ideia de povo. Reconheciam-se ambas as manifestações como pertencentes ao imaginário popular, deslocando a questão da mera antecedência cronológica para a espontaneidade inconsciente das expressões nacionais, inclusive (e necessariamente) as surgidas na constante renovação da indústria cultural. Os adjetivos ‘primitivos’ e ‘toscos’ empregados por Caetano para descrever a folclórica Banda de Pífanos de Caruaru em *Verdade tropical* encontram par nos usados para citar Roberto Carlos e sua turma na mesma obra. Por exemplo, quando relembra seu despertar para a importância dos artistas do iê-iê-iê com a observação de Maria Bethânia da “‘*vitalidade*’ que exala deles”⁵⁰³ ou quando, à maneira do modernismo de Mário de Andrade, faz sua definição de Roberto: “*ele era o Brasil profundo*”⁵⁰⁴. A comparação com Mário vem bem a calhar, pois num polêmico debate sobre o tropicalismo realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 6 de junho de 1968, relatado na *Folha da Tarde* do dia seguinte, Caetano e Gil justificaram sua aproximação do rock com argumentos que respiram a firmeza da música de protesto e a autoridade do folclorismo, como quando Gilberto Gil afirmou na primeira pessoa do plural: “*estamos realizando um sério trabalho de pesquisa como*

⁵⁰² Idem, lb., p. 222. Para que não restem dúvidas da extensão dessa afirmação, lembre-se que no mesmo escrito o autor afirma achar algo de “*fundamentalmente errado*” em se tratar da música da Bahia sem haver lugar para uma canção de Caymmi (Cf.: Idem, lb.: p. 85) e assegura que “*a nossa Bahia era, afinal de contas, e se tomada a questão em profundidade, a Bahia fundadora, a Bahia mãe do Brasil*” (Idem, lb.: p. 51). Ainda sobre a Bahia, Caetano deu um sinal muito claro de considerar seu estado como um eixo privilegiado do vanguardismo popular ao encaixar no final da mencionada entrevista a Reali Jr. e Cidinha Campos sobre “Alegria, alegria” o seguinte comentário: “*depois de pronta [a canção] eu mostrei a alguns amigos, alguns amigos meus que acharam genial, bacana, esse negócio, entendeu? principalmente o pessoal da Bahia. Eu fui a Salvador antes do festival, mostrei pros meus amigos de lá eles acharam bacana, inclusive fazer com um conjunto de guitarras. Eu fiquei contente pra burro, porque lá no Rio escreveram assim, ‘Caetano vai usar guitarras e quando chegar à Bahia vai tomar uma surra de berimbau’.* Quer dizer, eles não sabiam que os baianos estão além!” (Cf.: TERRA, Renato e CALIL, Ricardo: *Uma noite em 67*, 37’55”-38’16”).

⁵⁰³ VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 121.

⁵⁰⁴ Idem, lb., p. 424.

demonstrei em *‘Procissão’, uma música sem medo, que radicaliza*⁵⁰⁵. Seguindo o tom missionário, mas com acento abnegado, Caetano deixou transparecer certa resignação na tarefa de buscar a cultura urbana ao dizer que *“fomos levados a remexer a cultura vigente consumida pelo povo brasileiro. Queremos atingir a vivência real do brasileiro através da música”*⁵⁰⁶. O tom de sofrimento impotente, aí, se explica, justamente, por lidar com o inevitável, *“a vivência real”*, no que continha de mais espinhoso: o pop industrial, tido como de mau gosto até mesmo por ele, conforme confissão posterior⁵⁰⁷.

No trabalho tropicalista, a revisão do mau gosto foi algo fundamental e incluiu, tanto as guitarras do iê-iê-iê, quanto os resquícios de sentimentalismo, provincianismo e subdesenvolvimento preservados nas músicas tidas como cafonas, a exemplo do dramalhão *“Coração materno”*, de Vicente Celestino, regravado por Caetano no disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*. O cafona foi pouco tratado aqui por não ter aparecido na canção analisada, exceto, talvez, no curioso ornamento vocal do refrão, feito em franco desafio ao bom gosto. No entanto, foi um elemento fundamental no tropicalismo, como já se via na *“Cruzada tropicalista”* de Nelson Motta, e não apenas como um elemento de ironia e choque: era um dado do *“Brasil profundo”* que o tropicalismo visava explorar. Sua inclusão no inevitável da realidade brasileira explica a interpretação ao mesmo tempo irônica e afetuosa de Caetano para *“Coração materno”*, combinando o reconhecimento de uma essência comum entre intérprete e canção e o distanciamento crítico necessário para desprender seu potencial revolucionário.

Nessa definição ampla de povo, que reúne elementos de formação e expressão tão diversos, era urgente a identificação de manifestações que se comportassem de maneira orgânica e amparassem a linha evolutiva que os tropicalistas reivindicavam liderar no desenvolvimento da cultura popular. No interior de suas composições, logo surgiram pontes diretas entre o pop moderno e o folclore, como no verso *“Ê bumba-iê-iê-boi, ano que vem, mês que foi”* (*“Geleia Geral”*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, 1968) ou *“batmakumba-iê-iê batmakumba-obá”* (*“Bat Macumba”*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968), em que o iê-iê-iê se mistura ao bumba-meu-boi ou à macumba. Mais raro, provavelmente, foi encontrar paralelos reais que encarnassem e exemplificassem tais pontes. Daí o enorme entusiasmo de Gilberto Gil – logo endossado por Caetano Veloso – ao encontrar o tema *“Pipoca moderna”*, de Sebastião Bianco, tocado pela Banda de Pífanos de Caruaru, na medida em que sugeria uma ponte espontânea entre as tradições populares profundas e a vanguarda do pop internacional.

⁵⁰⁵ VELOSO, Caetano, GIL, Gilberto, CAMPOS, Augusto de, ASSIS, Chico de & PIGNATARI, Décio: *“Debate da Fau” in COHN, S. & COELHO, F.: Tropicália: encontros*, p. 129.

⁵⁰⁶ Idem, *ib.*, p. 129.

⁵⁰⁷ VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 256.

A historiadora Cristina Eira Velha fornece uma boa pista do motivo desse entusiasmo ao analisar a estrutura melódica da canção e identificar uma engenhosa passagem do modo dórico para o eólio, criada pelo pifeiro Sebastião Bianco para se aproximar da sonoridade das canções urbanas⁵⁰⁸. O mesmo se pode dizer da exaltação por parte de Caetano de Jorge Ben (atualmente conhecido como Jorge Ben Jor), autor “naturalmente” vanguardista, revelado com uma variedade “*muito própria de bossa nova (...), simplificada e africanizada*” e depois metido numa “*fusão de samba e rhythm&blues inaceitável na área da MPB*”⁵⁰⁹. A respeito dele, afirmou numa conferência proferida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, depois mencionada em *Verdade Tropical*: “*o artista Jorge Ben Jor é o homem que habita o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vivia em nós*”⁵¹⁰. Mesmo garantindo que a música de Jorge fosse esteticamente muito superior à sua e de seus parceiros de movimento nos primeiros momentos, a mantinha no domínio da intuição e do atavismo, por exemplo, ao dizer que Jorge era “*adestrado ouvindo guitarras de rock e música negra americana*”, negando, em última instância, a elaboração conceitual crítica e a consciência histórica que seriam o distintivo da posição privilegiada dos tropicalistas na configuração da cultura nacional da época. Fica evidente, assim, que o principal interesse estratégico dos tropicalistas na relação com as manifestações folclóricas e pop era a legitimação de seu discurso e de sua prática de vanguarda nacionalista.

A atenção dada pelos tropicalistas tanto à Banda de Pífanos de Caruaru quanto a Jorge Ben teve um efeito fortíssimo sobre suas trajetórias profissionais e seu reconhecimento social. A primeira atravessou fronteiras regionais, fazendo shows no sudeste e iniciando uma obra relevante na indústria fonográfica, enquanto o segundo retomou o prestígio e o grande sucesso inicial, obtido junto à turma da bossa-nova e obstruído, em boa parte, pelo boicote dos mesmos bossa-novistas contra a afinidade que manifestava em relação ao iê-iê-iê⁵¹¹. Em ambos os casos, nota-se a poderosa combinação de prestígio e oportunidades que, afora afinidades pessoais e artísticas específicas, explicaria o interesse e o investimento na relação com o tropicalismo. O mesmo poderia ser observado na trajetória do astro Roberto Carlos, tinha muito sucesso e pouco prestígio até o tropicalismo assumir sua defesa. O jogo de forças e interesses nessa relação foi bem descrito por Acauam Oliveira:

⁵⁰⁸ Cf.: VELHA, C. E.: *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica dos estudos de tradição oral no Brasil (1924-2006)*, p. 205-211.

⁵⁰⁹ VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 199.

⁵¹⁰ VELOSO, C.: “Diferentemente dos americanos do norte”, in *O mundo não é chato*, FERRAZ, E. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 61. Também citado em VELOSO, C.: *Verdade Tropical*, p. 196.

⁵¹¹ Fatos relatados, respectivamente, em SOUZA, T. de: *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 248 e VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 196.

Para os tropicalistas, a sonoridade brasileira era composta tanto pelas sonoridades rurais quanto pelas urbanas e as estrangeiras. Nesse sentido é que o grupo baiano iria aproximar-se de RC. Entretanto, ainda aqui, existe certo distanciamento, pois a obra que será enquadrada no interior da linha evolutiva não é exatamente a de Roberto Carlos, um bolero ou um iê-iê-iê na roupagem "brega" de RC, mas sua versão adaptada, via padrões estéticos da MPB. Os tropicalistas representam um grande avanço crítico no sentido de questionar uma noção essencialista de brasilidade que determinava parte da produção artística. Por outro lado, tal movimento não é suficiente para inserir o autor no cânone do alto escalão da música brasileira, porque sua obra não iria deglutir de forma crítica a informação externa, assumindo um caráter marcadamente mercadológico.⁵¹²

Mesmo sem adentrar o Olimpo da MPB, Roberto Carlos teve benefícios na ligação com os tropicalistas. Ele, inclusive, demonstrou grande gratidão a Caetano quando este esteve no exílio, gravando algumas de suas canções para gerar-lhe renda e visibilidade e, ainda, assumindo uma única vez o risco de se indispor com os militares ao dedicar-lhe publicamente a canção "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos", em 1971. Guardadas as devidas diferenças de tempo e situação social, configurava-se, assim, um intercâmbio semelhante ao estabelecido entre os populares e modernistas nos distantes anos 1920, em que se trocava legitimação por prestígio, com benefícios profissionais e sociais de parte a parte.

Observar que houve benefícios profissionais para artistas como Jorge Ben, Roberto Carlos, Banda de Pífanos de Caruaru e mesmo os cafonas na ligação com um grupo mais intelectualizado da música popular não é de causar estranheza. O que surpreende, isso sim, é o fato de esse grupo se colocar como vanguarda, presumindo uma postura de choque contra o gosto do público, em geral, quando travava uma luta num nicho importante, mas muito específico da música popular mais intelectualizada. Mais ainda: dispondo-se a enfrentar a própria indústria cultural em que subsistia, como no caso do FIC, com Caetano bradando o objetivo de "*assumir essa estrutura de festival e fazê-la explodir*". O fato é que a contradição entre o tropicalismo e a indústria, no meio de produção e circulação em que se deu, praticamente inexistiu. Leitor de Edgar Morin, indicado entusiasticamente por Rogério Duarte, Caetano incorporou um discurso e projetou uma atuação a ser feita nas brechas, nas franjas da indústria cultural, mas o que encontrou foi, ao contrário, uma estrutura extremamente receptiva ao que tinha para oferecer. Um exemplo disso era o do empresário Guilherme Araújo, que cuidava dos interesses profissionais de todo o grupo tropicalista e, sem nenhuma reflexão ou pretensão vanguardista, tinha vontade de dirigi-los ao mesmo pop que eles, por convicção ideológica, almejavam abraçar. Essa convergência, segundo Caetano, scandalizava

⁵¹² OLIVEIRA, A.: "Roberto Carlos e a identidade brasileira na canção" in *Revista Ieb*, nº 54, set/mar 2012, p. 157.

seu interlocutor frequente Rogério Duarte: *“É impossível que o que ele planeja seja o mesmo que eu planejo, pois ele é empresário e eu sou desempresário”*⁵¹³.

O exemplo mais agudo e decisivo da receptividade da indústria ao vanguardismo tropicalista, porém, foi o do diretor da gravadora multinacional Philips, Andre Midani, responsável por mandar prensar imediatamente os compactos com a gravação do happening de *“É proibido proibir”*. A seus olhos, era um produto bombástico⁵¹⁴. Foi ele, também, quem autorizou Caetano a ficar sozinho no estúdio produzindo o disco experimental *Araçá Azul*. Ao final, achou ótimas suas performances, ignorou as advertências de que era um disco pouco acessível ao público e lançou-o em 1973, tendo como resultado um recorde de devolução nas lojas. Sua justificativa para o sucedido dá boas pistas de como a indústria funcionava nesses casos: *“Acima de tudo, eu estava convencido de que seria um grande sucesso. Se não vendesse naquele momento, venderia mais tarde. Se não vendesse mais tarde, seria, de toda maneira e para sempre, uma obra ímpar no catálogo”*⁵¹⁵. Tal postura não devia dar a impressão de descompromisso, até por se tratar de um executivo lendário no mercado fonográfico brasileiro: seu fundo era uma estratégia comercial, em que a gravadora usava alguns artistas de prestígio (e nisso o vanguardismo de Caetano vinha bem a calhar), muitas vezes deficitários, para cancelar a presença nas lojas e nas casas dos consumidores de artistas de pouco prestígio, mas bem mais populares e lucrativos. Vale acrescentar aí que esses artistas cancelados eram, em boa medida, internacionais, o que vai ao encontro do que explicou o também executivo do mercado fonográfico Wilson Souto a respeito da produção de artistas mais sofisticados e intelectualizados no Brasil da época: *“ajudava muito aos interesses das multinacionais de criar uma imagem de compromissada com a cultura local para melhor vender seus produtos estrangeiros”*⁵¹⁶.

Populares no comando

Ante as pretensões estético-políticas do tropicalismo, Rogério Duprat comportou-se de maneira inequivocamente colaborativa, embora não endossando por completo as propostas

⁵¹³ Idem, lb., p. 129.

⁵¹⁴ Cf.: MIDANI, A.: *Música, ídolos e poder*, p. 113-114.

⁵¹⁵ Idem, lb., p. 146.

⁵¹⁶ Entrevista colhida em 12.03.2006. Vale notar, também, o peso do mecanismo de isenção tributária descrito por Souto, através do qual as gravadoras dispunham de muito mais recursos para empreender ações institucionais para conseguir prestígio no mercado nacional (Cf.: DOMINGUES, A.: *“A revolução das gravadoras”*, Diário do Comércio- SP, 23/12/2006).

do grupo liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. As descrições dos artistas populares coincidem na postura receptiva descrita por Tom Zé a Regina Gaúna: *“Era fácil lidar com ele porque estava sempre bem humorado, pedia sugestões, estava sempre disposto a remodelar o que ele fazia”*⁵¹⁷. Gil, no mesmo diapasão, contou a Augusto de Campos que o famoso arranjo para “Domingo no parque” foi feito em grande cumplicidade: *“Nós nos sentamos, durante 4 ou 5 dias, em tardes consecutivas, e fomos discutindo, formulamos, reformulamos e até no estúdio ainda fizemos modificações em função das sonoridades que resultavam. Foi um trabalho realmente feito em conjunto”*⁵¹⁸. Na mesma entrevista, o compositor foi mais longe e assegurou que havia uma comunhão de propósitos entre ele e Duprat, igualando-se na proposição de uma estética vanguardista em seus respectivos campos:

Rogério tem, em relação à música erudita, uma posição muito semelhante à que nós temos em relação à música popular. Essa relação é a insatisfação ante os valores já impostos. Ele quer desenvolver a música erudita, ele não quer sujeitá-la a um sentido acadêmico. Eu acho que é, precisamente, por essa coincidência de propósitos, que a aproximação era inevitável.⁵¹⁹

Ora, tal afirmação, embora muito plausível quanto à vontade genérica transformação e à eleição de inimigos comuns, mostra justamente o oposto do que Gaúna observou na biografia do maestro em relação ao direcionamento artístico adotado naquele período – apoiada, inclusive, na entrevista citada há pouco, em que Duprat mostrava seu desinteresse pela música erudita. Gil, possivelmente, não conhecia os fatos elencados por Gaúna, mas é esclarecedora uma reavaliação desse elo central da “tropicaliança” a partir deles. Segundo a autora, Duprat se encontrava desiludido com a música erudita em meados da década de 1960, iniciando uma pausa de dezessete anos em sua produção nesse campo, terminada só em 1983. Acontece que Duprat havia sofrido uma profunda decepção por ter sido demitido da Universidade de Brasília, onde havia ido trabalhar em 1964, junto aos amigos (e também demitidos) Décio Pignatari e Damiano Cozzella, com o intuito de implantar um programa vanguardista semelhante ao exposto no *Manifesto Música Nova*, no ano anterior. Essa demissão, orquestrada em consonância com a ditadura militar implantada em 1964, o lançou simultaneamente numa severa dificuldade financeira e num grande descrédito quanto à possibilidade de concretização de seus planos estético-políticos de vanguarda. Assim, a música comercial foi para ele um recurso de sobrevivência financeiro, mas também ideológico, através de uma adaptação dos propósitos de relação com a indústria cultural do grupo Música Nova.

⁵¹⁷ GAÚNA, R.: *Rogério Duprat*, p. 96.

⁵¹⁸ CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 196. Relato semelhante se encontra em CALADO, C.: *Tropicália*, p. 170.

⁵¹⁹ CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 195-196.

Nessa época, o maestro se entregou à produção de jingles publicitários, trilhas de desfiles de moda, um disco de músicas natalinas em ritmo de marcha-rancho e coisas do tipo⁵²⁰. Abriu, ainda, junto com os amigos Pignatari e Cozzella, uma empresa, a Aurimus, que tinha como objetivo “*produção de qualquer coisa que dependa do som*”, segundo José Maria Neves⁵²¹. Tal postura de ruptura das fronteiras entre os campos da produção musical, por mais que ecoe o neodadaísmo observado por Neves, tinha muito pouco do propósito pedagógico de reverter a alienação das massas preconizado anteriormente pelo grupo Música Nova. Agora, tratava-se de combater os efeitos nocivos da indústria dentro de sua própria estrutura, contrabandeando, assim, posturas negativas de ironia e choque, mas sem alimentar maiores expectativas de transcendência ao estágio evolutivo da música erudita de vanguarda.

A dupla necessidade de sobrevivência explica a receptividade de Duprat aos tropicalistas, num comprometimento sincero e decidido, mas também mostra as posições ocupadas nessa parceria. Ao contrário de todas as anteriores vistas até aqui, esta traz o erudito numa posição de franca inferioridade no direcionamento das ações, legitimando as propostas vanguardistas dos populares, adequando-se a elas, aperfeiçoando-as e procurando nelas brechas e legitimação para implementação de seus projetos estético-políticos. Gaúna, seguindo um fluxo coerente com a história de vida de Duprat, nota essa desproporção de forças sem assombro, concluindo com uma frase não menos natural do maestro:

Assim como os tropicalistas encontraram em Duprat os elementos necessários para as transformações que desejavam operar na música popular brasileira, este, por sua vez, encontrou um ambiente propício para a viabilização de muitas de suas concepções estéticas, ou como ele mesmo comenta: “Foi a união da fome com a vontade de comer”.⁵²²

Posta em termos mais concretos, inclusive no emprego do termo ‘fome’, essa relação de interesses escapa à união natural e unívoca entre Duprat e os tropicalistas referida por Tom Zé e Gilberto Gil (que usava a primeira pessoa do plural, falando em nome do grupo todo). Emerge, sobretudo, um aspecto conflituoso na relação de Duprat com a música comercial que teve repercussão direta num dos pilares do tropicalismo: o vínculo com a música pop. É preciso observar que, de um lado, Duprat se dispôs a ‘assumir a estrutura’ da música pop – para lembrar um termo usado no discurso de Caetano –, renunciando não só ao ‘bom gosto’ da música erudita, mas também a seu rigor formal. E chegou até a provocar os baianos a tomar uma atitude semelhante na música popular, renegando o cânone nacionalista da Era de

⁵²⁰ Cf.: Idem, *Ib.*, p. 39-42, 56-60.

⁵²¹ NEVES, J. M.: *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ed. Ricordi, 1981, p. 164.

⁵²² Idem, *Ib.*, p. 99.

Ouro e da bossa-nova (coisa que Caetano e Gil nunca fizeram, vale dizer), como num trecho do texto de encarte do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*, em que dizia:

A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas a vocês, mal saídos do borralho, vocês baianos, terão coragem de se preocupar comigo? Terão coragem de fuçar o chão do real? Como receberão a notícia de que o disco é feito para vender? Com que olhar verão um jovem paulista nascido na época de Celly Campelo e que desconhece Aracy, Caymmi e Cia? Terão coragem para reconhecer que este jovem tem muita coisa para lhes ensinar...⁵²³

De outro lado, nota-se que o desafio de assumir o pop teve um sabor amargo para Duprat. Afinal, enquanto os baianos mantinham uma identificação de campo com a música pop e a desfrutavam com volúpia e olhar crítico⁵²⁴, Duprat procurava tratá-la, basicamente, com ironia, seguindo uma linha inspirada no compositor francês Erik Satie, bem notada por Gonzalo Aguilar⁵²⁵. Tanto era assim, que a ironia foi a marca maior no disco comercial que lançou durante o tropicalismo, *A banda tropicalista do Duprat*, de 1968, com participação especial de Os Mutantes. Nele, abordou de canções tropicalistas a um foxe humorístico da década de 1930, passando por marchinha carnavalesca, bossa-nova, canção romântica e uma série de obras pop anglo-americanas. O distanciamento da ironia, contudo, não foi suficiente para deixá-lo completamente à vontade nesse repertório e no esquema de produção característico da música popular, conforme relatou à revista *Showbizz*:

Não gosto muito daquilo. Eles forçaram muito, aquela foto... O pai de Edu Lobo era produtor [executivo] – já falecido, Deus o tenha em bom lugar –, mas não entendia as coisas. Então me fizeram subir em cima da mesa para bater fotografia... Coisa tão boba, ingênua, cretina, mas, enfim, acabei fazendo porque queria, tem umas coisas que eu gosto. Mas ele sofreu um pouco do efeito desse negócio do repertório, de me forçarem um pouco alguma música internacional, mais comercializada.⁵²⁶

⁵²³ Sem autor (atribuído a Rogério Duprat): sem título (texto de encarte) in VELOSO, C., GIL, G., COSTA, G., OS MUTANTES, DUPRAT, R., ZÉ, T. & LEÃO, N.: *Tropicália ou panis et circencis*. Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1968.

⁵²⁴ Cf.: VELOSO, C: *Verdade tropical*, p. 256.

⁵²⁵ Cf.: AGUILAR, G.: *Poesia concreta brasileira*, p. 120. Note-se que Rogério Duprat tinha confessadamente Erik Satie entre suas principais referências, como mostra o estudo de Gaúna (Cf.: GAÚNA, R.: *Rogério Duprat*, p. 42, 43, 45). Uma peça de Satie, aliás, foi escolhida por ele para representar seu trabalho no *Projeto Memória Brasileira – Arranjadores* (CD), uma mostra dos arranjadores considerados os mais importantes do panorama brasileiro que derivou uma série de concertos e um disco, produzido por Maria Júlia Pinheiro, Miriam Taubkin e Benjamin Taubkin, em 1992. Duprat, além de arranjar uma peça de seu sobrinho e discípulo, Ruriá Duprat, escreveu um arranjo para 7 fragmentos da peça *Sport et divertissements* (1914), em que Satie abordou ironicamente o universo do esporte e do entretenimento burguês.

⁵²⁶ In Idem, *Ib.*, p. 97.

Quanto ao trabalho com os tropicalistas, não há notícias de tanto desconforto, mas é certo que implicou em certas contradições difíceis de resolver, como o próprio happening de “É proibido proibir”, que foi realizado com uma narrativa de elementos semânticos que, em princípio, distorcem a aleatoriedade preconizada por Cage. Mais do que isso: no momento em que, seguindo sua origem e vocação comercial, foi apropriado pela indústria, nas duas gravações lançadas pela Philips (uma de estúdio e outra ao vivo), passou a ser o oposto do que Cage e o próprio Rogério esperavam dos happenings, conforme a descrição de Gaúna: “o happening não era para ser comercializado. Sua essência efêmera perderia o sentido caso existissem registros que visassem a esse fim”⁵²⁷.

A questão do happening gerou, ainda, uma situação curiosa e reveladora do jogo de forças inscrito no tropicalismo: enquanto os baianos saíram do *FIC* para realizar por conta própria uma série de concorridos happenings na boate Sucata e na TV Tupi, Duprat viu fracassar nas bilheterias sua iniciativa de fazer um happening multimídia com os amigos Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Solano Ribeiro, o *Plug*, em 1970, em que participavam bandas de rock, grupos de teatro e mostras de fotografia e cinema.

Mesmo não havendo menção direta a choques, parece bastante inocente pensar as fragmentárias e parciais apropriações do ideário vanguardista de Duprat feitas pelo tropicalismo, desmobilizadoras da funcionalidade orgânica que propunham originalmente, não tenham se misturado à sua ressalva com a música comercial. As ácidas anotações de seu diário do dia 14 de abril de 1971 foram testemunhos de um incômodo azedume que resultou dessa experiência:

- E eu que fui artista e que fui antiartista, e que fui mass-man, e que fui, e que fui, e não cheguei.
- Tranquilizemo-nos, porém: nada mais a fazer, além de ficar nadafazendo.
- Uma bosta aqui, uma merda ali, uma cagada acolá e, está garantida a sobre-infra-vivência.
- A vanguarda histórica e a não histórica já nem me divertem mais. Nem as burrices da TV, nem as nem os, nem a, nem.
- Diz Décio Pignatari:
"a ideia velha-nova é que fatura.
Agora: loucura, bicho; cafonismo; guitarradas.
Nós não somos mais artistas, nem nada.
Outra geração que se per(fo)deu."
- Só o seríssimo pode ser engraçado. Puseram instinto de conservação na nossa programação, só por isso vivemos.⁵²⁸

Apesar do desgosto manifesto nas anotações, o intercâmbio de Rogério Duprat com os artistas populares no tropicalismo lhe trouxe benefícios evidentes. Ganhou projeção de massa

⁵²⁷ Idem, *Ib.*, p. 200 (a autora também argumenta algo muito semelhante na p. 98).

⁵²⁸ Reproduzido em Idem, *Ib.*, 191.

para algumas de suas ideias de vanguarda, fama, prestígio, prêmios diversos, oportunidades comerciais e dinheiro, com que comprou uma fração societária do grande estúdio de gravação Vice-Versa, fonte de renda da vida confortável que levou durante a década de 1970 (ao final da qual decidiu abandonar esse tipo de trabalho, novamente desiludido com a pouca consistência da música de mercado, mas também sofrendo de uma surdez progressiva). Duprat colheu, enfim, os benefícios da massividade, ainda que tenha visto ruir o que restava das expectativas de realizar organicamente seu projeto vanguardista.

A mesma desagregação programática se verificou em outra importante referência de vanguarda erudita apropriada pelo tropicalismo: a poesia concreta. Talvez, até, de maneira mais dramática. Acontece que, segundo Gonzalo Aguilar, os concretistas, talvez inocentemente, apostaram numa disposição radical dos tropicalistas para a não-conciliação com o universo comum da indústria cultural, fixando-se na opinião de que, neles, o pop fosse apenas uma ampliação de repertório, um recurso para se contrapor circunstancialmente à noção de beleza como bem cultural, e não um elemento de íntima familiaridade. Perderam de vista, assim, que *“as escolhas tropicalistas tinham um duplo valor, seu uso alternadamente e no mesmo objeto, podia ir da paródia à identificação amorosa, da distância e inversão violenta que supõe a paródia à aproximação arrebatadora que sugere o amor”*⁵²⁹. Em função disso, analogamente ao que ocorreu com o ideário do Música Nova, ao mesmo tempo em que o concretismo se revigorou enquanto presença na cultura nacional através da aliança com o tropicalismo, também se dissolveu enquanto programa a partir dali. Tendo em vista exemplos como a canção “Bat Macumba”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, em que nota uma apropriação da espacialidade concreta, mas em clima festivo, desvinculada da eficiência programática original, Aguilar argumenta:

A autossuficiência dos critérios modernistas enfrentava uma contrariedade insolúvel quando ingressava em um repertório –como sucedia nas canções do tropicalismo – junto aos nomes de Roberto Carlos e Gonçalves Dias. Os meios de comunicação de massa incorporavam estilemas das vanguardas, sem que isso afetasse sua forma ou constituísse um elemento não-conciliador. Nesse aspecto, o tropicalismo significou a consolidação da poesia concreta como parte do repertório da música de massa e da cultura letrada, mas também marcou o início de sua desintegração como movimento orgânico (fato que se comprova, ademais, na produção poética desses anos), porque o tropicalismo foi, entre outras coisas, um movimento de crítica paródica e, complementarmente, o sinal de que a cultura de massa desestabilizava tanto as culturas populares como as culturas de elite ou de alto repertório.⁵³⁰

⁵²⁹ Idem, lb., p. 149.

⁵³⁰ Idem, lb.: p. 151-152.

A relação do tropicalismo com a poesia concreta, como se nota, apresentava traços muito semelhantes aos da relação que teve com Rogério Duprat. A única diferença foi a de que sua colaboração se deu menos no artesanato musical, ainda que ocasionalmente influenciasse a escrita dos baianos, do que na fundamental elaboração de um aparato teórico para o movimento⁵³¹. O campo de relações, assim, tendia a manter-se na mesma troca de legitimação e expertise de vanguarda por massividade e legitimidade popular. A esse respeito, vem a calhar o texto que Caetano Veloso divulgou no encarte do LP *Outras palavras*, de 1980, trazendo uma negação de elementos importantes de tal comércio com as vanguardas eruditas:

Detesto um papo que ouvi de gente importante dizendo que a minha amizade com Augusto de Campos é um estratagema de poder cultural onde eu entro para divulgar a inviável vanguarda dos paulistas e Augusto para legitimar intelectualmente minha produção comercial e irresponsável. É o argumento da inveja e da paranoia de quem faz indústria de diversão para massas mas finge que escreve o poema definitivo porque no fundo deseja ser o imperador despótico. (...) Augusto entendeu o que transo e entendeu bem cedo. O resto é conversa fiada⁵³².

Por mais que a “tropicaliança” não tenha se dado num comércio tão simples de interesses, o fato de Caetano se prestar a rebater tal acusação, misteriosamente mantendo seu autor no anonimato, sugere alguma pertinência na troca de massividade por legitimação que aí se delineia. Inclusive porque até o tropicalismo, em linhas gerais, grandes artistas populares tinham massividade para oferecer e grandes vanguardistas eruditos tinham carência de exposição pública, assim como estes tinham grande autoridade intelectual e aqueles, uma manifesta dependência nesse campo. Não seria novidade nenhuma, então, que tal troca tivesse acontecido, inclusive porque os poetas concretos efetivamente tinham prestígio e poderiam desejar os benefícios do consumo massivo – Caetano, mesmo, os tomou como intelectuais de prestígio isolados numa “cortina de silêncio” por inimigos mais numerosos⁵³³. Os tropicalistas, por sua vez, tinham sólida presença nos meios de comunicação massivos e demandavam uma justificação intelectual, o que foi, aliás, a principal contribuição que receberam dos concretos, com a sistematização de sua estratégia crítica e cultural. Fica

⁵³¹ Nesse sentido, vale notar observações como a de Caetano Veloso sobre uma “espantosa concordância de nossas posições com as ideias deles [os poetas concretos]” (VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 221-222) e do poeta Augusto de Campos sobre uma modernidade de escrita que revela “muitas afinidades entre os dois grupos” (CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 286), além da avaliação crítica de Gonzalo Aguilar, que observou o papel fundamental do concretismo no plano da estratégia crítica e cultural do tropicalismo (Cf.: AGUILAR, G.: *Poesia concreta brasileira*, p. 154).

⁵³² VELOSO, C.: sem título, (texto de encarte) in *Outras Palavras* (LP). Rio de Janeiro: grav. Philips, 1980, citado em PERRONE, C.: “Poesia Concreta e Tropicalismo”, 1985. Reproduzido em <http://tropicalia.com.br/en/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo> (acessos em 24/11/2013)

⁵³³ Cf.: VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 213.

forçoso, então, assumir a pertinência desse elo rejeitado da “tropicaliança”, ainda que com o cuidado de não tomá-lo como síntese de todo o intercâmbio.

Mesmo que os efeitos sejam semelhantes, o motivo do investimento dos concretos no tropicalismo era de natureza diferente da sobrevivência pessoal e intelectual buscada por Rogério Duprat. Tal aproximação não teve o agravante da necessidade de sustento financeiro, mas um sentido semelhante de sobrevivência intelectual, na progressiva disputa estético-política travada no campo da literatura com a esquerda engajada dominante. Uma vez que tal embate tinha como centro os temas do nacional e da participação, e como arena, a cultura de massa, com relevo especial para a música popular, tornava-se interessante, até indispensável, uma incursão crítica dos concretos nesse campo, cuja prática não dominavam. Tal incursão iniciou-se por volta de 1963, através de conferências, artigos na imprensa e poemas que buscavam desconstruir a suposta aversão popular à experimentação formal, característica do discurso do CPC e da série *Violão de Rua*, que pregavam a simplificação e acomodação da poesia culta ao suposto primarismo da compreensão popular, tanto na forma folclórica rural, quanto na industrial urbana.

O primeiro aliado na música popular escolhido pela poesia concreta foi a bossa-nova, como se nota no texto de Brasil Rocha Britto, de 1963, que propõe uma ponte entre a bossa e o concretismo a partir de argumentos anteriormente oferecidos por Augusto de Campos⁵³⁴. Tal analogia, porém, não encontrou eco entre os bossa-novistas e resultou inerte. Em 1966, Augusto, pessoalmente, voltou à carga ao iniciar, pela imprensa, uma sofisticada série de artigos sobre música popular, tendo como alvo principal o abandono da pesquisa formal pela música de protesto e seu retrocesso populista e elegendo como aliado circunstancial o emergente iê-iê-iê. De imediato, não teve eco, novamente, mas logo no segundo artigo encontrou outro aliado, o maior, capaz de dar respaldo popular às suas práticas de vanguarda: Caetano Veloso, exaltado por Augusto no citado artigo “Boa palavra sobre música popular”, do mesmo ano. Através do baiano, finalmente, achou o contraexemplo legitimador da sua refutação do suposto conservadorismo formal do povo. Não era de se estranhar, aliás, que, em 1969, Caetano tivesse sido apresentado por seu irmão, o também poeta concreto Haroldo de Campos – também intimamente ligado ao baiano –, a certa página de *Galáxias*, criada quatro anos antes, cujo tema era justamente a incapacidade de apreensão da invenção na música popular pela visão folclorizante convencional. Nem foi de se estranhar que Caetano, passados quase trinta anos, tivessse se aventurado a musicar justamente um trecho dessa página, da qual nasceu a canção *Circuladô de Fulô*, gravada em seu álbum *Circuladô*, de 1992:

⁵³⁴ Cf.: BRITTO, B. R.: “Bossa-nova”, p. 38.

circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá eviva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e doendo doendo como um prego na palma da mão um ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao sol enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas cuias onde a boa forma é a magreza fina da matéria mofina forma de fome o barro malcozido no choco do desgosto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos de bordados rebordos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para os patronos do povo mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tentando a travessia azeitava o eixo do sol pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo agalopado no crivo do impossível no vivo do inviável no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol (...)⁵³⁵

A estreita relação com o tropicalismo rendeu aos poetas exposição massiva e legitimação. Seu interesse, contudo, estava bem mais no segundo benefício, visto que, a partir dessa experiência, não se aventuraram na indústria cultural, mas cuidaram de organizar antologias e solidificar sua tradição no campo das letras⁵³⁶. É interessante notar, nos textos de Augusto, que Caetano Veloso foi elevado à categoria mais inventiva da atividade artística, a de “inventor”, pelo grau de inovação de suas obras. Tal deferência, que o irmanaria aos próprios concretistas, contudo, também era acompanhada de uma sutil e nada inocente inferiorização, uma vez que se dava no campo da música popular que, segundo Augusto, ao contrário da literatura e da música erudita, “*não apresenta, senão em grau atenuado, o contraditório entre informação e redundância, produção e consumo*”⁵³⁷. Era, enfim, um campo artisticamente bastante menos relevante para o progresso humano, uma vez que podia trazer pouca novidade, ou informação, ao ouvinte. Dessa forma, os poetas concretos reconheciam nos tropicalistas o mesmo status de inventores radicais que tinham na poesia, postulando uma homologia dos campos que tinha por base a estrutura específica e autônoma de cada um, mas, ao mesmo tempo – e seguindo o mesmo critério quantitativo de informação –, rebaixavam sua faixa de atuação. Impunham, assim, uma superioridade semelhante à da ironia expressa por Duprat em relação à música pop e, da mesma forma, não sofriam reações diretas por parte dos artistas populares. Uma rara reação surgiu na entrevista com Caetano Veloso publicada por Augusto de Campos em *Balanço da bossa e outras bossas*. O baiano, ali, afirmou a carga

⁵³⁵ CAMPOS, H.: *Galáxias*, 2ª ed. revista. São Paulo: Ed. 34, 2004, sem numeração.

⁵³⁶ Cf.: AGUILAR, G.: *Poesia concreta brasileira*, p. 155-157.

⁵³⁷ CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 183.

intrínseca de novidade de seu campo de atuação, indo contra as expectativas do entrevistador de um elogio à incorporação das inovadoras informações eruditas à música popular. Nela, bem mais do que os laços com a pesquisa formal das vanguardas, Caetano afirmou um rigoroso compromisso com a procura de novidades no interior dos desenvolvimentos da indústria cultural:

Augusto de Campos – Você acha possível, Caetano, conciliar a necessidade de comunicação imediata (tendo em vista as grandes massas) com as inovações musicais?

Caetano Veloso – Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais.⁵³⁸

Resta esclarecer por que os artistas populares, em aparente situação mais confortável, aceitaram com raras reações, como essa discreta autoafirmação de Caetano, os termos depreciativos de tal troca, em que se cristalizaria a superioridade estética dos procedimentos de vanguarda erudita. Antes de tudo, essa hierarquia poderia se dever à ainda forte tradição cultural que conservava a arte erudita no ápice das conquistas humanas e também à formação específica dos baianos, dada sob certa influência do vanguardista da Universidade Federal da Bahia. São motivos plausíveis para a submissão dos populares aos intelectuais eruditos, numa busca pela respeitável chancela dos concretistas em seus projetos intelectuais. Porém, como se tem visto ao longo deste estudo, uma reiterada disputa entre os campos popular e erudito pela hegemonia cultural e política, a simpatia e a obediência aos preceitos de criação não costumavam formar uma explicação suficiente para semelhante subordinação, ainda que, sem dúvida, representasse um bom objeto de barganha. Há que se recordar, em segundo lugar, a utilidade da expertise sofisticada que detinham as vanguardas eruditas, capazes de aumentar a profundidade e a duração da intervenção vanguardista do tropicalismo, dificultando a absorção e a vulgarização pelos demais grupos e artistas da música popular. Era mais um elemento valioso de troca, mas igualmente insuficiente, dada a possibilidade de os artistas populares simplesmente se apropriarem e reproduzirem tais procedimentos por conta própria, sem preocupação com o rigor programático original, como, aliás, os próprios tropicalistas fizeram com o happening. A razão cabal de tal aceitação e do funcionamento do mecanismo de trocas descrito poderia ser melhor definida como uma combinação das duas anteriores com uma terceira: o teor inofensivo daquela posição hierárquica superior das vanguardas eruditas, graças, precisamente, à combinação de autonomia e homologia dos campos. Acontece que, num tempo em que os intelectuais estavam afastados do poder decisório da nação, como naqueles primeiros anos pós-64, o mais viável espaço de negociação política passou a ser o da cultura de massas, com sua carga política intrínseca. Em posição destacada no interior dessa

⁵³⁸ Idem, *Ib.*, p. 199.

esfera, e tendo sua autonomia e seu vanguardismo reconhecidos, o tropicalismo endossava, mas mantinha sem efeito prático, a primazia estética dos eruditos. Assim, naquela situação, e enquanto a cultura erudita não conseguisse reorganizar seus projetos de poder e nem conseguisse capitalizar por conta própria os benefícios da massividade, os tropicalistas ficavam na dianteira do processo político disponível.

A experiência do tropicalismo, enquanto movimento, acabou em 1969, com o exílio forçado de Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres. Nos últimos shows antes da partida, cantaram com plateia lotada no Teatro Barra Velha, em Salvador, em que estiveram os literatos Augusto de Campos e Jorge Amado, mostrando uma leal e profunda cumplicidade. Rogério Duprat não pôde assistir, estava em São Paulo finalizando os novos discos dos dois artistas⁵³⁹.

No período de menos de dois anos que durou, a vanguarda popular dos baianos estabeleceu laços com artistas populares e eruditos bastante originais na cultura nacional, e mesmo mundial. Legitimados intelectualmente pelas vanguardas eruditas e popularmente pelo contato com artistas de massa e folclóricos, mas também municiados com a expertise de cada um desses campos, os tropicalistas ergueram um tablado de onde passaram a iluminar fragmentariamente, através de apropriações racionais e emotivas, os elementos que lhes pareciam revolucionários no panorama cultural. Nesse processo, os artistas populares dos meios menos intelectualizados ganharam prestígio, e, de outro lado, intelectuais de vanguarda erudita ganharam presença na indústria cultural, legitimação popular e certa sobrevida para seus projetos estético-políticos nos termos da cultura de massa. Por mais que houvesse um nem sempre amistoso jogo de tensões subjacente a esse grande acordo, os benefícios de parte a parte foram inegavelmente maiores. Nenhuma das partes jamais rompeu o pacto.

⁵³⁹ Cf.: CALADO, C.: *Tropicália*, p. 260.

EPÍLOGO

Foi significativo o momento em que a música popular surgiu na descrição que Carlos Lyra fez da sua formação musical na autobiografia *A bossa e eu*:

Na música popular, minhas primeiras impressões vêm do violão de tio Edgar, que, além de choros e serestas, me encantava comm “Azulão”, de Jaime Ovalle e Manuel Bandeira, e “Toada para você”, de Lorenzo Fernandez e Mário de Andrade.⁵⁴⁰

Ficou claro, ali, o desejo de situar entre suas referências seminais uma música popular de grande prestígio, produzida e projetada em contato íntimo com a vanguarda modernista. Ainda mais porque, no texto, essa vertente foi citada como um contraponto ao que então se ouvia na Rádio Nacional, chamado por Lyra, à maneira de Mário de Andrade, de ‘música popularesca’.

Também numa autobiografia, Caetano Veloso mostrou um interesse semelhante ao se declarar “*um caymmiano na ótica de João Gilberto*”⁵⁴¹. A nobre linhagem baiana que evocou, contudo, não era diretamente ligada ao modernismo, como as primeiras referências de Lyra, mas a apropriações da ideia de vanguardismo na música popular que o sucederam. O mesmo Dorival Caymmi citado por Caetano, aliás, já havia servido de amparo para a nova proposta musical de João Gilberto nas origens da bossa-nova, fato evidente não só pela inclusão de seu samba “Rosa morena” no primeiro LP do cantor, *Chega de saudade* (de 1959), mas, principalmente, pelo texto de encarte do disco, assinado por Tom Jobim, que concluiu a

⁵⁴⁰ LYRA, C.: *A bossa e eu*, p. 33.

⁵⁴¹ VELOSO, C.: *Verdade tropical*, p. 222 (já citado anteriormente neste trabalho).

exaltação da proposta musical ali apresentada com uma nada desinteressada observação: “*Caymmi também acha*”⁵⁴².

Esse diverso reconhecimento mútuo entre os personagens que integraram a trama do ideário de vanguarda na música popular se verifica, igualmente, entre os agentes eruditos. Exemplos disso foram as presenças de Augusto de Campos e Jorge Amado no mencionado último show de Caetano Veloso e Gilberto Gil antes da partida ao exílio ou a presença de Manuel Bandeira no também citado show de Vinícius de Moraes e Dorival Caymmi na casa noturna Zum Zum. O mesmo sentido de reconhecimento se nota, ainda, num enfático elogio de Vinícius a Ferreira Gullar, descrito numa entrevista de 1979 como “*o único concretista com sangue*”⁵⁴³, numa metáfora que o aproxima da “sensibilidade crua” do seu universo popular, em que se afinava com Bandeira, Amado e Mário de Andrade. É de se notar que Gullar, em contrapartida, enalteceu a passagem de Vinícius às letras de música popular num artigo publicado cerca de um ano depois, tomando o fato como “*um desdobramento natural de sua experiência, que vem do metafísico ao cotidiano, do erudito ao popular. É um processo de redescoberta de si mesmo e de exploração permanente de suas possibilidades expressivas que o conduz à música*”⁵⁴⁴.

A rápida menção a tais reconhecimentos, colhidos entre os nomes estudados neste trabalho, serve para notar que entre eles não se desenhou uma linha, mas uma série de linhas independentes, formadas circunstancialmente e por motivações muito particulares. Da mesma maneira fragmentária se configuraram outras alianças entre populares e eruditos durante o período aqui enfocado, tais como o projeto de Vinícius de Moraes, Mário de Andrade e Lúcio Rangel escreverem um livro conjunto sobre música popular; a parceria de Caetano Veloso e Ferreira Gullar na irônica canção antiburguesa “Onde andarás”, composta no auge do tropicalismo, em 1968; o poema “João Gilberto / Anton Webern”, publicado por Augusto de Campos em homenagem a João Gilberto⁵⁴⁵; a canção “Undiú”, encomendada por Jorge Amado a João Gilberto no final dos anos 50, que acabou tendo suprimidos os versos e o crédito da coautoria na primeira gravação em disco, no álbum *João Gilberto*, de 1973⁵⁴⁶.

Essa caótica multiplicidade de sentidos nas relações entre populares e eruditos, constituídas sob o ideário de vanguarda, reforça o caráter fragmentário das relações. Os laços

⁵⁴² JOBIM, A. C.: Sem Título *in Chega de saudade* (já citado anteriormente neste trabalho).

⁵⁴³ Vinícius o apontava como um dos principais nomes entre os poetas mais novos da década de 1960 (Cf.: MOTA, L. D., BRANCO, F. & SCALZO, N.: “A poesia e a canção são parte de um todo”, p. 209)

⁵⁴⁴ GULLAR, F.: “Vinícius, o caminho do Poeta”, citado em GARCIA, W.: *Bim Bom*, p. 94.

⁵⁴⁵ In CAMPOS, A.: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 313-331.

⁵⁴⁶ Fatos relatados em CONTI, M. S.: “Há tanta coisa para ser consertada”, p. 150-151.

entre uns e outros, entre todos, existiram, mas a soma das ações não pode ser organizada numa narrativa só. Cada aliança tem suas marcas específicas, forjadas não apenas na personalidade dos sujeitos, mas fundamentalmente, nas circunstâncias históricas em que se encontravam. Os cinco casos estudados aqui até se prestam a favorecer certas generalizações, em função de se aterem a sujeitos e acontecimentos de reconhecida relevância, caso da obra conjunta de Vinícius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto na bossa-nova. Ainda assim, é preciso muito cuidado. Seria arriscado, por exemplo, tomar essa colaboração como modelo perfeito da que o próprio Vinícius teve com Carlos Lyra a partir de 1960, resultando em diversas canções e um musical de teatro. Afinal, a essa altura os pesos dos elementos de troca eram diferentes: o poeta, por um lado, já havia conseguido penetrar na indústria cultural, junto à turma da bossa-nova; o compositor, por outro, já tinha aberto um canal de contato com um ambiente intelectual de maior prestígio, ao lado dos envolvidos na fundação do CPC.

A dificuldade das generalizações, aliás, pode se dar interior de uma mesma parceria, uma vez que é possível se encontrar diferenças relevantes em objetivos e termos de intercâmbio em momentos distintos, tal como se verificou, aqui, na música de protesto anterior e posterior ao Golpe de 1964 ou na rica parceria de Dorival Caymmi e Jorge Amado anterior e posterior à redemocratização de 1945.

Visto o aspecto fragmentário das relações estudadas neste trabalho, é interessante cotejá-lo, ainda, com caráter progressivo do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil (e no mundo todo) durante o mesmo período. Tomado à distância, o sensível crescimento de poder de artistas populares nas relações com eruditos – tendo como ponto inicial a consideração lateral de Marcelo Tupinambá no modernismo e como ponto culminante a liderança de Caetano Veloso e Gilberto Gil no tropicalismo – poderia ser tido com o saldo concreto e natural da marcha do capitalismo recente no campo da cultura. As análises aqui desenvolvidas, porém, levam para outro caminho de interpretação. Sem negar o evidente progresso dos meios de comunicação de massa, a instabilidade e a particularidade dos interesses e poderes envolvidos em cada uma das lutas de populares e eruditos pela representação do nacional, como as aqui descritas, instauram os devires observados num infundável jogo social. Não se trata, enfim, de uma história linear, mas de uma saborosa coleção de episódios.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, Gonzalo: *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALMEIDA, Benedicto Pires de: *Marcelo Tupinambá*. São Paulo, edição do autor, 1993.
- AMADO, Jorge: "Casa Grande e senzala e a revolução cultural" in Vários autores: *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte: ensaios sobre o autor de Casa-grande & senzala e sua influência na moderna cultura do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1962. Disponível em http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_amado.htm (acessos em 06/11/2013)
- _____: "O moço Caymmi e a Bahia" in CAYMMI, Dorival: *Cancioneiro da Bahia*, 4ª Ed. São Paulo, Ed.: Martins, 1967, p. 7-11.
- _____: *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, 35ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1983.
- _____: *Mar morto*, 51ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1980.
- ANDRADE, Celeste Maria Pacheco de: *Bahia, Cidade-Síntese da Nação Brasileira: Uma leitura em Jorge Amado* (Tese de Doutorado – or. Antônio Pedro Tota). São Paulo: tese de doutoramento do programa de pós-graduação em História Social da PUC-SP, 1999.
- ANDRADE, Mário de: "Candido Inácio da Silva e o Lundu" (F. Toni, ed.) in *Latin American Music Review*, Vol. 20, nº 2. University of Texas, 1999, p. 213-233.
- _____: "Discurso de 1922", *Correio Paulistano*, 09/03/1923, in *Recortes III*, p. 38-39, Série Recortes (transcrição F. Bruder, rev. F. C. Toni). São Paulo: Arquivo Mário de Andrade/IEB-USP.
- _____: "O artista e o artesão" in *O baile das quatro artes*. São Paulo: Ed. Martins, 1963, p. 9-33.
- _____: *Aspectos da Música brasileira*. São Paulo/Brasília: Ed. Martins-INL, 1975.
- _____: *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, 1976.
- _____: *Música, Doce Música: Estudos da crítica e folclore* 2ª Edição. São Paulo: Ed. Martins, 1976.
- _____: *Pequena História da Música*, 9ª edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1987.
- _____: *Vida do Cantador* (edição Crítica de Raimunda de Brito Batista). Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Ed. Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, Oswald de: "Manifesto Antropofágico" in SCHWARTZ, J.: *Vanguardas Latino-Americanas*, 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2008, p.175.
- _____: "Manifesto da Poesia Pau Brasil", in SCHWARTZ, J.: *Vanguardas Latino-Americanas*, 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2008, p. 166
- ARAÚJO, Paulo César de: *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2006.
- "Artes e artistas: Semana de Arte Moderna" in *O Estado de São Paulo*, 14/02/1922
- BARROS, Nelson Lins e: "Música Popular: Novas Tendências" in *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, nº 1, março de 1965, p. 232-237.
- BÉHAGUE, Gerard: "The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil" in *Monographs in Musicology* vol. 1. Detroit: Information Coordinators, 1971, p. 19, 21, 24-27.
- BENJAMIN, Walter: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994
- BERLINCK, Manoel Tosta: *O Centro Popular de Cultura da UNE*, Campinas: Ed. Papirus Livraria, 1984, reproduzido em http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/cpc.livro_.pdf (acessos em 23/10/2013).
- BORGES, Jorge Luis: "Nathaniel Hawthorne" in *Obras completas de Jorge Luis Borges, vol. II* (trad. S. Molina). São Paulo: Ed. Globo, 1998, p. 51-68.
- BRITTO, Brasil Rocha: "Bossa Nova", in CAMPOS, Augusto de: *Balanço da Bossa e outras bossas*, 5ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p.17-40.
- CABRAL, Sérgio: "Nelson Lins e Barros" in *Revista Civilização Brasileira*, ano 2, nº 9-10, setembro-novembro de 1966, p. 265-267.

CALADO, Carlos: *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Geir: "Razão de família" in *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962, p. 39.

CAMPOS, Augusto de: *Balanço da Bossa e outras bossas*, 5ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

CAMPOS, Haroldo de: *Galáxias*, 2ª ed. revista. São Paulo: Ed. 34, 2004, sem numeração.

CASTELLO, José: *Vinícius de Moraes, o poeta da paixão – Uma biografia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy: *Carmen, uma biografia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2005.

_____: *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova*, 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASTRO, Tarso de: "Tom, Vinícius, Toco, Miúcha" (entrevista) in *Vinícius de Moraes: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2007, p. 164-177.

CAYMMI, Dorival: "Porque estou musicando motivos de 'Mar Morto' e 'Jubiabá'", in *Anuário Brasileiro de Literatura*, nº 4. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores, 1940, p. 60.

_____: *Cancioneiro da Bahia*, 4ª Ed. São Paulo, Ed.: Martins, 1967.

CAYMMI, Stella: *Dorival Caymmi e a Bossa Nova: O Portador Inesperado - A obra de Dorival Caymmi (1938-1958)*. Rio de Janeiro, Ed. Ibris Libris, 2008.

_____: *Dorival Caymmi, o Mar e o Tempo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

_____: *O que é que a baiana tem?: Dorival Caymmi na era do rádio*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2013.

Coleção Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: Ed. Funarte/Bem-Te-Vi, 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya: "Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)" in *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35. São Paulo: ANPUH, 1998. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso (acessos em 16/10/2012).

_____: "Modernismos e Brasilidade: Música, utopia e tradição" in NOVAES, Adauto (org.): *Tempo e História*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992, p. 159-287.

DOMINGUES, André: *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2009.

_____: "O que aconteceu com eles graças a João" (entrevista), *Jornal da Tarde*, 10/06/2001.

_____: "A revolução das gravadoras", *Diário do Comércio- SP*, 23/12/2006

DREIFUS, Dominique: "'O jazz influenciou a MPB antes da bossa', diz João" (trad. L. A. Costa) in *João Gilberto*, W. Garcia (org). São Paulo: Ed. Cosac-Naify, 2012, p. 58-61.

DUARTE, Rogério: *Tropicaios*. São Paulo: Azougue Editorial, 2003.

DUNN, Christopher: "Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura" in *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, Carlos Basualdo (org). São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007 p. 59-79.

_____: *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*, trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ECHEVERRIA, Regina: *Furacão Elis - Versão atualizada*. São Paulo: Ed. Leya, 2012.

"Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme?" in COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (org.): *Tropicália: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 126-133.

EULÁLIO, Alexandre: "Marília de Dirceu" (texto de encarte) in KIEFFER, Anna Maria: *Marília de Dirceu* (CD). São Paulo: grav. Akron, 1989.

FAOUR, Rodrigo: "Orfeu da Conceição: os 50 anos da peça e do disco que revelaram a parceria de Tom e Vinícius" (texto de encarte do CD Músicas de Orfeu da Conceição). Rio de Janeiro, Grav. EMI-Odeon, 2006.

FAVARETTO, Celso: *Tropicália, Alegoria, alegria*, 4ª edição. COTIA: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Cláudio Leal: "Música Popular, tecnologia sonora e João Gilberto in *João Gilberto*, W. Garcia (org). São Paulo: Ed. Cosac-Naify, 2012, p. 383-397.

GALVÃO, Walnice Nogueira: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Ed. Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

GARCIA, Walter: *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

_____: *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (tese de doutorado, or. José Antonio Pasta Junior). São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

_____. (org.): *João Gilberto*. São Paulo: Ed. Cosac-Naify, 2012.

GAÚNA, Regina: Rogério Duprat: *Sonoridades Múltiplas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

GAVA, José Estevam: *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

_____. *Momento bossa nova: Arte e modernidade na revista O Cruzeiro*. São Paulo: Ed. Anna Blumme/Fapesp, 2006.

GIL, Gilberto: *Todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor, Carlos Rennó* (org.). São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996.

GOMES, Alfredo Dias: “O engajamento é uma prática de liberdade” in *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, 1968, p. 7-17.

GONZALEZ, Juliana Perez: *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

GULLAR, Ferreira: “Porque parou a arte brasileira” in *Revista Civilização Brasileira*, nº 1, Ano 1, março de 1965, p. 222-228.

_____: *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, 4ª edição. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2010.

_____: “João Boa-Morte (Cabra marcado para morrer)” in *Violão de Rua*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962, p. 22-35.

HOLLANDA, Chico Buarque de: “De samba e festivais” in COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (org.): *Tropicália: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 172-175.

JARDIM, Reynaldo: “Mão aberta” in *Violão de Rua (II)*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962, p. 108.

JOBIM, Antônio Carlos: *Sem Título in Chega de saudade* (LP) – João Gilberto. Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1959.

JOBIM, Helena: *Antônio Carlos Jobim – Um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

KATER, Carlos: *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa Editora/Atravez, 2001.

LEANDRO, Marcelo Tupinambá: *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*, Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

LENHARO, Alcy: *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Edunicamp, 1988.

LOBO, Edu, TINHORÃO, José Ramos & VINHAS, Luiz Carlos: “Confronto: Música Popular Brasileira” in *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, nº 4, julho de 1965, p. 305-312.

LYRA, Carlos: *Eu & a bossa: uma história da bossa-nova*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo: “João Gilberto e o projeto utópico da bossa-nova” in GARCIA, Walter (org.): *João Gilberto*, São Paulo: Ed. Cosac-Naify, 2012, p.158-162

MARTÍN-BARBERO, Jesus: *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, trad. R. Polito e S. Alcides, 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTINEZ, José Celso: “O rei da Vela” in COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (org.): *Tropicália: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 56-75.

MARTINS, Carlos Estevam: “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” in *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1963, p. 79-109, reproduzido no site <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/conceito.caeste.pdf>, (acessos em 23/10/2013).

_____: “Reforma Cultural e Revolução Cultural” in *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1962, p. 3-7, reproduzido no site <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/conceito.caeste.pdf> (acessos em 23/10/2013).

MEDAGLIA, Júlio: “Balanço da Bossa-Nova” in CAMPOS, Augusto de: *Balanço da Bossa e outras bossas*, 5ª Edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 67-123.

_____: *Música Impopular*, 2ª Edição. São Paulo: Ed. Global, 2003.

MELLO, Zuzana Homem de: *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MIDANI, Andre: *Música, ídolos e poder – do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2008.

MONTEIRO, Denílson: *A bossa do lobo: Ronaldo Bôscoli*. São Paulo, Ed. Leya, 2011.

MORAES, Eduardo Jardim de: *A Brasilidade Modernista – Sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1978.

MORAES, José Geraldo Vinci de: “O Brasil Sonoro de Mariza Lira” in *Temas & matizes*, nº 10, segundo semestre de 2006, p. 29-36.

_____: *Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2000, p. 109.

MORAES, Vinícius de: *Samba Falado: (crônicas musicais)*, MIGUEL, Jost, COHN, Sérgio & CAMPOS, Simone (org.). Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008.

_____: Sem título, texto de contracapa do LP *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso. Grav. Festa, 1958.

MOTA, Lourenço Dantas, BRANCO, Frederico & SCALZO, Nilo: “A poesia e a canção são parte de um todo” (entrevista) in *Vinícius de Moraes: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2007, p. 192-223.

MOTTA, Nelson: *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.

_____: “A cruzada Tropicalista” in COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (org.): *Tropicália: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 48-55.

NAPOLITANO, Marcos: “‘Já temos um passado’: Quarenta anos do LP *Chega de saudade* (João Gilberto, 1959)” in *João Gilberto*, W. Garcia (org). São Paulo: Ed. Cosac-Naify, 2012, p. 354-361.

NETO, Torquato: “Tropicalismo para iniciantes” in COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (org.): *Tropicália: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 60-65.

NEVES, José Maria: *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ed. Ricordi, 1981.

NEVES, Santusa Cambraia: *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.

NOBLAT, Ricardo & LUBAMO, Tadeu: “O apaixonado Vinícius de Moraes” (entrevista) in *Vinícius de Moraes: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2007, p. 154-163.

NORMAN, Philip: *John Lennon: a vida* (trad. R. Muggiati). São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2009.

OITICICA, Hélio: “A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda no grupo baiano)” in COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (org.): *Tropicália: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 140-155.

_____: “Tropicália”, in COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (org.): *Tropicália: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 96-103

_____: “Esquema geral da nova objetividade”. Rio de Janeiro: 1967. Reproduzido em <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade> (acessos em 06/11/2013).

OLIVEIRA, Acauam: "Roberto Carlos e a identidade brasileira na canção" in *Revista Ieb*, nº 54, set/mar 2012. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 151-166.

ORTIZ, Renato: *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*, 5ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

PINHEIRO, Thiago Martins: "Quem canta deveria ser como quem reza" in *João Gilberto*, GARCIA, Walter (org). São Paulo: Ed. Cosac-Naify, 2012, p. 410-431.

RANGEL, Lúcio: *Samba, jazz e outras notas*, AUGUSTO, Sérgio (org.). Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2007.

RIBEIRO, Solano: *Prepare o seu coração: a história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002

RISÉRIO, Antônio: *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993

RESENDE, Otto Lara, RANGEL, Lúcio, ALBIM, Ricardo Cravo & VIANNY, Alex: "Depoimento para o MIS" (entrevista) in COHN, Sérgio & CAMPOS, Simone (org.): *Vinícius de Moraes: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2007, p. 12-67.

ROCHA, Gláuber: "Tropicalismo, Ideologia, Mito, Ideograma" in COHN, Sérgio & COELHO, Frederico (org.): *Tropicália: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 220-227.

ROSADO, Clairton: *Brasília – Sinfonia da alvorada: estudo sobre procedimentos composicionais da Obra sinfônica de Tom Jobim* (dissertação de mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2008.

SALIBA, Elias Thomé: *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANDRONI, Carlos: "Adeus à MPB" in CAVALCANTI, Berenice, STARLING, Heloísa & EISENBERG, José (org.): *Decantando a República vol. 1: Inventário histórico e político da moderna canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

_____.: *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora-Ed. UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de: *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Ed Landmark, 2004.

SANTOS, Fábio Saito dos: *Estamos aí: um estudo sobre as influências do jazz na bossa-nova*, (dissertação de mestrado). Campinas: IA-Unicamp, 2006.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia: *A Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SCHWARZ, Roberto: "Cultura e Política, 1964-69" in *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992, p. 61-92.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de: *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1959-1985)*, São Paulo, Ed. 34, 1998.

SOARES, Terezinha Rodrigues Prada: *A utopia no horizonte da Música Nova* (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

SOLNIK, Alex: *100 Vinícius 100, a poesia festeja o centenário do seu grande mestre*. São Paulo: BB Ed., 2013.

SOUZA, Tárík de: *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SÜSSEKIND, Flora: *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

TATIT, Luiz: *O cancionista: composição de canções no Brasil*, 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2002.

_____.: *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

TONI, Flávia Camargo: *A Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo, Ed. Senac, 2004.

TOTA, Antônio Pedro: *Samba da Legitimidade* (orientadora: Sonia Aparecida de Siqueira). São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 1980.

TUMA, Said: *O nacional e o popular na obra de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2008.

COHN, Sérgio & CAMPOS, Simone (org.): *Vinícius de Moraes: encontros*. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2007.

VELHA, Cristina Eira: *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica dos estudos de tradição oral no Brasil (1924-2006)* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2008

VELOSO, Caetano: “Apresentação”, in GARCIA, Walter: *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999, p. 11-12.

_____: sem título (texto de encarte do LP *Caetano Veloso*). Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1968.

_____: sem título (texto de encarte do LP *Outras Palavras*). Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1980. citado em PERRONE, Charles: “Poesia Concreta e Tropicalismo”, 1985. Reproduzido em <http://tropicalia.com.br/en/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo> (acessos em 24/11/2013)

_____: *Verdade tropical*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.

_____: “Caetano solta o Verbo” in *O Verbo Encantado*, junho de 1972. Reproduzido em <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/caetano-veloso-solta-o-verbo> (acessos em 20/08/2013).

_____: *O mundo não é chato*, Eucanaã Ferraz (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano, GIL, Gilberto, CAMPOS, Augusto de, ASSIS, Chico de & PIGNATARI, Décio: “Debate da Fau” in *Tropicália: encontros*, S. Cohn & F. Coelho (org). Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 126-133.

VELOSO, Caetano, SOARES, Flávio Macedo, BARROS, Nelson Lins de, CAPINAM, José Carlos, LEÃO, Nara, DAHL, Gustavo: “Que caminho seguir na música popular brasileira?”, A. L. Barbosa (org), in *Tropicália: encontros*, S. Cohn & F. Coelho (org). Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azougue, 2008, p. 16-31.

VIANNA, Hermano: *O Mistério do Samba*, 5ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2004.

WERNECK, Humberto: *O santo sujo: a vida de Jayme Ovalle*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2008.

WISNIK, José Miguel: “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo) in SQUEFF, Enio. & WISNIK, José Miguel: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*, 2ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p. 129-191.

_____: *Sem receita*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2004.

PARTITURAS

CAYMMI, Dorival & AMADO, Jorge: “É doce morrer no mar” in *Songbook Dorival Caymmi*, Vol. 2, Almir Chediak (org.). Rio de Janeiro, Ed. Lumiar, 1994, p. 48-49.

JOBIM, Antônio Carlos & MORAES, Vinícius de: “Chega de saudade” in *Songbook Bossa Nova*, vol. 5, Almir Chediak (org.). Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1990, p. 59-62

_____: “Chega de saudade” in GAVA, José Estevam: *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Unesp, 2008, p. 141-145.

_____: “Chega de saudade”, Paulo Jobim (arranjo). Reproduzido em <http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/10412/chega%20de%20saudade.pdf?sequence=1> (acessos em 13/11/2013).

_____: “Chega de saudade”. São Paulo: Ed. Mus. Arapuã, 1958, reproduzido em <http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/11006/Chega%20de%20saudade2.1.pdf?sequence=5> (acessos em 13/11/2013).

LYRA, Carlos & GUARNIERI, Gianfrancesco: "O morro (feio não é bonito)" in *Songbook Bossa Nova*, vol. 1, Almir Chediak (org.). Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1990, p. 86-87.

TUPINAMBÁ, Marcelo & ANDRADE, Mário de: "Canção marinha" in LEANDRO, Marcelo Tupinambá: *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*, Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005, anexo não numerado.

DISCOGRAFIA

ARANTES, Edgard: "Canção marinha" (M. Tupinambá/M. de Andrade) – disco de 78 rpm. Rio de Janeiro: Grav. Brunswick, 1930, reproduzido em <http://acervo.ims.uol.com.br/player/SophiaSLPlayer.asp> (acessos em 04/11/2013).

CAYMMI, Dorival: "É doce morrer no mar" (D. Caymmi/J. Amado) – disco de 78 rpm. Rio de Janeiro: Grav. Colúmbia, 1941, reproduzida em http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=7130 (acessos em 15/10/2013).

_____: "É doce morrer no mar" (D. Caymmi/J. Amado) – disco de 78 rpm. Rio de Janeiro: Grav. Continental, 1941, reproduzida em http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=10678 (acessos em 15/10/2013).

_____: "É doce morrer no mar" (D. Caymmi/J. Amado) in *Caymmi e seu violão* (LP). Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1959.

GILBERTO, João: "Chega de saudade" (T. Jobim/V. de Moraes) – disco de 78 rpm. Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1958, reproduzido em http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=16458 (acessos em 14/11/2013)

GILBERTO, João: "Desafinado" (T. Jobim/N. Mendonça) – disco de 78 rpm. Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1958, reproduzido em <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/joao-gilberto/desafinado/2485179> (acessos em 14/11/2013)

JOBIM, Antônio Carlos, MORAES, Vinícius de & PAIVA, Roberto: "Eu e meu amor" (T. Jobim/V. de Moraes) in JOBIM, Tom, MORAES, Vinícius de & PAIVA, Roberto: *Orfeu da Conceição* – LP. Rio de Janeiro: Grav. Odeon, 1956, reproduzido em <http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/vinicius-de-moraes/eu-e-meu-amor/2424360?cmpid=clink-rad-ms> (acessos em 04/11/2013).

LEÃO, Nara: "O morro (feio não é bonito)" (C. Lyra/G. Guarnieri) in LEÃO, Nara: *Nara* – LP. Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1964, reproduzido em <http://www.youtube.com/watch?v=364l0kZi1Mw> (acessos em 04/11/2013).

VELOSO, Caetano: "É proibido proibir/ É proibido proibir (ambiente de festival)" (C. Veloso) in *A Era dos Festivais: 28 canções que marcaram uma época da MPB* - CD. Rio de Janeiro: Grav. Universal Music, 2003, reproduzido em <http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/os-mutantes-caetano-veloso/e-proibido-proibir/1119683?cmpid=clink-rad-ms> (acessos em 04/11/2013).

VELOSO, C & OS MUTANTES: "Saudosismo" (C. Veloso) – compacto duplo. Rio de Janeiro: Grav. Philips, 1968, reproduzido em <http://www.youtube.com/watch?v=ML4LbSnEXNU> (acessos em 25/08/2013).

FILMOGRAFIA

TERRA, Renato e CALIL, Ricardo: *Uma noite em 67*. São Paulo: Videofilmes-Record Entretenimento, 2011, reproduzido em <http://www.youtube.com/watch?v=FOsXaaW4Pkk> (acessos em 25/08/2013).